



FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES, C. III



En la cosecha

El teatro comunitario y los procesos de identificación cultural en jóvenes de Los Altos de Chiapas

TESIS

Que para obtener el grado de Maestra en Desarrollo Local

Presenta

Dunia Margarita Gattorno Lorenzo PS2042

Directora de tesis: Dra. Cecilia Alba Villalobos

CO- Asesora: Dra. Minerva Yoimy Castañeda Seijas



CONACYT

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México, mayo de 2023



San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.
17 enero de 2023
Oficio No. MDL/117/2022

ASUNTO: Autorización de impresión de Tesis.

C. DUNIA MARGARITA GATTORNO LORENZO
PRESENTE.

Con base al Reglamento de Evaluación Profesional para los egresados de la Maestría en Desarrollo Local de la Universidad Autónoma de Chiapas, y habiéndose cumplido con las disposiciones en cuanto a la aprobación del contenido de su trabajo de Tesis Profesional: **"En la cosecha: El teatro comunitario y los procesos de identificación cultural en jóvenes de los Altos de Chiapas."** Por parte de los integrantes del Jurado, CERTIFICO el VOTO APROBATORIO emitido por éste y autorizo la impresión de dicho trabajo para que sea sustentado en su Examen Profesional de la Maestría en Desarrollo Local.

Sin otro particular, hago propicia la ocasión para saludarlo cordialmente.

ATENTAMENTE
"POR LA CONCIENCIA DE LA NECESIDAD DE SERVIR"

DR. ORLANDO URIEL BRAVO ARGÜELLO
DIRECTOR
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES C-III



C.c.p. Archivo/MDL



Código: FO-113-05-05

Revisión: 0

CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA LA PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DE LA TESIS DE TÍTULO Y/O GRADO.

El (la) suscrito (a) Dunia Margarita Gattorno Lorenzo,
Autor (a) de la tesis bajo el título de "En la Cosecha: El teatro comunitario y los
procesos de identificación cultural en jóvenes de Los Altos de Chiapas."

presentada y aprobada en el año 20 23 como requisito para obtener el título o grado de Maestría en Desarrollo Local, autorizo licencia a la Dirección del Sistema de Bibliotecas Universidad Autónoma de Chiapas (SIBI-UNACH), para que realice la difusión de la creación intelectual mencionada, con fines académicos para su consulta, reproducción parcial y/o total, citando la fuente, que contribuya a la divulgación del conocimiento humanístico, científico, tecnológico y de innovación que se produce en la Universidad, mediante la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Consulta del trabajo de título o de grado a través de la Biblioteca Digital de Tesis (BIDITE) del Sistema de Bibliotecas de la Universidad Autónoma de Chiapas (SIBI-UNACH) que incluye tesis de pregrado de todos los programas educativos de la Universidad, así como de los posgrados no registrados ni reconocidos en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad del CONACYT.
- En el caso de tratarse de tesis de maestría y/o doctorado de programas educativos que sí se encuentren registrados y reconocidos en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del Consejo Nacional del Ciencia y Tecnología (CONACYT), podrán consultarse en el Repositorio Institucional de la Universidad Autónoma de Chiapas (RIUNACH).

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; a los 4 días del mes de 7 del año 20 23.

Dunia Margarita Gattorno Lorenzo

Nombre y firma del Tesista o Tesistas

[Firma]

DEDICATORIA

Dedico esta tesis a mi familia, quienes siempre han sido un gran apoyo en todas las etapas de mi vida. Su amor y dedicación me han guiado en el camino hacia el éxito. Sus consejos y ánimo en los momentos difíciles han sido inestimables. Sus sacrificios y esfuerzos han sido fundamentales para lograr esta meta.

A mi tutora de tesis; Cecilia Alba Villalobos, quien ha sido una gran mentora y guía en este proceso de investigación. Su experiencia y sabiduría han sido fundamentales para el desarrollo de esta tesis. Su dedicación y apoyo incondicional han sido valiosos.

A la Facultad de Ciencias Sociales C-III de la Universidad Autónoma de Chiapas, que me brindó la oportunidad de formarme y adquirir los conocimientos necesarios para contribuir al desarrollo local de comunidades de Los Altos de Chiapas.

A todas aquellas personas que directa o indirectamente contribuyeron a la realización de esta tesis, mi más sincero agradecimiento.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a los promotores; Diego Méndez Guzmán por siempre estar presente y respondiendo a cada una de mis dudas, por invitarme siempre a cada evento que se diera y mostrarme el bello camino del teatro comunitario. Gracias a Raúl Pineda por ayudarme con la información que me ofreció y por todo el trabajo realizado en la región de Los Altos de Chiapas.

Agradezco al cuerpo de lectura y asesoramiento de mi tesis, las dras Cecilia Alba Villalobos, Minerva Yoimy Castañeda Sejías y Kathia Núñez Patiño. Me guiaron con mucha dedicación y esmero.

Agradezco a los directores de Casas de Cultura y funcionarios del Celali que brindaron información valiosa en esta investigación.

Agradezco a todo el claustro de profesores, secretaria que admiro, y coordinador de la maestría. Todos me ayudaron y apoyaron en mis estudios, así como en cada uno de mis trámites.

Agradezco también a mis compañeros de tesis, quienes han sido un gran apoyo en este proceso. Sus comentarios y sugerencias han sido valiosos en la elaboración de esta tesis.

Agradezco a todas las personas que han contribuido en la investigación, especialmente a las personas de las comunidades que han sido mi fuente de información.

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por su valioso apoyo financiero y su confianza en mi proyecto de investigación. Su contribución ha sido esencial para llevar a cabo esta tesis de maestría.

RESUMEN

La tesis "En la cosecha" es un estudio cualitativo que se enfoca en el análisis de cómo el teatro comunitario puede influir en la formación de la identidad cultural de los jóvenes en Los Altos de Chiapas. En particular, se busca entender la perspectiva de los promotores teatrales que han trabajado en esta área por más de 30 años.

La investigación se basó en una revisión de bibliografía y un trabajo etnográfico en el que se realizaron entrevistas y observaciones a promotores teatrales y jóvenes que participaron en los talleres de teatro comunitario. Con esto, se buscó comprender cómo el teatro comunitario ha afectado a jóvenes y cómo ha incidido en sus procesos identitarios.

Los resultados del estudio muestran que el teatro comunitario puede ser una herramienta valiosa para ayudar a jóvenes a desarrollar una conciencia y comprensión más profunda de su cultura y sus raíces. A través de la participación en el teatro, los(as) jóvenes pueden aprender a expresar sus sentimientos y pensamientos sobre su cultura de manera creativa y a valorar su identidad cultural. Además, los promotores teatrales indicaron que el teatro comunitario también puede ayudar a jóvenes en el desarrollo de habilidades sociales y de comunicación valiosas para su futuro desarrollo personal y profesional.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
Capítulo 1: Aproximaciones al concepto de identidad cultural	23
1.1 Entendiendo la concepción de cultura.....	23
1.1.1 La multiplicidad de culturas	25
1.1.2 ¿Cómo entender y asumir la identidad?	26
1.1.3 Adoptando una identidad cultural a partir de los referentes culturales	28
1.2 La globalización, fenómeno detonante de transformaciones sociales	31
1.3 Comportamientos y transformaciones en los jóvenes	38
Capítulo 2: Acercamiento al teatro comunitario en Los Altos de Chiapas	41
2.1 El teatro comunitario en América Latina	41
2.1.1 Teatro comunitario en México.....	47
2.1.2 Teatro comunitario en Chiapas.....	51
2.1.3 Los Altos de Chiapas y el teatro comunitario.....	56
2.1.4 Prácticas y actores inmersos	60
Capítulo 3: Describiendo el espacio-tiempo y los promotores participantes	63
3.1 ¿Dónde se ubica la investigación y cuáles son sus características?.....	63
3.2 Ubicando el contexto en relación con la problemática de investigación	67
3.2.1 El teatro comunitario como herramienta para la visibilización y atención de problemáticas sociales en contextos locales	67
3.2.2 El teatro comunitario como una forma de expresión de intereses sociales y culturales para jóvenes y promotores culturales	71
3.3 Los promotores culturales desde su contexto social y educativo.....	84
3.3.1 Promotor: Diego Méndez Guzmán.....	84
3.3.2 Promotor: Raúl Pérez Pineda	90
3.4 La labor y funciones de los promotores culturales	99
Capítulo 4: Los resultados obtenidos en campo	103
4.1 Experiencias obtenidas en trabajo de campo	103
4.1.1 ¿Propició el teatro comunitario capacidad de acción en los(as) jóvenes?	104
4.1.2 Contribución de los promotores culturales a la creación y seguimiento de grupos de teatro comunitario	106
4.1.3 Habilidades sociales generadas por el teatro comunitario	112

4.1.4 Acercamiento a la incidencia del teatro comunitario en las identificaciones culturales de los(as) jóvenes.....	120
4.2 La visión y experiencias de las estructuras sociales ante el papel del teatro comunitario...	129
4.2.1 Casa de Cultura de Zinacantán.....	129
4.2.2 Casa de Cultura de San Juan Chamula	136
4.2.3 Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígena (CELALI) de San Cristóbal de Las Casas.....	138
4.3 La visión de los promotores culturales ante el papel del teatro comunitario	141
4.4 Confrontación entre visiones y prácticas de los promotores	144
4.5 La cultura, el teatro comunitario abonando al desarrollo local.....	148
CONCLUSIONES	152
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	156
ANEXO 1	172

Introducción

El teatro comunitario en el municipio de San Cristóbal, conforma un renglón importante dentro del trabajo cultural que se viene desarrollando por años. Existe una sólida creación de actividades y programas creativos, es por ello que desde el 2003 la ciudad fue incluida dentro del programa de Pueblos Mágicos por la Secretaría de Turismo en México. Por su riqueza cultural se consolidó como El Más Mágico de los Pueblos Mágicos llegando a obtener el reconocimiento a la Diversificación del Producto Turístico Mexicano en el año 2003. Posteriormente le continúa el mérito que le otorgó la UNESCO en el 2015, considerándola como Ciudad Creativa por la Artesanía y Arte Popular. Es una ciudad llena de magia y colores y que llega al más profundo sentir de todos sus habitantes e impacta en los nuevos visitantes. La experiencia se siente con tal intensidad que despierta el deseo de vivirla, experimentarla y en muchos de los casos, investigarla. Dentro de su riqueza cultural, surge la indecisión sobre qué investigar, ya que todo resulta interesante. La tarea fue demorada. En la época en que conocí la ciudad, ocurrían sucesos impredecibles para su historia, incluso para todo el planeta. La humanidad se encontraba sumida bajo una gran pandemia. Resultó ser una enfermedad mortalmente contagiosa causada por el coronavirus, quien es una familia extensa de virus que causan enfermedades en animales y en humanos. Para los humanos causan grandes infecciones respiratorias y comienzan como un simple resfriado común (Secretaría de Salud de Coahuila, 2022). En este caso al coronavirus descubierto le dieron el nombre de COVID 19¹. Es así, que desde que en China estallara en diciembre de 2019, la humanidad vio envuelta en múltiples mutaciones interminables del virus haciendo que tuviera repercusiones en todas las esferas de la sociedad, provocando una crisis sanitaria, social, económica y humanitaria. El impacto del COVID 19 también alcanzó a la cultura a gran escala. Incontables eventos culturales fueron cancelados, así como diversas prácticas culturales, fueron cerradas las instituciones

¹ Definición propia del autor: COVID 19 Enfermedad viral que inició en China en diciembre de 2019 y que se extendió al resto del planeta. Declarada pandemia global por la Organización Mundial de la Salud el 11 de marzo de 2020.

culturales y muchísimos artistas quedaron en estado de precariedad. El impacto en el sector cultural afectó directamente el derecho social de los artistas y de los profesionales, el derecho fundamental de acceder a la cultura, así como la protección a la diversidad de las expresiones culturales. Los impactos amenazaban profundizar las desigualdades y, sobre todo, volver más vulnerables a las comunidades (UNESCO, 2020).

En respuesta a las circunstancias, los artistas de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas tuvieron que tomar una serie de alternativas para que su viveza cultural y su modo de expresar el arte no menguaran totalmente. Siguiendo las medidas establecidas por las autoridades sanitarias locales se expusieron de forma virtual muchos eventos. Ejemplo de ello fue el 492 aniversario de la ciudad en 2020 y que fue celebrado, a través de un concierto en el Teatro de la Ciudad, Hermanos Domínguez, por diversos artistas. El mismo fue transmitido en vivo en la red social de Facebook, por la página oficial del Ayuntamiento (Gaceta Municipal, 2020). Muchas de las instituciones tuvieron que intensificar su información en las redes sociales y en otros casos realizar eventos híbridos, fenómeno que se convirtió en la nueva tendencia para hacer frente al COVID 19. Estos eventos se realizan en un lugar físico, mientras que los espectadores asisten de manera online, pero con la peculiaridad de que pueden interactuar con el espectáculo y aun así cumplir con las medidas de sanidad correspondientes.

¿Hacia dónde dirigir el interés? ¿La nueva tendencia alcanzaría a llegar a todas las expresiones y grupos culturales? ¿Qué sucedería con aquellas minorías que no cuentan con los fondos necesarios y que, en el peor de los casos, no recibían remuneración a cambio del trabajo que hacen? Aquí es donde surge la idea de investigar sobre el quehacer teatral en San Cristóbal de Las Casas, pero dentro de sus aristas la que no es pagada, la del teatro comunitario.

Planteamiento del problema de investigación

Dentro de las artes escénicas ha sido el teatro comunitario, como se ha mencionado anteriormente, el escogido para desarrollar el presente trabajo de investigación. En cuanto a su estructura, el teatro comunitario está conformado por personas no profesionales del

teatro que cuentan la historia de su lugar (pueblo, ciudad o barrio) a través de una representación teatral (Bidegain, 2007). Muchas son las investigaciones que han centrado al teatro comunitario como objeto de estudio (Proaño Gómez, 2006, 2013, Bidegain, 2007, 2014, 2017; Rosemberg, 2009; Scher, 2010) y observaron en estas experiencias un proceso cultural identitario capaz de transformar las prácticas de la vida cotidiana de las comunidades en las que trabaja.

Reviste diversas formas y propósitos particulares como práctica cultural contemporánea; como proceso de transformación social (Alfaro, Sura, 2007); como estrategia de desarrollo social a nivel local (Ramos, Sanz, 2008); como construcción de sentidos en torno a la historia y la promoción a la reflexión sobre los procesos sociales (Fernández, 2013); abordada desde la filosofía estética (Proaño Gómez, 2013); como cambio social a partir de la intervención en el espacio público (Teodosio, De Castilla y Bernat, 2014); como medio de comunicación comunitario para el desarrollo de las comunidades indígenas (Marina, 2017); como espacio de recreación de lazos de pertenencia (Sánchez, 2018); como reconstrucción histórica (Fernández, 2018). Esta es sólo una pequeña representación de las maneras en que ha sido abordado el teatro comunitario. De manera general, dentro de las temáticas que abordan los grupos de teatros comunitarios podremos encontrar inquietudes comunes que representan las voces de los pobladores a las que el teatro comunitario les presta su voz.

Como práctica teatral surge en México antes de la llegada de los españoles al territorio donde utilizaban el teatro a través de un trabajo y una producción de rituales místicos para comunicarse con los dioses. Así fue como los mayas emplearon el teatro como medio para expresar su religión. Luego esa misma finalidad la emplearon los españoles en su proceso de conquista, al llevar la evangelización por medio de representaciones y mensajes cristianos a todos los pueblos nativos. De la misma manera llegó la práctica del teatro a Los Altos de Chiapas, zona en la que se centra la investigación. Se localiza en el sureste de México en el estado de Chiapas y se compone de 17 municipios. Los grupos étnicos que predominan son las etnias tsotsil y tseltal, aunque coexisten con mestizos y extranjeros. Su capital, San Cristóbal de Las Casas, es considerada ciudad metropolitana por

su alta población indígena y por la presencia de diversas culturas, aspectos que han contribuido a la afluencia de visitantes extranjeros y a ser considerada como ciudad “Cosmopolita”. La ciudad busca la revalorización de su cultura a nivel local, nacional e internacional y fortalecer sus actividades creativas como la base de su modelo económico de desarrollo a través del Programa de Ciudades Creativas de la UNESCO (Solórzano, 2016).

En la actualidad, se aprecian cambios sociales a partir de diversas prácticas culturales, manifestaciones mediante las cuales se intercambian informaciones, flujos de ideas, conocimientos y valores, por consiguiente, la identidad cultural va transformándose. San Cristóbal de Las Casas atraviesa una modernización socioeconómica y cultural y el teatro comunitario ha incidido en elementos identitarios. Dentro del universo de trabajo realizado por artistas de San Cristóbal de Las Casas se encuentran los que abordan las problemáticas actuales a través de la práctica del teatro comunitario. Sobresalen por su trayectoria, resultados y sistematicidad, proyectos tales como: Sna Jtz’ibajom La casa del escritor Maya, Ehecalt, Puerta Mágica o Teatro de los Volcanes y Xojobal Ant’z. Al ser el teatro comunitario una práctica que se lleva a cabo de manera colectiva donde se involucran a los actores de una comunidad, dejan de ser simples espectadores pasivos para intervenir activamente. Es importante en este sentido la organización de grupos que trabajen en barrios y pueblos por su identidad cultural, para la socialización y el encuentro, con una finalidad artística y social.

Cabe mencionar que “cultura e identidad son términos necesarios para comprender los mundos contemporáneos” (Grimsom, 2010, p.2). Según afirma este autor, en mucho de los casos estos términos son considerados sinónimos y representa un problema que se les denomine que son interdependientes ya que la cultura viene a referir a las prácticas, creencias y significados tradicionalistas que están asentados, mientras que la identidad no siempre coincide con la propia puesta en práctica de los ideales con esa cultura. La identidad se escoge de acuerdo con identificaciones propias que se hacen con el medio, y a los significados y sentimientos que despiertan en el sujeto. Teniendo en cuenta lo anterior, cabe aclarar que en la presente investigación los anteriores términos se emplean interconectados.

Varios son los autores que coinciden y afirman que no siempre cuando se observan cambios, es sinónimo de pérdida, sino que son momentos en los que ocurren transformaciones en su identidad. Por ejemplo, Erikson (1968) señala que en lugar de hablar de un período de crisis, sería más exacto hablar de una 'fase de reorganización psicosocial', en la que se hace evidente la necesidad de integrar las experiencias pasadas y presentes de una manera que permita una perspectiva coherente de la vida y del futuro. Marcia (1980) también argumenta que el hecho de que algunos adolescentes experimenten angustia, inquietud o crisis en torno a la identidad no significa que la mayoría de ellos padezcan estas dificultades. La crisis, como término descriptivo, debe reservarse para aquellos casos en los que se presenta una interrupción en la continuidad del desarrollo de la identidad. Además, Waterman (1982) sostiene que el cambio y la inestabilidad no siempre son evidencia de conflicto o de malestar, sino que pueden ser manifestaciones de un proceso de desarrollo saludable.

Con lo antes expuesto afirmamos que Erikson, Marcia y Waterman, sostienen que los cambios en la identidad no necesariamente son negativos y que incluso pueden ser parte de un proceso saludable de desarrollo personal.

Continuando con el teatro comunitario, la mayoría de las temáticas trabajadas en Los Altos de Chiapas se centraban en expresar maneras de experimentar la violencia, la discriminación, la migración, problemas de salud tradiciones y costumbres de pueblos originarios, entre otras. Las propuestas reflejaban su quehacer teatral, pero dada la situación en la que se presentó la investigación, en medio de una crisis de pandemia provocada por la COVID 19 y que repercutió en que la mayoría de las prácticas sociales se impidieran, cabía plantearse la necesidad de rescatar el trabajo realizado por el teatro comunitario de las últimas décadas en Los Altos de Chiapas, bajo la mirada de los principales promotores que habían desempeñado esta actividad.

Lo anterior permitía reconstruir las circunstancias y el trabajo del teatro comunitario contribuyendo a su vez a la identidad cultural de sus localidades. La identidad personal es marcada por el propio territorio, a través de un proceso de socialización donde los actores

individuales van apropiándose de una serie de elementos simbólicos hasta adquirir un sentido de pertenencia. El sentido de pertenencia por la identidad hacia una cultura se adquiere a partir del momento en que la persona se siente identificada con lugares, prácticas y costumbres determinadas. Es así que una persona puede convivir en una sociedad y manifestar una identidad cultural muy distinta a la que el medio propicia.

La globalización ha sido detonante de la expansión de identidades por todo el mundo. En la sociedad, "...los territorios internos perduran, aunque transformados, bajo la presión homologante de la globalización" (Giménez, 1999, p.33). Lo anterior permite articular y combinar la identidad cultural con las posibles influencias de la globalización sin perder la esencia. Lo anterior permite rescatar la importancia de trabajar de manera ardua y continua por la identidad cultural, donde exista un reconocimiento como condición de la dignidad humana en las sociedades contemporáneas. En este sentido, la dignidad refiere a esa necesidad de asegurar que "...las personas puedan elegir el tipo de vida que deseen vivir considerando también estilos de vida alternativos" (Calderón, 2017, p.84).

En este modo de vida coexisten de manera equilibrada diversos sujetos. Por su parte, la cultura puede influir en el desarrollo económico y social de una comunidad por intervención de la identidad, lo que resalta su importante dimensión en el desarrollo local. La cultura, al estar tan ligada a la identidad, puede tener un impacto significativo en el desarrollo local. Según Mato (2007), "la cultura es uno de los pilares fundamentales de la identidad y el desarrollo de una comunidad" (p. 32). Además, como señala Hernández (2011), "la identidad es la marca de una comunidad y su cultura es el producto resultante de su desarrollo histórico y social" (p. 33). Por lo tanto, se puede argumentar que una comunidad que promueve y protege su cultura y su identidad puede fomentar el desarrollo económico y social a largo plazo. "Sin identidad no hay autonomía, y sin autonomía no puede haber participación de la población en el desarrollo de su región. Lo que equivale a decir que no puede existir un desarrollo endógeno sin identidad colectiva" (Giménez, 1999, p.45).

Continuamente emergen movimientos socioculturales entre los jóvenes vinculados a expresiones subjetivas, ya sea porque se encuentran en un momento de la vida en el que están en proceso de construcción de su identidad y buscan formas de expresarla y de diferenciarse de los adultos y de la cultura dominante o porque suelen ser los principales consumidores de cultura popular y de nuevas tecnologías, lo que les da acceso a una gran variedad de expresiones culturales y les permite crear sus propias formas de consumo y de expresión. Lo importante para esta investigación es atender el cambio cultural presente en ellos y registrarlo.

Algunos grupos presentan pérdidas en sus identidades locales, otros las reafirman y se encuentran los que flexibilizan y acomodan los cambios a sus identidades conjugándolo con sus tradiciones. Estos procesos son complejos, no siempre están delimitados por su voluntad. Existen condiciones estructurales y subjetivas que intervienen en cambios, ya sea para inducir, como para limitar (Pérez, 2020). Mansilla (2003) postula en un artículo que es posible combinar lo tradicional y lo moderno a partir de “una simbiosis entre los elementos positivos de lo premoderno y los correspondientes de la modernidad” (p.379).

Se gestan nuevas formas de identidades culturales en jóvenes que no implica necesariamente el abandono de su identidad local comunitaria. Frecuentemente se apropian de lo que les ofrece el mundo actual para expresar su posición ante la homogeneización cultural, es el caso de expresiones artísticas como la pintura, la poesía, la música, el cine y el teatro comunitario, expresiones que propician nuevas formas de generación de capacidades y habilidades. Lo anterior permitió analizar cómo abona el teatro comunitario a la identidad cultural, y a su vez al desarrollo de la localidad, “la evaluación y la valoración de la calidad de vida de forma individual con la participación e implicación del sujeto mismo” (Colmenarejo, 2016, p. 123). Respecto a este planteamiento, Colmenarejo (2016) expresa que el enfoque de las capacidades “está centrado en las personas como sujeto, y considera que todos y cada uno de los individuos son un fin en sí y nunca un medio para la consecución de un bien para la mayoría”. (p 123) Viéndolo a partir de este enfoque, las personas tendrían el derecho de elegir cuáles de las oportunidades que les ofrece la sociedad quieren implementar.

Lo expresado antes indicó que los cambios y adquisiciones de nuevas posturas y actitudes se realizan de manera autónoma, ya que si, por el contrario, ocurriera forzosamente, sí habría un rechazo al experimentar imposición y despojo. Los jóvenes pueden encontrar en la sociedad el apoyo de ser y hacer lo que deseen como personas, de luchar en medio de un mundo que se encuentra globalizado, tomando lo que les aporte y desechando lo que no. Como toda necesidad humana fundamental tienen derecho a vivir de acuerdo con sus valores, cosmovisión y enriqueciendo su identidad. Es evidente la creciente atención que reclaman los jóvenes, alzándose como nuevos actores sociales y políticos que reclaman el respeto a sus derechos culturales. Las comunidades han dejado de ser actores pasivos para convertirse en actores activos.

Teniendo en cuenta lo planteado, se define como objeto de estudio: el trabajo teatral comunitario realizado en Los Altos de Chiapas. Su capacidad para generar identidad cultural de sus integrantes, hizo necesario que se reconstruyera la experiencia del teatro comunitario desde la perspectiva de los promotores culturales y que a su vez permitiera que en tiempos de pandemia las personas pudieran conocer acerca del quehacer teatral realizado en dicha región. En tal sentido, la presente investigación propuso como **pregunta** la siguiente: ¿Qué relación existe entre el ejercicio del teatro comunitario y la identidad cultural de los jóvenes que integran estos grupos en Los Altos de Chiapas?

Preguntas de investigación

Para darle respuesta a esta interrogante se plantearon como preguntas de investigación las siguientes:

- ¿Cuáles son las capacidades de acción que han desarrollado los integrantes de grupos de teatro comunitario de Los Altos de Chiapas desde el momento de su ingreso hasta la actualidad?
- ¿Cómo contribuye el trabajo de los promotores culturales a la conformación de los grupos de teatro comunitario?
- ¿Qué habilidades sociales genera el teatro comunitario?

- ¿Qué impacto tiene el teatro comunitario en la identidad cultural de los(as) jóvenes que integran estos grupos?

Objetivo general

Como objetivo general de la investigación: Analizar el teatro comunitario desde la perspectiva de los promotores teatrales, y su relación con la identidad cultural de los jóvenes que integran estos grupos en Los Altos de Chiapas.

Objetivos específicos

- Describir las capacidades de acción que han desarrollado los integrantes de grupos de teatro comunitario pertenecientes a Los Altos de Chiapas desde el momento de su ingreso hasta la actualidad.
- Identificar las contribuciones del trabajo de los promotores culturales en la conformación de grupos de teatro comunitario.
- Describir las habilidades sociales que genera el teatro comunitario.
- Analizar los aspectos que reflejan cómo el teatro comunitario incide en la identidad cultural de los(as) jóvenes que integran estos grupos.

Justificación y pertinencia

El trabajo de teatro comunitario realizado en la región de Los Altos de Chiapas tiene una fuerte conexión con las raíces, costumbres y tradiciones de sus pobladores descendientes de los antiguos mayas, las cuales representan un patrimonio invaluable que necesitan salvaguardar con el paso de los años. Más allá de la concepción económica, en Los Altos de Chiapas y destacando a su capital, San Cristóbal de Las Casas, ha considerado todas las formas posibles para alcanzar un desarrollo que permita mantener y sostener sus bases para generaciones futuras. Ha potenciado la dimensión ecológica con toda su riqueza natural y la escala humana con el desarrollo de programas culturales que enaltecen la labor de su población. Se ha pensado la transformación desde las características propias que ofrece su territorio, desarrollando desde abajo políticas nacionales capaces de adaptarse a sus particularidades, deliberando su potencial e implicando a sus actores locales. No

obstante, se considera que no es suficiente la labor realizada. La inserción y la vinculación de las comunicaciones, los avances tecnológicos y la presencia de una sociedad conectada en redes, atenta constantemente contra las tradiciones locales y sus maneras de hacer y pensar desde lo local. Mantener programas locales que rescaten y hagan presente el pasado, ayuda a establecer un equilibrio entre lo nuevo y lo tradicional, de ahí la importancia de realizar estudios y proyectos que contribuyan a enaltecer la labor de los actores locales que se mantienen llevando a escena la historia de su cultura, así como mostrar que la cultura es un recurso que permite asegurar el sostén y los valores que hace de la sociedad su atractivo más fuerte.

(George Yúdice, 2002, como se comentó en Basail, 2007) considera que la cultura puede ser empleada como una forma de atracción que permite promover el desarrollo del turismo, el desarrollo del capital, así como, a ser empleada como un incentivo para todas las industrias que dependen de la propiedad intelectual. Expresa que de esta forma la cultura cobra legitimidad ante los políticos que disponen de las inversiones por su valor utilitario en la solución de conflictos en la sociedad y en el fortalecimiento de la misma como sociedad civil.

Para realizar la presente investigación se utilizó el método cualitativo. Este método consiste en conocer lo generativo, el significado, perspectiva y visión de los sujetos con los cuales se trabajó durante la investigación. Lo anterior permitió que, con el empleo de este método, se obtuviera una aproximación más holística del fenómeno estudiado; el trabajo teatral comunitario realizado en Los Altos de Chiapas, de modo que se indagara en el ámbito de los significados y las prácticas de los sujetos desde sus perspectivas. El enfoque metodológico que se empleó fue el registro etnográfico.

Schutz (1972, como se comentó en Dietz, 2007) afirma que la etnografía, como procedimiento cualitativo e inductivo en su estudio de los diversos fenómenos humanos, se caracteriza como una opción metodológica que aporta datos a partir de la vida cotidiana, de sus actores, comunidad, barrio y de la institución u organización con la cual se pretenda trabajar (2017). Es así que la mirada que se tiene del contexto va cambiando a partir de los

intercambios prolongados que se realicen con los grupos, se adquiere una visión interna diferente a la que se tenía antes de la interacción directa. También se da la mirada desde contextos propios. Lo que indican es, que para que se dé desde la otredad cultural, habría que mantener un distanciamiento frente a lo propio, con una actitud de visitante- aprendiz, para que de esta manera se logre conocer y comprender las características culturales que posteriormente puedan ser traducidas hacia otros contextos. Con lo anterior se genera una mirada doble y cíclica que caracteriza el proceso clásico de la investigación etnográfica, a la vez que miramos hacia dentro, se intenta traducir hacia fuera. La mirada se centra en el actor y se contrasta con el distanciamiento propio hacia él para observar desde afuera y traducir hacia el exterior lo que se comprendió. Con este cambio de posturas se logra el objetivo metodológico de la etnografía y se profundiza así en la interpretación de los fenómenos observados.

Los métodos clásicos de la etnografía son los de observación participante y entrevista etnográfica. Ambos ayudan en la validación e interpretación de los datos tanto visuales, como verbales, de manera que se complementen. Se adecua al estudio de fenómenos novedosos que exploran nuevas realidades, por lo anterior es que la etnografía no mantiene criterios preestablecidos sobre el tamaño o la composición de la muestra, sino que se necesitan estrategias flexibles y abiertas al momento de elegir a los actores o situaciones a estudiar. El muestreo se comienza con la determinación de informantes claves, ya que se opta por tener varias perspectivas de grupos externos, lo cual indica que será un muestreo abierto y flexible. No se distinguirán claramente las fases que componen al muestreo. El investigador en su ir y venir irá modificando sus guías de campo y la selección de los actores que necesitará observar y entrevistar. Su proceso de investigación irá mostrando resultados en espiral, partiendo de un conocimiento exploratorio que se va profundizando, transformando y enfocando hacia dimensiones que resultan ser relevantes, hasta llegar a la selección y la verificación de hipótesis de trabajo, o preguntas de investigación que se formulan y responden hasta el final del proceso de investigación, mismo que se da cuando el investigador ya no aprende nada nuevo y se convierte en “una

saturación empírica que vuelve la próxima fase empírica y predecible” (Kirk y Miller, 1986, como se citó en Dietz, 2017, p. 239).

El registro etnográfico ayudó en la investigación. Su empleo permitió la observación, tanto de hechos, como de procesos y sujetos para documentar lo observado en municipios de Los Altos de Chiapas como Zinacantán, San Juan Chamula, Tenejapa, Teopisca, Aldama y San Crsitóbal de Las Casas en el año 2021 y 2022. Este enfoque posibilitó tener un acercamiento directo con los distintos objetivos perseguidos en la investigación.

En cuanto a las técnicas seleccionadas se emplearon la observación participante, la entrevista etnográfica, los grupos de discusión y el análisis de documentos. Con el análisis de documentos se profundizó en las bases teóricas que sustentan el trabajo del teatro comunitario, características y objetivos. Se abordó acerca de las concepciones de cultura y la estrecha relación que le conceden a la identidad y a la cultura. Se sistematizaron experiencias sobre el teatro comunitario, cómo se ha empleado como una herramienta para visibilizar y atender diversas problemáticas presentadas en contextos locales. Se indagó sobre la labor y funciones preestablecidas para los promotores culturales.

Mediante la observación participante y los grupos de discusión se pudo, en conjunto con integrantes de grupos de teatro comunitario de los municipios antes mencionados de Los Altos de Chiapas y promotores culturales de San Cristóbal de Las Casas, describir las capacidades de acción que desarrollaron los(as) jóvenes desde el momento de su ingreso al grupo de teatro comunitario hasta la actualidad, teniendo en cuenta ciertos factores de movilidad, liderazgo, generación de opiniones y comunicación. Se sistematizaron y compartieron experiencias en cuanto a la motivación que manifestaron para acercarse a esta práctica, cómo el teatro comunitario les ha servido como una herramienta para expresar sus necesidades o problemáticas sociales y culturales, qué habilidades sociales desarrollaron y sobre todo, si la práctica influyó en sus propias identificaciones culturales. Con la ayuda de los dos promotores claves de la investigación; Diego y Raúl, se hizo posible el contacto con algunos grupos de jóvenes con los cuales habían trabajado teatro comunitario con el fin de llevar a cabo los grupos discusión, que sumaron un total de 5,

entre los meses de marzo, abril y junio en los municipios de Los Altos de Chiapas involucrados; San Cristóbal de Las Casas, Zinacantán, Aldama, Tenejapa y Teopisca.

Con la ejecución de un total de 12 entrevistas etnográficas y empleando la observación participante se identificaron los principales lugares en los que se desarrollaron las actividades, así como sus características. Se efectuaron 8 entrevistas a los dos promotores claves de la investigación; Raúl Pérez Pineda y Diego Méndez Guzmán, y a los directores de las Casas de Cultura de Zinacantán y San Juan Chamula de manera independiente. Se logró entrevistar a dos funcionarios del Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígena (CELALI) de San Cristóbal de Las Casas. Mediante entrevistas se logró indagar sobre el contexto social y educativo de los promotores culturales inmersos, su labor, funciones, logros y principales contribuciones en la conformación de grupos de teatro comunitario. Se describieron además, habilidades sociales que generó el teatro comunitario con sus experiencias.

Para efectos de esta investigación, la muestra no fue probabilística ni representativa, se distinguió por ser significativa en relación a la población con la que se trabajó. Se utilizó un muestreo estratégico para la construcción del caso, de tal modo que los sujetos y las situaciones que se incorporaron al estudio tuvieran un valor explicativo en el marco de las preguntas de investigación. Se realizó la selección de dos sujetos de estudio. Los criterios de selección de los mismos consistieron en la permanencia y autoridad en dicha práctica. Las labores en el área de teatro comunitario en Los Altos de Chiapas son bastante ricas. De acuerdo a la visión e intereses de la presente investigación, se propuso realizar los estudios de la relación existente entre el ejercicio del teatro comunitario y su relación con la identidad cultural de los jóvenes que integran estos grupos desde la mirada de los promotores culturales que los forman. Así es que la mirada se enfocó en dos actores y promotores que han mantenido, a lo largo de los años, una larga experiencia y formación vinculada directamente al teatro comunitario, formando y preparando diversas agrupaciones principalmente en la zona de Los Altos de Chiapas. Destacaron como promotores culturales Raúl Pérez Pineda, quien como ya se mencionó, resultó el coordinador del Festival de Teatro de los Volcanes y Diego Méndez Guzmán; actor,

traductor, intérprete y miembro activo de la Organización Red Social para el Impulso y Desarrollo Equitativo, A. C. (RESIDE).

Para el análisis y la interpretación de los datos etnográficos lo más importante consistió en la transcripción de lo encontrado mediante el análisis de documentos, la observación participante, la entrevista etnográfica y los grupos de discusión. En la interpretación se combinó el análisis vertical con el horizontal, condensando la información y analizando los temas comunes. Para datos que surgieron espontáneamente se introdujeron en una guía de análisis con códigos, de modo que la guía incluyera los códigos propios del investigador con otros encontrados de las personas o situaciones observadas.

A partir de las experiencias asociadas al trabajo de Raúl Pérez Pineda y Diego Méndez Guzmán, relacionadas a la práctica del teatro comunitario, se rescataron las labores, prácticas y habilidades generadas por los jóvenes al elegir identificarse con esta práctica cultural. El reconocimiento del teatro comunitario como elemento generador de capacidades e identificaciones culturales se considera clave para que la sociedad y los gobiernos tengan en cuenta su papel importante para el desarrollo de las localidades implicadas en sus actividades. La cultura y su abanico diversificado de prácticas e identificaciones culturales, siempre se ha puesto en tela de juicio cuando se habla de temas relacionados al desarrollo en una sociedad. Trabajos que demuestren y ejemplifiquen que la labor de la cultura y del teatro comunitario son algo más que entretenimiento, son relevantes y necesarios en los escenarios actuales, en donde las posiciones hegemónicas parecieran imperar sin tener en cuenta que existen pueblos que lideran un pensamiento que les permita alzar sus voces para lograr un posicionamiento a escala mundial.

Capítulo 1: Aproximaciones al concepto de identidad cultural

El hombre es un ente social que siempre ha vivido en la sociedad como algo natural. De la misma, extrae patrones que manifiesta en su conducta y personalidad, y a partir del conjunto de conocimientos, tradiciones y costumbres de su pueblo y época, se nutre de la cultura. La forma en que se apropia y genera su sentido de pertenencia hacia un determinado tipo de cultura hace que conciba su identidad cultural. Mediante el estudio y lectura de diferentes libros y páginas webs se da respuesta al objetivo del presente capítulo, el cual está relacionado con la forma en que se entiende la concepción de cultura a partir de las multiplicidades de culturas. Se expone cómo entender la identidad, cómo asumirla y cómo a partir de referentes culturales se adopta la identidad cultural. Sin obviar la importancia y el impacto que ha tenido la globalización en las sociedades, se emplea un apartado para demostrar cómo ha funcionado como detonante en la creación de transformaciones sociales, transformaciones que han repercutido directamente en el comportamiento de los jóvenes, por lo cual serán el centro de atención en la investigación.

1.1 Entendiendo la concepción de cultura

Al comenzar un acercamiento acerca de la cultura, considero importante destacar su antigüedad, la cual data desde la creación misma de la especie humana. Su análisis científico es lo que apenas posee un siglo. Esta afirmación es atribuida al antropólogo británico Edward Burnett Tylor, quien es considerado uno de los fundadores de la antropología moderna. En su obra "Primitive Culture" (Cultura Primitiva), publicada en 1871, Tylor sostiene que la cultura debe ser estudiada de manera sistemática y científica para poder comprenderla en profundidad. Es por ello que se le atribuye la idea de que el análisis científico de la cultura posee un siglo.

Su palabra y significado provienen del vocablo romano, "colere, cultivar, colonizar, ocuparse de algo, atender, conservar, y en primer término se refiere al intercambio del hombre con la naturaleza, en el sentido de cultivar y atender la naturaleza para que el hombre pueda habitarla" (Arendt, 2018, p.269). De acuerdo al habla romana, lo más importante siempre fue la estrecha conexión entre la cultura y la naturaleza, por lo que

originalmente se le dio un significado referido a la agricultura, actividad que gozaba con un gran desempeño. Posteriormente maduraron el arte y la poesía, aspectos que supieron cuidar y conservar correctamente y que fue legado de los griegos, mismos que “tenían un grado muy alto de ese amor a la belleza” (Arendt, 2018, p.272).

Existen muchas diferencias entre los estudiosos del tema, lo interesante es que coinciden al mencionar concepciones erróneas que se han tenido acerca de la cultura, siendo cinco las que proponen. La primera consiste en que se puede tener y no tener cultura, afirmación que confunde cultura con buena educación y con el acceso a ciertas actividades artísticas. La segunda afirma que existe una jerarquía natural entre culturas y subculturas lo cual es errado ya que dentro de una nación no existe una cultura homogénea, sino que subyacen diversas formas y todas son legítimas. La clase social alta se ha otorgado el rol de distinguir las culturas que consideran por encima de las otras, cuestión que no le confiere una legitimización pertinente porque no está considerando la diversificación cultural. Una tercera idea falsa está relacionada con la existencia de culturas falsas y mezcladas. Esta idea fue fundada durante el proceso de colonización y formación de las sociedades, considerando que el mestizaje resultaba desfavorable. Considerar que los espacios de la cultura son los museos, las bibliotecas y los teatros, es otra falsedad. Tanto la escuela como los antropólogos han contribuido fuertemente a esta concepción errada, tales espacios sólo representan uno de los hogares de la cultura. En su mayoría la cultura se efectúa, se representa, se conserva y evoluciona fuera de ellos, lo que indica que la vida cultural es mucho más amplia que la que se intenta representar en estos espacios. La última idea equivocada considera que la existencia de la cultura depende del Estado (Krotz, 1994).

Ciertamente siempre han mantenido interés por intervenir y conservar su herencia cultural porque así controlan y contribuyen a la cohesión social, pero aun así, no aseguran que la cultura no traspase sus fronteras llegando hasta otras naciones, ya que la creación y la reproducción cultural es más amplio que lo relacionado con las instituciones estatales. Lo anterior demuestra que el Estado representa un fragmento de la historia de la humanidad (Krotz, 1994).

Lo expresado permite entender mejor el concepto de cultura. Se define como el conjunto de aquellos rasgos espirituales y materiales que la distinguen, así como aspectos intelectuales y afectivos que determinan a una sociedad o un grupo o minoría social, abarcando desde el mundo de las artes, hasta los modos y maneras de vivir con sus tradiciones y creencias (UNESCO, 2012). Por su parte, Giménez (2005) afirma:

La cultura no debe entenderse nunca como un repertorio homogéneo, estático e inmodificable de significados. Por el contrario, puede tener a la vez “zonas de estabilidad y persistencia” y “zonas de movilidad” y cambio. Algunos de sus sectores pueden estar sometidos a fuerzas centrípetas que le confieran mayor solidez, vigor y vitalidad, mientras que otros sectores pueden obedecer a tendencias centrífugas que los tornan, por ejemplo, más cambiantes y poco estables en las personas, inmotivados, contextualmente limitados y muy poco compartidos por la gente dentro de una sociedad. (p.3)

Lo importante que señala el autor y que rescato, es que los repertorios que tienen significados culturales serán los que son compartidos, duraderos y exteriorizados por los actores sociales. Esta visión considera que “no existe la cultura sin sujeto ni sujeto sin cultura” (Giménez, 2005, p.4).

De acuerdo a la Arc-et-Senans Declaration (1972), como menciona Ruiz, 2004, la cultura se ha convertido en una exigencia del modo de vida, comprendiendo el sistema educativo, los medios de divulgación, las industrias culturales que se encargan de la creación, la producción y la distribución de los servicios culturales contribuyendo al desarrollo de la sociedad, y por último encontramos el derecho a la información.

1.1.1 La multiplicidad de culturas

La cultura no puede encerrarse en una sola. No es singular, sino plural, es por ello que dentro de la cultura existe una multiplicidad de culturas que exhiben distinciones de diversos grupos y conforman la diversidad cultural que presenciamos en las sociedades, mismas que deben ser reconocidas. En función de ello, el Estado debe tener la obligación tanto de protegerla, como de promoverla mediante la implementación de políticas que ayuden a la inclusión y la participación de sus ciudadanos. El beneficio que esto trae consigo consiste en que se asegura cohesión social, herramienta esencial para que una inclusión

sociedad funcione y se manifieste con tranquilidad. La cultura ayuda a encontrar y dar respuesta a quiénes somos y por qué, cómo son los otros y qué relación tienen con nosotros, propicia el espacio idóneo para conformar la propia identidad y es aquí cuando llegamos a otro aspecto importante al analizar la cultura; la identidad, la cual permite distinguir a una persona, un grupo o una sociedad que presentan semejanzas entre sí. La cultura otorga los materiales y herramientas para la construcción de la identidad, dejando en evidencia que la fuente de la identidad es la cultura (Giménez, 2009).

1.1.2 ¿Cómo entender y asumir la identidad?

La relación entre cultura e identidad es un tema ampliamente discutido en la literatura. Aunque ambos términos están relacionados, es importante destacar que no son sinónimos. La cultura es una realidad objetiva que permite a los individuos o grupos llegar a ser lo que son, mientras que la identidad es un discurso que permite responder la pregunta "quién soy". Sin embargo, la identidad solo puede ser construida a partir de la cultura, ya que esta última es una construcción que se expresa a través de los universos simbólicos y de sentido que han sido compartidos y que permiten a la sociedad llegar a ser lo que es. La construcción de la identidad, ya sea individual o colectiva, se realiza a partir de la selección de ciertos elementos y rasgos diacríticos que permiten al individuo decir "yo soy". Por lo tanto, es importante tener en cuenta que la identidad está estrechamente relacionada con la cultura y que ambas influyen en el desarrollo social y cultural de una comunidad. (Guerrero, 2002). En el contexto de esta investigación, se explorará el papel de la cultura en la construcción de la identidad individual y colectiva de los(as) jóvenes.

La identidad sería el lado subjetivo de la cultura, es la manera en la que comprendemos la cultura particularmente, y de forma distinta a otros individuos. Una de las funciones universales que se le otorga a la cultura es la de diferenciar a un grupo de otros grupos, lo que le otorga a la cultura un papel diferenciador. Basándose en estos aspectos, es que Giménez considera que los conceptos de identidad y cultura están íntimamente ligados y que la concepción que se tenga de la cultura va a dirigir lo que se tenga como noción de identidad. Considera que:

La identidad puede ser definida como un proceso subjetivo y frecuentemente auto-reflexivo por el que los sujetos individuales definen sus diferencias con respecto a otros sujetos mediante la auto-asignación de un repertorio de atributos culturales generalmente valorizados y relativamente estables en el tiempo. (Giménez, 2005, p.9-10)

Por otro lado, resulta interesante la visión que le otorga Bauman (2005) a la identidad, considerándola como una espada de doble filo por su capacidad para representar un grito de guerra, tanto de individuos como de comunidades que aspiran que los otros los imaginen y acepten en cuanto a la presencia de sus diferencias.

Existe una dimensión política de la identidad, es por ello que se analiza identidad conjuntamente con el poder, ya que la misma es construida también en un escenario de confrontación en la cual están implícitas las cuestiones del poder. Como dimensión política, la identidad se convierte en un arma poderosa, en una estrategia para la acción social que permite ver la respuesta de los actores sociales y los efectos de sus acciones (Guerrero, 2002). Es por ello que la identidad crea una “lucha simultánea contra la disolución y la fragmentación; una intención de devorar y, al mismo tiempo, una resuelta negativa a ser comido...”. Otorga “la libertad de elección y a su vez la seguridad de pertenecer a alguna parte” (Bauman, 2005, p.164). Lo anterior comprende que no debemos comprometernos con una sola identidad, ya que resulta arriesgado, debe mostrarse y no dejarla guardada para siempre. Manteniendo el tema, Bauman coincide con Peer Gynt. Él plantea que una persona no debe quedarse atascado con una sola identidad porque no se sabe lo que se pueda encontrar luego que cambies de opinión o parecer. Para ello habría que ser capaz de romper los vínculos con lo que te une, con lo que posiblemente te identifique, y en cambio, estar abierto al cambio.

La opinión del autor anterior lleva a plantearse el posicionamiento de que las identidades son múltiples, diferenciadas y fragmentadas. Múltiples porque cada persona puede tener varias identidades, fragmentadas porque cada identidad nos relaciona con otro grupo de actores, aunque estos tengan distintos espacios sociales o geográficos y son diferenciadas porque al hacernos sentir parte de un conjunto mayor, a su vez afirma las especificidades (Guerrero, 2002). Esto es dado de las diversas referencias identitarias que

puede tener la identidad. Guerrero continúa mencionando que las mismas pueden construirse de acuerdo a sus pertenencias sociales: género, clase social, pertenencia cultural, identificación religiosa o política, entre otras. Lo anterior indica que una persona puede tener una identidad individual, así como al mismo tiempo tener una identidad de género, identidad social, identidad generacional, identidad regional, identidad profesional, identidad política, religiosa, ideológica, etcétera. Esto evidencia el carácter multidimensional y fragmentado de la identidad, el cual resulta útil para entender a la cultura.

Guerrero (2002) refiere los tipos de identidades, dentro de ellos encontramos las identidades individuales que hacen referencia a las características propias del individuo. Es pluridimensional pues los rasgos propios de su subjetividad son construidos a partir de relaciones de pertenencia y relaciones colectivos sociales dadas de la praxis diaria.

Por otro lado, encontramos las identidades sociales o colectivas: Aquí encontramos las identidades internas que son las que asumen los grupos para identificarse como un "nosotros somos" y las identidades externas, son las impuestas al grupo; nacional, profesional, etcétera. Las identidades sociales se dan a partir de la identificación que el individuo hace con su colectivo social y que le permite identificarse dentro de la pluralidad y diversidad. Se caracteriza por el conjunto de pertenencias que permiten ubicarse en un sistema social y a su vez ser ubicados por otros. Pueden ser múltiples como las de género, clases, generación, o la posición económica o política. Los tipos de identidades colectivas son aquellos grupos que son el resultado de interacciones que se dan en espacios colectivos más pequeños, como los grupos familiares, las comunidades, vecindarios, grupos de pandillas, entre otros.

1.1.3 Adoptando una identidad cultural a partir de los referentes culturales

Existen varios estudios sociológicos y antropológicos que plantean que la identidad surge como una necesidad de diferenciación y reafirmación frente a otros individuos. El antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, en su obra "Las estructuras elementales del parentesco" (1949), argumenta que la identidad surge a partir de la diferenciación entre grupos de parentesco y la necesidad de mantener esas diferencias. El sociólogo francés

Émile Durkheim, en su libro "Las reglas del método sociológico" (1895), sostiene que la identidad se construye a través de la integración en grupos sociales y la diferenciación de otros grupos. El antropólogo británico Fredrik Barth, en su obra "Los grupos étnicos y sus fronteras" (1969), plantea que la identidad étnica se construye a partir de la diferenciación de otros grupos étnicos y la necesidad de mantener límites claros entre ellos. La socióloga estadounidense Erving Goffman, en su libro "La presentación de la persona en la vida cotidiana" (1959), argumenta que la identidad se construye a través de la interacción social y la diferenciación de otros individuos. Todos estos estudios sugieren que la identidad surge como una necesidad de diferenciación y reafirmación frente a otros individuos o grupos sociales, y que esta diferenciación es fundamental para la construcción de la propia identidad, y aunque este concepto tenga la capacidad de trascender las fronteras, su origen está relacionado a un territorio. Es por ello que la identidad de un pueblo se define por procesos históricos que se reflejan en la cultura. Se manifiesta con la práctica de las creencias, tradiciones, ceremonias, ritos, valores, entre otras. El hombre, le da soluciones creativas a los problemas que va encontrando en su medio y de esta manera intenta mejorar sus condiciones de vida, a lo anterior se le considera "creación cultural".²

Una mente abierta a cambios y posturas diferentes propicia una sociedad preparada ante nuevos desafíos. Esta idea se fundamenta en varias teorías y estudios realizados por expertos en diferentes disciplinas. En primer lugar, en el ámbito de la psicología social, la teoría del pensamiento divergente de Guilford (1950) propone que la capacidad de pensar de manera flexible, creativa y original es fundamental para adaptarse a situaciones nuevas y desafiantes. Según esta teoría, una mente abierta a cambios y posturas diferentes favorece el pensamiento divergente, lo que a su vez promueve la resolución de problemas y la generación de soluciones innovadoras.

En segundo lugar, desde la perspectiva de la sociología, autores como Zygmunt Bauman (2000) argumentan que la sociedad contemporánea se caracteriza por la incertidumbre y la complejidad, lo que implica la necesidad de contar con ciudadanos

² Definición aportada por la autora de la investigación.

capaces de adaptarse a los cambios y afrontar los desafíos que se presentan. En este sentido, una mente abierta a cambios y posturas diferentes se convierte en un recurso valioso para la sociedad, ya que permite a los individuos estar dispuestos a aprender y a reevaluar sus propias creencias y valores en función de las necesidades y desafíos del momento.

Por último, en el ámbito de la educación, autores como John Dewey (1916) defienden la importancia de una educación que fomente la reflexión crítica y el pensamiento creativo, en lugar de la mera repetición de conocimientos y valores preestablecidos. Según Dewey, una mente abierta a cambios y posturas diferentes es fundamental para un proceso educativo que forme ciudadanos críticos, reflexivos y capaces de adaptarse a un entorno en constante cambio.

Por su parte, al conjunto de las referencias culturales mediante las cuales una persona se define o se reconoce, es lo que se conoce como identidad cultural. Lo anterior involucra las libertades que se le confieren a la dignidad de una persona que incluye el derecho a la diversidad cultural, ya sea aceptando como legítimo lo particular o lo universal. De acuerdo a Villoro, como comenta Donoso Romo (2004), lo anterior significa que una persona tiene derecho a asumir una posición para moldear, a través de una forma intersubjetiva, su manera de sentir, comprender y actuar ante el mundo sin verse obligado a pertenecer a una cultura determinada ni ser absorbido por ella. Al respetar la diferencia y construir un rasgo que se va a consumir y a integrar como diversidad cultural, estamos ante un reflejo de una postura integrada con dignidad. Es un modo de conocer y comprender lo que exteriorizan los demás y con la intención de cambiar las actitudes mediante una reconstrucción que permiten recrear valores que lleven a una sociedad a ser más incluyente en cuanto a sus creencias, tradiciones y cultura (González, 2007).

Una vez que una persona elija la forma de adoptar su propia identidad cultural esto no supone que sea estática, la misma contiene una conformación heterogénea, o sea, que está compuesta por elementos o partes de distinta naturaleza que reconstruyen y revalorizan su proceso dinámico. Estos aspectos estarán influenciados por cuestiones

meramente internas del sujeto, pero también por el contacto con otras culturas. Es así que, de su interacción, incorporan a su identidad prácticas y rasgos de culturas ajenas. Dificultar el acceso de estas cuestiones por parte del Estado supondría un estancamiento y propiciaría la exclusión, lo que peligraría la conservación de la vida y su cultura. Trabajar la identidad cultural de los pueblos conserva la cultura, y más importante aún, desarrolla potencialidades que generan un mejor diálogo y participación al momento de tomar nuevas decisiones.

La identidad cultural es sentido de pertenencia y diferenciación que se va construyendo en la vida y en las prácticas cotidianas, en los rituales de las comunidades en las que se va reproduciendo y transformando una producción simbólica, a través de la acción social y los procesos de significación (Mac, s/f). La misma no es estática, se va construyendo y reconstruyendo a partir de la variedad de identidades culturales que coexisten y que se expresan de maneras particulares. Va a estar influenciada por factores internos que tienen que ver con el modo de actuar, con los intereses y las creencias, además de factores externos dados por las tecnologías, las estructuras sociales, políticas, económicas, por el tipo de mercado y de consumo, entre otros.

A partir de la cultura que ya se conoce se diseñan nuevas realidades viables para el futuro, razón por la cual la identidad cultural posea un carácter mutable y en constante evolución. Actúa sobre todos los elementos primarios de una sociedad; factores económicos, religiosos, tecnológicos, políticos, sociales, culturales y físicos. Cuando una comunidad procura un bienestar social común, trabaja en conjunto, motiva y da sentido a la vida, está haciendo cultura. En este sentido, a través de las acciones comunitarias para lograr el mejoramiento de la vida se le da sentido al desarrollo comunitario, de tal manera se trabajan con acciones comunes hasta lograr un bien común.

1.2 La globalización, fenómeno detonante de transformaciones sociales

La globalización es un proceso histórico de integración mundial que abarca todos los ámbitos de una sociedad y ha convertido al mundo en un lugar cada vez más interconectado. La raíz de su origen varía entre analistas e historiadores. Manuel García (s/f) expone que consideran que este fenómeno dio inicio desde 1492 cuando

Cristóbal Colón descubrió el Nuevo Mundo y se dio el encuentro entre las culturas de Europa y las del nuevo continente americano. Por otro lado, analistas hablan de globalización desde que en el año 1969 naciera el internet, fenómeno que propició que las comunicaciones, el intercambio cultural e ideológico se viera acelerado por las redes sociales. En 1989 se impone otra fecha importante, contextualizada con el desmoronamiento de la Unión Soviética, momento en que Estados Unidos muestra un modelo único e ideal de capitalismo propicio para todas las naciones y de esta forma imponerse al comunismo. Posteriormente se crea la Organización Mundial del Comercio en 1995, y por primera vez se rigen las normas comerciales entre los distintos países. Con los datos aportados Manuel García afirma que la globalización no es algo instituido con una fecha exacta, sino más bien el resultado de un proceso que se fue consolidando con los años (s/f).

Las innovaciones en el campo de las telecomunicaciones y la informática jugaron un papel decisivo en la construcción de este mundo globalizado llegando a cada rincón del planeta. Con los aspectos económicos y comunicativos se rompieron las barreras de las fronteras generando una expansión capitalista que posibilitó expandir los negocios. Como consecuencia, se han modificado las formas de hacer mercado en los países. Su impacto varía en dependencia de las condiciones y el desarrollo de cada nación, ya que cada país tiene su propia estructura económica, política y social, y está expuesto a diferentes factores internos y externos que influyen en su crecimiento y desarrollo.

La globalización tiene ventajas sustanciales como la circulación de bienes y productos importados, la contribución a la disminución de la inflación, el aumento de las inversiones extranjeras, mayor área para el comercio internacional, la mejora de las relaciones con otros países y un enriquecimiento de intercambio cultural y tecnológico. Por su parte, también presenta desventajas tales como la concentración de la riqueza en los países más desarrollados dejando como consecuencia que muchos vivan en la pobreza extrema. Aseguran que con los progresos en la automatización de la producción ha causado el aumento del desempleo, así como ser la causante de la pérdida de las identidades tradicionales (Negrete, s/f).

Realizar un abordaje, aunque escueto sobre este tema es necesario, ya que no hay área del conocimiento que en la actualidad no esté relacionada con la globalización. Es un fenómeno nuevo que ha cambiado la manera de ver la vida. No sólo se trata de hecho que caracteriza la época en la que vivimos y de un rasgo importante de estos tiempos, es de por sí la característica que mejor define la sociedad en la que vivimos y que le da su sello más distintivo. Como resultado, “la globalización ha representado una mayor interdependencia entre todos los seres humanos, un acercamiento creciente en un mundo cada vez más pequeño” (Canteras, 2004, p.206).

Este fenómeno prácticamente ha permeado todos los campos de la actividad humana, ha causado transformaciones sociales que, con el transcurso del tiempo, han modificado usos, costumbres y valores de muchas naciones. Durante muchos años las personas se abastecían de los que se podían producir localmente o muy cercano a su lugar de consumo, pero estas cuestiones han cambiado completamente por la globalización económica. La existencia de empresas internacionales hace que la mercancía se mueva por todo el mundo sin encontrar barreras y en ocasiones afecta a la economía de un país cuando venden sus productos a un precio menor que la empresa nacional.

De igual modo, la globalización se extiende hasta la cultura y afecta cuando las formas de vida y las costumbres comienzan a ser muy diferentes. De manera particular, cada sociedad exhibía una forma propia de vestir, de relacionarse, de pasar su tiempo de ocio, de preparar sus alimentos, de llevar sus costumbres y creencias. Con la inserción de la globalización esas diferencias locales se han manifestado en todo el mundo. Podemos encontrar en un mismo país restaurantes que ofrecen alimentos de otras naciones, incluso sus formas de vestir y otras costumbres.

Existe una falsa hipótesis que ha promulgado que la globalización pretende una homogeneización cultural. En un inicio, era una condición política- ideológica que prevaleció por un buen tiempo. Prometieron que la creación de un mundo socioeconómico igualado sería el inicio de una era llena de grandes transformaciones que propiciaría una mayor igualdad entre todas las naciones. En la actualidad se ha corroborado que dicha

condición fue errada, que este proceso se ha dirigido en sentido contrario y que no ha provocado una homogeneización sociocultural, sino que su proceso ha estado acompañado de un valioso renacimiento de las identidades en todo el mundo. La globalización ha funcionado como un detonante de inclusión en el que las identidades pueden articularse y funcionar en mejores condiciones, ha permitido que las naciones se posicionen a escala global y se hagan notar. Mediante su articulación permite el aprovechamiento de la diversidad, nutriéndose así de todas aquellas identidades que le sean afines y que resulten domesticables (Díaz, 2009).

Haciendo uso de las redes sociales, que permiten la comunicación a escala macro, se crearon las industrias culturales dedicándose exclusivamente a la creación y contribuyendo así a la economía y al desarrollo de un país. Son aquellos sectores que producen y distribuyen bienes y servicios culturales. Dentro de sus objetivos están los de proteger, fortalecer y promover la diversidad de las expresiones culturales, así como fortalecer la identidad nacional y las relaciones entre las distintas culturas. Contribuye a incentivar la libre creación artística, sostener la memoria, el patrimonio cultural de los pueblos y garantizar el ejercicio de los derechos culturales.

Pareciera con tal descripción que las industrias culturales vinieron a salvar y proteger todo lo relacionado con el quehacer cultural y su patrimonio, pero, ¿qué críticas devienen de tan ostentosa idea? Su concepto proviene de los teóricos alemanes Max Horkheimer y Theodor Adorno en un ensayo escrito entre 1944 y 1947 y publicado en el libro “Dialéctica de la Ilustración”. Aportan una mirada crítica y pesimista sobre la función de los medios de comunicación, con especial atención en las industrias del entretenimiento luego de la Segunda Guerra Mundial. Ambos lamentan que se haya reemplazado un arte que era más letrado por otro que se define por su masividad, y que su objetivo principal consistía en vender productos mediante los medios de comunicación. La función que destacan es la ideológica, de tal modo que con su práctica comprometían a la población y lograban obediencia según los intereses del mercado (Wikipedia, 2022). En su análisis, (Max Horkheimer y Theodor Adorno, como se citó en Anverre et al., 1988) afirmaron lo siguiente:

Cuanto más se fortalecen las posiciones de la industria cultural tanto más brutalmente puede actuar esta contra las necesidades de los consumidores y suscitarlas, orientarlas y disciplinarlas, llegando incluso hasta el extremo de abolir el esparcimiento: no se impone ya límite alguno a un progreso cultural de tales características. (p.16)

La industria creativa, como mencionan, sería el sector de la economía que abarcaba a la industria cultural, así como a la economía del conocimiento, incluyendo áreas de investigación, educación, informática, investigación, entre otras. Para el año 1962, este concepto se entendería como uno de los sectores de todas las Industrias Culturales, es por ello que se le comienza a referir en plural. (Wikipedia, 2022). Es evidente la posición radical y pesimista que muestran ambos teóricos. Es por ello que las industrias culturales han sido centro de debate por organizaciones importantes tales como la UNESCO.

Una reunión organizada en Montreal, en donde diversas instituciones nacionales e internacionales colaboraron con investigaciones, permitió una comparación sobre la problemática de las industrias culturales. El resultado del intercambio conformó una obra de varios autores donde demuestra la preocupación de la UNESCO por estos temas. En el mismo exponen los problemas relacionados al campo de las industrias culturales, cómo funcionan, la incidencia que tiene sobre los grupos sociales, los fenómenos de internacionalización y las diversas modalidades de intervención, ya sea privada, como pública. Dentro de las discusiones hubo necesidad de mantener una postura equilibrada en cuanto a las industrias culturales ya que, algunos hicieron énfasis en las consecuencias negativas, considerando que representaban “una agresión contra el concepto de vida y las culturas endógenas...”, pero otros destacaban que aportaba esperanza, que constituía “...el diálogo cultural, que todos consideran como el fundamento de la paz” (Anverre et al., 1988, p. 16), lo cual garantizaba la democratización cultural que tanto ansiaban (Anverre et al., 1988).

En las conclusiones de este documento, exponen que ciertamente las industrias culturales invaden a escala global el medio cultural de las personas y consumen la mayor parte de su tiempo libre. Favorecer el consumo de sus productos compromete el desarrollo cultural de las sociedades, amenaza el patrimonio cultural de la humanidad en cuanto a los

valores, comportamientos y concepciones. Recalcan que es necesario la promoción de prácticas y actitudes que promuevan la creación, los procesos de aprendizaje y la participación, que se logre establecer un diálogo entre culturas, en donde el emisor y el receptor de los productos puedan intercambiar sus roles en un proceso en el que ambos aprendan, sin que los receptores se conviertan en esclavos de una información emitida unidireccionalmente. (Anverre et al., 1988). Con el encuentro entre investigadores se evidencia, por un parte, que las industrias culturales son consideradas amenazas, y por otro lado, esperanza. Así como la globalización como proceso atraviesa controversias, las industrias culturales como medio de transmisión del quehacer artístico, también.

Jorge Figueroa, en 2015 expone un debate sobre la industria cultural inspirado en el ensayo de Max Horkheimer y Theodor Adorno y sobre la cual realiza una crítica. Ambos teóricos “...valoraron a la industria cultural como una adaptación del arte a las exigencias del mercado. Consideraban una «mala palabra» al entretenimiento y no podían comprender que, en el sistema capitalista, toda producción en general se rige por sus normas” (Figueroa, 2015, s/p). Destaca que desde el momento en que Walter Benjamín escribió en 1936 “El arte en la era de la reproductividad técnica”, se comienza a considerar como auténtico arte al artesanal por crear obras únicas y originales, sin tener en cuenta que el grabado existía desde hacía siglos y admitía diversas reproducciones, así mismo como la fotografía, que es otra expresión más reciente. Plantea que, si fuera correcta la postura de que una obra para ser arte debe ser única y original, entonces, la producción artística no es artesanal, ya que Duchamp desde inicios del siglo XX creó los ready-made (ya hecho), con lo cual los artistas trabajaban sobre materias ya hechas, ya sea mediante el cine, el diseño, la música o el teatro. La crítica se dirige a que el concepto de mercancía que se aplica sobre una obra, no es igual al de un objeto, ya que se considera que el arte no tiene valor de uso. Critica la posición de quienes rechazan totalmente a las industrias culturales, sin considerar que es un medio que posibilita un cambio en la sociedad valiéndose de ella (Figueroa, 2015).

Las industrias culturales cobran gran importancia en el mundo contemporáneo. Simultáneamente influyen positiva como negativamente en la sociedad, todo dependiendo del punto de vista con el cual se analice. Propiciar actividades creativas e innovadoras, que

propicien la investigación, el intercambio, el aprendizaje y el diálogo siempre será una práctica de prioridad para las sociedades. Es en esta temática, que la práctica del teatro comunitario se considera que cumple con los rubros mencionados. Representa una herramienta útil para trabajar desde las bases de creencias y tradiciones de los pueblos y por tanto, es una de las temáticas claves a tratar en la presente investigación. En medio de los cambios y transformaciones que ocurren en la sociedad, muchos se convierten en actores claves para protagonizar esta era digital de redes sociales y comunicación, ejemplo de ello son los jóvenes que juegan un factor clave. Hay varias evidencias de que los jóvenes están jugando un papel clave en la era digital y en la transformación de la sociedad en general, a través del uso de las redes sociales, la innovación tecnológica y el emprendimiento social.

Según un estudio de 2021 del Pew Research Center, el 88% de los adultos jóvenes de entre 18 y 29 años utilizan las redes sociales, lo que los convierte en el grupo demográfico con mayor presencia en estas plataformas. Los jóvenes han adoptado las redes sociales como un medio para conectarse con sus pares, expresar sus opiniones, promocionar su trabajo y actividades, y movilizar la acción colectiva. Ejemplos de movimientos sociales liderados por jóvenes a través de las redes sociales incluyen el movimiento #MeToo, la Marcha por nuestras vidas y Fridays for Future (Pew Research Center, 2021).

Por otro lado, muchos jóvenes están impulsando la innovación y el progreso tecnológico a través de su creatividad y habilidades técnicas. En 2020, la revista Forbes publicó una lista de los "30 menores de 30" en el campo de la tecnología, que incluía a jóvenes empresarios, desarrolladores de software, ingenieros y otros líderes tecnológicos. Ejemplos de jóvenes emprendedores tecnológicos incluyen a Mark Zuckerberg, cofundador de Facebook, y Evan Spiegel, cofundador de Snapchat (Forbes, 2020).

Y respecto al emprendimiento social, Los jóvenes también están liderando iniciativas empresariales y sociales que buscan abordar problemas sociales y ambientales. En 2021, Forbes publicó una lista de los "30 menores de 30" en el campo del emprendimiento social, que incluía a jóvenes empresarios que están abordando temas como la salud mental, la

educación, la sostenibilidad y la justicia racial. Ejemplos de jóvenes emprendedores sociales incluyen a Malala Yousafzai, fundadora de la Fundación Malala, y Boyan Slat, fundador de The Ocean Cleanup (Forbes, 2021).

1.3 Comportamientos y transformaciones en los(as) jóvenes

El comportamiento de los seres humanos es incapaz de medirse porque actúan en constante creación; inventando, anticipando y pensando, cuestiones que lo ponen en la cima de las especies por sus facultades intelectuales. De sus comportamientos inesperados ocurren transformaciones, mostrando que poseen un alto potencial para rediseñar instituciones y maneras de pensar. Se han relacionado los cambios presenciados de la sociedad con el proceso de la globalización, y de la mano la pérdida de valores en los jóvenes. Se consideran entre los valores universales la libertad, justicia, igualdad, solidaridad, honestidad, respeto, responsabilidad, tolerancia, paz, dignidad humana, amor, compasión, cooperación, empatía y gratitud, entre otros (Kluckhohn, 1951). Se observa que no es algo novedoso, continuamente la sociedad se encuentra sumergida en esta crisis de valores que no alcanza su fin. Por lo anterior es que se preguntan cuándo es que no nos encontramos en crisis de valores. “Lo que sí estamos es en transformación social y quizás sea esta la acepción de crisis más correcta en este caso, acepción retadora por otra parte como oportunidad para el cambio y la transformación en el sentido deseado” (Rodríguez, 2004, p.218).

Los jóvenes, con las herramientas que les posibilita la sociedad pueden llegar a convertirse en protagonistas. “...representan un recurso humano importante de la sociedad ya que actúan como agentes de cambio social, desarrollo económico y progreso” (Mizrahi, 2018, s/p). Poseen capacidades para incorporar las nuevas tecnologías de la información y el conocimiento a todas las esferas de sus vidas. Están dotados de todo un caudal de conocimientos reflejados en sus logros educacionales y tienen una óptima capacidad para adaptarse a las nuevas formas de organización que la sociedad requiere para adentrarse a ella. En la actualidad sus comportamientos y actitudes son fruto de la globalización, de los medios de comunicación, del deterioro de sus valores morales, religiosos y familiares. A los jóvenes se les ha visto como sujetos de cambio (Mizrahi, 2018, s/p), donde la juventud es

concebida desde la transgresión social y la rebeldía siendo capaces de dirigir las transformaciones sociales y la modernización. Se ve una “contribución sustancial de la juventud a la construcción y renovación de la sociedad” (Rodríguez, 2008, p.278). Lo anterior se observa desde manifestaciones colectivas, movimientos estudiantiles y en expresiones estéticas a través de la vestimenta, la moda o la música.

La juventud también es vista como problema social. Aquí destacan conflictos que los conllevan a la violencia, la delincuencia, la drogadicción, la anarquía, fracasos escolares, entre otros (Hopenhayn, 2008). Esta segunda visión estudia grupos que son marginados, pero en esencia la juventud es un estado de suspensión que se encuentra entre la etapa de la niñez y la vida adulta. Es como pausar la niñez, darle un tiempo prudencial y adecuado a la personalidad para madurar y llevarla hasta el siguiente nivel, el de la adultez. Es una manera de ser que no necesita estar sujeta a criterios de maduración o integración, como una esencia mutable socialmente construida que es siempre única de acuerdo al lugar y al momento histórico en la que se desenvuelva. Entendiendo esta perspectiva se deja de tener una concepción de que la juventud es una población que se encuentra en el intermedio entre la niñez y la adultez y permite comprender las causas del por qué la juventud se identifica con algo en determinado tiempo y lugar, con características y necesidades propias y específicas.

Es común atribuirle a esta etapa de la vida ciertas características negativas cuando lo comparan con una persona adulta, les cuestionan de ser inseguros y de vivir momentos de transiciones, de ser ociosos y mantener una actitud improductiva al no generar ingresos económicos, son desinteresados, son propicios a desviarse de lo que espere tanto su familia como la sociedad en sí. Otro aspecto es que pueden ser victimizados, por lo que se les justifica ciertas actitudes, son revolucionarios y rebeldes (País, 2011).

Más allá de la construcción social de lo que significa esta etapa de la vida, constituye un período con márgenes elásticos en donde la identidad personal está todavía en construcción, buscando solidificar sus principios de una manera firme y notable. En medio de su construcción social se toman la vida muy en serio, muestran sus valores sin hipocresías

y asumen de una forma muy intensa la visión que tienen sobre la libertad y la solidaridad. El problema es que cuando miran a su alrededor, la realidad social está plagada de burocracias, problemas económicos y políticos que condicionan el accionar de los adultos y muchas veces los valores están matizados con otras actitudes que ya están rotas. Aquí atraviesan por una disociación entre su teoría de los valores con la aplicación práctica de los mismos. Y se produce lo que en psicología social se conoce como disonancia cognitiva: el malestar producido por la inconsistencia entre las propias actitudes o entre las actitudes manifestadas y las conductas realizadas (Festinger, 1957).

El comportamiento humano trata de dar coherencia a lo largo de su vida entre lo que pensamos, sentimos y la forma en la que actuamos. Los jóvenes pasan por el riesgo de sentir insatisfacción social como consecuencia de la hipocresía y la incoherencia que encuentran en la sociedad y por ello se apoyan en movimientos sociales, manifestaciones y espacios culturales que son eternos buscadores de transformaciones coherentes. La sociedad necesita de estas nuevas transformaciones, pero en ocasiones hay miedos y resistencias al cambio. Resguardar las expresiones sociales se han contemplado como una exigencia de la identidad personal, y es que la identidad es primordial en la interpretación de los nuevos cambios sociales. La lucha por definir la propia identidad y encontrar sentido a la vida es una decisión personal que conlleva a identificarse con lo que uno desea y sentirse a gusto. Es así que nos acercamos a una de las prácticas culturales que la juventud toma como propia y expresa mediante sus obras su sentir: el teatro comunitario.

Capítulo 2: Acercamiento al teatro comunitario en Los Altos de Chiapas

2.1 El teatro comunitario en América Latina

El teatro comunitario corresponde a la misma categoría de manifestación artística que el teatro profesional, aunque difieren en algunas características que no tienen que ver con los contenidos que trabajan, sus escenarios o el nivel de profesionalización. Para los practicantes de teatro profesional su éxito es el principal objetivo y está medido por la cantidad de recaudación obtenida mediante la venta de boletos y, por sus participaciones en los grandes medios de comunicación. Lo expresado requiere de importantes inversiones en la producción de sus obras, aspectos que no todos los grupos de teatro profesional logran alcanzar. Su éxito y continuidad dependen indudablemente de la generación de ingresos.

En contrapartida encontramos al teatro comunitario conformado por personas no profesionales del teatro que cuentan la historia de su lugar (pueblo, ciudad o barrio) a través de una representación teatral (Bidegain, 2007). Estos vecinos-actores asumen un compromiso con su obra, ensayando una vez por semana, o quizás dos o tres veces, pero sólo después de haber cumplido con la jornada laboral que desempeñan como profesionales. En sus encuentros planifican la creación de los textos y la puesta en escena. Los objetos y escenarios construidos son meramente artesanales y de esta manera cuentan sus historias y anécdotas personales o colectivas estrechamente ligadas a las historias de sus barrios. Aquí el éxito no es medido por la recaudación de fondos, sino por los aplausos y la satisfacción que logren dejar en su público. Un público alegre e identificado con las temáticas puestas en escena, demandará de tiempo por parte de los integrantes del grupo de teatro comunitario, querrán agradecer, saludar, conversar sobre lo que vieron y las sensaciones que les provocó. Este momento resulta enriquecedor para sus integrantes, presenciar si el mensaje provocó algún impacto o transformación en el público es el mayor éxito de cualquier grupo de teatro comunitario.

No existe un concepto único y que generalice al teatro comunitario, esto es porque presenta un carácter local, novedoso, se encuentra en constante cambio. Encontramos en

cambio, características que coinciden en algunos textos e investigaciones que se han realizado acerca del tema. El punto en común que podemos apreciar es el hecho de que el teatro comunitario es realizado por la comunidad y para la comunidad, por vecinos-actores no profesionalizados, por lo que no es remunerado. En caso de que en su composición exista algún actor profesional, como ha pasado, participa en su calidad de vecino. Tienen como objetivo ir más allá de concebir sus obras como un producto estético, sino centrado en la recuperación y reconstitución de los procesos sociales que son vulnerablemente sensibles a raíz de las crisis socioeconómicas que surcamos. En sus temáticas siempre aparece la relación de los vecinos-actores con la idiosincrasia de cada barrio y se transmite un abanico de sentimientos expresados en alegrías, sueños, penas, iras, esperanzas y protestas.

Se autodefine como el arte que se liga a un proyecto comunitario por el que “el barrio y la comunidad dejan de ser el ‘dormitorio’ que nos alberga entre una y otra jornada de trabajo, y pasa a ser el escenario de la transformación del mundo, la prueba cotidiana de que otra sociedad es posible” (Balán, 2003, p.6).

La Red Nacional de Teatro Comunitario (s/f) en su página oficial afirma:

Nace de la voluntad comunitaria de reunirse, organizarse y comunicarse, parte de la idea de que el arte es una práctica que genera transformación social y tiene como fundamento de su hacer, la convicción de que toda persona es esencialmente creativa y que sólo hay que crear el marco y dar la oportunidad para que esta faceta se desarrolle. Una de las facultades más mutiladas en el hombre es su capacidad creadora y el permitir desarrollarla es un auténtico cambio personal, que genera modificaciones en la comunidad a la cual éste pertenece. (s/p)

También le confieren algunas características y rasgos que son necesarios mencionar:

- Trabaja desde la inclusión y la integración lo que le otorga un carácter extrovertido, otorgándole la oportunidad de participación a cualquier público que se acerque voluntariamente. No tienen en cuenta la edad, raza o algún estereotipo, la experiencia invita a valorar el intercambio. El participante sólo asume un compromiso con su arte, comprometiéndose a ensayar, practicar y mostrar sus

funciones y con las tareas que estén relacionadas con la organización y el funcionamiento del grupo.

- El teatro comunitario es numeroso, se extiende hasta 20 integrantes. Es por ello que en sus obras siempre estará presente un “nosotros”. Dentro de sus temáticas encontraremos desde la comedia hasta la tragedia, pero nunca aparecerá el drama psicológico. Retoma distintos géneros populares como el circo, la opereta, la zarzuela, etc.

- Es autoconvocado y autosugestivo. Los recursos y apoyos serán autogestionados y propios lo que le otorga su libertad e independencia. En algunas ocasiones pudiera ser apoyado por el Estado, pero esto no le otorga un carácter estatal. Siempre son autónomos.

- Con sus presentaciones, generan la aparición de públicos nuevos compuestos por un entorno social y familiar, vinculados generalmente, con los actores que participan, y por otro público, ya que estos espectáculos llegan hasta el sector de la población que habitualmente no recurren a las salas de teatro. Estos espacios abarcan un espectro más amplio de la población a los que llegaría una presentación en una sala de teatro convencional.

- No presenta afiliaciones religiosas ni políticas. Sus propuestas se dirigen a que el sitio en el que se efectúe, desarrolle lazos comunitarios y que el arte esté presente en la vida de las personas. Lo último es un desafío existente en las sociedades, hacer del arte un aspecto imprescindible que modula el accionar, sin dejar esta tarea solamente para especialistas.

- El teatro comunitario tiene en cuenta que el arte es un derecho. Propone a la comunidad asumirlo y no encomendarse a otros.

Se considera que el teatro comunitario que va más allá de las características básicas mencionadas anteriormente, no sólo es una forma de expresión artística, sino también una herramienta para el empoderamiento y la transformación social, que busca rescatar la memoria, fomentar la construcción colectiva y el uso del espacio público. Muchas son las investigaciones que han centrado al teatro comunitario como objeto de estudio (Proaño

Gómez, 2006, 2013, Bidegain, 2007, 2014, 2017; Rosemberg, 2009; Scher, 2010) y han observado en estas experiencias un proceso cultural identitario capaz de transformar las prácticas de la vida cotidiana de las comunidades en las que trabaja.

Reviste diversas formas y propósitos particulares como práctica cultural contemporánea; como proceso de transformación social (Alfaro, Sura, 2007); como estrategia de desarrollo social a nivel local (Ramos, Sanz, 2008); como construcción de sentidos en torno a la historia y la promoción a la reflexión sobre los procesos sociales (Fernández, 2013); abordada desde la filosofía estética (Proaño Gómez, 2013); como cambio social a partir de la intervención en el espacio público (Teodosio, De Castilla y Bernat, 2014); como medio de comunicación comunitario para el desarrollo de las comunidades indígenas (Marina, 2017); como espacio de recreación de lazos de pertenencia (Sánchez, 2018); como reconstrucción histórica (Fernández, 2018). Esta última cuestión mencionada es considerada una característica importante, así lo menciona Marcela Bidegain y otras (2008) cuando expresa: “barrios y pueblos vuelven a recuperar su voz y su identidad por medio de esta forma de hacer arte que une a la comunidad con un fin específico: la recuperación de la memoria colectiva y la reconstrucción de los vínculos del tejido social” (p. 20). Continúa refiriendo que ese rescate “no es para hacer museos sino para entender el presente, construir y experimentar subjetividades o formas de estar en el mundo, de habitarlo y concebirlo” (p.24).

En los grupos de teatros comunitarios podemos encontrar inquietudes comunes que representan las voces de los pobladores a las que el teatro comunitario les presta su voz. Como práctica artística, está conformada de una ideología, tiene una manera de ver el mundo transmitida con cada espectáculo y expresada a partir de mensajes que llevan de trasfondo situaciones sociales. Es una variante de hacer política, pero sin pretensiones partidarias, con libertad plena para decir lo que se quiere por medio de la broma y la ironía. Por estos medios es que adquieren un rol significativo en la sociedad. Siempre se preguntan por qué el teatro comunitario para asumir este rol y la respuesta se sitúa en que el teatro es creatividad por diversión, se construye en base a un colectivo, se trabaja con un objetivo

común el cual otorga algo en qué creer, implicarse, pero a su vez sentir sensación de libertad y seguridad.

En medio de un mundo lleno de desconfianza e inseguridad, aparece esta variante cultural como una opción para los que buscan ser actores del cambio. Lo atractivo del teatro es la manera en que las personas pueden expresar lo que nadie se atreve a decir a través de un juego que expresa la realidad social. Al respecto, la creatividad trastorna y hasta puede llegar a parecer sospechosa, lo cual equivaldría a la sensación molesta que paraliza ante el pensamiento hegemónico que lo que pretende es desagregar, por el contrario, el teatro comunitario lo que pretende es unir y reconstruir los lazos sociales convirtiéndose en una herramienta de cohesión por excelencia. En este punto es cuando resulta peligroso para el poder, invitando al actor, como al espectador a la reflexión, al cambio y a demostrar que sólo depende de uno mismo (Bidegain, 2007). Por consiguiente, “despierta al espectador hacia una comprensión de la historia pasada y presente, en un gesto crítico que discute lo que se presenta en los medios de comunicación masiva, desvía por un momento la atención de los espectadores de la ansiedad causada por el mercado” (Proaño, 2007, p.29).

Es así que el teatro comunitario rompe con la dinámica propia de la globalización, invita a trabajar desde abajo, desde lo local, incentivando a que los integrantes de una comunidad se reúnan y creen lazos sociales, lo que rompe con la rutina de emplear métodos tecnológicos actuales para comunicarse. Funciona como arma para oponerse a este modelo funcionando democráticamente y horizontal. No se requieren de grandes aptitudes para formar parte de una obra, con que se incorporen cuando el momento lo requiere basta, el espectador se convierte de actor pasivo a actor activo. Las experiencias adquiridas en dichos momentos, llenan de sentimientos encontrados. La música, los colores, los bailes y las voces dan significado y alegría a momentos de los que se apropian los espectadores.

El nacimiento del teatro comunitario es considerado el 9 de julio de 1983, cuando un grupo de vecinos de La Boca, Argentina, realizó una primera presentación al aire libre como acto de resistencia ante la escuela de sus hijos que sabotaba sus iniciativas sociales.

Su primera presentación en público fue en la plaza Malvinas Argentinas, en un conjunto llamado Catalinas Sur. El objetivo de este grupo fue el de recuperar el tejido social, reunirse y dar vida al espacio público que se encontraba abandonado a consecuencia de que había sido destruida después de la década de los 70 por la represión y las violaciones de los derechos humanos. A la población civil el gobierno militar le había prohibido la práctica política y la actividad colectiva, por lo que quedaron suspendidas la conformación de asociaciones, confederaciones y los centros estudiantiles. “Paralizó completamente a la sociedad otorgándole el silencio y la imposibilidad de comunicación” (Bidegain, 2007, p.20). El gobierno sucesor encabezado por el presidente Alfonsín, a pesar de realizar modificaciones en sus estructuras institucionales y administrativas, no cambiaron su modelo neoliberal quedando expuestos a la lógica de acumulación de fracciones que repercutió en la inflación de los precios y en un recrudecimiento de la situación social y económica (Basualdo, 2007).

El grupo Catalinas siguió creciendo dentro de estos conflictos, tomando su camino y destacándose como el único grupo de teatro conformado por vecinos para vecinos hasta el año 1996. Inspirados por su trabajo fue que surgió el grupo Los Calandracas y fijó sus raíces en el Circuito cultural Barracas (Rosemberg, 2009). El mismo se desempeñó y atrajo integrantes y espectadores, en medio de la fragmentación de la sociedad y la profundización del pensamiento neoliberal y posmoderno. En el 2001 explotó una crisis que generó una extrema inestabilidad en la sociedad a consecuencia de las políticas económicas que fueron adoptadas y por las consecuencias del proceso de globalización. En este contexto extremo salieron a las calles, conjuntamente con los pobladores protestantes que tenían como objetivo recuperar el espacio público, los grupos circuito cultural Barracas y Catalinas Sur para estimular y apoyar a nuevos grupos que quisieran sumarse a su misma práctica. “Así fue que en el año 2002 nacieron agrupaciones de vecinos-actores con la intención de revelar y pensar qué los hacía argentinos y de qué modo toleraban esa posición” (Bidegain, 2007, p.23).

Diego Romserberg (2009) se dio a la tarea de explicar la expansión del movimiento como una forma de “desafiar y marchar a contrapelo de los valores dominantes de la época:

se propone reconstituir tejidos sociales en un país que está fragmentado y que exalta el individualismo; revaloriza el propio territorio y la identidad en medio de una globalización homogeneizante; “fomenta la comunicación cuerpo a cuerpo mientras el entorno impone la virtualidad en las relaciones interpersonales”. (p. 8)

Lo expresado anteriormente, representa los dos momentos más importantes de la historia del teatro comunitario; su surgimiento en el año 1983 y su expansión en el 2002. Se pone de manifiesto que los movimientos sociales claramente surgieron como una necesidad a denunciar los problemas que aquejan a una sociedad y que el teatro comunitario fue uno de los movimientos que ayudaron a la recuperación de los espacios públicos, tanto para denunciar, como para cambiar la realidad circundante reconstruyendo los lazos sociales, la identidad, la memoria, el trabajo colectivo, la solidaridad y las ilusiones.

2.1.1 Teatro comunitario en México

El teatro comunitario surge como práctica teatral en México antes de la llegada de los españoles, cuando los pueblos originarios utilizaban el teatro como una forma de comunicarse con sus deidades en rituales místicos. La cultura maya, por ejemplo, empleaba el teatro como medio para expresar su religión y creencias. Posteriormente, durante el proceso de conquista española, se utilizó el teatro con fines evangelizadores, llevando representaciones y mensajes cristianos a los pueblos nativos. Esta práctica de utilización del teatro como herramienta de conversión religiosa fue común en todo el continente americano y tuvo un impacto significativo en la historia y cultura de muchos pueblos originarios (Marina, 2020).

En la historia del país, se observan diversas experiencias que se han desarrollado bajo los conceptos de campesino, comunitario, indígena y popular. Al llevarlo a nombre, lo podemos encontrar en el estridentismo³, en el Teatro de los Murciélagos, Teatro de Ahora, Teatro Sintético, el Teatro Popular de México, el Teatro de Revista. Las experiencias se dieron por diversos actores dentro de la práctica teatral, ejemplo de ellas las encontramos

³ Joy Rashkin, Elissa: Movimiento mexicano de vanguardia caracterizado por ser multidisciplinario e iniciado en la década de 1920 en la Ciudad de México, México.

en el Movimiento de los Volcanes, el Grupo Mascarones y el Teatro Comunidad A. C. (TECOM).

En el año 1971 el movimiento teatral “Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO)”, desempeñó actividades bajo la dirección de Eraclio Zepeda y sus colaboradores, uno de ellos, el director y actor Rodolfo Valencia quien fue encargado de asesorar y supervisar la actividad de orientar al campesinado durante seis años y fue invitado por el gobierno de Cuba en la década de los sesenta para dirigir el teatro popular de La Habana. El proyecto de la Compañía tenía dos finalidades, una consistía en despertar la conciencia tanto política como social de los campesinos a través de la representación teatral. Con lo anterior se quería poner fin a un sistema de explotación del campesino que no contaba con un sitio donde guardar su producción y se vieron en la obligación de venderla a pie de milpa a los precios que le pagaban los intermediarios. La segunda finalidad pretendía poner frente a la crisis política en la que se encontraba el gobierno por movimientos sociales que habían llegado a la cima a través de sucesos sangrientos de movimientos estudiantiles en 1968 y en 1971 (López, 2021).

El período reveló la importancia de los estudiantes y los artistas, se vieron batallas desde ambos frentes, influyéndose mutuamente para encontrar una solución. El proyecto “Compañía Nacional de Subsistencias Populares” duró 5 años, luego se dividió y uno de sus iniciadores expresó que tanto él, como los demás grupos, actuarían por cuenta propia en lo adelante. Las experiencias obtenidas mediante este proyecto, conjuntamente con las del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos (INEA), desempeñaron un rol importante en la creación de nuevos promotores, directores y actores de grupos. En consecuencia, el maestro Valencia se dio a la tarea de crear una Metodología de teatro campesino (López, 2021).

Otros de los movimientos que surgieron de manera independiente en 1995 fue el Teatro Comunitario de la Región de los Volcanes, que se inspiró en la obra del maestro Valencia. Además, hay varios precursores notables del teatro comunitario, como Raúl Pérez Pineda, Jaime Estrada García, Patricia Urbina, Raúl Díaz Torres, David Velázquez y Diego

Méndez Guzmán, entre otros. En la actualidad, existen varios movimientos y experiencias de teatro comunitario, como el Colectivo de Artes y Raíces Escénicas (COLARTES), el Topo y los miembros del ex Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), y el Grupo de Teatro y Poesía Coral Mascarones. Este último se destaca por su compromiso con el teatro comunitario y su exploración de distintos lenguajes teatrales. (López, 2021).

En México algunas festividades que tienen como centro al teatro comunitario, destacando el ENTEPOLA (Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano) que se celebra en la ciudad de Aguascalientes. Está compuesto por grupos de teatro, promotores, gestores y por la Red Internacional ENTEPOLA que integra países como Colombia, Chile y Argentina. El Encuentro Teatral con la Muerte, con 25 años de fundado es otro festival organizado en noviembre por el grupo Utopía Urbana y desarrollado en la colonia Pantitlán de la Ciudad de México. Al mismo asisten diversos grupos de teatro de la Ciudad Nezahualcóyotl. Por otro lado, se realiza el Encuentro Teatral Juan Álvarez en Acapulco, Guerrero, organizado por el grupo La Gruta, mientras que en Colima se ejecuta el Encuentro de Teatro Popular Ticus Ananga. En Morelos se llevan a cabo las Tandas Culturales de Tlaltenango con una trayectoria de 46 años. También se realiza en Morelos el Festival Celebrando un Triunfo, el cual conmemora el Quinto Encuentro de Teatro Chicano y el Primer Encuentro Latinoamericano de 1974. En el Estado de Oaxaca se desarrolla el Encuentro Internacional de Teatro Finca Alemania y en la región de los volcanes y organizado por el grupo Cita, el Encuentro de Teatro Independiente de Tlalmanalco. Por último, se destaca el Encuentro Festival de Teatro Comunitario de los Volcanes, con más de 25 años de trayectoria y encuentros ininterrumpidos por diversas comunidades de México, entre las que encontramos, Puebla, Morelos, Veracruz, Tlaxcala y Chiapas, donde se realiza con comunidades originarias⁴ principalmente (Pérez, 2021).

La práctica del teatro comunitario posibilita la generación de “teatralidades que se encuentran deslocalizadas, no solo en la dimensión geográfica, sino como locus de enunciación diferentes de los centros hegemónicos de poder. Surge como

⁴ Definición propia del autor: Se refiere en la investigación a los grupos étnicos del estado Chiapas, el cual reúne una gran diversidad de pueblos descendientes de la cultura maya de hace 2500 a. de C.

necesidad/pulsión comunicativa y organización política” (Sarabia, 2021, p.53), lo cual tiene como basamento que el arte es un derecho, y no un privilegio. Posibilita que reconozcan que los sujetos sociales son capaces de hacer teatro de un modo diferente del teatro convencional. Una de las funciones importantes que se le concede al teatro comunitario, es la reconstrucción de la identidad colectiva, sin embargo, los que practican el teatro profesional consideran al teatro comunitario como un ejercicio que se realiza a partir de un panfleto carente de una buena poética, estética y con problemas graves de técnica y ejecución. La inclusión del teatro comunitario en las diversas actividades que se han programado en el país, es más discursiva que real, Eduardo Sarabia da cuenta de ello cuando menciona que se puede notar desde la política cultural de México, la cual muestra insuficiencia en relación al tema al no contar con una política integradora y estratégica que emplee los medios necesarios para disminuir las diferencias evidentes entre los hacedores comunitarios y los circuitos, que programan bajo una dirección suprema y hegemónica, las actividades del teatro nacional (2021). Lo anterior resulta injusto si se considera que la práctica de un teatro campesino y rural comenzó desde fines de los 20 y principios de los 30 del siglo pasado con la propuesta de José Vasconcelos de “Misiones Culturales”, mientras que la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes se produjo en 1946 y en 1950 la inauguración de la Escuela de Arte Teatral. Los datos muestran que en México cuestiones referidas al mundo de las escenas, debería haberse recorrido de una manera paralela, encontrando así todas sus variantes, momentos virtuosos. Al no ocurrir, se abrieron brechas que repercutieron en desigualdades que llegan hasta la actualidad.

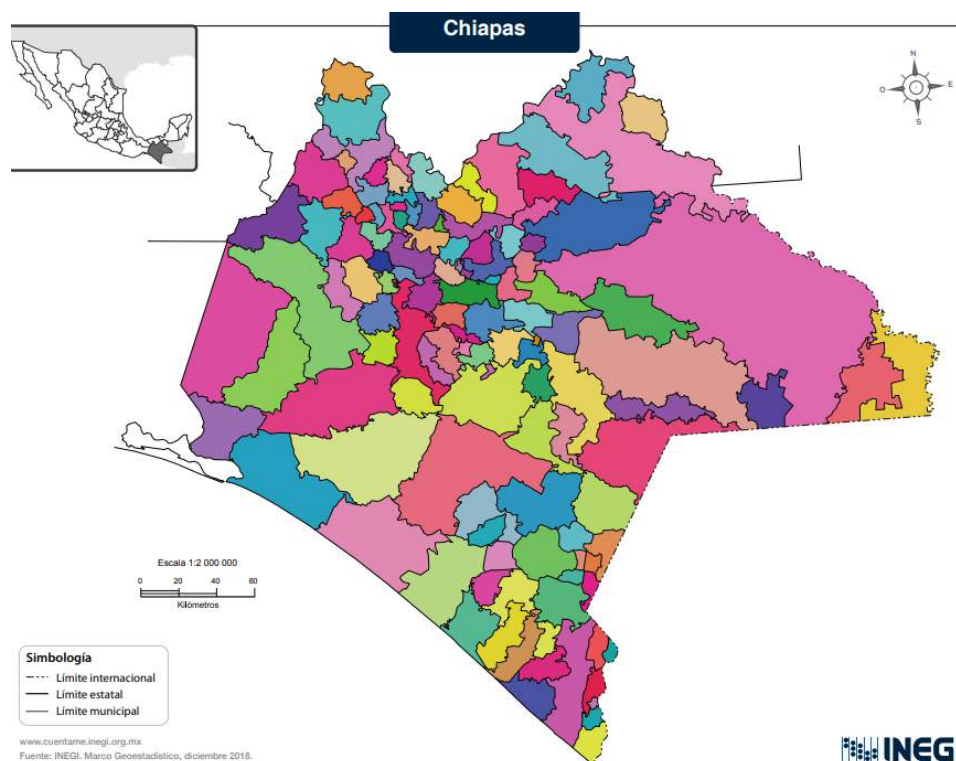
La creación del Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONCA) en 1989 fue uno de los momentos más importantes en el desarrollo de las políticas culturales en México. Se planteaba que debía garantizarse la libertad plena de todos los creadores en respuesta a los que quisieran fomentar el trabajo independiente y como una forma de satisfacer las necesidades de transformación cultural. Su creación no generó planes estratégicos que ayudara con los ejercicios del arte comunitario en todo el país, sino por el contrario, se evidenciaron mayores diferencias entre los creadores de élite cultural. De manera general,

el teatro comunitario continúa siendo poco reconocido, “...siendo menos que sobreviviente, vida desnuda, cuerpos a la deriva...” (Sarabia, 2021, p.54).

2.1.2 Teatro comunitario en Chiapas

Chiapas es un estado fascinante que preserva las tradiciones de culturas ancestrales. Se encuentra rodeado de paisajes y una naturaleza exuberante sin igual. Se encuentra ubicado en la región suroeste de México, colinda “al norte con Tabasco, al este y sureste con los departamentos guatemaltecos de Petén, Quiché, Huehuetenango y San Marcos, al sur con el océano Pacífico, al oeste con Oaxaca y al noroeste con Veracruz” (INEGI, 2021).

Mapa1: Chiapas. División Municipal



Fuente: Imagen obtenida de INEGI⁵

En la imagen que se muestra, obtenida de INEGI, se aprecian las divisiones municipales del Estado de Chiapas. Chiapas representa uno de los 36 estados que

⁵ http://cuentame.inegi.org.mx/mapas/pdf/entidades/div_municipal/chismpioscolor_sn.pdf

conforman a México. Su capital y ciudad más poblada es Tuxtla Gutiérrez. Se encuentra dividido por 24 municipios. Representa la octava entidad más poblada contando con 5 543 828 habitantes, de los cuales 51.2% corresponden a mujeres y un 48.8% a hombres según Censo de Población y Vivienda 2020 (INEGI, 2021).

Su composición cultural muestra una extrema diversidad que continúa latente y una gran creatividad que se expresan de un proceso civilizatorio mesoamericano. Dicha civilización milenaria ha basado sus cultivos en el maíz, articulándose alrededor de una milpa que producía los elementos para una dieta básica y de los excedentes, generaban el intercambio y la formación de sociedades compuestas por dos estratos: los campesinos productores directos y el de la clase dirigente. Las ciudades mesoamericanas muestran una gran diversidad, lo que se expresa tanto en su diversidad lingüística como cultural de los pueblos chiapanecos contemporáneos. Se reconocen los hablantes de lenguas mixezoqueanas relacionados a representantes de los antiguos olmecas; los hablantes de lenguas náhuatl; los hablantes de la lengua chiapaneca, de la familia otomangue y los hablantes de las lenguas mayenses. El grupo más numeroso de habitantes de la familia de lenguas mayenses es el que se sitúa en la zona central, en medio de numerosos valles, y son los hablantes de tseltal y tsotsil. “Las lenguas tsotsiles pertenecen al grupo cholano-tseltalano de la familia lingüística maya” (Sistema de Información Cultural, 2020, s/p). Según sus hablantes de la lengua tsotsiles, a su lengua le llaman bats’i k’op, lo cual significa palabra verdadera, y la lengua genéticamente más cercana al tsotsil es la tseltal. Todas las variantes del bats’i k’op, que son siete, tienen un riesgo no inmediato de extinción (Sistema de Información Cultural, 2020).

En la década de los 50, se definió la identidad del teatro nacional en México gracias a la aparición de diversos grupos experimentales que llevaron a cabo una serie de fenómenos teatrales significativos. Estos grupos utilizaron el teatro como una forma de explorar la identidad mexicana y reflejar los problemas sociales y políticos del momento. Entre los grupos más destacados de esta época se encuentran el Teatro Experimental de la Universidad Nacional Autónoma de México (TEUNAM), dirigido por Héctor Azar, y el Teatro de Ulises, liderado por Celestino Gorostiza. Estos grupos experimentales promovieron un

enfoque innovador y experimental en el teatro, lo que permitió el surgimiento de una identidad teatral nacional única y distintiva en México (López, 2007).

Fue complejo el proceso de construcción del teatro con este carácter nacional, influyeron tendencias de carácter estético y por las militancias políticas que precedieron a la Revolución Mexicana. Estos elementos resultan imprescindibles para comprender cómo se escribían las obras en el teatro mexicano. A pesar de que la Revolución ayudó a las distintas expresiones en la búsqueda de la identidad mexicana, el teatro no recibió una influencia muy perceptible. Acontecimientos y actores que contribuyeron a que el país adquiriera una identidad teatral bien definida estuvieron encabezados por “el Teatro Ulises, el Teatro Orientación, la sólida dramaturgia de Rodolfo Usigli considerado por algunos como el padre del teatro nacional...” (Calvo, 2015, p.47). Su destacada labor fue muy importante en la historia del surgimiento y desarrollo del teatro en México. También encontramos dramaturgos de la década de los 50, el movimiento Poesía en Voz Alta de 1956, quien fue criticado por su elitismo y por no prestar atención al realismo que todavía predominaba. Dentro de los artistas relevantes se mencionan a Octavio Paz, Juan Soriano, Héctor Mendoza, Seki Sano, entre otros.

El teatro en Chiapas experimentó una diversificación en su trabajo desde 1934, cuando surgió el teatro folclórico que incluía el acompañamiento de un grupo de ballet folclórico, algo novedoso en ese momento. Con el tiempo, los voluntarios encontraron un nuevo objetivo más allá de ser una herramienta de propaganda política, y se enfocaron en la educación, llevando montajes de obras a las escuelas más recónditas como parte del teatro comunitario. Estas experiencias sentaron las bases para el surgimiento del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas en 1945 (Calvo, 2015).

Para 1954, Chiapas ya contaba con un cuadro teatral sólido que recibió apoyo para escenificaciones en el Teatro Bonampak del Parque Madero durante el gobierno de Efraín Aranda Osorio. En esta época, el teatro guiñol tuvo una intensa labor que beneficiaba a las comunidades originarias, destacando el Teatro Petul impulsado por Carlos Antonio Castro,

Marco Antonio Montero y Rosario Castellanos. Montero continuó su labor con el proyecto hasta 1955, y en 1956 se incorporó Rosario Castellanos (Calvo, 2015).

El teatro realizado durante esa época en Chiapas tuvo una gran influencia de los movimientos teatrales que tenían más repercusión en la ciudad de México. En el teatro del Ateneo de Chiapas bajo la dirección de Luis Alaminos, y en Debutantes Quince bajo la dirección de Gustavo Acuña, se reflejaron algunas de las puestas en escena (Calvo, 2015). Así lo refleja una investigación documental y de campo encabezada por Rocío Elizabeth Acuña Muñoa (2016), afirma que el primer grupo de teatro comunitario relevante viene del legado de “Debutantes 15”, quien trabajó en cooperación con el Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico (PECDA). La historia se remonta al año 1966 cuando inició la agrupación, la cual se mantuvo activa hasta 1985 y es considerada parteaguas por su árbol genealógico, remontando a los representantes de esta práctica hacia Chiapas. Estuvo dirigida por Gustavo Acuña y por otras personalidades de trascendencia como Marlene Villatoro, Carlos Olmos, Socorro Cancino, Romeo Gómez, Sara Luz Ceballos y Federico Serrano. Se destaca su obra titulada “La guerra de las gordas” de Salvador Novo, la cual fue merecedora del Premio Xavier Villaurrutia en el año 1968 y otorgada como mejor grupo no profesional de la República. Otras de sus obras llevan por títulos: “La danza que sueña la tortuga”, de Emilio Carballido, “Quien teme a Virginia Wolf”, “El gesticulador”, de Rodolfo Usigli y “Los Policías. En el año 1984 fue la agrupación que estuvo a cargo de la inauguración del Teatro de la Ciudad “Emilio Rabasa” con la presentación de “La guerra de las gordas”. En 1985 presentaron su última obra, la cual fue una adaptación cómica de “Don Juan Tenorio”. En sus repertorios exhibieron dramaturgia mexicana y extranjera lo que les repercutió de manera significativa y positiva para su época, mostrando temáticas de ideología e influencia extranjera (Secretaría de Cultura, 2016).

La iniciativa de grupos experimentales, como el mencionado anteriormente, que mostraban obras con temáticas norteamericanas y europeas en el país, dieron paso a que también se dieran puestas en escena en el estado de Chiapas. Paralelamente recibieron influencias de las técnicas de dirección que implementaban Alaminos y Montero y que a su

vez eran inspiradas por la técnica de Seki Sano y luego por Brecht (Secretaría de Cultura, 2016).

Alaminos explica que existieron tres líneas que transitó el teatro en Chiapas posterior a la llegada de Montero. Una línea seguía la de Seki Sano, y otras, las propuestas dramáticas de Brecht, principalmente porque sus técnicas se adecuaban a las necesidades que exigía la obra en sí. Con las técnicas de Seki fue que Montero inició su labor teatral en Tuxtla Gutiérrez. Alaminos, por su parte, tenía una perspectiva crítica sobre el trabajo teatral de Seki. Mantenía un carácter ecléctico en el teatro, considerando la variabilidad de las técnicas propias que conllevaba una obra. “Luces de carburo”, fue un ejemplo en el que demostró su capacidad en el trabajo de dirección, aun así, cuando la obra fue mostrada cuando sólo contaba con el primer acto, supo realizar las modificaciones necesarias para que su segundo acto tuviera una mejor representación. Dicha obra fue la primera que Alaminos llevó a escena y sirvió para que la sociedad de Chiapas asumiera el nuevo arte teatral que estaba prosperando (Secretaría de Cultura, 2016).

En Comitán de Domínguez, podemos observar un claro ejemplo de éxito en el ámbito teatral gracias al grupo “Escudo Jaguar Teatro”. Este grupo liderado por la directora Rosa Hortensia Aguilar Trujillo, quien cuenta con más de 34 años de experiencia en el teatro, ha logrado llevar sus obras a varias comunidades de México, Guatemala y Centroamérica (Aguilar, 2021).

Lo que hace destacar al “Escudo Jaguar Teatro” es su habilidad para adaptarse a distintos escenarios y públicos, lo que les permite presentar sus obras en plazas, parques, calles, canchas, hospitales y otros lugares. Desde su primera presentación en el 2000, han realizado más de 150 obras y han representado a Chiapas en festivales y circuitos culturales a nivel nacional.

Una de sus obras más impactantes ha sido “Los tiempos de cuantía”, en la que presentaron escenas de la vida de los pobladores de Comitán enriquecidas con textos de Rosario Castellanos. Además, en esta obra, incluyeron grupos de danza folclórica, marimba y tamborileros tojolabales (Aguilar, 2021).

Rosa Hortensia Aguilar Trujillo (2021) expresa una gratificante experiencia mientras preparaba la presentación de la obra “Los tiempos de cuántía”. Cuenta que:

Para lograr la participación del grupo tojolabal, los actores de Escudo Jaguar Teatro tuvieron que aprender a tocar los tambores tradicionales y asistir a la romería que se celebra en Comitán el 10 de febrero en honor a San Caralampio. Las actrices recuerdan que ellas fueron con los trajes tojolabales y su directora Rosy decidió tocar los tambores; así que mientras las actrices se unían al grupo de mujeres que llevaban flores, ella se dirigió a la rueda de los tamborileros que estaba conformada únicamente por hombres y comenzó a tocar. Sistemáticamente, un hombre mayor se colocaba enfrente de ella y le sacaba del círculo, creyendo que trataba de lugares específicos, Rosy se cambiaba de lugar, y ahí nuevamente le cerraban el paso, después de recorrer varios lugares, el hombre le dijo: “Solo porque tocas bien te voy a dejar estar. ¿Quién sos?”. Don Ramón Gómez, quien fue el que enseñó a los actores a tocar los tambores, antes de que ella pudiera dar una respuesta, dijo: “Es la contadora Rosa Aguilar, la directora del grupo de teatro y de la casa de la cultura”. El hombre mayor, quien era dirigente de los tojolabales continuó: “¿Y si sos licenciada, qué estás haciendo aquí?”, a lo que Aguilar respondió: “Tocando el tambor con ustedes para honrar la tradición a Tata Lampo”. Los hombres rieron y el mayoral la invitó a ir con ellos en el contingente principal. Esta anécdota ocurrió en 2006, al año siguiente ya admitieron que las mujeres tocaran los tambores. Rosa Aguilar ha continuado asistiendo a la romería año con año, acompañada de sus actrices vestidas a la usanza tojolabal. (p. 43)

Este grupo de teatro tiene su propio espacio donde aportan presentaciones para niños, jóvenes y público en general. A partir del 2020, por situaciones de pandemia se adaptó a emitir sus presentaciones de manera virtual y en diciembre de ese mismo año recibió un apoyo por el Programa de Reactivación de Espacios Escénicos Independientes, mismo que fue otorgado por la Secretaría de Cultura (Aguilar, 2021).

2.1.3 Los Altos de Chiapas y el teatro comunitario

Los Altos de Chiapas pertenecen a una región del estado de Chiapas, en México. Cuenta con una gran diversidad étnica. Su población es mayormente descendiente de alguna etnia y generalmente viven en asentamientos rurales. Incluye 17 municipios, dentro de los que se encuentra su capital regional denominada San Cristóbal de Las Casas. Los

grupos étnicos más predominantes son los tsotsiles y los tseltales que forman parte de la antigua cultura maya y conservan sus tradiciones y costumbres que sirven de sustento a su cultura e identidad. Cohabitan con mestizos y extranjeros que llegan a esta región y se ubican con mayor acervo en San Cristóbal de Las Casas por ser considerada ciudad metrópoli por su alta población de comunidades originarias. Basan su economía en la agricultura de temporada, en la ganadería y en el turismo. Cuenta con alturas que pueden llegar a los 3000 m s. n. m., elevaciones naturales de selvas y valles que aportan el rasgo distintivo de esta región. Es por ello que más de la mitad de su territorio presenta un clima cálido húmedo, seguido de cálido subhúmedo, templado húmedo y templado subhúmedo abarcando desde 18°C hasta los 28°C como temperatura media anual. Su clima favorece cultivos como el de café, maíz, sandía, mango, plátano, aguacate, frijol, algodón, entre otros. (INEGI, 2021).

De acuerdo a la importancia que han tenido en el desarrollo de San Cristóbal de Las Casas y por la conservación de su cultura, son tres los pueblos que han destacado en esta región; San Juan Chamula, Amatenango del Valle y Zinacantán. En San Cristóbal de Las Casas se concentra el poder político y las más significativas actividades comerciales y por ello se ejerce el control de la producción y la intermediación laboral para brindar los productos que son fabricados por los pueblos mencionados anteriormente (López, 2017). La ciudad ha mantenido diversos oficios tradicionales y una gran vocación artesanal a escala local y regional. Las piezas producidas hoy en día son adquiridas mayormente por turistas nacionales e internacionales. La aportación cultural refleja una gran riqueza y es exhibida a través de su gastronomía, en productos artesanales que van desde mantas, chaquetas de lana, textiles bordados, faldas, hasta trabajos de tallados en ámbar, cerámica, forjados en hierro, entre otros Solórzano y Fellner (2014). La comercialización se lleva a cabo en plazuelas, calles, tiendas y centros artesanales en San Cristóbal de Las Casas. Se entremezclan y se renuevan constantemente el arte popular y la artesanía, “...mirando la transformación de la ciudad y comunidades de forma acelerada, forman parte de esos cambios y se van asumiendo como protagonistas de la movilidad comunitaria, de su transformación” (Solórzano y Fellner, 2014, s/p).

Solórzano y Fellner (2014) afirman que es necesaria una crítica que permita determinar de qué forma los objetivos iniciales establecidos por la UNESCO pudieran verse afectados, así es que analizan las oportunidades, retos y desafíos por las que puede atravesar una ciudad una vez es declarada Ciudad Creativa. A nivel local la Secretaría de Turismo de México la declara e incluye en el Programa de Pueblos Mágicos, de modo que se fomentara la oferta turística a partir de las peculiaridades de sus localidades y funcionara como herramienta de desarrollo sustentable. No obstante, mencionan que existe “una falta de reconocimiento hacia estructuras culturales y productivas ya existentes en los pueblos...”, asimismo, “...una falta de intenciones de construir o recuperar en conjunto con la población los contenidos culturales de muchas de ellas, a partir de la cual, se podrían desarrollar estrategias de desarrollo tanto turísticas como culturales...” (Solórzano y Fellner, 2014, s/p).

En los Altos de Chiapas, la tradición teatral de los descendientes mayas sigue floreciendo gracias a la labor de la tropa teatral Lo'il Maxil de "Sna Jtz'ibajom La Casa del Escritor Maya". Este movimiento se fundó en 1982 y se formalizó en 1983 con el objetivo de promover la literatura y el teatro en maya y bilingüe, y fomentar un paradigma que reconoce la cosmovisión maya en todas las facetas de la vida ceremonial, ritual, educativa, religiosa y cultural. A través de sus representaciones teatrales, Lo'il Maxil busca transmitir conceptos y enseñanzas que reflejan la rica tradición y sabiduría de sus ancestros. La labor de este grupo ha contribuido significativamente a preservar y difundir la cultura y lengua maya en la región.

El rico pasado de las culturas mayas ha dejado instrucciones concretas que aseguran la conservación de su vocación y capacidad teatral. Este patrimonio cultural se ve reflejado en festivales y fiestas patronales que siguen fechas del calendario maya y que sirven como ofrendas a ceremonias que se han conservado hasta la actualidad. Estas celebraciones contienen diversos elementos, que incluyen la oralidad, la literatura y las culturas teatrales, con una fuerte influencia de idiomas y culturas que se remontan a sus orígenes prehispánicos. La importancia de preservar esta rica tradición se refleja en la labor de la organización Sna Jtz'ibajom A.C., fundada en 1982 y formalizada en 1983, cuyo objetivo es

impulsar la literatura y el teatro en maya y bilingüe, y enriquecer su paradigma con la cosmovisión maya a través de escenas formativas teatrales y conceptos (Sna Jtz'ibajom, A.C., 2021).

Uno de los trabajos más representativos de la tropa teatral Lo'il Maxil es su obra titulada "Dinastía de Jaguares y Katún 13 Ajau: Profecías mayas al 2012". Fue presentada en México, a invitación del Teatro de los Volcanes, con quien han mantenido una estrecha relación desde 1986. Gracias a su arduo trabajo de transcripción y recuperación de literatura, han logrado convertir estas historias en obras de teatro que mantienen viva la cultura maya. De hecho, su labor fue reconocida en el 2004, al ganar el Premio Nacional de Ciencias y Artes y Tradiciones Populares.

La experiencia ha demostrado que el teatro comunitario ha servido como recurso didáctico empleado en distintas épocas. Diego Méndez Guzmán (2021) comenta que ha servido para incentivar las lenguas originarias en Chiapas a todos los niveles de enseñanza. Mediante la dramatización y la actuación, la enseñanza se ha considerado como un todo articulando la teoría con la práctica y retroalimentándose una con la otra. Para las escuelas de comunidades originarias se ha convertido en instrumento didáctico por las diversas técnicas aplicadas, mediante dramatizaciones en los salones, talleres de escritura, redacción de las lenguas, animaciones, arte dramático y expresión corporal (Méndez, 2021). Todo lo anterior propicia la creatividad sustrayendo las mejores habilidades artísticas y convirtiendo las emociones en arte y educación. Una cuestión importante es el tratamiento metodológico que realicen en relación con el teatro comunitario, ayuda al desarrollo de las capacidades individuales al relacionar todas las formas de expresión por medio de las relaciones y prácticas culturales existentes ayudando a fomentar el hábito por la lectura, la comunicación y al empleo del lenguaje. Es así que se trasciende el hecho de transmitir las tradiciones tanto orales, como escritas de Chiapas, utilizando las técnicas que el teatro mismo ofrece para trabajar los distintos contenidos de enseñanza primaria que necesitan.

El teatro comunitario en la enseñanza de las lenguas originarias se ha demostrado como una herramienta práctica, positiva e ideal para la asimilación de conocimientos. Al

representar hechos históricos y personajes, los estudiantes asumen roles que les permiten conectar con la historia y desarrollar empatía. Además, el uso del teatro comunitario favorece la vinculación entre las prácticas culturales y la educación artística de la comunidad. A pesar de los beneficios evidentes, esta práctica no está incluida en el proceso metodológico de aprendizaje en todas las escuelas de la región. Sin embargo, algunas escuelas que han tenido contacto directo con promotores culturales han podido experimentar con el teatro comunitario y apreciar sus beneficios.

2.1.4 Prácticas y actores inmersos

En la actualidad, en Los Altos de Chiapas, hay un creciente interés en el teatro comunitario y en el desarrollo de las comunidades. Existen grupos que promueven el teatro como herramienta didáctica en la educación, como la agrupación Sna Jtz'ibajom, mencionada anteriormente, que ha contribuido con proyectos de lectoescritura, títeres y teatro formal en comunidades marginadas. Esta organización, con sede en San Cristóbal de Las Casas, ha colaborado con maestros y promotores del Consejo de Teatro Comunitario de los Volcanes para llevar a cabo programas en comunidades de Zinacantán, lo que ha dado lugar a la creación de otros grupos de teatro comunitario, como Ajvetik tzotz. Este último grupo se ha dedicado a crear obras basadas en mitos y leyendas de su comunidad, transmitidas a través de la tradición oral, y ha destacado la importancia y el valor de las lenguas originarias a través del legítimo teatro indígena (Méndez, 2021). Además de Ajvetik tzotz, otros grupos se han formado gracias a la labor del Teatro Comunitario de los Volcanes y Sna Jtz'ibajom. Un ejemplo de ello es "Kiomijee noo metzanoo", una agrupación de la comunidad Pantepec que presenta sus obras en español y en zoque. Asimismo, "Xch'ulel jlumaltik", con base en Zinacantán, ha logrado trascender fronteras gracias a sus miembros, quienes han llevado las lenguas originarias mayas de Los Altos de Chiapas a otros países a través de sus obras teatrales. (Méndez, 2021).

Se reconoce el trabajo de la Asociación Civil "Fortaleza de la Mujer Maya" (FOMMA). Radican en San Cristóbal de Las Casas y está conformada por dramaturgas y mujeres actrices. Tratan temas relacionados a la equidad de género, la discriminación de la mujer en las comunidades originarias en Chiapas.

En los Altos de Chiapas, un "Grupo de Teatro Independiente" se creó en 2019 con cinco miembros de origen tseltal y tsotsil que actualmente viven en San Cristóbal de Las Casas. Diego Méndez Gómez, un maya tseltal de Tenejapa, es su director y ha desempeñado varios roles en el teatro, incluyendo actor, director, intérprete y promotor comunitario. Actualmente está activo en la Organización Red Social para el Impulso y Desarrollo Equitativo, A.C. (RESIDE). El grupo tiene como objetivos principales fomentar la valoración y recreación de los elementos culturales de las comunidades, sensibilizar a los jóvenes sobre la importancia de la preservación y difusión de la cultura maya, y desarrollar la creatividad artística colectiva a través de la representación de temas culturales, ambientales y sociales (Méndez, comunicación personal, 24 de junio de 2021).

Diego Méndez también destaca otros objetivos importantes de su agrupación, como la impartición de cursos y talleres que preparen a los jóvenes para la creación de sus propios libretos, incorporando cuentos, leyendas o historias de sus propias comunidades. Asimismo, busca ofrecer a las comunidades alternativas para resolver sus problemas mediante expresiones artísticas y pedagógicas del teatro, desarrollo humano, cultura ciudadana y recreación. Además, pretende utilizar recursos técnicos, humanos y profesionales para fomentar la unión, participación y mejorar la calidad de vida de las comunidades.

Destaca el trabajo excepcional de Raúl Pérez Pineda, director artístico de la compañía Teatro de los Volcanes, que trabaja con personas de todas las edades y habilidades, incluyendo a las comunidades originarias. Desde 1995, inició su trabajo en las comunidades cercanas a los volcanes Popocatepetl e Iztaccihuatl, y con el tiempo, su trabajo se convirtió en una referencia importante para el teatro comunitario en todo el mundo (Pérez et al., 2020). Más tarde, estableció relaciones con Susana Jones, fundadora de TECOM (Asociación Nacional Teatro Comunidad, A.C), quien le brindó su experiencia en la organización de Encuentros-Festivales. Susana Jones ya había organizado algunas fiestas de TECOM en diversas comunidades del país, lo que contribuyó a que Raúl Pineda, junto con otros promotores culturales, iniciara en 1995 un proyecto de teatro basado en los principios comunitarios. El proyecto busca rescatar la importancia de las raíces de los

pueblos, su cultura y la estrecha relación con la cosmovisión tolteca, que consistía en el arte de vivir en equilibrio, un pensamiento filosófico que da sentido a la existencia (Pérez et al., 2020). En sus obras abordan temáticas que trabajan los valores humanos, y en medio de la práctica del teatro comunitario, la temática de la equidad de género ha provocado que tanto sus integrantes, como el público en general, comenzaran a cambiar la visión que tienen acerca de las mujeres (Pérez et al., 2020).

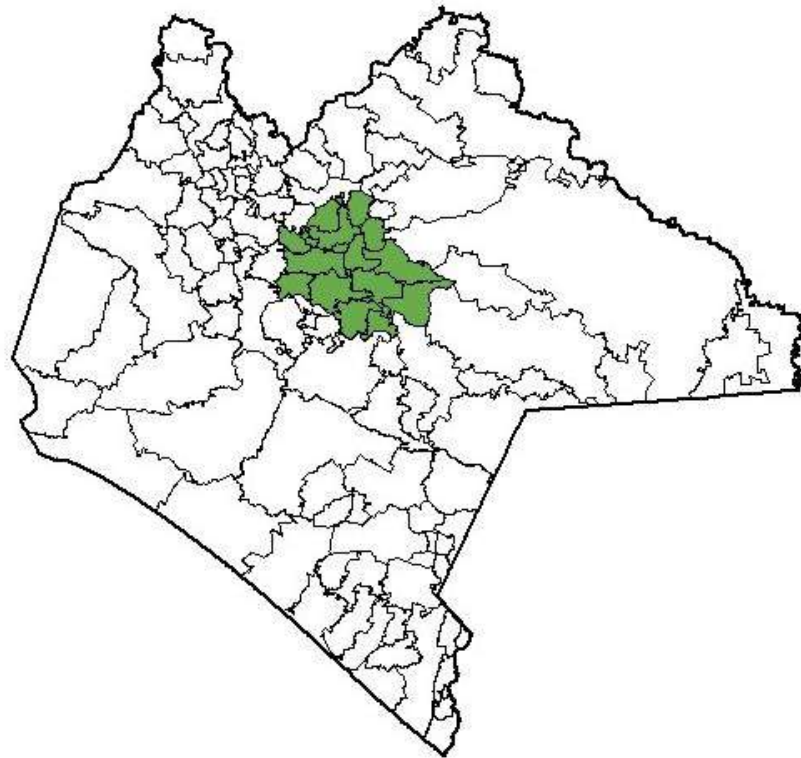
Cuenta con un proyecto que lleva como nombre “Encuentro Festival de Teatro Comunitario Los Volcanes” con más de 25 años de experiencia haciendo arte y llevando a escena múltiples obras en distintos estados de México y en zonas de comunidades originarias de Chiapas, principalmente de Los Altos de Chiapas. Lo anterior con el objetivo de dotar a los nativos de nuevos aprendizajes artísticos a través de la práctica de movimientos corporales con los que denuncien y manifiesten sus distintas ideas. La práctica de teatro se ha dado a partir de la creación de talleres y montaje de obras, elementos propiciadores de estrategias participativas donde se encuentran involucradas las comunidades con temáticas y problemáticas cotidianas, dándole alternativas de solución. Entretejen sus resolutivas con elementos prehispánicos, desencadenando dramas realistas que conlleva a preguntarse lo que es ser mexicano, latinoamericano y su significado al día de hoy (Pérez et al., 2020). La importancia de su trabajo consiste en la exposición de obras de teatro conformada por intérpretes de las propias comunidades, lo que conlleva a mostrar el sentido de pertenencia con dinámicas autorreflexivas y de conciencia. Lo que consideran más relevante de este proyecto, es su determinación al realizar un teatro comunitario de manera profesional, con técnicas innovadoras en esta área que no han sido empleadas por intérpretes comunitarios anteriormente. El impulso consideró que hasta el momento el teatro comunitario ha sido visto como una actividad lúdica y que no propicia expectativas profesionales a futuro. De dicha manera, el teatro comunitario se ha renovado y se ha impulsado hacia un horizonte que pretende dar un significado trascendental a la cotidianidad teatral (Pérez et al., 2020).

Capítulo 3: Describiendo el espacio-tiempo y los promotores participantes

3.1 ¿Dónde se ubica la investigación y cuáles son sus características?

La investigación se realizó en base a las experiencias de dos promotores culturales que han destacado por su labor en el desarrollo del teatro comunitario (Raúl Pérez Pineda y Diego Méndez Guzmán) en diversas localidades de Los Altos de Chiapas, entre las que destacan Zinacantán, San Juan Chamula, Tenejapa, Aldama, Teopisca y San Cristóbal de Las Casas. En el siguiente mapa se muestra el estado de Chiapas, haciendo énfasis en la región de Los Altos de Chiapas.

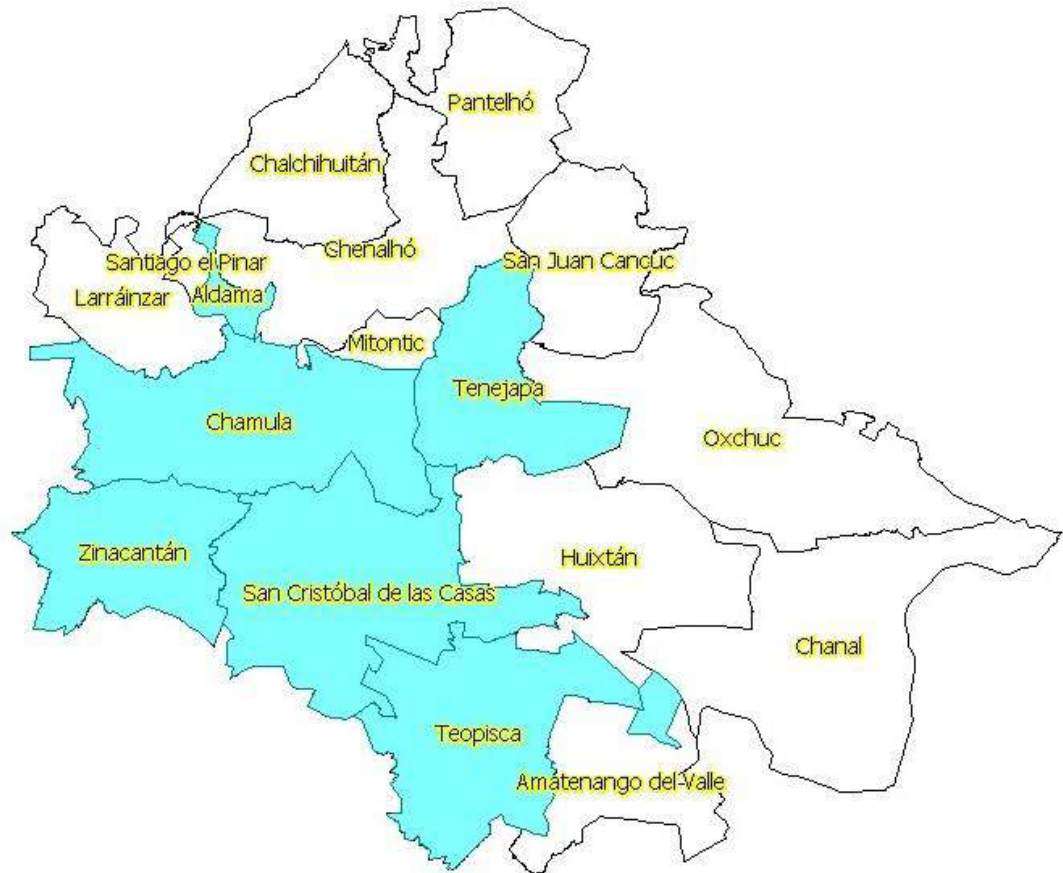
Mapa 2: La región de Los Altos de Chiapas, en el estado de Chiapas



Fuente: Mapa de elaboración propia en base a la región de estudio. Programa “Mapa Digital de México”.

Como ya se mencionó anteriormente, la presente investigación se enfoca en los municipios más trabajados de Los Altos de Chiapas, los cuales se pueden observar en el siguiente mapa.

Mapa 3: Municipios trabajados por promotores en Los Altos de Chiapas



Fuente: Mapa de elaboración propia en base al trabajo de campo. Programa “Mapa Digital de México”.

La Región de los Altos tiene rasgos comunes en su conformación, ya que su población contiene antecedentes de mestizaje entre españoles, indígenas y negros que fueron traídos de África durante el período colonial, a fines del siglo XV (Gómez, 2005). Por lo anterior, es que en Los Altos de Chiapas existe una diferenciación, refiriendo con el término de “ladinos” a la población mestiza que se encuentra en la capital de la región; San

Cristóbal de Las Casas y como “indígenas” a los pobladores que corresponden a la zona rural. Consideran que los primeros pertenecen a la cultura nacional mexicana, mientras que los segundos, a la cultura maya (Gómez, 2005).

La región de Los Altos de Chiapas es única en términos de comportamiento, esquemas económicos, conformación de la población, visión del mundo e ideología, lo que ha permitido que cuente con una vasta historia y riqueza cultural que atrae al turismo (Gómez, 2005). Sin embargo, es lamentable que las personas que pertenecen a estas comunidades originarias sean víctimas de discriminación y burla por parte de los ladinos, quienes usan el término "indígena" de forma ofensiva. Por esta razón, en esta investigación se ha decidido utilizar el término de comunidades originarias en lugar de comunidades indígenas. Este término se basa en la definición dada por Rivere y Arispe (2006), quienes definen a los originarios como personas que descienden de poblaciones que ya estaban asentadas antes de la conquista, hablan su idioma, tienen sus propias costumbres, formas de organización comunitaria y mantienen vínculos con su espacio de ocupación tradicional. Por otro lado, el término indígena lo relacionan al sustantivo “Indias” que fue otorgado al continente que creyó haber llegado Cristóbal Colón en el año 1492, por ende, el concepto de comunidades indígenas Rivere y Arispe (2016) lo considerarían:

[...] etnocéntrico, en tanto se refiere únicamente a los pobladores del continente Americano y hace pensar que la filosofía de unidad con la realidad que los llamados indígenas defienden, es patrimonio exclusivo de estas tierras. Lo cual reduce su importancia, haciéndolo parecer como algo regional y folklórico, y no así universal como la filosofía Occidental. (s/p)

El trabajo del teatro comunitario realizado en Los Altos de Chiapas desde 1983 fue desarrollado principalmente en las Casas de Cultura, como espacios propicios para desarrollar actividades relacionadas al arte y la cultura. Estos espacios jugaron un papel importante al permitir que, mediante la programación de sus actividades, los promotores llevaran el teatro comunitario a muchos de los jóvenes allí presentes. Las escuelas fueron otros de los espacios relevantes que les permitió a los promotores llevar las tradiciones de las comunidades originarias, a través de cuentos, historias y montajes de obras como la del

volcán de Chichonal, la cual fue desarrollada por Diego Méndez Guzmán en conjunto con el promotor Raúl Pérez Pineda a pedido de los estudiantes de la Secundaria de Pantepec, al norte del territorio del estado de Chiapas. Una de las principales características del trabajo de Diego Méndez Guzmán, según afirma, al momento de realizar talleres sobre teatro comunitario, “consiste en permitir que el público decida sobre lo que quieren escuchar, sin imponer temas, ni ideas” (D. Guzmán, comunicación personal, 18 de marzo de 2022). Esta forma de trabajo le permite conocer sus propios intereses. Considero que esta forma de trabajo de Diego es pertinente culturalmente, ya que conocer lo que el público quiere escuchar y ver representado en escenas, permite crear un vínculo entre el actor y el espectador que puede trascender el terreno relacionado a lo intelectual y llevarlo a un campo más sensible. Demostrando el actor su honestidad y compartiendo con el otro su esencia, se crea en el acto del teatro una experiencia que permite a los espectadores tomar conciencia de sus propias problemáticas y comportamientos (Becerra, s/f), lo que propicia la creación de procesos reflexivos a partir de sus condiciones personales y en consecuencia generar o no acciones, capacidades, habilidades, opiniones, sentimientos, aptitudes, cualidades, conocimientos, u otros generativos.

Diego, en su labor como tallerista, imparte técnicas de actuación a jóvenes para que puedan llevar a cabo el montaje teatral, dejando la dramaturgia a cargo de su creatividad e imaginación. Las presentaciones se han llevado a cabo en diferentes espacios abiertos, tales como cines, parques y canchas deportivas de las comunidades donde ha trabajado. Compartió sus experiencias en la obtención de apoyo financiero por parte de instituciones, señalando que para lograrlo es necesario elaborar un proyecto de trabajo de teatro comunitario que aborde necesidades sociales o culturales. Posteriormente, el proyecto debe ser presentado ante la institución correspondiente, en espera de que sea aceptado. Gracias a este procedimiento, ha logrado recibir apoyos económicos de instituciones gubernamentales como la Secretaría de Cultura, las Fundaciones Kellogg, Bancomer, Ford e Interamericana. Con estos apoyos, preparan y montan obras en tseltal, tsotsil o español para presentarlas en las localidades de Los Altos de Chiapas. En caso de que la comunidad no hable tseltal o tsotsil, realizan la interpretación en español. Tras la presentación, realizan

debates con el público para conocer sus opiniones y retroalimentarse, para mejorar su trabajo y asegurarse de que la historia haya sido entendida. Diego destaca que este intercambio es valioso ya que les permite conocer si el público quedó ansioso por más (D. Guzmán, comunicación personal, 18 de marzo de 2022).

3.2 Ubicando el contexto en relación con la problemática de investigación

El teatro comunitario ha demostrado ser una herramienta valiosa para abordar y resolver problemas sociales en contextos locales. En este apartado se presentarán algunos ejemplos de cómo este enfoque ha sido implementado en distintos países a lo largo de la historia del teatro comunitario. Aunque estos ejemplos no se correspondan directamente con las actividades de la presente investigación, considero importante mencionarlos para mostrar cómo el teatro ha evolucionado y se ha adaptado a las necesidades de la comunidad desde su creación hasta la actualidad.

3.2.1 El teatro comunitario como herramienta para la visibilización y atención de problemáticas sociales en contextos locales

Uno de los primeros y más relevantes ejemplos del teatro comunitario se remonta a la creación del grupo “Catalinas Sur” en Argentina en 1982. Este grupo, ya mencionado en la presente investigación, utilizó el teatro comunitario como herramienta para expresar las problemáticas de su comunidad y como estrategia para el desarrollo social (Ramos y Sanz, 2009).

Alfaro y Sura (2007) describen experiencias en Chile donde el teatro comunitario ha funcionado como una herramienta efectiva para lograr procesos de transformación social, permitiendo espacios de intervención comunitaria donde se trasciende la comunicación formal entre profesionales y comunidades sentados alrededor de una mesa. La comunicación se lleva a cabo mediante el trabajo teatral, donde "las comunidades diagnostican, identifican y recuperan conocimientos" (Alfaro y Sura, 2007, p. 5). Según los autores, el trabajo social tiene como objetivo fortalecer la organización entre grupos, resolver conflictos y generar conciencia crítica sobre la realidad social, aspectos estrechamente relacionados con lo que busca el teatro comunitario. Recalcan que,

[...] el teatro tiene una doble importancia, una que es de tipo individual y otra que es de tipo social. En el aspecto individual contribuye a la desinhibición, el fomento de habilidades sociales, al desarrollo personal, al mejoramiento de la memoria, etc., que son aspectos de crecimiento en aspectos psicosociales individuales. Desde lo comunitario, es un elemento de sensibilización, concienciación, participación y de generación de identidad colectiva, que a través de la disciplina fomenta la visualización de las principales problemáticas o características de la comunidad para la búsqueda de soluciones o el reforzamiento de éstas respectivamente. (Alfaro y Sura, 2007, p.46)

Otro ejemplo de cómo el teatro comunitario funciona como herramienta para tratar las problemáticas en contextos locales lo apreciamos en un proyecto realizado en la localidad de Riveras del Bravo, municipio Juárez, estado mexicano de Chihuahua, por Telón de Arena, A. C. (TA) en el año 2014. El mismo trataba sobre prevención social de la violencia. Esta práctica funcionó como herramienta que permitió convivir y prevenir la violencia en las localidades, ya que consideran que la cultura, y en este caso, el teatro funciona como generador de procesos grupales que inciden en el entorno social, además de propiciar el desarrollo personal generando habilidades de pensamiento y autoconocimiento. Los jóvenes participantes consideraron que la práctica del teatro comunitario sensibiliza a las personas, mejora la convivencia al desarrollar actividades en colectivo, promueve el respeto, la comunicación y se aprenden cosas nuevas. Se constató, al término de la experiencia, que los jóvenes mostraban más disposición por las actividades artísticas, eran más críticos al tratar temas de violencia y proponían nuevas formas positivas de enfrentar los conflictos.

Podemos mencionar el trabajo de Claudia Patricia Eguiarte Espejo (2017), el cual refleja mediante un artículo las experiencias recopiladas de un proyecto de investigación que llevó a cabo en la Universidad Veracruzana Intercultural, México. El mismo contribuía a desarrollar habilidades comunicativas y creativas para la creación escénica en los estudiantes universitarios y ayudaba a revitalizar sus lenguas originarias ya que la práctica de talleres, montajes, juegos e intervenciones escénicas se desarrollaba en conjunto con un grupo de teatro comunitario bilingüe, empleando español y náhuatl.

El proyecto contribuyó a su variante lingüística, ya que se empleó la lengua originaria tanto en las presentaciones, como en las discusiones que se llevaron a cabo una vez terminada la obra. Se tomaron acuerdos para implementar más seguidas actividades que favoreciera el uso de la lengua. Con esta comunicación se logró un diálogo interaccional de saberes, en las que se identificaban a estudiantes y personal de la universidad con las personas de las diferentes comunidades. Involucraron problemáticas y necesidades que referían a las comunidades dentro del contexto de las obras con la finalidad de encontrar soluciones a las mismas. Lo planteado evidencia una experiencia de cómo emplean esta práctica para mostrar y atender las problemáticas desde contextos locales.

A nivel institucional, la Secretaría de Cultura de México también ha puesto sus manos en proyectos de creadores y agrupaciones comunitarias que presentan proyectos incluyentes y participativos para impulsar el teatro comunitario. En 2019 se puede ver uno de estos ejemplos con la obra de teatro “Estampa Zapatistas” surgida tras el encuentro de varias personalidades vinculadas a esta práctica en el municipio de Tlaltizapán, Morelos. El nombre de la obra fue otorgado en honor al general Emiliano Zapata y la obra fue conformada por 11 historias independientes una de la otra mostrando un panorama de su vida y Revolución. El objetivo que pretendían con el proyecto consistía en rescatar la memoria histórica de la región y empoderar a la población de zonas vulnerables, de manera que mejoraran las relaciones interpersonales (Secretaría de Cultura, 2019).

Asimismo, se realizó una experiencia formativa de intercambio y práctica de inclusión desarrollada en los años de 2017-2018 por Igor Raphael Martínez Rebolledo en la comunidad de Chama, municipio de la ciudad de Mérida, Venezuela. El mismo tenía como objetivo ver la práctica de teatro comunitario como una alternativa para reconocer las potencialidades de los jóvenes que se encontraban en estado de vulnerabilidad. La experiencia demostró la importancia de esta práctica para propiciar la expresión, la comunicación y fortalecer las relaciones entre la localidad. Contribuyó a un mayor desenvolvimiento en conjunto y demostró vinculación entre los miembros de una localidad cuando se atiende una problemática común y ejecución de acciones para su solución (Martínez, 2020).

Magdalena Gonzáles Lattuada (2019) de Barcelona, también aborda en una investigación el teatro comunitario como un elemento que favorece los procesos de empoderamiento personal. En su trabajo de creación artística con la comunidad, ofrece espectáculos de teatro comunitario en la calle, lo que le permitió posteriormente saber, mediante la aplicación de cuestionarios, observación en campo y revisión de bibliografía, si los participantes en la investigación realizaron cambios en su proceso de empoderamiento personal. Los resultados indicaron, que las personas después de haber participado en talleres de creación de espectáculos de teatro comunitario sintieron, un cambio general, en relación a cómo se sentían antes y después de las obras. Menciona la autora que, el arte brinda la posibilidad de que cada individuo dialogue con lo que observa y lo reconozca en sí mismo, lo que permite que, tras observarlo, lo acepte, y en caso contrario, lo modifique. Una de las preguntas realizadas arrojó que más del 80 % tenían mejor percepción sobre sí mismos tras su participación en los talleres. Asegura que la pregunta responde a cuestiones de empoderamiento individual y que la mejora está relacionada con el autoconocimiento y la autoestima, indicando que sus participaciones han logrado incidir en la autopercepción de las personas. Asevera que cuando una persona se anima a participar en una práctica de esta índole, en la que se crean espacios de expresión y reconocimiento corporal, se posiciona desde un sitio en el que descubre nuevas capacidades, conoce sus limitaciones, pero también nuevas posibilidades.

De manera general, la autora concluye que identificó características que otorgaron empoderamiento personal a las personas que se incluyeron en el proyecto. Identificó que dentro de las más relevantes estaban el desarrollo de las habilidades sociales, que funcionan como interpersonales, y el desarrollo de las creencias como intrapersonales (González, 2019).

Descrito hasta aquí una muestra de las experiencias dadas del teatro comunitario en otras localidades, ya se ha trascendido por el hilo de la historia y procedemos a pasar a las experiencias de los jóvenes y promotores culturales de Los Altos de Chiapas que forman parte de esta investigación. Ellos también han encontrado en el teatro comunitario una forma de expresión de sus intereses sociales y culturales. Mediante un acercamiento a

trabajo de campo por distintas localidades de Los Altos de Chiapas, podemos apreciar un sinnúmero de opiniones en torno al tema. En lo presentado hasta ahora se mostró las diferentes aristas del análisis del teatro comunitario, que por una parte sigue esta investigación, y está relacionada a las capacidades y habilidades generadas por el teatro y de cómo impacta en procesos de transformación personal, comunitaria y social. Ahora este panorama nos abre a una pregunta que se intentan responder más adelante: ¿cómo impacta esta práctica cultural en los procesos de identificación cultural? Responder esta pregunta también es parte de la apuesta, pertinencia y novedad de este trabajo.

3.2.2 El teatro comunitario como una forma de expresión de intereses sociales y culturales para jóvenes y promotores culturales

Los(as) jóvenes inmersos en esta práctica sienten el peso de las fuerzas del poder político sobre sus localidades cuando han querido despojarle de sus raíces y tradiciones y sienten la necesidad de resistirse e imponer sus derechos con levantamientos, enfrentamientos o en este caso, mostrando sus inquietudes por medio de las artes escénicas. El racismo continúa siendo un tema discutido en la actualidad. Ha repercutido negativamente en muchas personas que descienden de estos grupos étnicos, llegando muchas veces a negar en sociedad sus raíces e idioma originario. Lo destacable es que San Cristóbal de Las Casas está compuesto por población mestiza, descendientes de grupos étnicos y de los colonizadores españoles, por lo tanto, el derecho a que se les respete y reconozca aplicaría a todos por igual. La Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, la Secretaría General y la Secretaría de Servicios Parlamentarios (2018) expiden la “Ley del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas” en la cual se reconocen derechos nombrados en el siguiente artículo:

Artículo 3. Para cumplir los fines y objetivos del Instituto, se reconocen a los pueblos y comunidades indígenas y afromexicanas como sujetos de derecho público; utilizando la categoría jurídica de pueblos y comunidades indígenas en los términos reconocidos por el artículo 2o. de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos y los instrumentos internacionales en la materia. (p.1)

En entrevista Diego afirmó que “muchos descendientes de comunidades originarias sienten y luchan por sus derechos, conocen las leyes y no permiten que se les corran en las calles. Transmiten constantemente mensajes de hermandad y se posicionan como actores de sus propias localidades” (D. Guzmán, comunicación personal, 18 de marzo de 2022). Con lo anterior se aprecia que los habitantes de las comunidades originarias imponen resistencia y que luchan por la igualdad de derechos.

Basándonos en las entrevistas etnográficas realizadas a los promotores culturales y miembros de las Casas de Cultura, se ha constatado que varios miembros de las comunidades locales han logrado completar estudios universitarios, lo que les ha permitido tener una mayor capacidad para tomar decisiones y defender sus intereses. Entre los casos mencionados se encuentran jóvenes que han estado involucrados directamente en la práctica del teatro comunitario o en otras actividades culturales y artísticas, y que los promotores culturales han podido dar testimonio de su crecimiento personal y profesional a través del seguimiento personal que realizan con ellos. Aunque no todos han logrado cursar estudios universitarios, otros se han desempeñado en oficios que también han contribuido a satisfacer sus necesidades. Por otro lado, existen aquellos jóvenes que se acercan a alguna agrupación o institución cultural con el interés de aprender, divertirse y conocer a otras personas. En este último grupo se encuentran aquellos que se han integrado a proyectos de teatro comunitario liderados por los promotores culturales Diego Méndez Guzmán o Raúl Pérez Pineda. Para identificar cómo el teatro comunitario les ha servido, a los promotores culturales como a los jóvenes, como una herramienta para expresar sus necesidades o problemáticas sociales y culturales se efectuaron 5 grupos de discusión.

Los grupos de discusión son reuniones programadas que se producen en torno a una cantidad estipulada de personas -entre cuatro y 12 participantes-, en las que se conversa sobre determinados temas que son objetos de una investigación, mientras ese discurso libre y abierto es guiado por un moderador experto. (Porto y Ruiz, 2014)

Para la selección de los actores de los grupos de discusión se analizó que los grupos de teatro comunitario con los que habían trabajado los promotores Diego y Raúl ya no se encontraban en funcionamiento, ya que tras la pandemia quedaron desintegrados

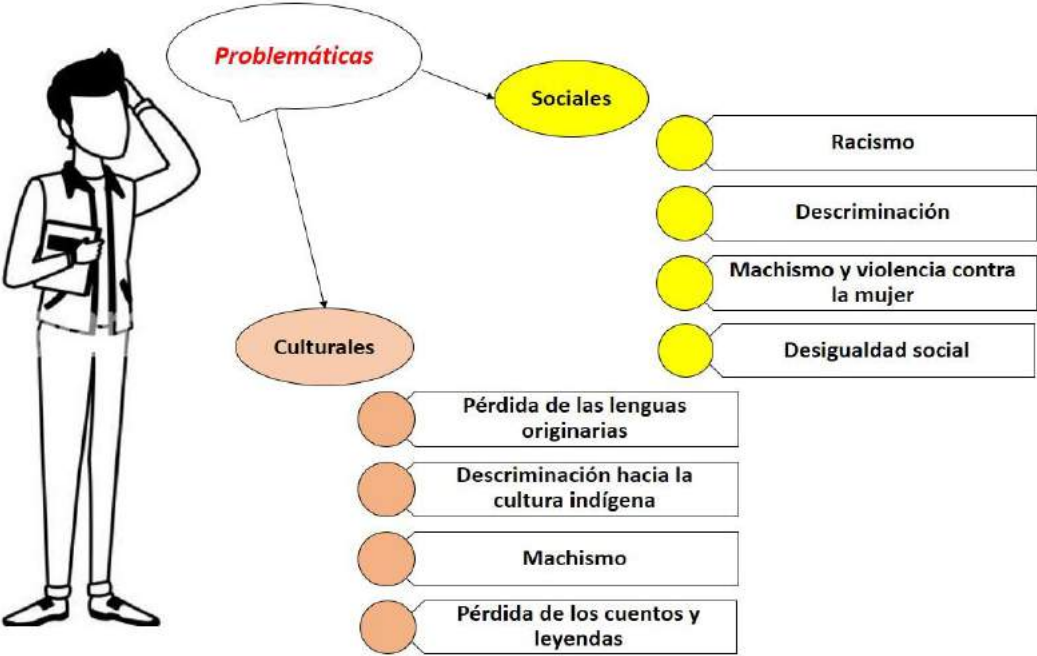
por el confinamiento y en la actualidad retomaron estudios, y en otros casos quedaron desempeñando actividades remunerativas para apoyar a sus familias. Teniendo en cuenta que la discusión pretendía recabar sobre experiencias consolidadas dentro de grupos de teatro comunitario, sin importar si se encontraban o no en funcionamiento, en el proceso de selección se consideraron las experiencias de 4 grupos de teatro comunitario ya disueltos y 1 que aún se encontraba activo. Por cuestiones de privacidad, y porque así lo desearon, no se mencionan nombres de integrantes, ni de grupos de teatro en específico al referir problemas o situaciones que han vivido. Los municipios de Los Altos de Chiapas involucrados en los grupos de discusión fueron: San Cristóbal de Las Casas, Zinacantán, Tenejapa, Teopisca y Aldama. Los jóvenes correspondían al rango de edad entre 15 y 18, diez pertenecientes al último año de secundaria y 20 al de preparatoria, para un total de 30 participantes. Los datos se muestran en la siguiente tabla.

Tabla1. Grupos de discusión aplicada a jóvenes integrantes de grupos de teatro comunitario en municipios de Los Altos de Chiapas

Municipios	Grupos de discusión	Participantes	Rango de edades	Nivel de estudios	
				Secundaria	Preparatoria
San Cristóbal de Las Casas	1	5	15-18		5 En curso
Zinacantán	1	10	15-18	6 Último año	4 En curso
Tenejapa	1	4	15-18		4 En curso
Teopisca	1	6	15-18	2 Último año	4 En curso
Aldama	1	5	15-18	2 Último año	3 En curso
Total	5	30		10	20

Para la ejecución de los grupos de discusión el moderador lanza un tema o una pregunta generadora de discusión. Para el caso de los grupos de discusión en los 5 municipios se comenzó con un conversatorio en donde el moderador explicó su procedencia, la relación que tenía con el promotor cultural con el que trabajaron y el interés que tenía como investigador por conocer acerca de las experiencias que habían tenido relacionadas a la práctica de teatro comunitario. Se lanzaron un total de tres temas a debatir, los mismos son expuestos por separado a continuación, de modo que permita ir exponiendo cada uno. El primer tema que se lanzó estuvo relacionado a las experiencias que los jóvenes tuvieron en cuanto a cómo el teatro comunitario les ha servido o no, como una herramienta para expresar sus necesidades o problemáticas sociales y culturales. Las respuestas fueron sintetizadas y esbozadas en un gráfico para posteriormente continuar con su descripción y análisis.

Gráfico 1. Problemáticas sociales y culturales de jóvenes y promotores culturales



Fuente: Gráfico de elaboración propia a partir de los datos obtenidos en cinco grupos de discusión.

Observando el gráfico anterior podemos identificar las problemáticas que más han aquejado a los treinta jóvenes participantes en los grupos de discusión de la presente investigación. La discusión se desarrolló de forma emotiva y en un ambiente de diálogo y reflexión. El problema que más se discutió en los 5 grupos de discusión fue el racismo. Los participantes manifestaron que el racismo es una de las problemáticas que más ha afectado negativamente a sus comunidades locales y que, a su vez, han vivido y experimentado en diversos ámbitos de la sociedad, generando un impacto significativo en sus vidas y en las de quienes les rodean. En sus relatos, los participantes describieron situaciones en las que han sido objeto de discriminación únicamente por su raza o por su origen, y destacaron que estas experiencias no se limitan a cuando se trasladan a ciudades más grandes como San Cristóbal de Las Casas o Tuxtla Gutiérrez, sino que también se presentan en los municipios cercanos habitados por personas de otras etnias. De esta manera, evidenciaron que la discriminación y el racismo son problemas recurrentes en su entorno social y que afectan directamente su calidad de vida y bienestar emocional. Los participantes expresaron que en cada comunidad se percibe una sensación de diferencia y superioridad en cuanto a su lengua, vestimenta y descendencia en comparación con las demás, lo que les genera una fuerte inquietud sobre lo que está bien o mal en este aspecto. Esta percepción de exclusividad cultural entre las comunidades puede resultar en un aumento de la tensión y conflicto entre los grupos, dificultando así el diálogo y la comprensión mutua. Motivados por las vivencias y anécdotas compartidas por sus familiares y conocidos, los participantes han desarrollado un creciente interés por profundizar en el análisis y comprensión de las problemáticas relacionadas con la discriminación y el racismo en su comunidad. En este sentido, han buscado establecer diálogos con los promotores culturales con quienes trabajan, con el propósito de ampliar sus conocimientos y perspectivas sobre estos temas, y así poder contribuir de manera efectiva a la construcción de sociedades más inclusivas y respetuosas.

La experiencia descrita por uno de los participantes en los grupos de discusión es conmovedora y reveladora del impacto emocional que genera la discriminación racial. Como expresó este participante, "lo sienten tal cual como el ala rota de un ave" (Anónimo,

comunicación personal, 25 de abril de 2022), lo que ilustra el dolor y la sensación de incapacidad que esta problemática causa en las personas afectadas. En este sentido, se puede entender que el racismo está vinculado a la condición de ser descendientes de comunidades originarias, lo que se traduce en insultos, burlas y comentarios hirientes en su día a día. Además, las mujeres son especialmente vulnerables, y pueden experimentar amenazas, desprecio y agresiones físicas en espacios públicos. Frente a este panorama, los grupos de teatro comunitario han buscado llevar la reflexión sobre estas problemáticas a la comunidad, mediante la realización de obras, con el objetivo de fomentar una cultura de respeto y convivencia armónica entre las distintas culturas presentes en la región.

Como afirmó la activista afroamericana Angela Davis, "En una sociedad racista, no es suficiente no ser racista, debemos ser antirracistas" (2015, s/p). Esta cita resulta muy pertinente para entender la importancia de tomar medidas activas para combatir la discriminación racial en todas sus formas, y promover una cultura de igualdad y respeto hacia la diversidad étnica y cultural.

En el diálogo con los participantes, se reveló que la discriminación no sólo se manifiesta en términos de raza o etnia, sino también en la desigualdad social y la falta de oportunidades educativas y laborales. Como señaló Nelson Mandela, "La educación es el arma más poderosa que puedes usar para cambiar el mundo" (Mandela, 1994, p.23). Es preocupante escuchar que muchos jóvenes han tenido que abandonar la escuela debido a la necesidad de ayudar a sus familias con las tareas del hogar, el trabajo en el campo o la falta de recursos económicos para continuar sus estudios. Los testimonios de los participantes también destacan la discriminación que han experimentado en el sistema educativo, como la negación de acceso a la educación secundaria a sus familiares hace algunos años. Sin embargo, es importante señalar que todos los participantes actuales en el grupo de discusión de San Cristóbal de Las Casas están estudiando actualmente, lo que indica un avance significativo en su lucha por el acceso a la educación.

Se constata que aunque las comunidades originarias han experimentado una mayor representación política, con el apoyo de becas y beneficios de diversos posgrados y un

reconocimiento legal de sus derechos, se aprecia una gran diferencia al comparar los ingresos laborales de los trabajadores de estas comunidades con el resto de la población. Un artículo de Alberto Díaz Cayeros (2016) refleja que la diferencia de los ingresos laborales entre los trabajadores de comunidades originarias y no originarias que tienen un nivel de formación semejante, está entre el 27% y el 57%. Expresa que según informes de CONEVAL, la pobreza extrema que alcanza esta población en 2012 cuadruplicaba al de la población general, siendo esta última de un 9,8%, mientras que la de la población de comunidades originarias, un 38%, y menciona también que 3,5% representa el porcentaje de que los hablantes de lenguas originarias que no son vulnerables al riesgo de caer en la pobreza (Díaz, 2016).

Según datos arrojados por informe del CONEVAL en 2018, la población perteneciente a comunidades originarias representa un 10,1% de la población total de México, siendo este grupo el que tiene mayor riesgo de no salir de la situación, llegando a tener casi un 70% de carencias al acceso de los servicios básicos de la vivienda (CONEVAL, 2008).

Durante los grupos de discusión, también se abordó la discriminación de género en el ámbito político. Algunos participantes compartieron sus experiencias sobre la dificultad que enfrentaron cuando un miembro de su familia fue elegido para ocupar un cargo como autoridad política, en particular, por el hecho de ser mujer. Los participantes han expresado que la problemática inició en el hogar, donde el esposo de la candidata electa le negó la oportunidad de asumir el cargo y la menospreció diciendo que no sería capaz de hacerlo. Como resultado, fue el esposo quien ocupó el cargo de representante político ante la población. Al considerarse en estas localidades estos cargos únicamente para los hombres, se han visto casos en los que si una mujer resulta electa, su papel quien lo desempeña en realidad es el esposo, ya que el mismo no le confiere confianza ni autoridad para realizarlo. Esta situación planteada está íntimamente ligada con la siguiente problemática discutida referente al machismo y a la violencia contra la mujer, tema tratado en varias obras de teatro comunitario por los promotores Diego Méndez Guzmán y Raúl Pérez Pineda. El machismo abarca tanto la problemática social, como la cultural, ya que se ha visto

disfrazada por el argumento de usos y costumbres, en donde viven una cultura básicamente patriarcal⁶.

Una participante compartió su preocupación por las mujeres en su comunidad, "muchas veces son maltratadas... he escuchado a mi vecina gritar y quejarse porque su esposo la golpea" (Anónimo, comunicación personal, 23 de abril de 2022). Otro joven comentó sobre la falta de autonomía de las mujeres en la toma de decisiones sobre su propio cuerpo, "mi mamá ha tenido muchos hijos porque mi papá lo quiere. Aunque ella ya le dijo que no quiere tener más, si queda embarazada debe tenerlo porque no tiene control sobre eso" (Anónimo, comunicación personal, 25 de abril de 2022). Los(as) jóvenes manifestaron que la violencia física y psicológica contra las mujeres es una realidad en sus comunidades, una experiencia que han presenciado en sus madres, hermanas, vecinas, y que incluso han experimentado en carne propia.

Desde edades muy tempranas las mujeres son violentadas por la excusa de seguir ciertas tradiciones y costumbres de la localidad. Se les priva principalmente del derecho a su salud sexual y reproductiva. Es destacable que dentro de la cultura de los tsotsiles, según mencionan, se le conceden sólo dos etapas de la vida a la mujer; niña y mujer. Así es que podemos apreciar que se les ha privado de la etapa de la juventud, en la cual tendrían la oportunidad de desarrollarse profesionalmente o aplicarse en proyectos personales. Recalcan que todas las comunidades no son iguales, ni todas las familias, con los cambios que se están viviendo ya existen algunas familias que permiten que sus hijos tomen decisión sobre lo que quieren para sus vidas.

Los comentarios son corroborados con un artículo que refiere los mismos datos, a lo que agregan que los jóvenes de estas comunidades no le conceden la importancia correspondiente al cuidado de la salud sexual y reproductivo por el hecho de no ser bien

⁶ Patriarcado: El patriarcado a grandes rasgos es una estructura en la que los que organizan, dominan y ejercen la autoridad y el poder son todos hombres, mientras las mujeres son privadas de derechos y libertades. (INMUJERES, s/f). Recuperado de <https://campusgenero.inmujeres.gob.mx/glosario/terminos/patriarcado>

visto que se informen sobre estos temas, ya que hablar de ello es considerado inmoral (Morales, 2021).

La violencia contra las mujeres es una problemática real y alarmante que aún persiste en muchas comunidades. Es preocupante que en pleno siglo XXI, las mujeres sigan siendo víctimas de la violencia en el hogar y que su autonomía en la toma de decisiones sobre su cuerpo sea limitada o nula. Es importante que se fomente una cultura de respeto y equidad de género, donde las mujeres sean valoradas y tratadas con igualdad y justicia. Es fundamental que se eduque y sensibilice a la población sobre los derechos de las mujeres y se promueva una sociedad inclusiva y sin discriminación de género. La erradicación de la violencia contra las mujeres es una tarea de todos(as), que requiere de la participación activa de la sociedad en su conjunto. Solo así podremos lograr una sociedad justa y equitativa, donde todas las personas, independientemente de su género, puedan vivir libres de violencia y en igualdad de condiciones.

Durante el debate acerca de las problemáticas sociales, surgió el tema de las problemáticas culturales, en el que se mencionó el machismo y se clasificó como un problema tanto social como cultural. Posteriormente, se abordó la pérdida de las lenguas originarias, la discriminación hacia la cultura indígena y la desaparición de los cuentos y leyendas locales. Existen diversas razones que pudieran explicar por qué, se presentan estas problemáticas culturales. En el caso del machismo, es una realidad cultural que ha estado presente por generaciones, donde se espera que los hombres tengan un papel dominante en la sociedad y en el hogar, mientras que a las mujeres se les atribuye un papel subordinado. Esto ha llevado a una falta de oportunidades y de autonomía para las mujeres, lo que se refleja en la violencia de género y en la falta de participación femenina en la vida pública.

Por otro lado, la pérdida de las lenguas originarias y la discriminación hacia su cultura se deben en gran medida a procesos de colonización y de imposición cultural, donde las lenguas y las tradiciones de los pueblos originarios fueron desvalorizadas y marginadas en favor de la cultura dominante. Esto ha llevado a una pérdida de identidad y de patrimonio

cultural, así como a la discriminación hacia los pueblos originarios y a la exclusión de sus formas de vida y cosmovisiones.

Finalmente, la desaparición de los cuentos y leyendas locales puede estar relacionada con la pérdida de las lenguas originarias y la imposición cultural, así como con procesos de modernización y globalización que han llevado a la homogeneización cultural y a la pérdida de la diversidad cultural. Es importante reconocer y valorar la importancia de las lenguas, las tradiciones y las formas de vida de los pueblos originarios para la preservación de la diversidad cultural y la construcción de sociedades más justas e inclusivas.

Los participantes interconectaron todas las problemáticas, creando un diálogo dinámico y fluido. Resultó emotivo escuchar a cada uno de los participantes, mostraron un interés común en el rescate de sus tradiciones y lenguas. Los jóvenes refirieron que antes de vincularse al grupo de teatro comunitario no le concedían importancia a sus lenguas originarias, ya mientras que visitaban la cabecera municipal de San Cristóbal de Las Casas con sus compañeros sólo empleaban el español para comunicarse, incluso en las localidades donde viven también lo hacían, dejando su lengua originaria exclusivamente para su hogar. Mencionaron que los promotores culturales les han ayudado a entender con conversatorios la historia de sus orígenes, la importancia de usar la lengua originaria y preservarla, así como aprender a escribirla y llevar las historias y cuentos a libros u obras de teatro. Un joven expresó:

Cuando el promotor nos conversa, nosotros entendemos lo importante que es seguir mostrando nuestra cultura a otros pueblos. Ensayamos nuestras obras y tratamos de llevar ese mensaje a los que nos van a ver. En la obra debemos convencer al público de las cosas que decimos. Mientras más lo repetimos más nos convencemos de que es así. (Anónimo, comunicación personal, 21 de abril de 2022)

Los(as) jóvenes expresaron que las escuelas de sus localidades sólo imparten el español en la enseñanza de las distintas materias, por lo que su lengua originaria sólo se queda en el uso oral por la descendencia familiar y no aprenden a escribirlo. Aquí podríamos

comprender que la falta de enseñanza en lenguas originarias en las escuelas se pudiera deber a varios factores, incluyendo la discriminación hacia los pueblos originarios y sus lenguas, la falta de valorización de las lenguas originarias y la priorización del español como lengua oficial del país. Además, también pudiera haber una falta de recursos y capacitación para los maestros en cuanto a la enseñanza en lenguas originarias. Es importante tener en cuenta que la falta de enseñanza en lenguas originarias puede tener consecuencias negativas en la preservación de la diversidad lingüística y cultural de la región. A medida que van creciendo, comentó otro joven:

[...] los que pueden se van familiarizando más con el uso del celular, de las computadoras y menos nos va haciendo falta nuestra lengua, así que nos damos cuenta que no nos resulta útil. No recibimos educación sobre la importancia de nuestro origen. (Anónimo, comunicación personal, 21 de abril de 2022)

Otros, por su parte, refieren que al continuar en los estudios y llegar a un nivel más avanzado como la universidad, o al encontrarse con promotores como es el caso de los promotores de teatro Diego y Raúl, es que comienzan a identificar y comprender la importancia de sus lenguas, tradiciones, cuentos y leyendas. Es importante este aspecto porque esto es fundamental para la preservación de la diversidad cultural y la construcción de sociedades más justas e inclusivas. Las lenguas son un componente fundamental de la identidad cultural y de la forma en que las personas se relacionan con su entorno y con su historia. La preservación de las lenguas y las tradiciones es esencial para la transmisión de conocimientos, la educación y la formación de las nuevas generaciones.

Además, los cuentos y las leyendas son parte de la cultura oral de los pueblos y transmiten valores, conocimientos y experiencias. Estos relatos pueden ser una herramienta valiosa para la educación y la formación de las nuevas generaciones, así como para la promoción de la diversidad cultural y la construcción de sociedades más inclusivas y respetuosas de la diversidad.

Los(as) jóvenes participantes en los grupos de discusión, como ya se mencionó antes, se encuentran en el rango de edad entre 15-18 años. Hay que retomar que la

juventud es una etapa de la vida que está en constante cambio, en donde se realizan identificaciones que no son estáticas y como menciona (Mizrahi, 2018, s/p), son capaces de llevar a cabo transformaciones sociales. El hecho de que los(as) jóvenes involucrados en esta investigación refieran que entendieron la importancia de las lenguas, procedencia, tradiciones, costumbres, entre otros elementos identitarios, no significa que ya se dé por sentado, son elementos que necesitan tener seguimiento. El teatro comunitario mostró ser una herramienta que les facilitó abrir las puertas para un cambio personal y sociocultural, a partir de un proceso de conciencia, de charlas educativas, de relación con otros miembros de la localidad, de obras de teatro y presentación de problemas que les afectan, ante al público. El teatro comunitario les ha permitido redescubrirse, valorar en base a la identificación cultural de la que proceden. Josetxu Martínez Montoya (1997) intenta comprender la lógica de la reidentificación sociocultural. Compara los resultados de dos trabajos de campo y determina que los conocimientos y reconocimientos de una comunidad:

[...] no está ligado a su riqueza productiva sino a su capacidad de generar identidad social. Alimentan, no solo las necesidades básicas de los grupos humanos que las pueblan sino también las necesidades simbólicas de poblaciones a caballo entre la ciudad y el campo. Son generadoras de identidad de una población (la segunda residencia) que re-invierte en el medio, vuelve a re-ocupar espacios abandonados, y los re-simboliza. (p. 60)

En el proceso de reidentificación sociocultural destaca dos elementos constitutivos; lo ritual, por favorecer la cohesión en la comunidad y los espacios liminoides⁷ por recuperar las tradiciones y espacios físicos y simbólicos del pasado (Martínez, 1997). Ambos elementos mencionados son trabajados en el trabajo de teatro comunitario de Diego Méndez Guzmán y Raúl Pérez Pineda.

Continuando con los grupos de discusión, se puede apreciar que los(as) jóvenes entienden que, tras la participación e intercambio con su grupo de teatro comunitario, falta

⁷ Lugar que es abandonado tras ser visitados por muchas personas durante el día. Recuperado de <https://www.fayerwayer.com/2021/07/lugares-liminales-que-son-y-como-identificarlos/>

algo en la sociedad que les ayude a entender, que tanto las tradiciones como las lenguas, son importantes y necesarias, por lo que su preservación permite dar continuidad a la historia y costumbres de los antepasados. La discusión permitió identificar lo que los(as) jóvenes consideraban que faltaba en la sociedad. De acuerdo a sus comentarios estuvo orientado a la falta de espacios y diálogos reflexivos que les otorgara seguridad y confianza para plantear sus necesidades e inquietudes. Comprenden de esta forma, que lo anterior es lo que permite decir lo que son y de dónde provienen, para luego determinar con qué se identifican y qué es lo que prefieren defender.

La sociedad debe ofrecer espacios y diálogos reflexivos a los jóvenes porque esto les permite expresarse, compartir sus ideas y opiniones, y participar activamente en la construcción de una sociedad más justa e inclusiva. A través del diálogo y la reflexión, los jóvenes pueden desarrollar habilidades sociales, emocionales y cognitivas, lo que les permite construir su identidad y su sentido de pertenencia a la comunidad. Además, estos espacios también les permiten aprender de diferentes perspectivas y enfoques, lo que les ayuda a ampliar su visión del mundo y a desarrollar habilidades críticas y reflexivas que les permitan analizar y cuestionar la realidad que les rodea. Según Arancibia:

La reflexión y el diálogo son herramientas fundamentales para el desarrollo de habilidades sociales, emocionales y cognitivas en los jóvenes, ya que les permite construir su identidad y sentido de pertenencia a la comunidad, aprender de diferentes perspectivas y enfoques, ampliar su visión del mundo y desarrollar habilidades críticas y reflexivas. (2018, p. 25)

Después de los debates de los 5 grupos de discusión, se evidenció la importancia del papel de los promotores culturales en la creación y mantenimiento de los grupos de teatro comunitario en la región de Los Altos de Chiapas. Se pudo constatar que la participación en estos grupos tuvo un impacto significativo en la percepción de los jóvenes que tomaron parte en ellos. Además, se pudo apreciar la notable preparación y experiencia de los promotores, quienes han dedicado décadas a esta labor. Por lo tanto, en el siguiente apartado se abordará la formación y el contexto social y educativo en el que han trabajado estos promotores.

3.3 Los promotores culturales desde su contexto social y educativo

La labor de los promotores culturales en el desarrollo y seguimiento de los grupos de teatro comunitario en la región de Los Altos de Chiapas es de gran importancia, ya que su trabajo ha logrado impactar en la visión de los jóvenes participantes en dichos grupos. Los promotores culturales poseen una amplia experiencia y preparación en la rama, lo que les permite llevar a cabo una labor que ha perdurado durante décadas.

Por tanto, resulta fundamental exponer el contexto social y educativo en el que se han desarrollado dos de los promotores culturales de la presente investigación, ya que su formación y entorno han permitido una visión amplia y enriquecedora sobre el quehacer teatral en la región de Los Altos de Chiapas. Conociendo el contexto en el que se desenvuelven los promotores, es posible entender la raíz y la razón de su labor y los conocimientos que han adquirido para llevarla a cabo de manera exitosa. Así, se podrá apreciar la importancia de su papel en la comunidad y su impacto en la formación de jóvenes con una visión crítica y reflexiva de la realidad que les rodea.

3.3.1 Promotor: Diego Méndez Guzmán

En 1967, exactamente el 12 de octubre, nació Diego Méndez Guzmán en el paraje Ch'ixaltontik del municipio de Tenejapa, Chiapas. Durante toda su infancia se dedicó a la labor de la agricultura, contribuyendo con siembras de maíz, frijol y café. A la edad de seis años, en 1973, fue incorporado a la escuela primaria, misma que culminó en el internado "Ch'ajkomaj" en 1979, recibiendo una calificación promedio de 8 puntos. Posteriormente de haber terminado sus estudios se trasladó al Distrito Federal en el cual trabajó durante un año de mesero (D. Guzmán, comunicación personal, 27 de febrero de 2022).

En la cabecera municipal de Tenejapa estudió enfermería con la finalidad de ayudar con los problemas de salud de su localidad. Fue hasta que cumplió los 15 años que regresó a su localidad, de modo que pudiera ayudar a su familia con las actividades agrícolas. Su preocupación en ese tiempo se relacionaba con la producción de alimentos, ya que la comunidad no contaba con cosechas que contribuyeran con la manutención de sus habitantes. Organizó junto a sus padres, la idea de compra de fertilizantes que ayudaran en la producción de alimentos, y en conjunto con la localidad, trató temas que ayudaran en la

prevención y curación de enfermedades. En su afán por aprender y ayudar más a su localidad, fue que de 1981 a 1982, estudiaría enfermería y se dedicaría como voluntario a vacunar y a curar personas enfermas en su localidad, ya que la misma “no contaba en dicha fecha con clínicas ni con casas de salud que ofrecieran servicios médicos” (D. Guzmán, comunicación personal, 27 de febrero de 2022).

En 1983 ingresó a la Asociación “Sna Jtz’ibajom La casa del escritor Maya”. Diego Méndez relata que comenzaron como teatro guiñol, como consecuencia de que anteriormente habían realizado investigaciones, recopilaciones de obras vivas, cuentos y leyendas traducidos al tseltal y en tsotsil y distribuidos en las escuelas, pero aun así no contaron con público que los leyera. Fue así que retomaron el programa “Petul Chul”, radicado en San Cristóbal de Las Casas y que provenía de la antigua fundadora Rosario Castellanos. La misma había trabajado durante mucho tiempo con promotores culturales, pero al marcharse, quedó abandonado el programa. Diego Méndez, en conjunto con la Asociación “Sna Jtz’ibajom” decidieron capacitar a los alumnos en educación, enseñándoles a leer y escribir en su propia lengua a través del rescate del “Petul Chul” con teatro guiñol. En su inicio fabricaron unos muñecos, donde el profesor y alumnos eran representados por muñecos y los llevaban a las escuelas. De esta manera, lograban concientizar y motivar a los alumnos a que aprendieran a leer y escribir en su propia lengua. Con este programa lograron un gran impacto y comenzaron a formar maestros como promotores culturales. Fueron a las escuelas, a Casas de Cultura y a casas particulares en otros casos, con el objetivo de que cada promotor conformara su propio grupo y fomentaran así, la enseñanza en tseltal y tsotsil. En esa etapa se graduaron más de 5000 alumnos (D. Guzmán, comunicación personal, 27 de febrero de 2022).

Durante 1985 mantuvo el cargo de secretario en la Asociación Civil “Sna Jtz’ibajom La casa del escritor Maya”. Dentro de sus funciones ayudaba al presidente en la conformación, participación, gestión de actividades y coordinación de trabajos de grupos. En 1986 continuó su desempeño como tesorero, realizando tareas de apoyo financiero en la mesa directiva que la conformaba. En 1987, comenzaron el teatro escénico. Recopilaron cuentos, leyendas y anécdotas de ancianos de los municipios de los Altos de Chiapas y los

convirtieron en libreto. Lo anterior significaba más que un rescate a sus tradiciones, se convertiría en desarrollo cultural porque las personas y la comunidad comenzaban a actuar en base a las tradiciones que querían conservar y mostrar a los integrantes de su localidad, a través de la exposición de diversas festividades. Se lograban integrar tanto a niños, como mujeres y hombres. Comenta que, con “el teatro comunitario se desarrolla más la cultura porque se logra el actuar desde las localidades” (D. Guzmán, comunicación personal, 27 de febrero de 2022).

En 1993 fue elegido como presidente, y reelegido en los años 1994, 1995 y 1996. En 1994 contribuyó a impulsar la creación de Casas de Cultura en Tenejapa. Se desempeñó como dramaturgo y como instructor de maestros que alfabetizaban en tseltal y español. Se mantuvo como coordinador de las actividades dentro de la Asociación desarrollando y creando diversos cuentos, leyendas, historias, canciones y novelas, ya sea en tseltal, como en español. Esta oportunidad, y aprovechando que disponía de tiempo en las tardes, le permitió llevar una doble jornada entre trabajo y estudio, por lo que ingresó a la “Escuela Secundaria Federal para Trabajadores” en San Cristóbal de Las Casas en el año 1995, hasta culminarla en 1998.

En el mismo año continuó sus estudios en la “Preparatoria # 2 del Estado” hasta el 2001. Desde la secundaria venía practicando las artes escénicas, según afirma Diego, pero en esta etapa le comenzó a dar más relevancia. La participación en diversos cursos le permitió tomar mayores herramientas para aplicarlos en su desempeño laboral. Recibió así, en 1997, un curso en el Diplomado Interdisciplinario “Etnicidad, Etnodesarrollo y Derechos Humanos” e impartido por el Dr. José Emilio Rolando Ordóñez Cifuentes, El Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica y el estado de Chiapas-UNAM, en Coordinación con la Universidad Autónoma de Chiapas, con el Apoyo del Instituto de Investigaciones Antropológicas y el Diseño del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. Para el mismo año recibió un curso de Literatura Mexicana, el cual fue coordinado por la Fundación Mesoamericana de Cultura, S.C. y efectuado en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Para el año 2003, cuando aún se desempeñaba como director en la Asociación

“Sna Jtz’ibajom”, colaboró como personal docente impartiendo clases de tseltal en la Universidad Maya en San Cristóbal de Las Casas.

Se ha presentado en distintos foros locales, nacionales e internacionales, y en Encuentros con escritores mayas y zoques⁸ en Chiapas. Destacan ponencias como “La Política Actual de Nuestro estado de Chiapas”, “500 años de Resistencia”, “Preservación y Desarrollo de los Pueblos Mayas y Zoques”, “Propuesta sobre La Autonomía de los Pueblos Indígenas de Chiapas y de México”, y Los Hombres de Maíz Contra el Imperio de Dinero”, “Acceso a los Medios Masivos de Comunicación”, “Fotografía Para Nuestra Historia Maya” y otros de carácter colectivo. Algunas de las mencionadas han sido publicadas en la Revista “Nuestra Sabiduría”, 1993. También contó con la participación en el IV Congreso Internacional de Mayistas 1998, en Antigua Guatemala. Participó en 2002 en el Segundo Foro de Planificación Lingüística en la Universidad Intercultural de Chiapas, de 2009 a 2010 en las jornadas de trabajo de Normalización de la lengua bats’il k’op Tseltal en la Universidad Intercultural de Chiapas, en 2010 en el Primer Seminario Internación de Lenguas Indígenas desarrollado en el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI) y en 2011, en el Foro de Análisis del Desarrollo para el “Lekil Kuxlejal” (calidad de vida), en el Centro de Desarrollo Comunitario de Chalchihuitán, Chiapas (D. Guzmán, comunicación personal, 27 de febrero de 2022).

Ha sido ganador de becas, como es el caso de la del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) para los años de 1995 y 1996 con el objetivo de escribir una novela sobre el “Kaj Kanantik” los Dioses del Bien y del Mal de Tenejapa, Chiapas. Posteriormente, ganó para 2001 y 2002 otra en Literatura del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas (D. Guzmán, comunicación personal, 27 de febrero de 2022).

Destaca su labor en los años 2002 y 2004, cuando recibió el Premio Estatal de Ensayo Indígena del Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígena de Chiapas y el Premio

⁸ Etnia mexicana descendiente de los olmecas que emigraron desde el estado de Veracruz a Chiapas, Oaxaca y Tabasco. Recuperado de: <https://etniasdelmundo.com/c-mexico/zoques/>

Nacional de Ciencias en la modalidad de Artes y Tradiciones Populares (D. Guzmán, comunicación personal, 27 de febrero de 2022).

Se ha desempeñado como jurado en proyectos de concursantes, u organizador de Encuentros convocados por distintas Asociaciones. Es así que en 1999 fue integrante del Comité Organizador del Segundo Encuentro Indígena de las Américas en Chiapas, México “Por la Diversidad Natural, Cultural y Ecológica Planetaria”. En 2001 participó como jurado dictaminador en la XII convocatoria del programa de apoyo a las culturas municipales y comunitarias (PACMYC) Chiapas, así mismo, en los Proyectos Culturales y artísticos del Sistema Nacional de Creadores de Artes del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) para los años de 2008 al 2010. En esa misma fecha, 2008, participó además como jurado en el concurso de “Danza y Obras de Teatro”. Las Margaritas, Chiapas. Participó, además, en 2016, como jurado calificador de los jóvenes creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y como tutor de escritores chiapanecos del estado de Yucatán, labor que continuó en 2017 en el FONCA (D. Guzmán, comunicación personal, 27 de febrero de 2022).

Ha estado inmerso en diferentes talleres de formación con la finalidad de llevar sus experiencias como escritor bilingüe; tseltal-español. Es por ello que desde el año 1987 al 2011 estuvo dirigiendo el programa de lecto-escritura tseltal, por parte de la Asociación Sna Jtz’ibajom, en el cual enseñaba a los maestros la metodología apropiada en parajes de Tenejapa y Oxchujk. Así mismo, en los años 2002 y 2003 impartió un taller de Lenguas Originarias en Universidad Maya de San Cristóbal de Las Casas, luego, de 2004 a 2010 repitió la experiencia, pero en la Universidad Intercultural de Chiapas (UNICH). En 2009 dio lugar el Taller sobre Gramática y Escritura de las Lenguas Mayas Contemporáneas y Antiguas en la misma universidad. En ese mismo año, en el Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígena impartió el Taller sobre Análisis de las Artes Indígenas, haciendo énfasis en la literatura maya y zoque. Realizó en 2010 en la Universidad Intercultural de Chiapas un Taller sobre “Gestión y Promoción Cultural”. Al siguiente año se trasladó a las localidades de Tsajalch’en, Belem y Xiximtonil del Municipio de Tenejapa para enseñar mediante un taller de Lecto- Escritura Tzeltal. Así mismo lo impartió en las localidades de San Pedro y

Chenalhó, en Chiapas, para el año de 2014, y en ese mismo año, fue contratado por el Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígena (CELALI) en la Casa de Cultura municipal “Manuel Arias Sojog” de San Pedro Chenalhó, como tallerista de teatro permanente. Allí hizo procesos de grabación y pre-edición de videos documentales y fotografías de las fiestas de carnaval de Chenalhó y de Santa Martha, perteneciente al municipio de Chenalhó. En 2015 realizó una edición especial donde aportó fotografías de la reconstrucción de la Iglesia de San Pedro sirviendo como acervo y patrimonio cultural del pueblo, la importancia del trabajo comunitario del pueblo tsotsil. En los dos años posteriores colaboró como Promotor Cultural en el Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígena (CELALI), en la oficina de Promoción Cultural, permitiéndole contactar a diversos grupos culturales de músicos y danzantes y organizando Encuentros de Marimba y el gran Festival Maya y Zoque chiapaneco. Elaboró un proyecto en 2017 acerca del fortalecimiento de la diversidad cultural, lingüística y artísticas de los pueblos originarios del estado de Chiapas y en el mismo año fue miembro activo de la Asociación Civil “Centro de Defensoría Jurídica Indígena y Campesinos de Chiapas” (CEDEJICH). En 2019 colaboró como tallerista en la Asociación Civil “Centro de Capacitación en Computación y Técnica, a través de la Red Social para el Impulso y Desarrollo Equitativo” (RESIDE). Fue llamado en 2019, intérprete de las lenguas tseltal y tsotsil, con el objetivo de interpretar los derechos a los indígenas mayas detenidos en los albergues de reclusión al norte de México y de esta forma ayudar con su libertad en la Corte de los Estados Unidos de Norteamérica. Por la misma fecha organizó, en la Universidad Intercultural de Chiapas, pertenecientes a San Cristóbal de Las Casas, el IV Foro de Intérpretes y Traductores de Lenguas Indígenas “Escribir y Hablar Nuestra Lengua”. Posteriormente realizó el montaje, dirección y presentación de la obra de teatro “Los Días”, en la cual hizo una interpretación simultánea en el marco del foro mencionado con anterioridad. Asistieron al montaje personalidades de México, Estados Unidos y Guatemala y disfrutaron la manera en que se hacía la interpretación (D. Guzmán, comunicación personal, 27 de febrero de 2022).

Cabe resaltar que la interpretación simultánea es una técnica de interpretación que se realiza en directo en la cual una persona cualificada escucha el discurso emitido por el

(los) intérprete(s) y lo transmite en tiempo real en otro idioma. A esta técnica también se le conoce como interpretación en cabina (Interpretación simultánea, s/f).

En su trabajo se desempeñó como actor extra en los largometrajes mexicanos “Los pacientes recurrentes”, con dirección de Mario Bearegard, y en “Los días sin nombre” de Francisco Laresgoiti, ambos largometrajes filmados en territorio chiapaneco. En 2021 participó de forma virtual, como intérprete simultáneo de la lengua tseltal y tsotsil en talleres y en el V Foro virtual de Intérpretes y Traductores en Lenguas Indígenas “El Patrimonio Cultural Internacional”, retos y desafíos ante la nueva normalidad en el marco del decenio de las Lenguas indígenas (2022-2030). Llevó a cabo el curso virtual de Interpretación simultánea con temas de justicia, salud, migración y cultura para los pueblos originarios de Chiapas y de México en 2021 y luego presentó una ponencia en tseltal sobre “El Teatro Comunitario de los Volcanes. 25 años de tradición cultural y artística”, durante el Curso de Interpretación simultánea e Interpretación en español e inglés, misma que fue transmitida por Facebook (D. Guzmán, comunicación personal, 27 de febrero de 2022).

En la actualidad es miembro activo de la Asociación Civil Red Social para el Impulso y Desarrollo Equitativo, Juntos Construiremos un Mejor mañana (RESIDE), localizada en San Cristóbal de Las Casas y en la cual forma jóvenes escritores, traductores y promotores culturales descendientes de los pueblos originarios del estado de Chiapas. La experiencia acumulada como escritor, narrador, intérprete, traductor, comunicador, gestor, actor de teatro y cine, director escénico y promotor cultural de los Altos de Chiapas, le permite transmitir el contenido de las obras en diferentes escenarios del estado y del país, y conocer a cabalidad la situación social, económica, política y cultural de los pueblos mayas y zoques, así como sus esfuerzos por lograr la equidad y los derechos humanos a través de los medios impresos, la radio y la televisión (D. Guzmán, comunicación personal, 27 de febrero de 2022).

3.3.2 Promotor: Raúl Pérez Pineda

Raúl Pérez Pineda, nació en Tepetlixpa, un municipio al sureste de la Ciudad de México, de acuerdo a una comunicación personal efectuada el 3 de marzo de 2022. De niño, comenta, le gustó la práctica de distintos deportes como fútbol americano, fútbol

zoque. Organizaba torneos de fútbol en la calle y carreras en los barrios, como una estrategia para manejar la situación social que se vivía de violencia mediante actividades relacionadas al deporte. El deporte le llevó al teatro, cuando un amigo se dirigió al Zócalo⁹ mientras no tenía trabajo y comenzó a hacer pantomimas, práctica que le agradó y le motivó a continuar asistiendo hasta conocer a grandes maestros, como es el caso del maestro Patín, quien fue un gran Mimo¹⁰ mexicano que realizaba presentaciones muy hermosas y quien se convertiría en su maestro. Notó que al observar las presentaciones de Patín las personas del público cambiaban su estado ánimo, sonreían por sus actos, prestaban atención a lo que hacía y vibraban de otra forma. Este aspecto fue lo que le llamó la atención para luego hacer teatro comunitario, por lo que comenzó a hacer teatro comunitario en 1985, luego del gran terremoto ocurrido en septiembre de ese año en la Ciudad de México, en el espacio escénico del Zócalo.

Posteriormente, comenzó a hacer teatro comunitario en las escuelas de Ciudad de México y en el estado de México en donde se vestía y se caracterizaba como Mimo. Vio en esta forma de hacer teatro la manera ideal para transmitir enseñanzas. Luego visitó Oaxaca, específicamente en la Sierra Mazateca, y al ver a los mazatecos dando funciones de Mimo, comenzó a relacionarlo con el teatro comunitario. Posteriormente visitó Nepantla, del estado de México. Allí conoció a David Velázquez Romo y Jaime Estrada García, quienes eran promotores culturales de la danza azteca. En ese momento desempeñaba el puesto de director el primero y coordinador el segundo mencionado, en la Casa de Cultura de Tepetlixpa. Asevera que ambos deciden invitarlo a trabajar teatro comunitario en Tepetlixpa. Le enseñaron la importancia de reencontrarse con las raíces, la cultura y la

⁹ Plaza principal de la Ciudad de México.

¹⁰ Pérez et. al, 2012. La palabra Mimo significa imitar. Se le dice Mimo a la persona que se dedica a la pantomima, la cual es una representación que se hace a través de gestos y figuras. En las artes escénicas se encuentra la mímica como una manera de expresión artística. Recuperado de: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ZQRmzRjLPcQJ:https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3859356.pdf+&cd=15&hl=es-419&ct=clnk&gl=mx&client=avast-a-1>

cosmovisión tolteca¹¹, de modo que realizaran un proyecto basándose en los principios comunitarios (Pérez et al., 2020).

Lo anterior, permitió a Raúl dedicarse al trabajo comunitario como oficio, tras 10 años de haber iniciado. Menciona que David Velázquez Romo creó la idea de hacer un festival de teatro comunitario con el objetivo de que participaran todos los grupos de teatro que estuvieran establecidos en los pueblos alrededor de los volcanes. Fue así que celebraron el Primer Encuentro-Festival llamado Festival de Teatro de la Región de los Volcanes. Se le asigna a este festival una gran importancia al entrar el intérprete en una dinámica autorreflexiva, además de conciencia con el medio en el que realiza su obra, intentando exponer lo que significa ser y pertenecer a la comunidad. Lo más significativo de esta iniciativa radica, según expresa, en el desarrollo del teatro comunitario de forma profesional, por lo que incorporaron técnicas no empleadas por otros intérpretes comunitarios por la razón de no recibir remuneración por dicha actividad. Con el proyecto intentaron impulsar la práctica del teatro comunitario hacia otra perspectiva y con un significado más amplio dentro de la teatralidad cotidiana (Pérez et al., 2020).

Según registros, el 1^{er} Encuentro- Festival realizado entre el 18 y el 21 de abril de 1996, financiado por el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), incorporó la participación de 10 grupos de teatro comunitario, conjuntamente con los miembros de la comunidad que estuvieron inmersos de manera activa ofreciendo ayuda en el evento. Emocionados por la experiencia, Patricia Urbina, en conjunto con su grupo de teatro “La Troje del Valle de Xico”, pidieron que el 2^o Encuentro- Festival se realizara en su localidad, efectuándose así, en mayo de 1997 en el Valle de Xico del estado de México y contando con la participación de 18 grupos (Pérez et al., 2020).

Surgió la idea, por parte del proyecto, de rescatar la tradición del bastón de mando que simbolizó en muchas localidades la responsabilidad de realizar ciertas actividades. Se

¹¹ Proviene de una de las civilizaciones precolombinas de Mesoamérica que radicó en la zona actual de México entre los años 800 a. de C y 1200 d. de C. Recuperado de <https://concepto.de/cultura-tolteca/>

dirigieron a los alrededores del volcán de Popocatepetl, en el estado de Morelos y buscaron una rama de un árbol en el cual tallaron el bastón de mando. Posteriormente lo designaron cada año a un grupo de teatro comunitario y a su comunidad, asignándoles la responsabilidad de realizar el próximo Encuentro- Festival (Pérez et al., 2020).

La realización del 3^{er} Encuentro- Festival se dio del 1 al 5 de mayo de 1995 en Tlaxcala y Apizaco bajo la responsabilidad del grupo de teatro “Tlaloques”, a quienes les había tocado el bastón de mando. Asistieron 20 grupos de teatro. Durante el festival lograron realizar funciones, talleres, desfiles, labores de logística y promoción de eventos en escenarios como el teatro “Xicoténcatl”, en Centro Cultural “La Libertad” en Apizaco y en la “Plaza de Armas” de la ciudad de Tlaxcala. Dentro de los actores participantes, destacó la labor de Mauricio Carmona, quien posteriormente decidió estudiar la carrera de actuación en la UNAM, tras el trabajo realizado en Tlaxcala en conjunto con la directora Gloria Miravette. Finalizado el Encuentro- Festival se entregó el bastón de mando al grupo “Talleres de Analco”, dirigido por Sergio Cerdio de la ciudad de Puebla y para el año 1999, se realizó el 4^{to} Encuentro- Festival. Por la gran tradición teatral existente en Puebla en aquella época, se permitieron que los eventos se realizaran en la ciudad.

El 5^o Encuentro- Festival se efectuó en Tepetlixpa en el año 2000. Contaron para el mismo, con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Como consecuencia de que el 1^{er} Encuentro- Festival se había realizado en esta localidad, se habían creado muchos grupos de teatro y se contaba con mayor participación del pueblo. El Encuentro- Festival fue apoyado por Iván Guzmán, un importante promotor cultural que trabajó en la Universidad Nacional Autónoma de México en el área de Difusión Cultural, quien organizó ruedas de prensa y entrevistas.

En 2001, del 6 al 12 de agosto se realizó el 6^o Encuentro- Festival en Amecameca de Juárez, municipio de México. Esperanza Rascón, quien era la directora de Cultura, apoyó el festival con la ayuda del Ayuntamiento y un sector de la localidad. El desfile inaugural logró llamar la atención de muchísimas personas haciendo que destacara la ceremonia de danza azteca que inauguró el evento, la cual exhibía un dragón chino representando al

Quetzalcóatl¹², entre otros elementos como disfraces, máscaras, músicos de banda y comparsas.

El 7º Encuentro- Festival se llevó a cabo en Puebla en el año 2002, del 23 al 26 de mayo y fue apoyado nuevamente por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Contaron con el apoyo de varias personas de la localidad, sobre todo trabajadores del campo para difundir el sonido, ya que por la ubicación no contaban con señal alguna. Una de las obras presentadas trató el tema de la sequía, causando conmoción en el público cuando al concluir la obra comenzó a llover.

El 8º Encuentro- Festival se dio en Totolapan Tlayacapan, Morelos, del 22 al 24 de agosto de 2003 y contó con la participación de 18 grupos de teatro. Antes del festival se fueron a vivir a la comunidad de Totolapan; Raúl Pérez Pineda, Eduardo Gómez, Guadalupe Reséndiz, Raúl Díaz Torres, Patricia Urbina y Carlos Mondragón. Esto con el objetivo de lograr una relación y afinidad con los campesinos nativos. Ayudaron con la siembra del maíz y demostraron que la intención que tenían de traer el teatro comunitario era de forma desinteresada. Los campesinos decidieron auspiciar el festival tras reconocer su contribución a la cosecha y las mujeres se les unieron organizando y preparando diferentes platillos tradicionales (Pérez et al., 2020).

Transcurrieron los demás Encuentros- Festivales; el 9º en 2004 en la Ciudad de México, el 10º en Ozumba y Tepetlixpa en el año 2005, el 11º en Tepetlixpa en 2006, y para el año 2007 llegaron con el 12º Encuentro- Festival a la región de Los Altos de Chiapas, y efectuándose en el municipio de Tenejapa, hablantes de la lengua tseltal y en San Juan Chamula, hablantes de la lengua tsotsil (Pérez et al., 2020). Tal acercamiento se logró gracias a que desde el año 2001, la Sociedad Consejo de Teatro Comunitario de la Región de los Volcanes A. C., comenzara a tener algunos trabajos de talleres en comunidades originarias del estado de Chiapas y coordinaron que el grupo “Sna Jtz’ibajom Cultura de los

¹² Alma de Chiapas: “Quetzalcóatl, también conocido por los mexicas como “La Serpiente Emplumada”, fue uno de los dioses mitológicos más importantes de la época prehispánica. Le rendían culto los mexicas, toltecas, olmecas, teotihuacanos y era llamado Kukulcán por los mayas”. Recuperado de: <https://alma-de-chiapas.com/es/quien-era-quetzalcoatl/>

Indios Mayas A.C.” recibiera el bastón de mando para esta ocasión. (R. Pérez, comunicación personal, 3 de marzo de 2022). El Encuentro- Festival resultó relevante, incentivó el trabajo teatral indígena que conformaba una parte de sus tradiciones (Pérez et al., 2020).

Posteriormente desarrollaron un proyecto de impacto social en el Teatro Morelos que llamarían “El norte de las artes escénicas al norte de la capital”, incluido al programa “Teatros para la comunidad teatral”, en su séptima edición, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Aprenderían con su trabajo elementos de promoción, difusión, escenografía, iluminación y producción teatral que les permitiría desempeñar mucho mejor los próximos Encuentros-Festivales efectuados; el 13º en 2008 en Tepetlixpa, del estado de México y el 14º y el 15º lo realizaron en el espacio del Teatro Morelos del Instituto Mexicano del Seguro Social, al norte de la ciudad de México (Pérez et al., 2020).

El 16º Encuentro-Festival se efectuó en Veracruz, luego de que un programa de la “Comisión de los Derechos Indígenas (CDI)”, les invitara a crear un taller de teatro con niños de comunidades originarias de la región. Montaron obras que llevaron mediante una gira a los pueblos de origen náhuatl¹³.

El 17º Encuentro-Festival se acerca nuevamente al estado de Chiapas en el 2012, esta vez desarrollado en el municipio epicentro de Los Altos de Chiapas, San Cristóbal de Las Casas. Tras 17 años de experiencia, Raúl decide residir en este municipio junto con su familia y contribuir con proyectos de artes escénicas con hablantes de lenguas tseltales, tsotsiles y choles. Se propuso sistematizar técnicas que ayudaran al montaje teatral

¹³ Designación otorgada a un grupo indígena, como a su conjunto de lenguas. Pertenece a la familia lingüística yuto-nahua, la más hablada de acuerdo al registro de 2010, con un total de 1 586 884 hablantes y con 30 variantes. Abarca 15 entidades federativas como son: Durango, Nayarit, San Luis Potosí, Jalisco, Colima, Michoacán, Hidalgo, Estado de México, Ciudad de México, Guerrero, Morelos, Tlaxcala, Puebla, Oaxaca, Veracruz y Tabasco. Recuperado de: <https://comocitarenapa.es/normas-apa-6-edicion/nota-de-pie/#:~:text=Una%20nota%20al%20pie%20de%20p%C3%A1gina%20solo%20debe%20colocarse%20dentro,directamente%20al%20material%20del%20interior.&text=Nunca%20debe%20aparecer%20una%20nota,espacio%20en%20toda%20la%20p%C3%A1gina>.

comunitario realizado por actores de grupos de comunidades originarias de los Altos. En el acercamiento propició la creación de talleres, encuentros, coloquios y festivales que permitieron que los creadores de las regiones de los mayas tsotsiles se conectaran con los zoques.

La experiencia permitió la realización del 18º Encuentro-Festival en los municipios de Zinacantán, San Cristóbal de Las Casas y en la capital del estado; Tuxtla Gutiérrez en el año 2013. Fue amplia la exhibición de los grupos presentados y se incluyeron los dos grupos que iniciaron el teatro maya de Chiapas contemporáneo, ellos son: “Fortaleza de la Mujer Maya (FOMMA)” y “Sna Jtz’ibajom Cultura de los Indios Mayas”.

Para el 2014, con el apoyo del proyecto “Vinculación Cultural de Conaculta” y perteneciente al programa “Subsidios y apoyos para programas culturales” realizaron el 19º Encuentro-Festival en Pantepec, al norte del estado de Chiapas y en Zinacantán, de los Altos de Chiapas. Fomentando la práctica del teatro comunitario en estas regiones se beneficiaría tanto a la región de Los Altos de Chiapas como a la región zoque de la Selva Negra.

El 20º Encuentro-Festival se realizó en Pantepec, Chiapas en el 2015, mientras que al año siguiente sus actividades volvieron a realizarse en Pantepec, juntamente con el municipio de San Cristóbal de Las Casas y dando lugar al 21 Encuentro-Festival. Se realizaron funciones programadas para ampliar hacia el público internacional, tomando como iniciativa el desarrollo del teatro cabaret, en el cual se combinaba la música y la danza con la actuación teatral. Además, se incorporó la participación del circo en el desarrollo del festival y se invitaron a diversos grupos de rock que transmitían sus mensajes en sus lenguas originarias.

En el 2017, en San Cristóbal de Las Casas, se inauguró el 22º Encuentro-Festival en el teatro de la ciudad Hermanos Domínguez y se presentó la obra “El Popol Vuh”, dirigida por Diego Méndez Guzmán con la Compañía de Teatro de Lenguas Indígenas (CELALI) y por Raúl Pérez Pineda en el ensamblaje. Para el Encuentro contaron con el apoyo de la Fundación del museo Na Bolom, de la Fundación Armando Duvalier y de distintas personas y organizaciones de la localidad.

Para el 2018, en diciembre, se realizó el 23° Encuentro-Festival en San Cristóbal de Las Casas y en la comunidad Unión Juárez, perteneciente a la región del Soconusco en el extremo sur del estado de Chiapas, en la frontera con Guatemala, mientras que el 24° se dio en Tapachula y en Unión Juárez nuevamente, esta vez en el mes de mayo de 2019, ya que las personas del Soconusco esperaban con ansias la nueva experiencia que representaba tal evento. La inauguración se organizó en el teatro de la ciudad de Tapachula y participaron representantes de países tales como Guatemala, Colombia, Venezuela, Canadá, España, Madagascar y Japón.

Del 20 al 26 de mayo de 2019 se efectuó el 24° Encuentro-Festival en la localidad de Santo Domingo ubicada en el municipio de Unión Juárez del estado de Chiapas, de la misma forma se realizaron actividades en la cabecera municipal de Unión de Juárez, Tapachula e Izapa. Estas regiones se encuentran al sur del estado de Chiapas.

El 25° Encuentro-Festival se realizó de manera virtual. Fueron transmitidas del 7 al 15 de diciembre de 2020, obras de agrupaciones pertenecientes a las naciones de Argentina, Brasil, Ecuador, Perú, Guatemala, Japón y México. Entre los estados involucrados de este último encontramos a Chiapas, Tabasco, Oaxaca, Guerrero, Veracruz, Ciudad de México, Estado de México, Puebla, Tlaxcala, Morelos, Zacatecas, Sonora, Nayarit y Aguascalientes.

En 2021 fue desarrollado el 26° Encuentro-Festival en los municipios de Zinacantán del 8 al 11 de diciembre, en Teopisca el 12, ambos pertenecientes a Los Altos de Chiapas. Por último, del 14 al 16 de diciembre culminó en el municipio de Coapilla, de la región de las Montañas del Norte de Chiapas, en la Sierra de Pantepec. Por la situación de la pandemia, el evento se efectuó de manera física, como virtual.

La necesidad de preservar las lenguas originarias y la cultura ha permitido que, tanto niños como jóvenes encuentren en el teatro una forma de manifestarse y de acercarse con su práctica al público hablante de estas lenguas. Con la relación y la vinculación existente entre las Asociaciones Teatro de los Volcanes y Cultura de los Indios Mayas han dado continuidad a un proyecto que gira en torno al teatro comunitario realizado por comunidades

originarias. Las experiencias adquiridas por sus participantes han enriquecido “...los elementos que los sostienen, su identidad, su pertenencia, su lengua, sus creencias...” (Pérez et al., 2020, p.121). Raúl refiere que el teatro comunitario propicia una experiencia que trasciende más allá de la vida de los que lo practican. Es por ello que mientras en sus obras se refleja una experiencia vivida permite remontarse al origen y expresar la memoria de los pueblos a través de un viaje en el tiempo. Asegura que, el teatro comunitario desarrolla habilidades en las personas, lo que representa una alternativa para el crecimiento integral. Mediante su ejercicio conecta la mente con el cuerpo y desarrolla la conciencia, de modo que crea una continuidad generando en los integrantes, sentido de pertenencia, apoyo e inclusión. A su vez, la persona logra reconocer y desarrollar sus habilidades y talentos.

Como se ha descrito, la experiencia personal y profesional obtenida por estos dos promotores culturales les ha permitido desarrollar sus proyectos de vida vinculados directamente al trabajo de teatro comunitario. Mediante la implementación de proyectos vinculados al teatro comunitario, han evidenciado que, mediante su formación, experiencia laboral, visión crítica, origen étnico, la preocupación por la transformación social y la atención por la cultura y su valor, se logran posicionar de manera diferente frente a otras maneras de hacer teatro. El posicionamiento comienza desde el momento en que consideran que cualquier persona puede formar parte de un grupo de teatro comunitario, no se pide estudios previos relacionados al arte, ni se establecen pruebas de admisión para determinar si la persona tiene talento, lo que se tiene en cuenta es que todos son en esencia seres creativos (Adamo, 2020).

La oportunidad para desarrollar esta faceta es la que brindan estos promotores culturales. Por su parte, la relación e interacción directa que establecen los promotores culturales con las localidades y sus pobladores les permite analizar desde adentro las problemáticas sociales, como culturales existentes, de tal forma que los integrantes de los grupos de teatro comunitario puedan manifestarse mediante el arte y trasladar a un público mayor sus costumbres, tradiciones, lenguas maternas e inquietudes. Lo mencionado anteriormente representa la principal virtud que se le atribuye al teatro comunitario.

3.4 La labor y funciones de los promotores culturales

Los promotores culturales juegan un papel fundamental en la sociedad, ya que son los encargados de fomentar y difundir la cultura y el arte en las comunidades, con el objetivo de contribuir al desarrollo espiritual y cultural de la población. Su labor consiste en identificar y convocar a personas interesadas en aprender y practicar diferentes disciplinas artísticas, tales como la música, la danza, la pintura o el teatro, entre otras. De esta forma, los promotores culturales crean espacios de expresión y transmisión de valores, tradiciones y costumbres a través del arte. Además, actúan como mediadores entre los proyectos artísticos, las instituciones involucradas y el público, y fomentan la apreciación crítica de las obras culturales y artísticas por parte de la comunidad. Como afirma Ecured (2022), "los promotores culturales son piezas clave para que la cultura y el arte tengan un espacio en la vida de las comunidades" (s/p). Las funciones plasmadas en su perfil de trabajo son variadas. Mediante su trabajo con las comunidades deberán realizar un diagnóstico que indague sobre las principales necesidades, expectativas y demandas de la población. Así mismo, deberán promover el arte y la cultura funcionando como vínculo con las instituciones que se dedican a ello, participando, divulgando y trabajando. Lo más relevante de sus funciones de acuerdo a las premisas de la investigación, es que dentro de su trabajo realizan estudios sobre el impacto de su trabajo con la comunidad y sobre todo fortalecen la confianza en las personas de acuerdo a sus propios valores (Ecured, 2022).

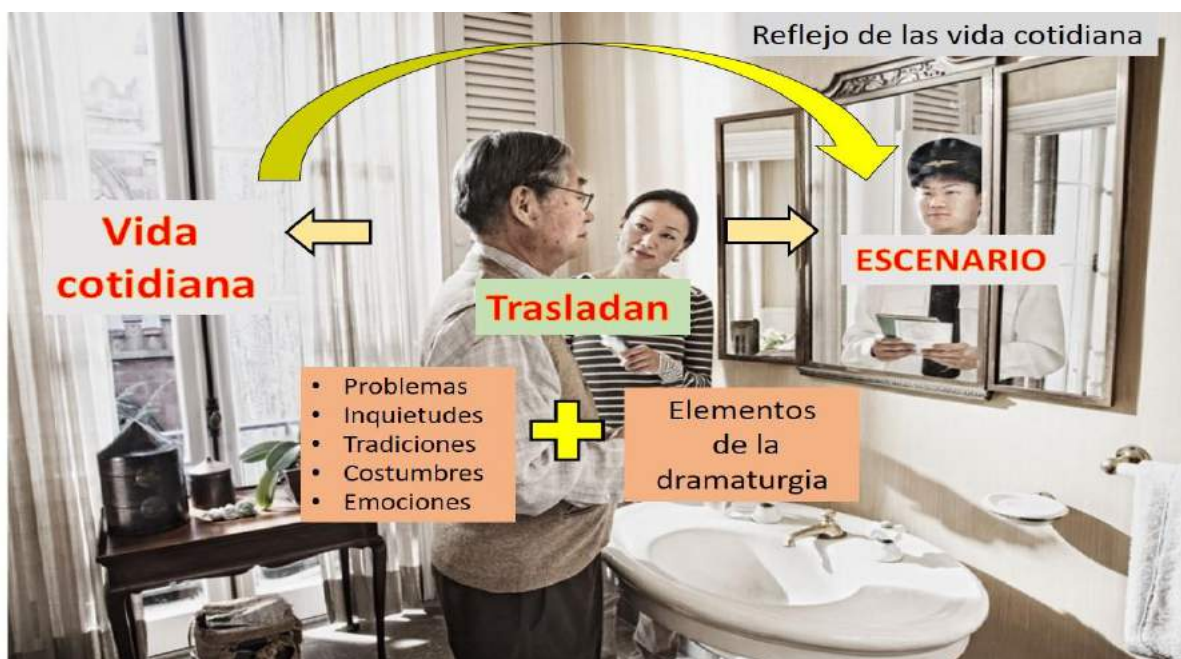
Para conocer acerca de las funciones en particulares que desempeñan los promotores culturales, actores clave de la presente investigación, se realizaron entrevistas que permitieron conocer sus opiniones teniendo en cuenta sus experiencias laborales. Para Raúl Pérez Pineda, de acuerdo al trabajo realizado en el teatro comunitario del Teatro de los Volcanes, como promotor, considera que su labor más importante consiste en despertar a la comunidad en general para que descubran sus talentos ocultos, todo aquello que de alguna u otra forma está reprimido o escondido dentro de la persona. El teatro comunitario permite dar un mejor entendimiento a lo que se revela. Recalca la importancia del teatro comunitario para la vida "...porque no es solamente tener un oficio como artista teatral,

sino encontrar el camino de la vida, el camino verdadero, el camino del corazón en cada persona” (R. Pérez, comunicación personal, 3 de marzo de 2022).

De acuerdo a Raúl, despertar los talentos ocultos de las personas de las comunidades es su principal labor, lo cual resulta relevante ya que en su trabajo intenta indagar en el subconsciente, en los sentimientos que las personas mantienen ocultos por temor a exteriorizarlos, mientras, por otro lado, posibilita que se cuentan y recrean historias, les proporciona motivación y sentido a sus vidas. Se comienza por un trabajo adecuado con la porque las personas identifican y ponen a un lado sus miedos para trabajar en el talento que han identificado. Al encontrar sus talentos y reconocer su importancia dan el primer paso para mejorar su estilo de vida, ya sea en el ámbito personal, como profesional. La importancia de conocer el talento puede contribuir a la felicidad y al éxito propio. Teniendo en cuenta que despertar el talento oculto de las personas constituye la principal labor de Raúl, se le puede denominar a esta capacidad con el nombre de “gestor de talento artístico”. Según la Real Academia Española, gestor es un procurador, o sea, aquella persona que tiene la función de gestionar, lo cual le permite “llevar adelante una iniciativa o un proyecto” (Real Academia Española, (s.f.)), mientras que talento artístico, según un grupo de psicólogos de Barcelona que colaboran con la Clínica Gouet, consideran que “esta característica se refiere a que son personas que destacan por crear, hacer y/o interpretar de forma muy original y muy bella” (Clínica Gouet, 2022, s/p). Por otro lado, encontramos que talento artístico no sólo refiere a lo relacionado con las bellas artes, sino que se puede apreciar en otras esferas de la vida en donde se obtiene reconocimiento tras desempeñar una actividad de forma “excepcional y sin esfuerzo aparente” (Harvard Deusto, 2022, s/p). Relacionando las definiciones de gestor, con talento artístico, se puede definir que “gestor de talento artístico” refiere a los que llevan a cabo iniciativas o proyectos con la finalidad de identificar personas que desempeñen actividades, ya sea físicas o mentales, sin ningún esfuerzo aparente (Definición propia del autor, 2022). Por lo anterior es que a Raúl se le otorga en la presente investigación la denominación de “gestor de talento artístico”. Cuando él menciona que el teatro comunitario es importante porque de dicha forma “...se encuentra el camino de la vida” (R. Pérez, comunicación personal, 3 de marzo

de 2022), hace referencias a varias experiencias en donde ha podido presenciar los cambios positivos de distintos integrantes en grupos de teatro comunitario. Los cambios están relacionados con la adquisición de seguridad al momento de participar en obras de teatro comunitario y se muestra en la facilidad de palabras y movimientos corporales que adquieren, los cuales les beneficia en la comunicación directa con la sociedad. Encuentran en el teatro el medio para conocerse, expresarse y ser mejores personas. De dicha manera, es que algunos de sus integrantes encuentran que el teatro comunitario es el sentido de su vida. Convierten el escenario en un reflejo de su vida cotidiana, donde trasladan sus problemas, inquietudes, tradiciones, costumbres y emociones con los elementos de la dramaturgia¹⁴, y lo convierten en su camino verdadero, continuando con el legado y convirtiéndose ellos mismos en próximos creadores de grupos de teatro comunitario. Lo anterior lo podemos apreciar en el gráfico que se muestra a continuación.

Gráfico 2. Vida cotidiana convertida en escenario



Fuente: Gráfico de elaboración propia a partir de datos obtenidos en entrevistas etnográficas.

¹⁴ “Arte de crear imágenes a través de la palabra y la expresión”. Recuperado de <https://idoc.pub/documents/elementos-de-la-dramaturgia-6ngej7x6z2lv#:~:text=ELEMENTOS%20DE%20LA%20DRAMATURGIA%3A%20DRAMATURGIA%3A%20Es%20el%20arte,le%20sucede%2C%20pasa%20u%20ocurre%20a%20los%20personajes.>

Se puede apreciar que la labor realizada por Raúl abarca diversas comunidades del país mexicano, no realiza distinciones, ni identificaciones con alguna región en específico, lo importante para él consiste en despertar el talento que poseen las personas con las que alcance a trabajar. Si bien en los últimos años muchos de sus trabajos están enfocados en grupos de la región de Los Altos de Chiapas, no significa que sea únicamente su campo de trabajo, sino que se han dado las condiciones para su trabajo allí.

Diego Méndez Guzmán, considera que la principal labor que desempeña como promotor cultural inicia con la capacitación de las lenguas en tseltal y tsotsil. Al dirigirse a las localidades prioriza la enseñanza de la lectoescritura de estas lenguas a personas interesadas, mismas que posteriormente van a las casas, escuelas o Casas de Cultura hasta formar su propio grupo y continuar con la enseñanza. Las funciones que le suceden como promotor cultural, comenta, “van relacionadas a la supervisión, resolución de dudas, colaboración mutua y procesos de capacitación constante” (D. Méndez, comunicación personal, 17 de febrero de 2022). Las tareas realizadas en las localidades no se quedan solamente en la enseñanza de las lenguas. Una vez evaluados y confirmado su aprendizaje, mediante exámenes personalizados que les aplica, comienza un proceso creativo motivándolos a escribir cuentos en su propia lengua. Asegura que las historias escritas contienen una gran importancia; conservan la historia de sus pueblos, sus costumbres, tradiciones y reflejan las necesidades reales. Revela que “La Unidad de Escritores Mayas – Zoques A.C. (UNEMAZ)”, en San Cristóbal de Las Casas, es una de las asociaciones que ha recopilado estas obras, encontrando así, en el año 2019, la antología literaria escrita en tseltal-tsotsil-español “Sk’op Bolom-Sk’op Choj-Palabra de Jaguar” por más de 30 coautores y bajo la coordinación de Roberto Pérez Sántiz, Humberto Gómez Pérez y Roberto Sántiz K’aal (Anexo 1). Le sucedió una segunda recopilación en el año 2021.

De acuerdo a la labor realizada por este promotor, se observa que su visión de trabajo tiene un enfoque local. El ser originario del municipio de Tenejapa y tras haber vivido ciertas problemáticas le ha permitido tratarlas desde contextos locales en Los Altos de Chiapas.

Capítulo 4: Los resultados obtenidos en campo

En este capítulo, se presentan los resultados obtenidos a partir de la aplicación de técnicas de investigación en campo, que incluyeron observaciones participantes, entrevistas etnográficas y grupos de discusión. Estas técnicas permitieron analizar la realidad estudiada a partir de las preguntas de investigación planteadas, lo que permitió constatar las capacidades de acción desarrolladas por los integrantes de los grupos de teatro comunitario, identificar las contribuciones de los promotores culturales en la conformación de estos grupos, describir las habilidades sociales adquiridas por los jóvenes y, finalmente, llegar a un análisis concreto sobre los aspectos en los que la práctica del teatro comunitario puede incidir en las identificaciones culturales de sus jóvenes integrantes.

Para la ejecución de los grupos de discusión, se seleccionaron jóvenes que habían tenido relación con el trabajo de teatro comunitario de los promotores claves de la investigación: Diego Méndez Guzmán y Raúl Pérez Pineda. En la Tabla 1 del Capítulo 3 se muestran los municipios, participantes, nivel de estudios y rango de edades que se incluyeron en los grupos de discusión.

Los datos que arrojaron los jóvenes durante la aplicación de los grupos de discusión se abordan en este capítulo, permitiendo comprender cómo la práctica del teatro comunitario ha influido en la formación de identidades culturales de los jóvenes, así como en el desarrollo de habilidades sociales y emocionales. Se analiza, además, el papel de los promotores culturales en la construcción y seguimiento de los grupos de teatro comunitario, su formación y experiencia en la rama, y cómo esto ha propiciado un cambio en la visión de los jóvenes participantes.

4.1 Experiencias obtenidas en trabajo de campo

Se comienza exponiendo en el presente apartado, elementos que permiten dar respuesta al primer objetivo de la investigación que refiere a describir las capacidades de acción que han desarrollado los jóvenes de municipios de Los Altos de Chiapas desde el momento en que ingresaron a un grupo de teatro comunitario, hasta la actualidad. Los

datos fueron aportados por los promotores Diego y Raúl mediante entrevistas etnográficas de acuerdo a las experiencias adquiridas en el área por más de 30 años. Cuando se mencionan en este apartado a las capacidades de acción se tiene en cuenta que Alkire (2008, como se citó en Indavera, 2017) afirma que la capacidad (*capability*, en su versión original en inglés) de una persona representa su libertad o sus oportunidades reales para ser o hacer lo que valora en su vida (p.255). Por otro lado, la acción contiene diversas definiciones, pero para efectos de la investigación se refiere al “ejercicio de la posibilidad de hacer” (Real Academia Española, (s.f.)). Las capacidades de acción viene a entenderse como la acción deliberada que lleva a cabo un individuo para solucionar un cierto problema, o que inclusive para prevenirlo (Definición propia del autor, 2022). Cuando el individuo observa que algo le está afectando o que le afecta a las personas que le rodean, tiene la oportunidad de actuar para solucionar la situación. Si posee una visión a largo plazo, intentará tomar acción que permita que las próximas generaciones no sufran del mismo mal. Estos individuos logran tomar la iniciativa y con su actuar, con su capacidad de acción, tienen mayores posibilidades de provocar cambios en su medio que los que no toman iniciativa.

4.1.1 ¿Propició el teatro comunitario capacidad de acción en los(as) jóvenes?

En base a lo anterior se propiciaron las entrevistas a los promotores que permitieron describir si se había dado la capacidad de acción y cuáles problemas en concreto los(as) jóvenes se habían dispuesto a enfrentar. Con la información arrojada se pudo apreciar que sí se dio la capacidad de acción en los integrantes de estos grupos y que a medida que fueron acumulando tiempo y experiencia tuvieron más disposición a enfrentar ciertas problemáticas. Raúl Pérez Pineda menciona que “el teatro comunitario nace justamente por la opresión que sienten sus integrantes por algo que se encuentra invisible, pero que está presionando hacia abajo” (R. Pérez, comunicación personal, 19 de mayo de 2022). Lo mencionado “se aprecia con problemáticas tales como la violencia y la drogadicción, en donde muchos jóvenes son reclutados y encaminados hacia las malas prácticas” (R. Pérez, comunicación personal, 19 de mayo de 2022).

Raúl expresa cómo puede como promotor, combatir los problemas y expresa que no los combatiría con armas, ni con la fuerza, ya que esas soluciones no tienen que ver con su trabajo como promotor.

La forma de hacerle frente, es a través de la creatividad, de inyectar la oportunidad para que las personas puedan ver cómo se hace teatro y entiendan que es una posibilidad... una posibilidad de cambiar la forma de ver la vida, inclusive desde el fondo porque el teatro es un espejo, y si lo sabemos conducir ayudará a cambiar la vida propia. (R. Pérez, comunicación personal, 19 de mayo de 2022)

La creatividad, como se mencionó en el párrafo anterior, ha sido abordada conceptualmente por María Teresa Esquivias Serrano desde sus antecedentes y desde las aportaciones de variados autores. En su estudio observó que son dos las constantes del proceso evolutivo del concepto, siendo estas las de novedad y la aportación (Esquivias, 2004). Destaca que la creatividad no es un simple rasgo de los humanos, sino que varios factores son los que la componen; la mente, la personalidad, la motivación y la emoción, así como el mundo de las afecciones, donde encontramos todo aquello que le sentimos afecto.

Raúl retoma su experiencia personal para dar fundamento al planteamiento anterior, cuando refiere que en su caso constantemente se encuentra mudando de casa, de modo que le permita acercarse a las distintas comunidades en las cuales va haciendo trabajo de teatro comunitario. Expresa que la convivencia que se va logrando es lo que otorga otras posibilidades y enriquece la forma de ver la vida.

Tanto Raúl, como Diego, consideran que los jóvenes han encontrado en el teatro comunitario, una forma para expresar con ideas y mensajes, los problemas que van encontrando en su medio. Muchos de ellos, motivados por alguna circunstancia vivida en su casa, la escuela, o el medio. Expresa que los jóvenes traen a los talleres sus inquietudes y mediante la escucha y el entendimiento, aprovechan la temática para discutirla en otros talleres hasta convertirla en futuras obras de teatro comunitario.

Diego menciona que ha presenciado experiencias con sus presentaciones, en donde las personas espectadoras se han quedado asombrados con las temáticas que tratan y le han llegado a comentar, “¡Ustedes sí aprovechan el tiempo! Nosotros no hacemos más que bloquear caminos” (D. Méndez, comunicación personal, 19 de mayo de 2022).

Y lo que refieren cuando mencionan este tipo de comentarios, es que en la mayoría de las comunidades cuando sienten el poder de la opresión y no encuentran solución por parte de las instituciones o sus representaciones legales, se tiran a las calles y bloquean los caminos en la salida de sus pueblos como signo de protesta y de esperanza para que solucionen sus quejas y preocupaciones. En el momento en el que presencian una obra de teatro en la cual se sienten identificados, se dan cuenta que hay muchas herramientas para atender y enfrentar lo que les sucede sin necesidad de llegar a la violencia, y que el teatro comunitario, es por lo tanto “una herramienta muy valiosa ya que es una forma de hacer correr la voz de todos los males que les afectan, así como para transmitir sus tradiciones, costumbres y formas de ver la vida” (D. Méndez, comunicación personal, 19 de mayo de 2022).

De las experiencias mencionadas es que podemos observar la importancia que tiene que los integrantes de los grupos de teatro comunitario desarrollen sus capacidades de acción, cómo a través de la creatividad y la puesta en escena de sus inquietudes personales, sociales o culturales pueden transmitir mensajes a los espectadores y con ello contribuir a la reflexión, el debate y al posicionamiento dentro de sus localidades ante las situaciones que vivan y se puede comprender cómo este desarrollo de creatividades tratadas da sentido a las acciones que realizan los promotores culturales; Diego y Raúl, tanto para ellos como para sus vidas.

4.1.2 Contribución de los promotores culturales a la creación y seguimiento de grupos de teatro comunitario

Por medio de los grupos de discusión desarrollado en los municipios de San Cristóbal de Las Casas, Zinacantán, Tenejapa, Teopisca y Aldama de Los Altos de Chiapas con 30 jóvenes se abrió la discusión al siguiente tema que permitió dar respuesta al segundo objetivo en donde se identificó la contribución que habían realizado los promotores

culturales en el trabajo de creación y seguimiento de los grupos de teatro comunitario. Consideran los(as) jóvenes, que “la labor que realizan los promotores culturales en sus localidades es relevante y útil, ya que le abren las puertas a una nueva forma de ver la vida” (Anónimo, comunicación personal, 20 de abril de 2022). Lo anterior por el hecho de que en su mayoría cuando deciden formar parte de un grupo de teatro comunitario no cuentan con una serie de habilidades, como la expresión oral fluida, la interacción directa con el público, la proyección escénica o el manejo correcto de los gestos que apoyan la comunicación, mismos que consideran necesarios para desenvolverse mejor en una obra de teatro. El teatro comunitario es una herramienta poderosa que permite a los jóvenes explorar la realidad de sus localidades y reflexionar sobre ella. A través del teatro, los(as) jóvenes pudieron expresar sus preocupaciones y desafíos, y encontrar soluciones creativas para abordarlos. Además, el teatro comunitario ayudó a los jóvenes a desarrollar habilidades valiosas como la comunicación, la colaboración y el liderazgo, lo que les prepara para ser mejores personas y líderes en sus comunidades.

Es importante destacar que muchos jóvenes se acercaron al teatro comunitario de forma autónoma, motivados por haber presenciado un espectáculo en una festividad local. Este hecho demuestra la importancia de proporcionar oportunidades culturales y artísticas en las comunidades, para que los jóvenes puedan explorar y descubrir nuevas formas de expresión y participación. Los promotores del teatro comunitario desempeñan un papel fundamental al trabajar con organizaciones locales y llevar el teatro a las comunidades, fomentando la participación de los jóvenes. Al hacerlo, se contribuye a crear una cultura más dinámica y comprometida en todo el país.

Algunos comentarios de los(as) jóvenes refieren que:

Los promotores llegan con su manera de hacer arte, a las Casas de Cultura, escuelas o, a eventos culturales y festividades que se celebran en donde viven. Dan conversatorios que ayudan a conocer cuál es el trabajo que realizan y para qué lo están haciendo (Anónimo, comunicación personal, 20 de abril de 2022).

Es interesante que los promotores culturales tengan la iniciativa de acercarse a la comunidad y compartir su trabajo. De esta manera, se puede entender mejor cómo el arte y la cultura pueden ser herramientas poderosas para el cambio y el desarrollo. Además, es importante conocer el propósito detrás de su labor para apreciar aún más su trabajo y valorar la importancia de la cultura en nuestras vidas.

“El trabajo que realiza el promotor cultural es muy importante para nosotros porque si no hubiera venido aquí, no hubiéramos aprendido cómo se hacía una obra de teatro comunitario” (Anónimo, comunicación personal, 21 de abril de 2022). Este comentario demuestra la relevancia del trabajo de los promotores culturales, quienes son fundamentales en la difusión de diferentes formas de arte y cultura en las comunidades. Es importante reconocer que su labor permite el acceso y la participación de la sociedad en la cultura, lo que fomenta la creatividad, el diálogo y la reflexión. Además, el aprendizaje adquirido gracias al promotor cultural puede motivar a los(as) jóvenes a involucrarse en actividades artísticas y culturales, lo que puede tener un impacto significativo en su desarrollo personal y en el de su comunidad.

“Gracias al promotor cultural he podido conocer otros lugares cuando vamos a presentar una obra” (Anónimo, comunicación personal, 22 de abril de 2022). El trabajo de los promotores culturales no solo permite conocer nuevas formas de arte y cultura, sino también nuevos lugares y personas. Esto fomenta el intercambio cultural y el enriquecimiento personal, y permite ampliar horizontes y conocimientos. Además, las presentaciones de las obras en diferentes lugares pueden tener un impacto positivo en la comunidad, ya que pueden inspirar a otras personas a involucrarse en actividades culturales y artísticas.

“El promotor cultural me ha ayudado mucho en vida porque antes no podía hablar en público” (Anónimo, comunicación personal, 25 de abril de 2022). El trabajo del promotor cultural puede tener un impacto significativo en el desarrollo personal y social de las personas. Algunas de las habilidades que se pueden adquirir a través de su labor son la confianza en uno mismo, el pensamiento crítico, la capacidad de comunicarse

efectivamente y la creatividad. En el caso específico que menciona, el hecho de haber superado el miedo a hablar en público gracias al apoyo del promotor cultural es una muestra clara de cómo el arte y la cultura pueden tener un impacto positivo en la vida de las personas. Además, esta habilidad puede ser muy valiosa para su vida personal y profesional, ya que la capacidad de hablar en público es esencial en muchas situaciones.

“Siempre fui una niña que no podía hablar en la escuela frente a mis compañeros, pero el promotor cultural me fue enseñando a actuar y fui perdiendo el miedo” (Anónimo, comunicación personal, 25 de abril de 2022). El testimonio que menciona ilustra cómo el trabajo del promotor cultural puede tener un impacto significativo en el desarrollo personal y emocional de las personas. El hecho de que haya podido superar su miedo a hablar en público gracias al teatro es un ejemplo claro de cómo el arte y la cultura pueden tener un papel transformador en nuestras vidas. Además, la experiencia de actuar y trabajar en equipo en el teatro puede fomentar habilidades sociales como la empatía, la escucha activa y el respeto por los demás, lo que puede ser muy valioso en el desarrollo personal y profesional de una persona.

“La labor que realiza el promotor es muy importante para nuestro grupo. Él nos guía y nos enseña las técnicas para actuar cada día mejor” (Anónimo, comunicación personal, 26 de abril de 2022). El comentario que menciona destaca la importancia del trabajo del promotor cultural en el ámbito teatral y cómo su labor es fundamental para el desarrollo y crecimiento del grupo. La guía y enseñanza en técnicas de actuación que proporciona el promotor cultural no solo contribuye a mejorar el rendimiento del grupo, sino que también fomenta el crecimiento personal y la adquisición de habilidades. Además, su labor como guía y mentor puede tener un impacto significativo en el desarrollo de la identidad del grupo y en la construcción de la confianza en sí mismos y en su capacidad para crear y expresarse a través del arte.

“Su labor es muy importante y nos enseña a querer y preservar nuestra lengua y nuestras tradiciones” (Anónimo, comunicación personal, 26 de abril de 2022). Con lo anterior se destaca el papel del promotor cultural en la preservación y promoción de la

lengua y las tradiciones locales. A través de su labor, el promotor cultural no solo ayuda a preservar la cultura y el patrimonio de una comunidad, sino que también contribuye a fortalecer la identidad cultural y la autoestima de sus miembros. Al promover y enseñar la lengua y las tradiciones locales, el promotor cultural ayuda a construir un sentido de pertenencia y orgullo en la comunidad y fomenta el respeto y la valoración de la diversidad cultural.

“El promotor de teatro me enseñó a escribir el tzeltal, que es la lengua de mi comunidad, y gracias a ello he podido escribir algunos cuentos y leyendas que me contaron mis abuelos” (Anónimo, comunicación personal, 26 de abril de 2022). Así como el comentario anterior, con este se destaca la importancia del promotor en la preservación y difusión de la lengua y la cultura local. Enseñar a escribir en una lengua indígena es una tarea valiosa, ya que ayuda a preservar y fortalecer la identidad y la cultura de la comunidad, y también contribuye a la revitalización de la lengua. Al permitir que los miembros de la comunidad escriban y publiquen en su lengua materna, el promotor cultural empodera a la comunidad y les da la oportunidad de compartir sus historias, conocimientos y experiencias con el resto del mundo. Además, el hecho de que los cuentos y leyendas sean transmitidos por los abuelos, muestra cómo el conocimiento se transmite de generación en generación y cómo el papel del promotor cultural puede ser esencial para preservar y transmitir esta riqueza cultural a las generaciones futuras.

“Igual que mi compañero, yo también aprendí a escribir mi lengua. Ahora me siento feliz porque puedo escribir las historias de los antepasados de mi comunidad” (Anónimo, comunicación personal, 26 de abril de 2022). El comentario destaca la importancia de la labor del promotor cultural en la enseñanza de la escritura en la lengua nativa de la comunidad. La habilidad de escribir en su propia lengua permite a las personas expresarse y comunicarse de manera más efectiva y a preservar y transmitir la cultura y las tradiciones de su comunidad. Al proporcionar esta habilidad, el promotor cultural no solo está fortaleciendo la identidad cultural de la comunidad, sino también su capacidad para contar y compartir historias. La escritura puede ser un medio poderoso para transmitir y preservar la historia, la cultura y la lengua de una comunidad, por lo que la labor del promotor cultural

en la enseñanza de la escritura en la lengua nativa es fundamental para la supervivencia y la promoción de las tradiciones y la cultura local.

La contribución de los promotores culturales a la creación y seguimiento de grupos de teatro comunitario es un tema de gran importancia y relevancia en nuestra sociedad. Las entrevistas realizadas a jóvenes demuestran que el trabajo del promotor cultural no solo tiene un valor estético, sino también social, educativo, emocional y transformador. Debemos reconocer y valorar la labor del promotor cultural como una herramienta esencial para el desarrollo humano y social, la preservación de la identidad cultural y el enriquecimiento de nuestra vida artística y cultural. Apoyar su trabajo es una forma de contribuir a la construcción de una sociedad más creativa, diversa y comprometida con su patrimonio cultural. Este estudio nos muestra la importancia de seguir promoviendo y apoyando el trabajo de los promotores culturales en el teatro comunitario y en otras expresiones culturales y artísticas de nuestras comunidades. Quedó registrado de esta forma que el trabajo del promotor cultural:

- Es esencial para enriquecer nuestra vida cultural y artística, y debemos valorarlo y apoyarlo.
- No solo tiene un valor estético, sino también social y educativo, y debemos reconocer su importancia en la construcción de una sociedad más creativa, diversa y comprometida.
- Puede tener un impacto transformador en la vida de las personas, permitiéndoles desarrollar habilidades y competencias que pueden ser útiles en diferentes ámbitos de su vida.
- No solo tiene un valor estético, sino también social y emocional, y debemos valorarlo y apoyarlo como una herramienta importante para el desarrollo humano y social.
- Puede tener un impacto transformador en el desarrollo del grupo, tanto en el ámbito artístico como en el personal y social, y su labor es fundamental para el crecimiento y éxito del mismo.

- Puede ser esencial para mantener y enriquecer la identidad cultural de una comunidad y debe ser reconocida y valorada por su importancia para el bienestar cultural y emocional de sus miembros.
- Es vital para la preservación y promoción de la cultura y la identidad local, y debe ser valorado y apoyado por su contribución a la riqueza cultural y el patrimonio de una comunidad.
- Su papel en la enseñanza de la escritura en la lengua nativa va más allá de la habilidad de escribir, ya que también es una herramienta para la preservación y transmisión de la cultura y la historia de una comunidad.

4.1.3 Habilidades sociales generadas por el teatro comunitario

El trabajo de los promotores culturales en el teatro comunitario va más allá del desarrollo artístico, y puede tener un impacto transformador en la vida de los(as) jóvenes. En este sentido, se ha llevado a cabo una investigación en la que se aborda la contribución de los promotores culturales en el desarrollo de habilidades sociales en los(as) jóvenes participantes en los grupos de teatro comunitario. Para ello, se realizaron discusiones grupales y entrevistas etnográficas a promotores culturales, directores de Casas de Cultura y funcionarios del CELALI en San Juan Chamula, Zinacantán y San Cristóbal de Las Casas.

Los(as) jóvenes participantes en las discusiones destacaron la importancia del teatro comunitario como una herramienta para desarrollar habilidades útiles en su vida diaria. Durante las conversaciones, se notó un ambiente de apoyo y entendimiento mutuo entre ellos. Uno de los jóvenes mencionó que, al inicio, le costaba hablar en público debido a su timidez, pero gracias a la práctica constante en el grupo de teatro comunitario, logró superar este obstáculo y ahora se siente más seguro y confiado. “Con el paso del tiempo fui sintiendo confianza con mis compañeros y comencé a relacionarme más” (Anónimo, comunicación personal, 20 de abril de 2022). Continuó expresando que el promotor le fue enseñando cómo debía moverse mientras estaba frente a un público. Al inicio hacía papeles donde no tenía que hablar, los gestos los hacía con su cuerpo y con la expresión de su cara, mientras sus compañeros hacían los papeles que llevaban el diálogo. Poco a poco fue perdiendo la pena y comenzó a decir diálogos pequeños hasta que logró desenvolverse con

mayor soltura. Lo mencionado demuestra la transformación personal que puede experimentar un(a) joven que participa en un grupo de teatro comunitario. A través del testimonio anónimo, se evidencia cómo la participación en el grupo le permitió adquirir confianza en sí mismo y relacionarse mejor con sus compañeros. Además, el promotor cultural le enseñó habilidades teatrales para moverse en el escenario y actuar frente al público. El joven empezó con roles más sencillos y sin diálogos, pero con el tiempo fue adquiriendo seguridad y capacidad para hablar en público, lo que es una habilidad valiosa para su vida cotidiana y futuras oportunidades.

En el caso de otra joven, el teatro comunitario no solo le permitió desarrollar habilidades sociales, sino que también le brindó una comunidad de apoyo y compañeros con los que puede aprender y compartir. Al inicio, su timidez la mantenía en casa, pero gracias al grupo de teatro comunitario, pudo romper con sus barreras personales y encontró un lugar donde sentirse cómoda. El teatro comunitario le ha dado la oportunidad de ser parte de algo más grande que ella misma y ha logrado enriquecer su vida social de una manera significativa. Otra vez se justifica la importancia del teatro comunitario no solo como una herramienta para el desarrollo de habilidades artísticas, sino también para la creación de una comunidad y la promoción del bienestar social y emocional. Además, resalta la importancia de tener un lugar donde los jóvenes puedan sentirse cómodos y apoyados, especialmente aquellos que puedan tener dificultades para socializar.

Otra joven compartió una experiencia similar en la que reveló que, en la escuela, nunca sabía qué opinar sobre las cuestiones que se le planteaban debido a su indecisión. Sin embargo, el teatro comunitario ha sido fundamental en su proceso de reflexión sobre los problemas que aquejan a su comunidad. La joven destacó que los promotores culturales ofrecen charlas y debates donde todos pueden expresar lo que piensan y sienten sin ser evaluados, lo que le brinda más seguridad para compartir sus ideas. Además, resaltó que el hecho de que el promotor no se moleste por lo que ella dice la estimula aún más (Anónimo, comunicación personal, 25 de abril de 2022). Aquí se resalta la importancia del teatro comunitario como herramienta para el desarrollo de habilidades sociales y para fomentar la reflexión crítica sobre temas que afectan a la comunidad. La joven destaca la diferencia

en la dinámica de los debates en el teatro comunitario y en la escuela, lo que evidencia la necesidad de métodos de enseñanza más participativos y menos evaluativos en el sistema educativo. Además, se destaca la figura del promotor cultural como guía y estímulo para el desarrollo de los jóvenes.

Durante una discusión, un joven compartió cómo el teatro comunitario le ha ayudado a desarrollar habilidades de improvisación. Ha aprendido a pensar rápidamente en diferentes situaciones que pueden surgir y a actuar en consecuencia. Como resultado, siente que puede reaccionar mejor en situaciones imprevistas. "A veces, cuando estamos creando una obra bajo la guía del promotor, se me ocurren ideas y las ejecuto sin pensarlo dos veces. El promotor siempre aprecia cuando creo algo nuevo", dijo (Anónimo, comunicación personal, 26 de abril de 2022). Con esta discusión se muestra cómo el teatro comunitario puede ayudar a los jóvenes a desarrollar habilidades de improvisación y pensamiento rápido. Además, el joven menciona que el teatro comunitario ha ayudado a mejorar su capacidad para reaccionar en situaciones imprevistas. A través de la práctica y la creatividad en el proceso de creación de obras, los(as) jóvenes pueden aprender a pensar fuera de la caja y a desarrollar soluciones para situaciones inesperadas. También se puede inferir que el ambiente del teatro comunitario, en el que el promotor valora la creatividad y las ideas nuevas, fomenta un ambiente de apoyo y confianza en el que los jóvenes se sienten cómodos compartiendo sus ideas y perspectivas.

Durante uno de los grupos de discusión, una joven participante mencionó que la empatía fue una de las habilidades sociales que ha desarrollado gracias al teatro comunitario. Al principio, su actuación era superficial y no lograba transmitir las emociones del personaje. Reconoce que la razón era que no se ponía en el lugar del personaje y no entendía sus emociones. "Lo más importante para transmitir un mensaje de forma efectiva es ponerse en el lugar del personaje, pensar que esa misma situación me podría estar pasando a mí", afirmó (Anónimo, comunicación personal, 26 de abril de 2022). Con lo expuesto se destaca cómo la práctica del teatro ayudó a esta joven a desarrollar su empatía, es decir, su capacidad de ponerse en el lugar del otro y comprender sus emociones. Esto dio lugar porque esta práctica implica la interpretación de diferentes personajes y

situaciones, lo que requiere que los actores desarrollen la capacidad de ponerse en el lugar del personaje y comprender sus emociones y perspectivas. A través de este proceso, los participantes pueden desarrollar su empatía, es decir, su capacidad de entender y sentir las emociones de los demás. Además, el teatro comunitario también puede fomentar la reflexión sobre temas sociales y promover la comprensión de diferentes perspectivas y realidades, lo que a su vez puede ayudar a desarrollar la empatía y la sensibilidad hacia los demás.

La joven mencionó durante la discusión que se le preguntó cómo maneja los momentos en los que la escena termina y si puede diferenciar entre la realidad y la ficción. Explicó que el promotor siempre les recuerda en sus charlas y al enseñar técnicas de actuación que es crucial distinguir entre la escena y la realidad. Aunque deben ser empáticos con los personajes que interpretan, deben recordar que están actuando y que la escena es ficción. Este tipo de comprensión de situaciones es otra de las habilidades sociales que ha desarrollado gracias al teatro comunitario (Anónimo, comunicación personal, 26 de abril de 2022).

Durante la entrevista etnográfica con el director de la Casa de Cultura de Zinacantán, Ricardo Hernández, se abordó el tema de cómo recibe a los estudiantes interesados en el teatro comunitario. Hernández explicó que realiza un diagnóstico para determinar su principal motivación, y en la mayoría de los casos, los estudiantes buscan perder el miedo a hablar en público. A menudo, tienen una personalidad cerrada y cohibida, lo que les dificulta articular palabras con facilidad. Para Hernández, el teatro comunitario es la herramienta ideal para abordar estas necesidades. En el trabajo inicial, los ejercicios no se imponen, sino que se integran de forma gradual para que los estudiantes ganen confianza. Según Hernández, lo importante es que los estudiantes sigan los ejercicios, aunque solo sea de manera mental.

A medida que el taller va avanzando se van integrando y comienzan a hablar cada vez más con soltura, hasta que finalmente terminan siendo como los pericos¹⁵, hasta terminar haciendo teatro comunitario (R. Hernández, comunicación personal, 7 de abril de 2022).

Durante los talleres de teatro comunitario, los(as) jóvenes participantes realizan una serie de ejercicios que les permiten mejorar su desenvolvimiento escénico. Además, el trabajo de montaje de obras les ayuda a cambiar su actitud frente a diferentes situaciones. Según el director de la Casa de Cultura de Zinacantán, Ricardo Hernández, los(as) jóvenes se vuelven más sociables, seguros de sí mismos y confiados. De hecho, algunos expresan su deseo de conocer y viajar, lo cual es posible gracias al teatro comunitario, ya que a menudo salen de su localidad para mostrar sus obras en otros lugares. Aunque a veces las condiciones no son óptimas, como tener que regresar tarde o no tener suficiente dinero para comida y alojamiento, lo que importa a los(as) jóvenes es la experiencia de conocer lugares nuevos y hacer lo posible para que al público le guste su trabajo. La directora de la Casa de Cultura de San Juan Chamula y los dos funcionarios del Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígena (CELALI) de San Cristóbal de Las Casas coinciden con los comentarios de Ricardo. Aportaron datos que se describen a continuación.

Según comentarios de la directora de la Casa de Cultura de San Juan Chamula, el teatro comunitario propicia la comunicación; capacidad de expresar y escuchar, lo cual se da en los talleres que se imparten y en la creación de nuevas obras. Se propicia a la empatía; capacidad de entender y ponerse en el lugar del otro, ya que para lograr transmitir los sentimientos, emociones y mensajes, es necesario que se entienda y comprenda la posición del personaje que se interpreta. Es relevante cómo en una obra se pone en práctica la resolución de conflictos, menciona, que es la capacidad para interpretar una problemática y encontrar soluciones. En muchas de las obras se aplica la improvisación, habilidad bien compleja porque obliga a que se realice una acción sin haberla planeado. La persona a cargo de un grupo de teatro comunitario aporta recursos para que las personas puedan explotar

¹⁵ Expresión que emplea para referir que no paran de hablar.

su capacidad de improvisación y esto a su vez, pensado en solucionar el conflicto que se generó.

Teniendo en cuenta sus comentarios, se interpreta que el teatro comunitario tiene un impacto positivo en el desarrollo de habilidades sociales y emocionales en las personas que participan en él. Los talleres de teatro comunitario permiten mejorar la comunicación y la empatía, así como desarrollar la capacidad de resolver conflictos. Además, la práctica de la improvisación ayuda a las personas a desarrollar su capacidad de adaptación y creatividad en situaciones inesperadas.

Los funcionarios del Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígena (CELALI) de San Cristóbal de Las Casas destacaron que los(as) jóvenes que participan en intercambios y prácticas desarrollan habilidades de cooperación y trabajo en equipo en los talleres y obras que realizan. Estas actividades requieren una colaboración efectiva para lograr resultados exitosos. Además, a medida que se abordan temas y problemáticas en las obras, se fomenta la asertividad en los jóvenes, es decir, la capacidad de expresar sus opiniones y defender sus derechos de manera respetuosa sin afectar a los demás. En este sentido, se enfatiza en la importancia del respeto mutuo en cualquier situación y se les enseña a expresar sus ideas de forma clara y educada. Lo que dicen estos funcionarios es relevante porque destacan la importancia de las habilidades sociales y emocionales que se desarrollan en los jóvenes a través de la participación en talleres y obras de teatro. La cooperación, el trabajo en equipo, la asertividad y el respeto mutuo son habilidades fundamentales para la convivencia en sociedad y para el desarrollo personal de los jóvenes. Además, el hecho de que estas habilidades se fomenten a través del arte y la cultura muestra la importancia de estas actividades como herramientas de educación y transformación social.

Por su parte, los promotores culturales destacan que durante el montaje de una obra, cada actor debe ser capaz de comprender e interiorizar el personaje que representa, dejando de lado su propia personalidad para lograr una interpretación más auténtica. A menudo, este proceso puede generar cierta confusión, lo que hace necesario desarrollar habilidades de comprensión de situaciones sociales para poder entenderlas sin tomarlas de

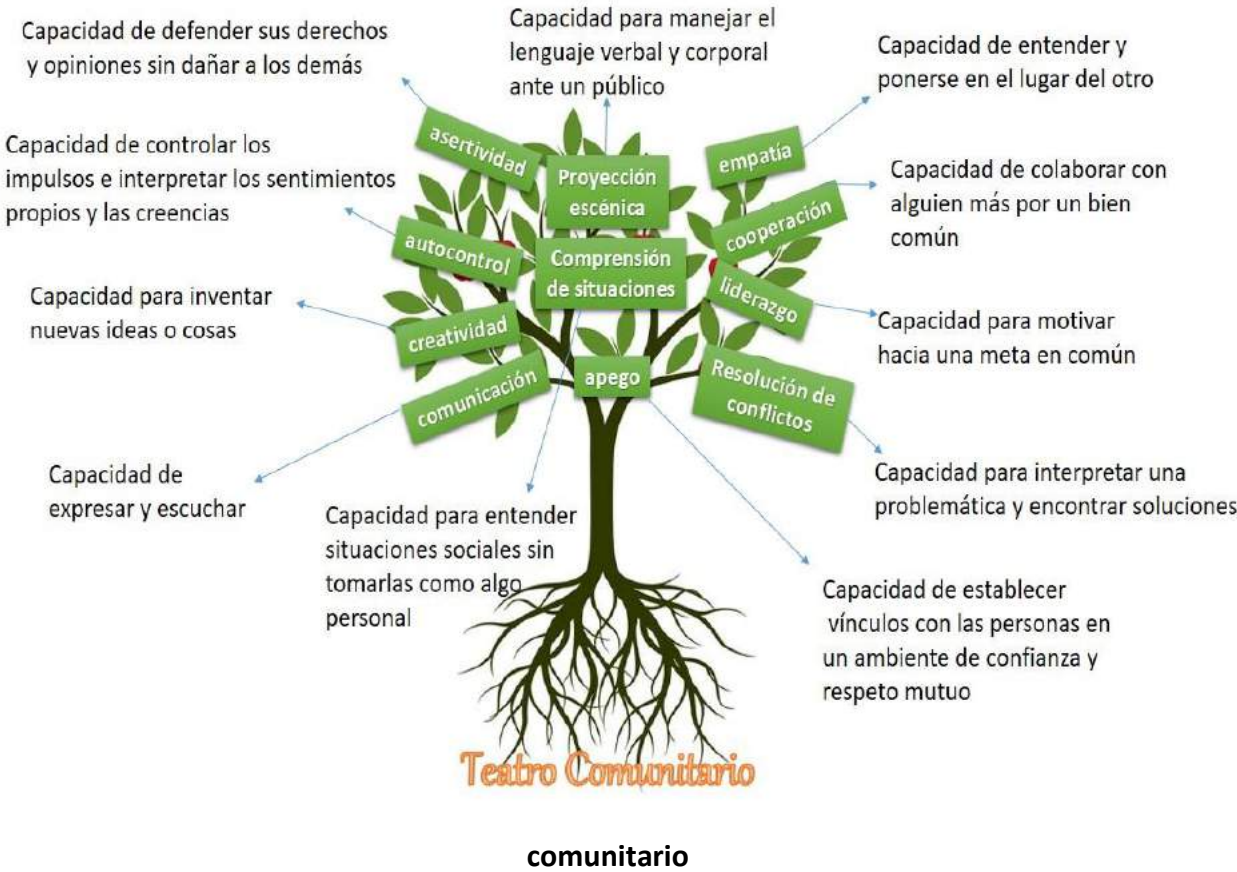
forma personal. Estos ejercicios permiten a los actores adentrarse en el personaje de manera efectiva sin que ello afecte su propia personalidad. Asimismo, los actores aprenden que aunque el personaje que representan pueda tener una perspectiva diferente a la suya, es importante mantener el autocontrol para interpretar los sentimientos y creencias propias sin dejarse llevar por impulsos. Es importante para los(as) jóvenes mantener el autocontrol en el teatro comunitario ya que les permite interpretar los sentimientos y creencias de sus personajes de manera efectiva, sin perder el control de sus emociones y acciones personales. Esto les ayuda a desarrollar una mayor comprensión de las situaciones sociales y a mejorar su capacidad de interpretación. Además, el autocontrol es una habilidad valiosa en cualquier ámbito de la vida, ya que permite a las personas tomar decisiones informadas y basadas en la razón, en lugar de ser impulsivos y dejarse llevar por las emociones. En el teatro comunitario, el autocontrol también ayuda a los jóvenes a mantener el respeto mutuo y a expresar sus opiniones de manera clara y educada, lo que contribuye a un ambiente de colaboración y cooperación en el grupo de trabajo.

Los promotores culturales también aportaron información en entrevistas etnográficas. Diego menciona que en el intercambio constante con sus compañeros se logra desarrollar el apego- capacidad de establecer vínculos con las personas en un ambiente de confianza y respeto mutuo. Por su parte, se dará el caso en que alguno de sus integrantes logre inspirar y motivar con mayor eficacia al resto de sus compañeros, y de aquí surge el liderazgo; capacidad para motivar hacia una meta en común. Desde los primeros días en el taller o montando obras no se logrará una perfecta manifestación de sus escenas, es algo que se va adquiriendo con el tiempo, la práctica, la confianza y todas las habilidades mencionadas anteriormente, asevera. La correcta proyección escénica: capacidad para manejar el lenguaje verbal y corporal ante un público, puede adquirirse en un mes, tres o hasta seis meses, varía de acuerdo al actor, según aseveran los promotores. Todo lo que se estudia, se practica y se lleva a escena, permite sacar a la luz, a todos los jóvenes que se integran a esta práctica, la creatividad; capacidad para inventar nuevas ideas o cosas. Según testimonios de Diego y Raúl, esta habilidad permite convertir el teatro comunitario en un elemento que ayuda a que los espectadores sientan que las obras les transportan fuera de

la vida habitual, hacia un mundo en donde los actores reflejan en vivo y en directo otra realidad que está fuera de sus manos, ya sea pasado, presente o futuro.

Se recopilaron comentarios acerca de las habilidades sociales que se generaron en los 30 jóvenes que participaron en los grupos de discusión, así como experiencias compartidas por directores de las Casas de Cultura de los municipios de Zinacantán y San Juan Chamula, funcionarios del Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígena (CELALI) de San Cristóbal de Las Casas y promotores clave que participaron en la investigación. Estos comentarios y experiencias se presentan en un esquema en forma de árbol, que ilustra las habilidades sociales que se desarrollan a través del teatro comunitario.

Esquema 1. Árbol de habilidades sociales que genera la práctica de teatro



Fuente: Esquema de elaboración propia a partir de los resultados de los grupos de discusión.

Con lo anterior se aprecia que el teatro comunitario se ha establecido como una práctica significativa para el desarrollo de habilidades sociales y actitudes positivas entre los jóvenes. Según los promotores culturales, directores de Casas de Cultura y funcionarios del Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígena (CELALI) de San Cristóbal de Las Casas, esta práctica fomenta la seguridad, confianza, reflexión, responsabilidad, constancia, disciplina, disposición al trabajo en equipo, superación y perseverancia en los jóvenes que participan en ella.

Las experiencias de trabajo de campo han corroborado que el teatro comunitario es una herramienta efectiva para la reflexión y transformación social. Las temáticas que se abordan en el teatro comunitario contribuyen a un mayor conocimiento sobre sí mismo y a la identificación de problemas sociales y culturales que afectan a las localidades involucradas. Como menciona Balán (2003), mediante esta práctica, el arte se fusiona con la comunidad y sus proyectos, lo que permite que los habitantes se conviertan en actores y, en el escenario, puedan recrear la realidad que desean, transformando así su mundo y haciendo posible lo imposible.

Aunque el teatro comunitario se utiliza para diversos fines específicos, todos tienen un papel importante dentro de las prácticas culturales contemporáneas. Sin embargo, el enfoque principal de esta investigación es la incidencia que ha tenido el teatro comunitario en las identificaciones culturales de los jóvenes que han formado parte de estos grupos. Los resultados encontrados en el trabajo de campo se expondrán en el siguiente apartado, detallando cómo la participación en el teatro comunitario ha influido en la identidad cultural de los jóvenes y cómo estos han utilizado esta práctica para expresarse y representar a sus comunidades de manera auténtica y significativa.

4.1.4 Acercamiento a la incidencia del teatro comunitario en las identificaciones culturales de los(as) jóvenes

La cultura, como se abordó en el capítulo uno de la investigación, son los rasgos que distinguen a una sociedad o a un grupo social ante los diversos planos espirituales, emocionales, intelectuales y materiales. Aquí se comprenden las formas de vida, los modos de vida común, las tradiciones, creencias, sistemas de valores y el arte y la literatura

(UNESCO, 2012), mientras que la identidad cultural es la forma en la que se comprende la cultura de forma individual, permite al individuo construir quién es a partir de la selección de elementos que provienen de la cultura (Guerrero, 2002). Las experiencias de cómo incide el teatro comunitario en las identificaciones culturales que realizan los(as) jóvenes involucrados en la práctica de teatro comunitario fueron recopiladas de entrevistas etnográficas aplicadas a los promotores culturales, actores clave de la presente investigación; Raúl y Diego, ya que su experiencia y conocimiento sobre la práctica permitían una comprensión más profunda y detallada del fenómeno, quienes cuentan con más de 30 años de experiencia en el área y permitieron responder el cuarto objetivo de la investigación.

La identificaciones culturales, aseguran, son elementos que configuran el ser social porque de las raíces y tradiciones ha dependido el desarrollo que han logrado las personas, no obstante, consideran que la educación social recibida y las relaciones interpersonales, tienen un papel importante. Las experiencias que han tenido con la formación y seguimiento de grupos de teatro comunitario les llevan a mencionar que antes de que los(as) jóvenes llegaran a formar parte de un grupo de teatro comunitario, no entendían el significado de ser descendientes de comunidades originarias, ni de hablar su lengua. “Por los problemas sociales y culturales vividos, principalmente cuando se han visto fuera de su localidad, interactuando con algún grupo social diferente al de sus orígenes, han sufrido de grandes males sociales” (D. Méndez, comunicación personal, 19 de mayo de 2022), como los mencionados en el último epígrafe del capítulo anterior, referidos al racismo, la discriminación, el machismo y la violencia contra la mujer, así como la desigualdad social. Lo anterior, lejos de permitirles sentir orgullo por su procedencia, lo que provocaba era desligamiento, rechazo y negación. El papel de los promotores culturales destaca la importancia de las lenguas y la descendencia étnica en los procesos de reflexión que permiten a los jóvenes identificarse culturalmente. Como indica Giménez (2005), este proceso de definir las diferencias propias frente a otros grupos culturales es lo que se conoce como identidad.

¿Por qué los promotores querrían trabajar estos elementos culturales aun cuando los(as) jóvenes que integraban los grupos querían ignorar? La respuesta estaba en las consecuencias, en la repercusión que tenía cuando nuevos grupos sociales pretendían negar sus raíces, costumbres y tradiciones, ya que haciéndolo caerían en el olvido y las sociedades se volverían homogéneas al seguir los mismos patrones sociales y culturales. Por otro lado, el porqué de los promotores también se encontraba relacionado con la ardua lucha que los pueblos originarios habían tenido para mantener su existencia, defender sus derechos y ser libres de despojos, ataques e intimidaciones. La enseñanza de la cultura y la historia de los pueblos originarios mediante la práctica del teatro comunitario permitirían la toma de conciencia en los(as) jóvenes que conformaran sus grupos, y les otorgaría la oportunidad de obtener conocimiento tradicional que hasta el momento no había sido otorgada.

Considera Raúl que la práctica de teatro comunitario y la asociación de los(as) jóvenes con promotores culturales e integrantes de sus grupos ha logrado un impacto en el desarrollo de sus personalidades. “A medida que van tratando problemáticas que ocurren en sus localidades y otras que se presentan en sus cuentos y leyendas les ha permitido redescubrirse” (R. Pérez, comunicación personal, 19 de mayo de 2022). Cuando menciona el aspecto de redescubrirse hace referencia a encontrarse de nuevo con sus orígenes, ya que en las últimas décadas, ha notado que los(s) jóvenes han mostrado cambios que les ha ido alejando cada vez más de las prácticas y costumbres locales. Comenta que, los medios sociales como la televisión, la radio, el celular y las computadoras, les ha ido modificando su manera de pensar. “El redescubrimiento que han experimentado, siente que incorpora nuevos elementos de la modernidad, pero sin perder la esencia de lo que representa su tradición y manifestar sus costumbres” (R. Pérez, comunicación personal, 19 de mayo de 2022). Con lo planteado se pone de manifiesto la simbiosis que plantea Mansilla (2003) en uno de sus artículos, donde plantea que combinar lo tradicional y lo moderno, es posible.

En la investigación realizada a través de entrevistas etnográficas a los promotores culturales Diego Méndez y Raúl Pérez, se encontró evidencia sobre la incidencia del teatro comunitario en las identificaciones culturales de los(as) jóvenes con los que han trabajado.

En particular, uno de los aspectos que resalta es el del vestuario, que permite a los(as) jóvenes expresar y reforzar su identidad étnica a través de la selección de colores, texturas y patrones que representan su cultura y tradiciones. Para el caso de los(as) jóvenes con los que trabajaron que son descendientes de comunidades originarias, su atuendo tradicional consiste, para las jóvenes, en una blusa de mangas principalmente con bordados y que cubra considerablemente sus pechos en conjunto con una falda larga que es ajustada por una faja de aproximadamente 17 centímetros. El atuendo cubre en su totalidad todas las partes del cuerpo y es combinado con unas sandalias bajas. Para los jóvenes, lo habitual es una camisa, pantalón y sombrero de paja. Las variaciones de la vestimenta varían en dependencia de la localidad. Aunque hay que tener en cuenta que la vestimenta es un elemento de la cultura que no se puede homogeneizar, se toma como elemento importante, por el hecho de que en estas comunidades originarias “la vestimenta...es tradicional” y “...sus habitantes han conservado las culturas y costumbres prehispánicas”, así lo muestran los datos arrojados por Sarah, una viajera que destaca por visitar lugares interesantes de todos los continentes y publicarlos en su blog de viajes profesional desde el año 2012 (Mindful Travel, s/f).

El vestuario para estas comunidades es algo más que simple vestimenta, posee características simbólicas que tienen significados culturales, sociales y políticos (Bayona, 2014). Eugenia Bayona refiere que mediante la indumentaria que usan imponen su identidad, pertenencia y delimitan sus fronteras, de modo que se puede apreciar cómo emplean su vestimenta como un “elemento de control social dentro de las asimetrías de poder que operan por medio de las expresiones corporales” (Bayona, 2014).

Los promotores expresan que muchos de los(as) jóvenes que comienzan a incorporarse a sus grupos de teatro comunitario mostraban constantemente variaciones en la vestimenta, empleando su ropa tradicional u otra diferente que encuentran en los mercados y tiendas con tendencias occidentales. Respecto a cuándo comenzó el cambio, y no sólo al cambio en la vestimenta, sino también al uso del español, en lugar de sus lenguas originarias, Diego Méndez Guzmán expresa que realizó entrevistas en el año 2014, cuando comenzó a trabajar en el Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas (CELALI) y

determinó que después de la creación del Instituto Nacional Indigenista (INI), en 1948, actualmente conocida como Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), “...se comenzaron a apreciar cambios en las comunidades originarias relacionados al lenguaje y la vestimenta” (D. Guzmán, comunicación personal, 15 de junio de 2022) . Según sus investigaciones, los promotores culturales que conformaban el Instituto en Chiapas, por órdenes directas de gobierno, lo que pretendían era acabar con la cultura original de las comunidades y castellanizar a los niños y jóvenes, de modo que quedara el español como única lengua nacional. El Instituto fue fundado para que prestara servicios a las comunidades indígenas de México y estaba encargado del diseño y planificación de sus políticas públicas. El objetivo de su creación se enfocaba en la investigación, establecimiento y promoción de medidas que permitieran el mejoramiento de sus condiciones de vida (Comisión de Cultura de la H. Cámara de Diputados, s/f). Lo que sucedió fue que el mejoramiento que consideraron, no fue acogido por los pobladores de estas comunidades como se esperaba.

Lo que expresa Diego coincide con el discurso del Instituto Nacional Indigenista, ya que si bien la nación se mostraba orgullosa de los valores estéticos de los indios, así como de su legado prehispánico, lo que pretendía era conservar sus valores culturales en museos, sitios arqueológicos y llevarlos a muestras de artesanías o ballets folclóricos (De la Peña, 1995). Por otro lado, consideraron que lo social, económico y político necesitaba ser despojado de las barreras culturales y raciales que le permitieran a las instituciones consolidarse dentro de la república, por lo que el futuro indicaba la misión que tenía el indigenismo; la de pasar por un proceso de mestizaje, tanto biológico, como cultural (De la Peña, 1995). La dominación en la época colonial pasó de la élite peninsular a la élite criolla, misma que pretendía igualarse con los países europeos (Hernández, 2022). Medina (1974, como se citó en Hernández, 2022) afirma que como consecuencia surgió el problema indio:

El pensamiento de la época, la ideología dominante, señalaba el obstáculo que constituían las sociedades indias para el cabal desarrollo del país. Había que redimirlos; para hacerlos pequeños propietarios se les despoja de su tierra, para mejorar su condición se hacen traer grupos de inmigrantes europeos que ‘mejoren la raza’. (Hernández, 2022, p. 21)

Quedó así establecida la relación que pretendía el Estado mexicano con los pueblos originarios con su proyecto político, pretendiendo la incorporación de sus comunidades a la sociedad nacional. Hasta aquí concluye la panorámica que permite entender el contexto y cuándo se manifestaron estos cambios.

Los promotores culturales señalan que, a través de charlas educativas y representaciones teatrales que reflejaban su cultura, los jóvenes comenzaron a utilizar con mayor frecuencia su atuendo tradicional. Aunque en el caso de los jóvenes no era tan común, ya que según explican, el peso de sus trajes y la falta de movilidad que estos les proporcionaban durante los ensayos eran un inconveniente. Los promotores indican que los jóvenes utilizaban su atuendo principalmente para las presentaciones teatrales y en ocasiones especiales como ceremonias tradicionales o festividades locales.

Otro de los ejemplos de cómo el teatro comunitario ha incidido en la identidad cultural de los(as) jóvenes, la cual se ha reflejado como el redescubrimiento que incorpora nuevos elementos de la modernidad, según expresó Raúl, se observa con el uso variante de sus lenguas y el español. Raúl y Diego manifiestan que cuando han trabajado con los(as) jóvenes, ellos conocen y hablan la lengua de su comunidad, ya sea esta tsotsil, tseltal, zoque, ch'ol, entre otras variantes, pero que indistintamente emplean el español.

En la investigación se ha encontrado que el hecho de que los jóvenes utilicen su lengua materna o el español no es relevante para el estudio, ya que se considera que cada individuo tiene derecho a la libertad de pensamiento y expresión, tal como lo señala la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH, 2022). Sin embargo, los promotores culturales destacan que los jóvenes a veces dejan de utilizar su lengua materna debido a la vergüenza que sienten ante otros grupos sociales que no hablan lenguas indígenas y a la discriminación que experimentan por su origen étnico. Este tipo de discriminación comenzó a surgir a partir de lo mencionado anteriormente con respecto a la vestimenta.

Diego, como promotor cultural de teatro comunitario, ha enseñado la lectoescritura del tsotsil y el tseltal a los(as) jóvenes mediante talleres, así como a incentivar su uso cotidiano para ayudarles a hacer frente a la discriminación y continuar con su legado de

costumbres y tradiciones. Lo anterior lo ha puesto en práctica, cuando después de observar que las personas que ven sus obras se motivan al escucharlos hablar en sus lenguas, les invita a participar en talleres que posteriormente organiza y efectúa en Casas de Cultura o escuelas donde viven. A estos talleres se incorporan también, si así lo desean, los(as) jóvenes que forman parte del grupo de teatro comunitario y en el intercambio desarrollan interés y motivación por el uso de sus lenguas.

Según Diego Méndez, promotor cultural, las obras de teatro comunitario que han presentado junto con los jóvenes son mayormente desarrolladas en sus lenguas originarias. En su opinión, las charlas educativas y el teatro han influido significativamente en la educación y visión de los jóvenes durante su etapa de formación (comunicación personal, 19 de mayo de 2022). Aunque los jóvenes aún emplean indistintamente su lengua originaria o el español para diferentes situaciones, la entrevista revela que su participación en talleres de lectoescritura, la práctica de obras teatrales y su presentación en sus lenguas han ayudado a reducir el temor que sentían al usar su lengua originaria frente a otros grupos sociales que no la hablan.

El teatro comunitario también incidió en la incorporación de algunas tradiciones y costumbres de los(as) jóvenes. Según experiencias de los promotores en Los Altos de Chiapas, vieron en ellos la no aplicación de algunas tradiciones y costumbres cuando fueron incorporados al grupo de teatro comunitario. Aquí encontramos que los(as) jóvenes no querían participar en cargos religiosos, lo cual se refleja en el desempeño que podían tener ante su localidad, como actor en una festividad o carnaval. La participación de los integrantes de estas localidades en las festividades le otorgan un rol importante, ya que las mismas representan "...la reconstrucción de símbolos y la vinculación con la naturaleza que contienen estas prácticas culturales", ya que manifiestan un sincretismo¹⁶ por "...la presencia de símbolos prehispánicos y judeocristianos en las festividades del culto a la fertilidad de la tierra, que coinciden con el ciclo agrícola mesoamericano establecido en el

¹⁶ Real Academia Española [RAE], s.f. Sistema filosófico que trata de conciliar doctrinas diferentes. Recuperado de <https://dle.rae.es/sincretismo?m=form>

calendario prehispánico” (Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH], 2016, s/p). La misma práctica de teatro comunitario y la adquisición de conocimientos sobre su cultura, a través de charlas impartidas por los promotores, fue desarrollando en los integrantes de los grupos interés y disposición ante festividades y rituales que efectuaran en sus localidades.

Durante la investigación realizada por los promotores culturales Diego Méndez y Raúl Pérez, se identificó una preocupación compartida por muchos de los(as) jóvenes que participaron en los talleres de teatro comunitario: la falta de conocimientos sobre las tradiciones y saberes de sus ancestros. En las pláticas intergrupales que mantuvieron con los(as) jóvenes, los promotores descubrieron que muchos de ellos(as) no estaban familiarizados con las historias y leyendas de sus comunidades y que, a menudo, sus padres ya no transmitían estos conocimientos. Aunque los abuelos todavía querían compartir sus historias, los(as) jóvenes no siempre estaban dispuestos a escuchar.

Preocupados por esta situación, los promotores decidieron incorporar historias y leyendas en sus talleres y montajes de obras de teatro. Al hacerlo, lograron estimular el interés de los(as) jóvenes en estas tradiciones y animarlos a investigar más sobre su cultura. Esta actividad no sólo contribuyó a la transmisión de conocimientos, sino que también permitió a los(as) jóvenes desarrollar habilidades sociales importantes, como el autocontrol emocional y la capacidad para interpretar y comprender los sentimientos y creencias de los demás.

Otro hallazgo significativo de la investigación fue la pérdida de interés de los(as) jóvenes en la realización de rituales y ceremonias que honraban a la naturaleza, lo que preocupó a los promotores culturales. Para abordar esta situación, aplicaron la misma estrategia que para tratar la tradición oral: a través de charlas, talleres y montajes de obras de teatro, los(as) jóvenes aprendieron sobre la importancia de la naturaleza en su cultura y se les incentivó a reflexionar sobre su papel como seres humanos en la protección y conservación del medio ambiente.

El teatro comunitario es una práctica que ha demostrado tener un impacto significativo en las identificaciones culturales de los(as) jóvenes involucrados, según las experiencias de los promotores culturales que han realizado entrevistas etnográficas. Este impacto se observa en diversos aspectos, como la vestimenta, la lengua, la participación en cargos religiosos, la tradición oral y la realización de rituales y ceremonias. Los promotores han trabajado en estrecha colaboración con los jóvenes en grupos de teatro comunitario, y han visto un cambio positivo en los integrantes, ya que están utilizando con mayor frecuencia sus lenguas originarias, incluso en presencia de grupos sociales que hablan español o alguna lengua extranjera.

Además, los(as) jóvenes se involucran más en la participación de cargos políticos, adquiriendo conocimientos que les permiten transmitir la tradición oral de su localidad y participando en rituales y ceremonias de veneración a la naturaleza. Los promotores culturales han trabajado arduamente para insertar historias y leyendas relacionadas con las localidades en las que trabajan, lo que ha contribuido a la investigación en los(as) jóvenes, ya que han tenido que indagar con la familia acerca de la temática, con la finalidad de comprender su mensaje.

Es importante destacar que el teatro comunitario también trabaja en el desarrollo de habilidades sociales, como el autocontrol, en donde se aprende a controlar los impulsos e interpretar los sentimientos propios y las creencias. Esto puede tener un impacto positivo en la vida cotidiana de los(as) jóvenes, no solo en términos de su identificación cultural, sino también en su desarrollo personal.

A pesar de los resultados que obtuvieron los promotores culturales con su práctica, no se puede asegurar la continuidad de su legado. Los(as) jóvenes no seguirán por siempre jóvenes, ni tendrán las mismas condiciones sociales, económicas y culturales. Sus disposiciones, motivaciones y relaciones sociales continuarán moldeando sus personalidades, y encontrando sus identificaciones culturales. El teatro comunitario, no obstante, les abrió las puertas a nuevos conocimientos, aptitudes, capacidades y

habilidades, otorgándoles la oportunidad de elegir el estilo de vida que deseen vivir (Calderón, 2017).

4.2 La visión y experiencias de las estructuras sociales ante el papel del teatro comunitario

En el marco de la presente investigación, se aborda la importancia del teatro comunitario en el contexto de las estructuras sociales de tres localidades: Zinacantán, San Juan Chamula y San Cristóbal de Las Casas. Con el objetivo de obtener una visión clara y amplia sobre el papel que juega esta práctica cultural en la comunidad, se realizaron cuatro entrevistas etnográficas a diferentes actores sociales relevantes en la región. Entre ellos, se encuentra el Director de las Casas de Cultura de Zinacantán, la Directora de la Casa de Cultura de San Juan Chamula y dos funcionarios del Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas (CELALI). A través de estas entrevistas, se obtuvieron valiosas perspectivas sobre la percepción y valoración del teatro comunitario en el contexto de cada una de estas estructuras sociales. En los siguientes apartados, se detallan los resultados obtenidos en cada una de las entrevistas, a fin de arrojar luz sobre la visión que tienen dichas estructuras ante el papel del teatro comunitario en la región.

4.2.1 Casa de Cultura de Zinacantán

La Casa de Cultura de Zinacantán ha sido un pilar importante en la promoción de actividades culturales en la comunidad, y una de ellas es el teatro comunitario. En el año 2008, se conformó el primer grupo de teatro comunitario con niños y jóvenes gracias al empuje de Ricardo Hernández, quien fue contratado en la Casa de Cultura desde 2007 para impartir talleres de lectoescritura en lengua tsotsil, según lo afirmado en la entrevista. La creación del grupo de teatro comunitario surgió a partir del interés del presidente actual de la Casa de Cultura por esta actividad, y Ricardo fue designado para llevarla a cabo. Aunque no tenía experiencia en el tema, se le instó a investigar y documentarse para encontrar la manera de implementarlo, ya que sus responsabilidades como director de la institución le impedían dedicarse personalmente a ello.

Ricardo, motivado por la tarea que se le había encomendado, comenzó a documentarse y decidió empezar con el teatro guiñol. Junto con los niños interesados en el tema que asistían a la Casa de Cultura, confeccionó algunos muñecos y comenzaron a crear pequeñas obras de teatro, que luego presentaron en otras comunidades cercanas. De esta manera, el grupo de teatro comunitario de Zinacantán empezó a tomar forma y a ganar reconocimiento en la zona, gracias al esfuerzo y dedicación de Ricardo y los(as) jóvenes que lo conformaron (comunicación personal, 7 de abril de 2022).

El grupo de teatro comunitario de la Casa de Cultura de Zinacantán se llama “Consejeros Murciélagos”, en honor al nombre del municipio que significa “Lugar de Murciélagos” en lengua náhuatl. Desde sus inicios, el grupo ha logrado cautivar la atención y el interés del público, especialmente de los niños, quienes se maravillan al ver cómo los muñecos cobran vida en el escenario. Según relata Ricardo Hernández, director de la Casa de Cultura, el éxito del grupo no se hizo esperar, ya que “las distintas comunidades aledañas a Zinacantán comenzaron a invitarlos cada año para sus fiestas tradicionales” (comunicación personal, 7 de abril de 2022).

En el año 2008, el grupo de teatro comunitario de Zinacantán tuvo la oportunidad de participar en un taller escénico impartido por el reconocido promotor cultural Raúl Pérez Pineda, quien fue invitado por "Sna Jtz'ibajom La casa del escritor Maya" de San Cristóbal de Las Casas. El taller se llevó a cabo en Zinacantán y tuvo una duración de un mes, en el cual participaron alumnos del Telebachillerato. Tras finalizar el taller, algunos participantes se quedaron como integrantes del grupo y juntos participaron por primera vez en un festival que se realizó en San Juan Chamula y San Cristóbal de Las Casas. Según Ricardo, Raúl le hizo la promesa de regresar al año siguiente con otro taller y le animó a seguir trabajando con el grupo, promesa que cumplió.

En otra ocasión, el grupo de teatro comunitario "Consejeros Murciélagos" tuvo la oportunidad de presentarse en las fiestas patronales de San Juan Chamula. A pesar de que se les pidió una obra nueva para la ocasión y solo faltaban cuatro días para la presentación, Ricardo Hernández, director del grupo, encontró una solución creativa. Decidió montar una

obra que requería pocos actores y se centraba en una leyenda que recordaba de nombre "El esqueleto volador". Según Ricardo, la obra fue montada en tan solo tres días y tuvo un gran impacto, tanto así que fueron invitados a presentarla en Valladolid, Yucatán y en la Ciudad de México (comunicación personal, 7 de abril de 2022).

La obra que presentaron fue relevante porque, a través del teatro comunitario, lograron rescatar una parte de las tradiciones orales y despertar el interés de las personas en su historia y las distintas versiones existentes. La labor de los promotores culturales en la recuperación de las tradiciones y la memoria de los pueblos es un elemento importante que puede ayudar a transformar la visión de la sociedad, como señalan Alfaro y Sura (2007). Según estos autores, en un contexto de desarrollo global, es un desafío construir conocimientos que contribuyan a una sociedad más justa e inclusiva, y el teatro comunitario puede ser un espacio de intervención comunitaria e interdisciplinaria para lograr este objetivo. Como afirman Alfaro y Sura: "El Teatro Comunitario como Proceso de Transformación Social nos da la posibilidad de un nuevo espacio de intervención comunitario, de un trabajo interdisciplinario, donde es posible más de un camino" (2007, p.184).

El grupo de teatro, con la guía de Ricardo, continuó año tras año preparándose y con el tiempo, en lo que algunos integrantes se iban, entraban otros de las escuelas de la localidad de Zinacantán para formarse como nuevos actores. Hasta el 2022, año en el que se lleva a cabo esta investigación, cuentan con un total de 13 obras, las últimas creadas en el 2018, ya que a partir del 2019 fueron suspendidas las actividades en la Casa de Cultura como consecuencia del COVID 19. De sus integrantes fundadores quedan dos, incluyendo a Ricardo. Los temas que tratan en sus obras están relacionados con el rescate de sus tradiciones, leyendas y la lengua que usan en sus obras; la tsotsil, de modo que también contribuyen a preservarla.

Se logra apreciar que la visión que tiene Ricardo, como actual director de la Casa de Cultura de Zinacantán, sobre el papel del teatro comunitario es muy relevante. Tanto él, como los integrantes del grupo consideran que el teatro es de vital importancia para el

rescate y preservación tanto de su lengua originaria, como de sus tradiciones, costumbres, leyendas e historias, dando respuesta al Artículo 13.1 de la Ley de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas (2013), el cual manifiesta que se debe:

Incluir dentro de los planes y programas, nacionales, estatales y municipales en materia de educación y cultura indígena las políticas y acciones tendientes a la protección, preservación, promoción y desarrollo de las diversas lenguas indígenas nacionales, contando con la participación de los pueblos y comunidades indígenas. (Hernández, 2022, p. 43)

Comprenden además que las personas espectadoras de sus obras disfrutan de todas las escenas, provocan diálogos, discusión con sus temas y mantienen viva las tradiciones de los tsotsiles, ya que "...para mantenerlas viva todos deben compartir aún más con estos allegados y que esta información ayude a preservar sus costumbres" (Etnias, 2008, s/p). Sin embargo, a pesar de la importancia de su labor, los miembros del grupo no pueden aceptar directamente las invitaciones que reciben para presentarse en fiestas o eventos de su localidad u otras cercanas. En cambio, deben esperar la autorización de su dependencia superior, el CELALI en San Cristóbal de Las Casas, como señaló el director del grupo en una entrevista en abril de 2022 (R. Hernández, comunicación personal). Cabe señalar que en esta parte de la entrevista con el director, también se encontraba presente un antiguo trabajador del CELALI, quien refirió que una vez tuvo iniciativa propia de hacer teatro comunitario con algunos trabajadores de allí, a lo cual le dijeron que no podía emplear el horario establecido por la institución para hacer tales prácticas y que en cambio reuniera a los trabajadores para ver si estaban dispuestos a permanecer horas extras, después de su jornada laboral, para desarrollar las actividades de teatro comunitario como si tales actividades fueran algo diferente o contrario a lo que representa la organización del CELALI en sí en la localidad. Se aprecia que, aunque un trabajador tome iniciativa en el quehacer artístico, la institución no proporciona tiempo, condiciones y estímulos para que sus trabajadores realicen labores fuera de su trabajo estándar.

Con el debate de la experiencia se menciona que estas son las limitantes que se tiene cuando se quiere hacer arte y se trabaja con una institución gubernamental, si en cambio,

fuera una organización o grupo independiente, aseguran que los participantes pudieran alcanzar mayores posibilidades de desarrollo. Lo anterior está reflejando que desde las mismas políticas públicas se reducen las posibilidades de creación, innovación y participación, pasando por alto que:

La cultura como recurso cobra legitimidad entre los políticos que deciden la inversión y protección culturales por su valor utilitario para disminuir los conflictos, procurar justicia social e impulsar el desarrollo económico y, de esta manera, para fortalecer la sociedad civil como soporte del desarrollo del capital, promover el desarrollo del turismo, de las industrias culturales en general y de todas las que dependen de la propiedad intelectual. (Basail, 2007. s/p)

Según el director de la Casa de Cultura de Zinacantán, muchos(as) jóvenes que han adquirido habilidades y experiencia en el teatro comunitario deciden retirarse de la institución para buscar nuevas oportunidades de desarrollo, formando grupos independientes. A pesar de ello, el director enfatiza que tienen un gran amor por la institución y se sienten orgullosos de ver cómo el teatro comunitario se difunde y crece en cada rincón del país y del mundo, y que no se limite sólo a la Casa de Cultura. Señala que la falta de apoyo financiero y profesional es una de las principales limitaciones que enfrentan. A pesar de que han solicitado recursos básicos como papel, no han recibido nada. Agradecen cualquier apoyo que reciben de las comunidades con las que trabajan, aunque a menudo este es limitado y solo les permite comprar materiales básicos como pintura, tela, pinceles y focos. Además, lamenta que la Casa de Cultura no pueda acceder a las becas que otorga la Secretaría de Cultura, ya que estas están dirigidas exclusivamente a artistas y grupos independientes y no a instituciones gubernamentales como la suya.

El director de la Casa de Cultura lamenta que, desde el inicio de la administración municipal actual en octubre, han presentado varios proyectos de trabajo, los cuales han estado gestionando mediante visitas recurrentes a las instalaciones, pero hasta la fecha no han recibido ninguna respuesta. Siempre les dicen que vuelvan la próxima semana o el próximo mes, pero nunca les dan una respuesta concreta. Además, según sus comentarios, no han recibido apoyo alguno del CELALI o CONACULTA. El último apoyo que recuerda haber

recibido de ellos data de 2011, cuando sí les proporcionaron materiales para trabajar. (R. Hernández, comunicación personal, 7 de abril de 2022).

Después de cinco años sin recibir apoyo, un giro inesperado trajo algo de alivio a la Casa de Cultura. En lugar de una institución gubernamental, fue una maestra de teatro comunitario de California quien proporcionó el apoyo financiero que tanto necesitaban. A pesar de que aún conservan algunos de los materiales adquiridos en 2016, el director es cuidadoso al usarlos, consciente de que no saben cuánto tiempo más tendrán que enfrentar las mismas carencias.

Después de haber realizado entrevistas con los trabajadores de la Casa de Cultura de Zinacantán, se puede afirmar que realizan un trabajo arduo con niños y jóvenes de su localidad en diversos talleres culturales, que abarcan desde teatro comunitario hasta otras áreas de la cultura. Sin embargo, es importante señalar que estos talleres requieren de materiales para poder ser llevados a cabo, lo que supone un desafío para la Casa de Cultura.

Según el testimonio de uno de los trabajadores de la Casa de Cultura, solicitar a los asistentes a los talleres que compren sus propios materiales sería inviable, ya que la mayoría de ellos proviene de familias muy pobres y no cuentan con los recursos necesarios para adquirirlos (R. Hernández, comunicación personal, 7 de abril de 2022). Por lo tanto, la Casa de Cultura se ve en la necesidad de proporcionar los materiales necesarios para llevar a cabo los talleres. En caso de que los materiales no estén disponibles, los trabajadores de la Casa de Cultura se ven obligados a cooperar económicamente del dinero que reciben como sueldo para poder adquirirlos. Este esfuerzo por parte de los trabajadores es admirable, ya que demuestra su compromiso con la realización de talleres culturales de calidad para su comunidad. Sin embargo, es importante destacar que la falta de apoyo financiero a las instituciones culturales es un tema preocupante que necesita ser estudiado en profundidad. A pesar de la importancia que la cultura tiene en el desarrollo de una sociedad, muchas veces estas instituciones no reciben los recursos necesarios para poder llevar a cabo su labor de manera efectiva.

En este sentido, es relevante mencionar las palabras del economista Amartya Sen, quien propuso un enfoque ético para el progreso económico y fue galardonado con el Premio Nobel. Sen señaló que el desarrollo económico no puede ser la única vía de solución, y que la cultura podría ser la meta del desarrollo y no su medio (La Nación, 2022). Esta afirmación cobra especial relevancia en el contexto de la Casa de Cultura de Zinacantán, ya que su labor es esencial para el desarrollo cultural de su comunidad, y sin embargo, se ve limitada por la falta de recursos.

En conclusión, es necesario reflexionar sobre la importancia de apoyar a las instituciones culturales y brindarles los recursos necesarios para que puedan llevar a cabo su labor de manera efectiva. La cultura es un elemento fundamental en el desarrollo de una sociedad y su promoción debería ser una prioridad para cualquier gobierno o entidad responsable del bienestar de su comunidad.

Durante la entrevista, el director de la Casa de Cultura de Zinacantán hace una observación contundente que requiere una profunda reflexión. Él comenta que el gobierno destina recursos para fomentar la cultura, pero que en su municipio, estos recursos son desviados hacia otras actividades, específicamente las fiestas tradicionales. "Se entiende que existe un recurso que el gobierno aporta para promover la cultura. Zinacantán es un municipio donde quieren mantener sus usos y costumbres, tradiciones y fiestas. Lamentablemente es ahí donde se va todo el recurso; en fiestas, y no en talleres creativos para niños y jóvenes" (R. Hernández, comunicación personal, 7 de abril de 2022).

Este comentario plantea interrogantes importantes acerca del destino y la administración de los recursos destinados a la promoción de la cultura en Zinacantán. ¿Por qué estos recursos no llegan a las Casas de Cultura? ¿Cómo se justifica la priorización de las fiestas por encima de la educación cultural para los jóvenes? Estas preguntas son fundamentales para entender la situación actual de la cultura en el municipio.

La observación del director de la Casa de Cultura de Zinacantán es una invitación a reflexionar sobre el papel que juegan los gobiernos en la promoción y apoyo de la cultura. Es importante cuestionar hacia dónde se destinan los recursos destinados para la

promoción cultural y por qué no llegan a las Casas de Cultura y otras instituciones culturales que trabajan en beneficio de la comunidad.

En este sentido, se hace necesario reflexionar sobre la importancia de apoyar a las Casas de Cultura y otras instituciones culturales en su labor, pues a través de ellas se pueden promover y conservar las tradiciones y costumbres locales, así como fomentar la creatividad y el desarrollo de habilidades artísticas y culturales en niños y jóvenes.

En una entrevista posterior, Diego Méndez Guzmán destacó las inconsistencias en la percepción de la cultura, señalando que para muchos solo se limita a las festividades y no se reconoce su presencia en talleres y en su trabajo como promotor de teatro comunitario. La opinión de Diego coincide con la postura de Krotz (1994), quien sostiene que la cultura no sólo se encuentra en los teatros, los museos o las bibliotecas, sino que se realiza, conserva y reproduce en la cotidianidad, “...en el periodismo y en los medios electrónicos, en las casas y los talleres, en los restaurantes y en las calles y en muchos espacios más se produce y se reproduce cultura a diario” (Krotz, 1994, p. s/p). Diego explicó que su labor como promotor cultural va más allá de la simple promoción de la cultura. Según él, su trabajo también incluye una labor preventiva dirigida a fomentar valores y ética entre los jóvenes, lo que les ayuda a cambiar su manera de pensar. Como señaló Diego en una comunicación personal (10 de abril de 2022), sus actividades creativas no solo les ayudan a comunicarse mejor, sino que también les alejan de las drogas, el alcohol y las prácticas ilícitas. Este enfoque preventivo es una muestra del compromiso de Diego con la juventud y el bienestar de la comunidad en general.

4.2.2 Casa de Cultura de San Juan Chamula

La directora de la Casa de Cultura de San Juan Chamula, Enriqueta Lúnez, ha compartido sus experiencias del año 2019, en las que llevaron obras a localidades cercanas en dos ocasiones. Lúnez comenta que le conmueve y sorprende el asombro con el cual reciben al teatro. Niños, jóvenes y adultos en general se acercan alrededor del teatrino, el espacio en el cual representan sus obras con títeres, y prestan mucha atención a todo lo que está sucediendo durante la función. Seleccionan obras que tengan relación con la localidad en la que se presentan, intentando que la representación de sus personajes forme

parte de sucesos o temas en particular que tengan que ver con sus historias y leyendas. Por ejemplo, una de sus obras trató una historia local sobre el infierno, en el que se habló sobre una creencia que mencionaba que las sandalias que una persona debe llevar al inframundo deben ser delgadas, de modo que no se dificulte el caminar. La obra gustó mucho a la población que asistió a la función, según aseguró.

Enriqueta destaca que una de las ventajas del teatro guiñol es que los actores pueden actuar detrás del muñeco, lo que les permite liberarse en su actuación. Sin embargo, algunos de sus colaboradores no se sienten cómodos con esta práctica, ya que se requiere habilidades lingüísticas y emocionales para propiciar la improvisación, lo que puede no ser su fuerte. A pesar de esto, la Secretaría de Cultura, su institución matriz, exige que sigan trabajando en el teatro guiñol, y la comunidad local también los busca como responsables de las creaciones culturales. En este sentido, expresa que “si se les niega tantas veces la oportunidad de brindarles obras, con el tiempo olvidarán la labor de teatro comunitario que llevan realizando por tantos años” (E. Lúnez, comunicación personal, 5 de abril de 2022).

Han llevado a cabo colaboraciones con sus colegas de la Casa de Cultura de Zinacantán, aprovechando la ventaja de que son municipios vecinos y comparten la misma lengua, el tsotsil. Enriqueta destaca que llevar las obras en las lenguas originarias es esencial para que los pobladores comprendan completamente el mensaje y se establezca el vínculo adecuado entre los actores y el público. Además, enfatiza que cuando presenta una obra en español, el público asiste y puede disfrutarla, pero “no se logra establecer la misma conexión que cuando se realiza en su lengua materna, pierden el hilo de la obra” (E. Lúnez, comunicación personal, 5 de abril de 2022).

A fines del 2019, CONACULTA programó un taller dirigido a todas las Casas de Cultura de Chiapas con el objetivo de reactivar las puestas en escena del teatro comunitario. En el caso de la Casa de Cultura de San Juan Chamula, se mantuvo fiel a su estilo teatral: el teatro guiñol. Sin embargo, las tareas se paralizaron debido a la pandemia, y en el primer trimestre de 2022, la directora decidió reactivar los ensayos con los otros cuatro miembros

de la institución para llevar diferentes obras de teatro comunitario tanto a su propia localidad como a otras cercanas.

En la entrevista realizada en abril de 2022, se constató que la Casa de Cultura no ha logrado formar nuevos grupos de teatro comunitario. Sin embargo, se están enfocando en trabajar con los propios integrantes de la institución, cabe mencionar que ninguno de ellos es profesional en el área. A pesar de esto, están comprometidos con realizar cualquier tarea que necesite la institución, ya que carecen de recursos y no tienen la posibilidad de contratar a personas externas para impartir talleres o para financiar y adquirir utilería necesaria para el montaje de sus obras.

Durante la entrevista, se hizo evidente la preocupación de la directora de la Casa de Cultura por la falta de apoyo financiero y profesional que recibe la institución. A pesar de que el pago que reciben los trabajadores es bajo, se ven obligados a hacer una colecta entre ellos para poder costear los gastos necesarios para llevar a cabo sus obras de teatro guiñol, como accesorios, vestuario, luces, telas y otros elementos de utilería. La ausencia de apoyo profesional también es una preocupación constante, ya que han tenido que buscar ayuda de personas ajenas a la institución para aprender a crear personajes y escenarios. Además, la preparación de nuevas personas de la comunidad que quieran involucrarse en el teatro es una cuestión de experimentación y improvisación, ya que no han recibido capacitación formal en el área. Es evidente que el trabajo de la Casa de Cultura de San Juan Chamula es desafiante y requiere amor, esfuerzo y dedicación por parte de su pequeño grupo de integrantes.

4.2.3 Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígena (CELALI) de San Cristóbal de Las Casas

El Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígena (CELALI) de San Cristóbal de Las Casas es una institución cultural y parte del CONACULTA que se dedica a la preservación, valoración y desarrollo de las lenguas y culturas de los pueblos originarios de México. “Su misión es fomentar la diversidad y la cosmovisión de estas culturas a través de diversas actividades, como la coordinación de 24 Casas de Cultura y la realización de programas de radio en lengua tzeltal” (Anónimo, comunicación personal, 31 de mayo de 2022).

Durante una visita al centro, se llevó a cabo una observación participante y una entrevista etnográfica con dos trabajadores. Uno de ellos es responsable de la producción de programas de radio en lengua tseltal, mientras que el otro trabaja en la oficina de Patrimonio Cultural y se encarga de documentar las manifestaciones culturales en las comunidades y municipios donde el CELALI tiene presencia.

La visita permitió conocer el trabajo general del CELALI y el papel que desempeña el teatro comunitario en la institución. Además, se pudieron contrastar algunas de las informaciones obtenidas en las Casas de Cultura de los municipios de Zinacantán y San Juan Chamula, enriqueciendo así la comprensión de la labor que realiza el centro en la promoción de las lenguas y culturas indígenas en México.

El Centro Cultural está conformado actualmente por un equipo de 40 personas, aunque en sus inicios en 1997 contaba con 62. Está dividido en tres departamentos: Lenguas y Tradiciones, Promoción Cultural y el Departamento de Investigación de Literatura y Arte. Su trabajo se enfoca en la promoción, investigación, docencia, difusión y publicación de la cultura indígena. Para ello, organizan eventos y talleres para niños(as) y jóvenes, los cuales son llevados a cabo en escuelas de diferentes localidades. Además, las Casas de Cultura se ubican en las cabeceras municipales, donde los talleristas trabajan, aunque también llegan a las comunidades. Según mencionan, muchos músicos, bailarines y artistas de diferentes disciplinas presentan sus talentos como parte de sus costumbres locales. “El objetivo de estas visitas y programas es el fortalecimiento de estas costumbres para que no caigan en el olvido”, mencionaron durante una entrevista (Anónimo, comunicación personal, 31 de mayo de 2022).

Los entrevistados explicaron que cuando una persona es contratada por el CELALI como tallerista, se le asigna la tarea de atender específicamente una Casa de Cultura durante tres periodos, que suman tres años, para que pueda transmitir sus conocimientos de manera efectiva. Esto explica por qué el CELALI no brinda capacitación especializada a los trabajadores de las Casas de Cultura, ya que no cuenta con una oficina dedicada a esta tarea y el personal contratado no proviene necesariamente de carreras profesionales

relacionadas con el arte. Además, los entrevistados mencionan que el CELALI no dispone de suficiente personal ni recursos financieros para movilizar capacitadores por todas las Casas de Cultura que atienden. Una sugerencia que podría hacerse es que el CELALI imparta talleres en su propio centro, adaptados a las necesidades específicas de los trabajadores de las Casas de Cultura, con un seguimiento trimestral o semestral que promueva su capacitación y crecimiento profesional.

Se pudo constatar que, hasta la fecha de la entrevista, el CELALI no ofrece talleres específicos sobre teatro comunitario. Aunque se reconoce la importancia de esta práctica cultural, no existen planes futuros para incluirlo en su oferta educativa. No obstante, es importante destacar que las dos personas entrevistadas han participado de manera independiente en la práctica y ejecución de algunas obras de teatro comunitario en colaboración con el promotor Diego Méndez, quien anteriormente trabajaba en el CELALI.

Para enriquecer el análisis de las Casas de Cultura como instituciones productoras y reproductoras de cultura, es importante destacar los obstáculos encontrados durante el trabajo de campo. Estos obstáculos incluyen:

- Falta de apoyos financieros.
- Falta de capacitación de los trabajadores.
- Falta de acceso y oportunidades a participar en convocatorias anuales que lanza la Secretaría de Cultura y que son beneficiadas con becas.
- Exigencia, por parte de las instituciones superiores, en la realización de talleres y actividades culturales en las Casas de Cultura, aún sin proporcionarles los recursos financieros indispensables.
- Falta de autonomía de las Casas de Cultura como institución, al momento de llevar a cabo actividades culturales fuera de la localidad.

Es necesario hacer una crítica constructiva sobre la situación actual de las instituciones culturales. Se evidencia que no reciben apoyo financiero de manera periódica, lo que impide que los trabajadores realicen actividades con fines recreativos y educativos con la calidad requerida. La falta de capacitación y acceso a convocatorias anuales también

son obstáculos que impiden el desarrollo óptimo de las Casas de Cultura. Es importante que se tomen en cuenta estas dificultades para trabajar en su mejora y lograr una mayor difusión y promoción de la cultura a nivel local y regional.

4.3 La visión de los promotores culturales ante el papel del teatro comunitario

El teatro comunitario es una manifestación artística que se nutre de la realidad social, política y cultural de una comunidad. Esta forma de teatro no sólo busca la representación de una obra, sino también la creación de un espacio de diálogo y reflexión que involucre a la comunidad en su totalidad. Los promotores culturales tienen un papel fundamental en la promoción y difusión del teatro comunitario, así como en su realización y gestión. En este sentido, es interesante conocer la visión que tienen estos promotores sobre el papel del teatro comunitario en su comunidad y cómo lo están llevando a cabo. A continuación, se presentará la experiencia de Raúl Pérez y Diego Méndez, artistas y promotores de teatro comunitario, quienes comparte su visiones y sus trabajos en el ámbito cultural.

Tras años de experiencia como artista y promotor de teatro comunitario, Raúl ha desarrollado una visión muy clara de su misión en este campo: establecer vínculos con la comunidad para lograr una comprensión más amplia del teatro como una forma de vida. Raúl se refiere a su trabajo como "Siembra", y cuando la gente ve una de sus obras, a menudo exclama: "¡Mira, eso es teatro!" (R. Pérez, comunicación personal, 19 de mayo de 2022). Esta visión de Raúl es una muestra de la importancia del teatro comunitario como medio para construir conexiones sociales y culturales en las comunidades locales.

El teatro es una expresión artística que puede provocar distintas reacciones en las personas que lo observan. Mientras algunos pueden encontrarlo aburrido o desagradable, otros pueden sentirse maravillados. Pero, según Raúl, promotor y artista de teatro comunitario, lo importante es que cada persona tiene su propia visión del mundo y en el teatro, todos están observando juntos, lo que crea una experiencia mágica única. Puede haber guerras o conflictos en el contexto en el que se desarrolla la obra, pero el arte, con su magia puede interrumpir el conflicto y decir: "Con permiso, vamos a pasar" (R. Pérez, comunicación personal, 19 de mayo de 2022). En este sentido, se aprecia que el teatro

comunitario también funciona como puente entre universos simbólicos y prácticas culturales y como principio para el diálogo con la otredad.¹⁷

Diego Méndez Guzmán compartió sus reflexiones sobre la percepción que tienen los habitantes de las comunidades originarias de Los Altos de Chiapas cuando asisten a una obra de teatro comunitario. Según su experiencia, los adultos expresan preocupaciones relacionadas con el sistema, la globalización y por qué las cosas han cambiado, cuestionándose por qué no pueden hacer nada al respecto. Antes, la vida era diferente: comían bien y no tenían hambre, aunque no contaban con mucho dinero, pero tenían suficiente alimento como el maíz y los frijoles. Los pobladores consideran que vivían en un entorno con menos enfermedades que en la actualidad. Diego expresa que la respuesta a estas preocupaciones está en sus manos, y depende de su comprensión y asunción del proceso de globalización, que ya es innegable en la sociedad y al que los pobladores se enfrentan a diario a través de los medios de comunicación. La globalización cultural se manifiesta a través de la publicidad y el comercio internacional, imponiendo valores y una conciencia planetaria que traspasa las culturas, incluso las más arraigadas (Ander, s/f).

Por otro lado, Diego pasa a la visión de los(as) jóvenes de estas comunidades, en donde menciona una vez más, así como Raúl, que “...se van a la drogadicción, a la perdición y a la violencia” (D. Méndez, comunicación personal, 19 de mayo de 2022). Menciona que el teatro comunitario tiene también una diferencia en cuanto a otras expresiones artísticas y es que logra captar la atención del público espectador. La mayoría de las obras son presentadas en espacios abiertos y no hacen uso del micrófono, sino que proyectan su propia voz. Las personas comienzan a preguntarse qué está pasando y comienzan a acercarse. “Se mantienen muy atentos a los diálogos con la intención de poder escuchar y entonces se comienzan a identificar con las historias” (D. Méndez, comunicación personal, 7 de abril de 2022). ¿Cómo supiste esa historia? ¡Se las he contado a mis nietos y a mis hijos y no me han puesto atención! ¡No me creen, pero a ustedes sí! ¡Mírenlos! Expresiones como

¹⁷ “Condición de ser otro” <https://www.bing.com/search?q=la+otredad&qs=n&form=QBRE&sp=-1&ghc=1&pq=la+otredad&sc=7-10&sk=&cvid=A153EC3BCD7D4CD89DCBDC1AECF82926>

estas son escuchadas del público mientras observan obras de teatro comunitario, atestigua Diego. Asimismo, sostiene que al observar las reacciones del público, se da cuenta de la importancia de seguir fortaleciendo el trabajo del teatro comunitario. Además, destaca que esta forma de arte tiene raíces ancestrales en la cultura maya, pero que desafortunadamente se vio sofocada por la invasión y conquista de los españoles en sus tierras. Para ellos, el teatro era una herramienta de conquista, alejándose de su esencia original.

Durante más de tres décadas, Diego ha dedicado su vida al teatro comunitario, llevando consigo las tradiciones y costumbres arraigadas en su ser como habitante originario de Tenejapa. Con pesar en su corazón, ha presenciado cómo estas valiosas raíces culturales han sido apagadas, al igual que el arte del teatro y la literatura que solían florecer en su comunidad. Como se expresa en la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2012, “es necesario integrar a los indígenas a la cultura nacional. El camino para lograrlo es su aculturación a partir de la acción indigenista en las regiones interculturales, también conocidas como regiones de refugio” (Instituto Nacional Indigenista, 2012, s/p). Aculturación según la propuesta de Herskovits, Redfield y Linton (1935, como se citó en Baucells, 2001) afirma que es “todo cambio cultural generado del contacto” (p.269). La historia de las comunidades originarias del sureste de México ha sido una lucha constante, llena de emoción y valentía. Durante décadas, estos pueblos han enfrentado la adversidad y la tensión en su búsqueda por hacer prevalecer sus derechos y reivindicar su identidad cultural. El levantamiento zapatista del 1 de enero de 1994, liderado por el emblemático Emiliano Zapata y un grupo de guerrilleros, fue una muestra de la determinación de estas comunidades por no ser indiferentes ante la pobreza y la marginación a la que eran sometidas por el gobierno mexicano. A pesar de las dificultades, estas personas lucharon con coraje y valentía, convirtiéndose en un ejemplo de perseverancia y resistencia para las generaciones venideras. (2019). La resistencia en la actualidad también se hace latente en el teatro. Diego, respecto a lo anterior, expresa que los investigadores les están comenzando a llamar a este movimiento de teatro comunitario, “El renacimiento del teatro maya en Chiapas” (D. Méndez, comunicación personal, 7 de

abril de 2022). De lo anterior existe un libro escrito por “Sna Jtz’ibajom La casa del escritor Maya” del año 1996 y que lleva por título: “Renacimiento del teatro maya en Chiapas = Xcha'kuxesel ak'ob elav ta slumal batz'i viniketik ta Chyapa” (Anexo 1.)

Por las apreciaciones que hacen ambos promotores se puede determinar que consideran que el teatro cumple un papel muy importante ya que lo ven como una herramienta que logra la reflexión en el público y en los integrantes que conforman el grupo de teatro. Aporta variadas habilidades que sirven para formar personas seguras y con un espíritu optimista que les permita encontrar soluciones a los problemas. Enseña que, una herramienta valiosa para mantener vivas las tradiciones y costumbres de las localidades, es el teatro comunitario. Se logra observar que las perspectivas que tienen ambos promotores posicionan al teatro comunitario como el centro de sus vidas. Asumen las problemáticas sociales y culturales como una responsabilidad que tienen ante la sociedad, en donde son trabajadas con el poder de las palabras y las expresiones corporales en la enseñanza y práctica del teatro comunitario. En el ir y venir de las distintas localidades por las que se van moviendo y trabajando, van encontrando el camino de sus vidas. Enaltecer, proteger y salvaguardar las culturas ancestrales de los mayas, a partir de un trabajo continuo en las distintas localidades de las que descienden, es el primer y más importante objetivo personal y laboral de ambos promotores culturales.

En conclusión, la visión de los promotores culturales con respecto al papel del teatro comunitario, es establecer conexiones con la comunidad para lograr una comprensión más amplia del teatro como una forma de vida. El teatro comunitario se ve como una forma de construir conexiones sociales y culturales en las comunidades locales. También se percibe como un puente entre universos simbólicos y prácticas culturales, y un principio para el diálogo con la otredad. La experiencia de Raúl Pérez y Diego Méndez, artistas y promotores del teatro comunitario, muestra que el teatro puede interrumpir conflictos y funcionar como un medio de reflexión social y cultural.

4.4 Confrontación entre visiones y prácticas de los promotores

Durante el desarrollo de esta investigación, se ha evidenciado una confrontación de visiones y prácticas entre dos destacados promotores culturales: Diego Méndez Guzmán y

Raúl Pérez Pineda, quienes han dedicado más de 35 años a la labor de teatro comunitario, obteniendo resultados dignos de admiración. A pesar de tener una meta común, la promoción del teatro comunitario, sus enfoques y formas de hacer teatro son distintos y ambos igualmente válidos. En el siguiente gráfico se presentan ambas visiones en detalle.

Gráfico 3. Visiones diferenciadas de promotores que hacen teatro comunitario



Fuente: Gráfico de elaboración propia a partir de datos obtenidos en entrevistas etnográficas.

Como se refleja en el gráfico, ambas formas de trabajar el teatro comunitario han arrojado resultados pertinentes. Raúl con su búsqueda constante de talentos, al que se le asignó anteriormente la denominación de “gestor artístico de talentos”, busca el vínculo directo con las comunidades que le permita llevar a cabo su labor de promoción del teatro comunitario, mientras que Diego lo enfoca desde la cultura; las tradiciones, costumbres y lenguas originarias, como una forma de conservación y rescate hacia los elementos que las conforman, desde el ámbito de lo colectivo.

Lo referido nos habla de dos funciones fundamentales del teatro comunitario que ya fueron mencionadas en la sección teórica de esta investigación, pero que debido a su importancia se retoman en esta sección. La primera función se enfoca en el desarrollo individual del sujeto, mientras que la segunda se centra en el ámbito social y colectivo. Ambos procesos son colaborativos, inclusivos y creativos, permitiendo la transformación personal y social, así como la reflexión sobre los procesos sociales, la consolidación de la cultura y los procesos de identificación cultural. Asimismo, el teatro comunitario se consolida como un medio de comunicación comunitaria para el desarrollo de las comunidades originarias, como menciona Marina (2017), el teatro funciona “como una herramienta que posibilita el desarrollo mediante las capacidades de los actores internos y externos del territorio para que a partir de su congregación y coordinación logren encaminar proyectos que nazcan de y para la comunidad” (p. 7).

La reflexión sobre las dos visiones de los promotores, enfocadas en lo individual y en lo colectivo, nos lleva a cuestionar la dicotomía histórica entre el individuo y la sociedad. Esta dualidad ha llevado a muchas personas a creer que son completamente independientes de la sociedad en la que viven. Sin embargo, para comprender la complejidad de esta relación, es necesario apoyarse en el estudio de diferentes paradigmas teóricos.

Entre estos paradigmas se encuentran el dualismo, el cual plantea una separación entre cuerpo y mente, y entre individuo y sociedad, presentando una visión fragmentada de la realidad. Por otro lado, el paradigma sistémico propone una visión más integral y compleja, donde se entiende al individuo y a la sociedad como interdependientes y en constante interacción. Finalmente, el paradigma constructivista aborda la relación individuo-sociedad como construida socialmente, donde los individuos son agentes activos en la construcción de la realidad social (Figuroa, s/f).

En este sentido, comprender la relación entre lo individual y lo colectivo en el teatro comunitario implica ir más allá de la dicotomía tradicional y entender la complejidad de esta interacción. Los procesos creativos, inclusivos y colaborativos del teatro comunitario

pueden permitir una transformación personal y social, así como la reflexión crítica sobre los procesos sociales y el refuerzo de la cultura y la identidad cultural. Por lo tanto, es importante reflexionar sobre los diferentes paradigmas teóricos que nos permiten entender la relación individuo-sociedad, para comprender la importancia y el impacto del teatro comunitario en la construcción de una sociedad más integrada y participativa.

De la relación directa que el individuo crea consigo mismo y que establece con la sociedad crea su identidad, elemento que es clave para esta investigación. El trabajo de Raúl permite la reflexión sobre la identidad individual de los jóvenes a través de diversas temáticas abordadas en sus obras de teatro. De este modo, se fomenta el cuestionamiento, análisis y resolución de conflictos internos, se abordan problemas de autoestima, se promueve la autoconciencia y la aceptación, se genera un sentido de pertenencia, se mejoran las habilidades personales y sociales, y se facilita la identificación con la cultura y la sociedad. Por su parte, el enfoque de Diego se enfoca en el fortalecimiento de las identidades sociales y colectivas, mediante la creación de espacios inclusivos y colaborativos que permiten la reflexión sobre los procesos sociales y el reforzamiento de la cultura. De esta manera, ambos enfoques contribuyen a la formación de una identidad individual y colectiva sólida y saludable en la comunidad. Sobre las identidades sociales y colectivas Guerrero (2002), menciona que las primeras están relacionadas a las identificaciones que el individuo establece dentro de la pluralidad y la diversidad existente en la sociedad, mientras que las segundas se relacionan a las identificaciones que se dan en espacios colectivos menores, como los que se dan en las comunidades, escuelas, grupos familiares, entre otros.

Con el apoyo a las identidades sociales y colectivas Diego permite la creación de espacios reflexivos que contribuyan a la preservación de las costumbres, tradiciones, lenguas originarias, a la resolución de conflictos sociales o culturales dados al interior de una comunidad o fuera de ella. Permite que los(as) jóvenes reciban una orientación social basada en principios de ética y moral y contribuye a la capacitación de sus integrantes.

Los promotores culturales pueden ayudar a las comunidades de diversas maneras. Por un lado, su trabajo puede contribuir a la preservación y promoción de la cultura local y sus tradiciones, lo que puede fortalecer el sentido de identidad y pertenencia de los miembros de la comunidad. Además, a través de la promoción de actividades culturales como el teatro comunitario, pueden fomentar la reflexión crítica sobre problemas sociales y culturales en la comunidad y generar espacios de diálogo y resolución de conflictos. También pueden brindar capacitación y orientación en temas como la ética y la moral, lo que puede tener un impacto positivo en el desarrollo personal y social de los miembros de la comunidad, especialmente los(as) jóvenes.

Por lo anterior, se considera que los promotores culturales pueden ser una fuerza positiva en las comunidades, trabajando para fortalecer la cultura local, promover la reflexión crítica y la resolución de conflictos, y brindar orientación y capacitación a los miembros de la comunidad. El desarrollo personal y profesional que propician mediante sus proyectos comunitarios permite posicionar a la cultura, como elemento generador de capacidades, habilidades, posicionamiento, transformaciones y como un recurso invaluable que contribuye al desarrollo de sus localidades, ya que de esta práctica se generan relaciones que propician reacciones y esas reacciones a su vez generan espacios donde se da lo que se está exponiendo, quedando así, en el siguiente gráfico.

4.5 La cultura, el teatro comunitario abonando al desarrollo local

Durante la investigación se ha evidenciado cómo los promotores culturales, a través de su acercamiento e involucramiento en el teatro comunitario, han logrado convertirse en agentes de cambio en las comunidades donde trabajan. Según el Instituto Mexicano del Seguro Social, un agente de cambio es una persona capaz de llevar a cabo acciones, actitudes y procesos anticipándose a los problemas o necesidades (s/f). Las acciones que estos agentes desarrollan cobran sentido e importancia para ellos porque están conformadas por su trasfondo cultural e individual. En el caso de los promotores culturales de teatro comunitario, Diego ha proporcionado a jóvenes herramientas artísticas para su desarrollo personal y social, manteniendo siempre los fundamentos básicos de la cultura originaria de la que provienen, mientras que Raúl les permite descubrir sus talentos

mientras contribuye a su mejoramiento personal. En ambos casos, se ha demostrado que el ejercicio del teatro comunitario contribuye a la identidad cultural de los(as) jóvenes que integran estos grupos. Por lo tanto, se ha intentado reconstruir la experiencia del teatro comunitario desde la perspectiva de estos dos promotores culturales con experiencia en el área. En conclusión, se puede afirmar que el teatro comunitario y la identidad cultural tienen una relación simbiótica, y que el trabajo de los promotores culturales en este ámbito contribuye a la preservación y fortalecimiento de la cultura y la identidad de las comunidades donde trabajan.

Teóricamente las relaciones simbióticas pueden darse entre individuos de diferentes especies y se dan por tres maneras; como parasitismo, comensalismo y mutualismo (OkDiario, 2017). En el mutualismo encontramos una relación beneficiosa entre ambos. El término, aunque se ha empleado para establecer relaciones entre las especies, podemos encontrarlo por analogía en diversas ramas, como ramas culturales, tecnológicas, empresariales y artísticas (Vélez, 2017). Encontramos así que en el ámbito cultural se establecen asociaciones que denominan simbióticas, donde de forma coherente toman ideas de diferentes campos que sirven para generar innovaciones (Vélez, 2017). Considerando lo expuesto y las experiencias recogidas en el trabajo de campo, se puede afirmar que el teatro comunitario y la identidad cultural establecen una relación simbiótica, ya que ambos ejercicios se benefician mutuamente y se complementan para contribuir en conjunto al desarrollo local. La práctica del teatro comunitario fortalece la identidad cultural de los participantes, quienes a su vez enriquecen y renuevan la práctica teatral con su propio trasfondo cultural. Este intercambio cultural fomenta un ambiente colaborativo y de respeto mutuo, lo que contribuye al fortalecimiento del tejido social y al desarrollo comunitario. Por lo tanto, se puede afirmar que la relación entre el teatro comunitario y la identidad cultural es de reciprocidad y complementariedad, en la que ambos se potencian para lograr objetivos comunes y generar un impacto positivo en la comunidad.

Los promotores culturales cumplen una función fundamental en la relación simbiótica entre el teatro comunitario y la identidad cultural, ya que actúan como mediadores entre la cultura y la práctica teatral comunitaria, y los procesos identitarios de

los miembros de sus grupos. Un ejemplo que muestra cómo la identidad contribuye al desarrollo local se puede encontrar en el análisis de Cárdenas (2002) sobre las características del desarrollo local en América Latina, donde se observa una interrelación entre dichas características. En este sentido, la primera característica que se menciona en este apartado se refiere a los procesos psico-socio-culturales. Menciona que:

No es posible la existencia de procesos exitosos de Desarrollo Local sin un componente identitario fuerte que estimule y vertebre el potencial de iniciativas. Por tanto, una de las claves fundamentales para explicar el Desarrollo Local, es analizar las formas en que se han ido constituyendo la identidad local o ese reconocerse en una historia colectiva en un territorio determinado, intentando definir aquellos rasgos que han tenido una incidencia decisiva en los procesos de desarrollo. Para que “la identidad colectiva” se convierta en palanca de desarrollo sus procesos constitutivos deben articular el pasado, el presente y el Proyecto en una única realidad interiorizada por el conjunto de los miembros de la sociedad. Y también cuando la identidad los lleva a descubrir la posibilidad de actuar o que generen un horizonte colectivo plasmado en un Proyecto [...] (Cárdenas, 2002, p. 62)

Por su parte, la mediación como ejercicio de los promotores culturales les permite potenciar la idea de capacidad de agencia y desarrollo. La capacidad de agencia, como comenta González, (*) y siguiendo el presupuesto que plantea de Anthony Giddens, es la capacidad que poseen los actores para cambiar sus condiciones o situaciones de desventaja, de modo que tengan posibilidades de incidencia en su realidad social. Lo mencionado puede relacionarse con la idea de desarrollo, ya que si

[...] se considera el Desarrollo Social como la expansión de libertades de los individuos, entonces la agencia, ese actuar que les permite modificar una situación particular se encuentra en íntima relación pues ensancha esas mismas libertades. Busca crear las condiciones para que ello suceda”. (González, *, p. 17)

El trabajo de los promotores culturales con los jóvenes y el teatro comunitario no sólo permite el despliegue de capacidades individuales, sino también contribuye al desarrollo del medio social de las localidades en las que trabajan. Al enfocarse en problemas

y situaciones locales, los promotores culturales pueden utilizar la cultura como un medio para generar transformación y pertinencia cultural en la comunidad.

En este sentido, el teatro comunitario se convierte en una herramienta clave para el rescate de la memoria histórica de una comunidad, como lo menciona Bidegain (2008). A través del arte, la comunidad puede recuperar su voz e identidad, y los pueblos pueden reconstruir su historia y sus raíces culturales. Es importante destacar que el teatro comunitario, como una manifestación de la cultura, no sólo sirve para preservar la memoria histórica, sino también para generar cambios sociales y transformaciones en la comunidad.

Por lo tanto, la relación entre el teatro comunitario y el desarrollo local no es solo una cuestión de pertinencia cultural, sino también de transformación social y comunitaria. El teatro comunitario no solo promueve la identidad cultural, sino que también puede generar cambios positivos en las comunidades a nivel social y económico.

Conclusiones

El teatro comunitario se ha convertido en una pieza fundamental del patrimonio cultural de San Cristóbal de Las Casas, y es un reflejo de las raíces, costumbres y tradiciones de los pobladores locales, cuyos antepasados son descendientes de los antiguos mayas. A través de esta investigación se ha podido observar cómo dos actores clave, Diego Méndez Guzmán, originario de Tenejapa, y Raúl Pérez Pineda, residente en San Cristóbal desde 2012, han contribuido de manera significativa a la promoción y el desarrollo del teatro comunitario en la región.

En particular, se ha destacado el papel de Diego Méndez Guzmán en la promoción de la actividad teatral en la comunidad, al recrear historias, cuentos y leyendas que son representativas de las comunidades originarias. Este enfoque ha permitido la valoración del teatro comunitario, que durante mucho tiempo ha sido subestimado desde la época de la colonización y la creación del Instituto Nacional Indígena (INI).

Además, la investigación ha mostrado que el teatro comunitario también tiene un impacto positivo en la juventud local, proporcionándoles un medio para desarrollar sus habilidades y su identidad. Este es el caso de Raúl Pérez Pineda, quien ha demostrado una gran capacidad para involucrar a los(as) jóvenes en el teatro comunitario y ayudarles a descubrir su potencial creativo.

Tras un detallado análisis de los resultados de la investigación, se pueden extraer conclusiones significativas en relación al impacto del teatro comunitario en el desarrollo de habilidades y actitudes positivas en los(as) jóvenes. En concreto, se constató que la participación en la práctica y puesta en escena de obras de teatro comunitario, lideradas por los promotores Diego Méndez Guzmán y Raúl Pérez Pineda, contribuyó significativamente a que los(as) jóvenes se sintieran más preparados y comprometidos para enfrentar problemas sociales y culturales.

Lo anterior es especialmente relevante, ya que demuestra que el teatro comunitario no sólo es un medio de entretenimiento, sino también una poderosa herramienta educativa

y social que promueve el desarrollo de la capacidad de acción de los jóvenes participantes. En este sentido, se puede afirmar que el teatro comunitario se erige como un espacio de empoderamiento para la juventud y como un medio para fomentar su participación activa en la sociedad.

Por tanto, se concluye que el teatro comunitario, especialmente en la forma en que es practicado por Diego y Raúl en San Cristóbal de Las Casas, es un importante recurso cultural y educativo para la juventud y la comunidad en general, y su valor debe ser reconocido y promovido en todos los ámbitos.

Los esfuerzos y aportes realizados por Diego Méndez Guzmán y Raúl Pérez Pineda, dos destacados promotores culturales, han sido de gran utilidad y relevancia, tal como lo evidenciaron los resultados de la investigación que incluyó cinco grupos de discusión en municipios de Los Altos de Chiapas. Estos actores clave del teatro comunitario fomentaron la creación de nuevos grupos y proporcionaron valiosas herramientas y conocimientos a los jóvenes participantes, para mejorar su capacidad de expresión oral, su interacción con el público, su comunicación y su desempeño en el escenario, entre otros elementos. Como resultado de su trabajo, se constató una mejora en el desarrollo personal y social de las comunidades locales, lo que confirma la importancia de su labor en el fomento de la cultura y el arte en la región.

A pesar de la importante labor realizada por las Casas de Cultura y los promotores culturales mencionados, se constató la existencia de conflictos. En particular, a nivel gubernamental, aún no se concede a la cultura la importancia que merece. Esta visión está arraigada en una concepción clásica que critica Krotz (1994), la cual considera que la cultura se limita al conocimiento de las instituciones de las bellas artes, tales como el cine, la arquitectura, la danza, la música, la literatura, la pintura y la escultura, relegando otras manifestaciones artísticas como la artesanía (Imaginario, s/f) a un segundo plano. Por lo tanto, se hace necesario una revisión crítica de estas concepciones y una revalorización de todas las expresiones culturales, para poder avanzar hacia una sociedad más justa y equitativa en términos culturales.

La cultura, como expresa Krotz (1994), se encuentra en la vida cotidiana y es por ello que al teatro comunitario se le otorga significación en esta investigación. Su empleo cobra importancia “como concepción general para la transformación de la realidad, es decir, para los procesos de cambio. De hecho no se puede hablar de un desarrollo social real, efectivo y perdurable si éste no está dimensionado culturalmente” (Basail, 2007).

El teatro comunitario es una práctica cultural que se ha desarrollado en diversas comunidades alrededor del mundo, y su contribución en la preservación de tradiciones y costumbres locales ha sido ampliamente documentada en estudios antropológicos y sociológicos. Por lo tanto, no es sorprendente que la investigación haya encontrado que el teatro comunitario es una herramienta valiosa para la preservación de las tradiciones y costumbres de las comunidades en las que se lleva a cabo.

Sin embargo, lo más interesante de la investigación es que también se encontró que el teatro comunitario promueve el desarrollo de habilidades sociales en los(as) jóvenes. Esto es importante porque, en muchas comunidades, los(as) jóvenes enfrentan desafíos sociales y culturales que los hacen vulnerables a la marginación y la exclusión. Por lo tanto, cualquier práctica cultural que pueda ayudar a los(as) jóvenes a desarrollar habilidades sociales y emocionales es valiosa.

La investigación utilizó una metodología rigurosa que incluyó entrevistas etnográficas con los promotores y directores de Casas de Cultura, funcionarios del Celali y grupos de discusión con jóvenes de los cinco municipios mencionados. Esto permitió identificar once habilidades sociales que se desarrollan a través del teatro comunitario: asertividad, autocontrol, creatividad, comunicación, proyección escénica, comprensión de situaciones, apego, empatía, cooperación, liderazgo y resolución de conflictos.

El teatro comunitario en San Cristóbal de Las Casas ha demostrado ser una herramienta valiosa para el desarrollo cultural de la ciudad, ya que permite a los(as) jóvenes conectarse con sus raíces y tradiciones de una manera significativa. A través de esta práctica, se les brinda la oportunidad de expresarse y mostrar su cultura, lengua, vestimenta

y costumbres ante otros grupos sociales, lo que les permite superar su miedo a hacerlo y fomenta su sentido de orgullo y respeto por su cultura originaria.

Además, el teatro comunitario también ayuda a los(as) jóvenes a establecer vínculos entre lo tradicional y lo moderno, lo que les permite construir su propia identidad cultural de una manera auténtica y significativa. Esta conexión entre el pasado y el presente es fundamental para la preservación y el enriquecimiento de las culturas locales, así como para el desarrollo de una comunidad fuerte y unida.

En conclusión, la investigación realizada en Los Altos de Chiapas ha permitido constatar la relación simbiótica entre el ejercicio del teatro comunitario y la identidad cultural de los(as) jóvenes que integran estos grupos. La práctica del teatro comunitario propicia el desarrollo de habilidades sociales y capacidades que son valiosas para el accionar y el cambio social, y contribuyen al desarrollo local. Asimismo, se ha demostrado que la cultura es una herramienta fundamental para la transformación social y que la labor de los promotores culturales es crucial para el fortalecimiento y la continuidad de estas prácticas. Es necesario que las instituciones sociales y culturales de las localidades respalden y fortalezcan el trabajo de los promotores, a fin de garantizar la preservación de las tradiciones y costumbres de las comunidades y el desarrollo personal y social de los(as) jóvenes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adamo, G. (2020). ¿Cómo funciona el teatro comunitario? Recuperado de <https://teatroindependiente.com/como-funciona-el-teatro-comunitario/>
- Aguilar, T. R. (2021). "20 años de Escudo Jaguar Teatro y contando". Revista Paso de Gato: Revista Mexicana de Teatro. Volumen (84), pp. 43.
- Alfaro, R. y Sura, U. (2007). *Teatro Comunitario como Proceso de Transformación Social. Sistematización de tres experiencias en Chile: Un desafío para el Trabajo Social Comunitario*. (Tesis de grado). Universidad Tecnológica Metropolitana, Santiago, Chile. Recuperado de http://centroderecursos.alboan.org/ebooks/0000/0680/6_UTE_TEA.pdf p-5, 46.
- Alma de Chiapas: ¿Quién era Quetzalcóatl, el dios serpiente emplumada de los aztecas? Recuperado de <https://alma-de-chiapas.com/es/quien-era-quetzalcoatl/>
- Ander, E. (s/f). *El proceso de globalización en la cultura*. https://issuu.com/marrerrosolano/docs/revista_digital_educacion_globalizacion/s/12149834#:~:text=Ezequiel%20Ander%20Egg%20El%20proceso%20de%20globalizaci%C3%B3n%20E2%80%94,su%20sello%20en%20el%20C3%A1mbito%20de%20la%20cultura.
- Anverre, A., Breton, A., Gallacher, M., Gawlik, L., Girard, A., González, E., y otros. (1982). *Industrias culturales: El futuro de la cultura en juego*. París: Editorial Fondo de Cultura Económica, México. Recuperado de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000135399> p.16
- Arancibia, M. (2018). Reflexión y diálogo como herramientas para el desarrollo de habilidades sociales, emocionales y cognitivas en jóvenes. *Revista de Educación*, 45(2), 25-33.

- Arendt, H. (2018) Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política CDMX: PRD. Capítulo 6 “La crisis de la cultura: su significado político y social”, p. 269, 272.
- Balán, E. (2003). Arte y transformación social. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/40999836/> Arte-y-Transformación-Social-Eduardo-Balan (p.6).
- Barth, F. (1969). Los grupos étnicos y sus fronteras. Fondo de Cultura Económica.
- Basail R. (2007). Yúdice, George, 2002, El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global, Editorial Gedisa, Barcelona. *LiminaR*, 5(1), 213-219. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-80272007000100213
- Basualdo, V. y Forcinito, K. (2007). “Transformaciones recientes en la economía argentina. Tendencias y perspectivas”. Argentina, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Bauman, Z. (2005). “Identidad”. Primera edición. Buenos Aires: Losada, 2005. 216p.
- Bauman, Z. (2000). Liquid modernity. Polity Press.
- Baucells, M. (2011). *Sobre el concepto de aculturación: Una aproximación teórica al estudio de los procesos de interacción cultural* [Archivo PDF]. <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/20452/10%20%28Sergio%20Baucells%20Mesa%29%20%281%29.pdf?sequence=1>
- Bayona, E. E. (2014). Trajes indígenas y mercancías étnicas en Los Altos de Chiapas. *Cuicuilco. Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 23(65), 11-39. <https://www.redalyc.org/journal/351/35145329002/html/>
- Becerra. P. (s/f). El actor y su relación con el espectador. Gaceta Frontal. Recuperado de <https://gacetafrontal.wordpress.com/2017/09/08/el-actor-y-su-relacion-con-el-espectador/>

- Bidegain, M. (2007). "Teatro comunitario. Resistencia y transformación social". Argentina, Buenos Aires. Ediciones Atuel, p.20, 23.
- Bidegain, M., Marianetti, M. y Quain, P. (2008). "Teatro Comunitario – Vecinos al Rescate de la Memoria Olvidada". Buenos Aires: Ediciones Artes escénicas, p.20, 24.
- Briceño V., Gabriela. (2017). Gentrificación. Recuperado el 18 febrero, 2022, de Euston96: <https://www.euston96.com/gentrificacion/>
- Calderón, F. (2017). *Repensando el Desarrollo Humano desde la perspectiva de la sociología del actor (2015), La construcción social de los derechos y la cuestión del desarrollo*. Buenos Aires: CLACSO. pp. 84.
- Calvo, G. (2015). Una época de esplendor del teatro en Chiapas; El Ateneo Experimental y otros grupos. UNICACH: Chiapas, México. Recuperado de <https://docplayer.es/94215203-Una-epoca-de-esplendor-del-teatro-en-chiapas-el-ateneo-experimental-y-otros-grupos-guadalupe-calvo.html>
- Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión (2018). *Ley del Instituto Nacional de los pueblos indígenas*. [Archivo PDF]. http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LINPI_041218.pdf
- Canteras, M. (2004). "Los jóvenes en un mundo de transformación. Nuevos horizontes en la sociabilidad humana". Primera edición, Madrid, España. Recuperado de <http://www.injuve.es/sites/default/files/enunmundoentransformacion.pdf> p. 206.
- Cárdenas, N. (2002). El desarrollo local. Su conceptualización y procesos. *Provincia. Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*, 8, 53-76. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55500804>
- CELALI. (2022) Reseña histórica. Recuperado de <https://www.celali.gob.mx/historia>
- CONEVAL. (2018). Panorama demográfico y social de la población indígena. Recuperado de https://www.coneval.org.mx/Medicion/MP/Documents/Pobreza_Poblacion_indigena_2008-2018.pdf#search=poblacion%20indigena

- Colmenarejo, R. (2016). *Enfoque de capacidades y sostenibilidad. Aportaciones de Amartya Sen y Martha Nussbaum*. Ideas y valores. p. 123.
- Comisión de Cultura de la H. Cámara de Diputados. (15 de junio de 2022). *Ley que crea el Instituto Nacional Indigenista*. <https://www.uam.mx/difusion/comcul/leyes/leyes28.html>
- Comisión Nacional de los Derechos Humanos. (26 de junio de 2022). *Derechos: Libertad de Expresión*. <https://www.cndh.org.mx/pagina/derechos-libertad-de-expresion>
- Clínica Gouet, Psicología, Psiquiatría y Neuropsicología (14 de junio de 2022). Talento Artístico: ¿Qué es? <https://www.clinicagouet.com/ninez/altas-capacidades/talento-artistico/#:~:text=As%C3%AD%20pues%2C%20la%20descripci%C3%B3n%20de%20talento%20art%C3%ADstico%20abarca,reconocibles%20son%3A%20Considerables%20aptitudes%20espaciales%2C%20figurativas%20y%20creativas.>
- Cultura tolteca. (s/f). Enciclopedia Concepto [versión electrónica]. Buenos Aires, Argentina: Editorial Etecé, <https://concepto.de/cultura-tolteca/>
- Davis, A. (2015, November 12). The Anti-Racist Struggle is a Struggle for Democracy. Lecture presented at the University of Toronto, Toronto, ON, Canada.
- Dewey, J. (1916). *Democracy and education: An introduction to the philosophy of education*. The Macmillan Company.
- Díaz, C. A. (2016). La discriminación de los pueblos indígenas en México. Recuperado de <https://www.esglobal.org/la-discriminacion-de-los-pueblos-indigenas-en-mexico/>
- Díaz, P. H. (2009). *Diez tesis sobre identidad, diversidad y globalización*. [Archivo PDF]. https://flacsoandes.edu.ec/web/imagesFTP/1265233447.Diez_Tesis_sobre_identidad.pdf
- Dietz, G. (2017) “La construcción e interpretación de datos etnográficos”, en Díaz-Barriga, Ángel y Domínguez Castillo, Carolina, Interpretación: un reto en la investigación educativa, pp. 311-358. Recuperado de: <https://zoboko.com/read/la->

[interpretacion-un-reto-en-la-investigacion-educativa-
vgpp5nw6?hash=60a8cb0bf19aaa038a9783f1015e7086](http://icci.nativeweb.org/yachaikuna)

Donoso R, A. “Comunicación, identidad y participación social en la educación intercultural bilingüe”. Revista Yachaykuna, Quito, Instituto Científico de Culturas Indígenas, núm. 5, 2004. Disponible en <http://icci.nativeweb.org/yachaikuna>

Durkheim, É. (1895). Las reglas del método sociológico. Fondo de Cultura Económica.

Ecured. (20 de marzo de 2022). Promotor cultural. Recuperado de https://www.ecured.cu/Promotor_cultural#:~:text=Funciones%20de%20los%20promotores%20culturales.%20Realiza%20el%20diagn%C3%B3stico,las%20necesidades%2C%20expectativas%20y%20demandas%20de%20la%20poblaci%C3%B3n.

Eguiarte, E. (2017). *Corporalidad, creación escénica y teatro comunitario en la Universidad Veracruzana Intercultural (UVI)*. [Archivo PDF]. <https://www.redalyc.org/journal/4576/457652442009/457652442009.pdf>

Erikson, E. H. (1968). Identidad, juventud y crisis. Barcelona: Paidós.

Esquivias, S. (2004). *Creatividad: Definiciones, antecedentes y aportaciones*. [Archivo PDF]. https://www.revista.unam.mx/vol.5/num1/art4/ene_art4.pdf

Etnias. (16 de junio de 2022). *Tzotziles. Costumbres y tradiciones*. <https://lenguatzotzil.weebly.com/costumbres-y-tradiciones.html>

Fernández, R. (2022). Impacto económico y social del coronavirus (COVID-19) en España – Datos estadísticos. Recuperado de https://es.statista.com/temas/6406/impacto-socioeconomico-del-coronavirus-covid-19-en-espana/#dossierContents_outerWrapper

Festinger, L. (1957). “La teoría de la disonancia cognoscitiva”. Ed: Instituto de Estudios Políticos. Madrid, España. pp. 208.

- Figueroa, J. (22 de julio de 2015). Opinión: Un debate sobre industria cultural. *Prensa Obrera por un Partido Obrero*. <https://prensaobrera.com/cultura/opinion-un-debate-sobre-industria-cultural/>
- Figueroa, J. (18 de junio de 2022). *Identidad y Sociedad*. <https://www.studocu.com/es/document/universidad-complutense-de-madrid/sociologia/resumen-tema-4-individuo-y-sociedad/11433187>
- Giménez, G. (1999). Territorio, cultura e identidades. La región sociocultural, Estudios sobre culturas contemporáneas. *Revista Época 2*, (5), 33- 45.
- Forbes. (2020). 30 Under 30 - Technology. <https://www.forbes.com/30-under-30/2020/technology/>
- Forbes. (2021). 30 Under 30 - Social Entrepreneurs. <https://www.forbes.com/30-under-30/2021/social-entrepreneurs/>
- Gaceta Municipal (2020). *Cultura*. [Archivo PDF]. https://www.sancristobal.gob.mx/wp-content/uploads/2021/06/2020_GACETA-1ER-TRIMESTRE-ENE-MAR-.pdf
- García, M. (s/f). Los orígenes de la globalización. Blog de Cooperación internacional y acción social. Recuperado de <https://www.asociacionproade.org/blog/los-or%C3%ADgenes-de-la-globalizaci%C3%B3n/>
- Giménez, G. (1999). Territorio, cultura e identidades. La región sociocultural, Estudios sobre culturas contemporáneas. *Revista Época 2*, (5), 33- 45.
- Giménez, G. (2005). “Teoría y análisis de la cultura”. CONACULTA. Recuperado de https://books.google.com/books/about/Teor%C3%ADa_y_an%C3%A1lisis_de_la_cultura.html?id=Q1xaJgAACAAJ
- Giménez, G. (2009). *Cultura, identidad y memoria Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas*. [Archivo PDF]. <http://www.scielo.org.mx/pdf/fn/v21n41/v21n41a1.pdf>

- Giménez, G. (2005). *La cultura como identidad y la identidad como cultura. III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales*. [Archivo PDF]. <https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf> p. 3, 4, 9-10.
- Goffman, E. (1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- Gómez, P. H. (2005). Los usos y costumbres en las comunidades indígenas de Los Altos de Chiapas como una estructura conservadora. *Estudios Políticos*, 5 (8), 121-144. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rep/article/view/37657/34222>
- González, L. (2019). *La creación artística comunitaria teatral como elemento favorecedor de los procesos de empoderamiento personal*. (Tesis de maestría). Universitat de Barcelona. [Archivo PDF]. <https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2020/02/tfm-magdalena-gonzc383c2a1lez-lattuada-2019.pdf>
- González, O, F. (2007). "Cultura y desarrollo desde la interculturalidad. Breve recuento de la primera universidad intercultural de México". *Ra Ximhai* 3(2), 243- 272. https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/44905/1/S1900977_es.pdf&ved=2ahUKEwihoDC0vzxAhVPQjABHfLBDVMQFjAAegQIAxAC&usg=AOvVaw2_XBi_N3ofEEwOOL5x3xPR
- Greelane. (17 de junio de 2022). *Los zapatistas: historia y papel actual en México*. <https://www.greelane.com/es/humanidades/historia-y-cultura/zapatistas-4707696/#:~:text=Los%20zapatistas%2C%20tambi%C3%A9n%20conocidos%20como%20EZLN%2C%20son%20un,la%20pobreza%20y%20marginaci%C3%B3n%20de%20las%20comunidades%20ind%C3%ADgenas.>
- Grimson, A. (2010). Culture and Identity: two different notions. *Social Identities*, 16, p- 2.
- Guerrero. A. (2002). "Notas sobre cultura e identidad" "La etnicidad" y "Dimensión política de la identidad", en *La Cultura. Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*, Quito: Abya-Yala. 97-130.

Guilford, J. P. (1950). Creativity. *American Psychologist*, 5(9), 444-454. doi: 10.1037/h0063487.

Harvard Deusto (14 de junio de 2022). El talento artístico y el desarrollo de la estrategia. <https://www.harvard-deusto.com/el-talento-artistico-y-el-desarrollo-de-la-estrategia>

Hernández, M. (2011). Cultura e identidad en el desarrollo local. Universidad Veracruzana.

Hernández, S. E. (2020). *La interculturalidad en las políticas públicas en México*. [Archivo PDF] https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/47804/1/S2101009_es.pdf p.21.

Hopenhayn, M. (2008) Inclusión y exclusión social en la juventud latinoamericana. *Pensamiento Iberoamericano*, 49-71. Recuperado de <https://www.flacsoandes.edu.ec/agora/inclusion-y-exclusion-social-en-la-juventud-latinoamericana>

Imaginario, A. (18 de junio de 2022) *¿Qué son las Bellas artes?* <https://www.significados.com/bellas-artes/>

Indavera. S. (2017). El enfoque de las capacidades, la capacidad de búsqueda de información y el autoaprendizaje. *Ciencia, Docencia y Tecnología*, 28(54), 252-265. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14551170010>

INEGI. (2021). *Censo de Población y Vivienda 2020*. [Archivo PDF] https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2021/EstSociodem/ResultCenso2020_Chis.pdf

INEGI. (2021). Chiapas. Recuperado de: <https://www.cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/chis/default.aspx?tema=me%26e=07#:~:text=Poblaci%C3%B3n%3A%205%2C543%2C828%20habitantes%2C%20el%204.4,%3B%209.7%20el%20promedio%20nacional.>

- INEGI. (2021). Clima. Recuperado de <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/chis/territorio/clima.aspx?tema=me&e=07>
- INEGI. (2021). *Mapa de Chiapas*. [Archivo PDF]. http://cuentame.inegi.org.mx/mapas/pdf/entidades/div_municipal/chismpioscolor_sn.pdf
- INMUJERES. (s/f). Patriarcado. Recuperado de <https://campusgenero.inmujeres.gob.mx/glosario/terminos/patriarcado>
- Interpretación simultánea. (s/f). Recuperado de <https://www.ubigus.com/es/servicios/interpretacion/simultanea/>
- Instituto Mexicano del Seguro Social. (18 de junio de 2022). *Agentes de cambio*. <https://www.imss.gob.mx/SERIMSS/agente-cambio>
- Instituto Nacional de Antropología e Historia. (26 de julio de 2022). *Las festividades indígenas, una reelaboración sincrética de símbolos y creencias*. <https://inah.gob.mx/boletines/5063-festividades-indigenas-una-reelaboracion-sincretica-de-simbolos-y-creencias>
- Instituto Nacional Indigenista (2012). *Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas 1948 - 2012* [Archivo PDF] <https://www.inpi.gob.mx/dmdocuments/ini-cdi-1948-2012.pdf>
- Joy R, E. (2015). Allá en el horizonte: El estridentismo en perspectiva regional. *LiminaR*, 13(1), 90-101. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-80272015000100008&lng=es&tlng=es.
- Kluckhohn, C. (1951). Values and value orientations in the theory of action: An exploration in definition and classification. En T. Parsons y E. Shils (Eds.), *Toward a general theory of action* (pp. 388-433). Harvard University Press.

- Krotz, E. (1994). *Cinco ideas falsas sobre la cultura*. [Archivo PDF]. <https://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/081202.pdf>
- La Nación. (16 de junio de 2022). *Cultura y desarrollo*. <https://www.nacion.com/opinion/cultura-y-desarrollo/BLK6XQO4AVFRRHVTFX3QOAVU4/story/>
- Lévi-Strauss, C. (1949). *Las estructuras elementales del parentesco*. Paidós.
- López, C. J. (2021). “Los precursores del teatro comunitario”. *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro* (84), 24-27.
- López, E. (2007). La identidad del teatro nacional en México en la década de los 50. *Revista Mexicana de Investigación Teatral*, 4(2), 75-89.
- López, R. (24 de marzo 2017). “Pueblos en los Altos de Chiapas”. Recuperado de <https://todochiapas.mx/chiapas/turismo-chiapas/pueblos-en-los-altos-de-chiapas/60647> en 2021.
- Mac, G. J. A. (s/f). *Identidad y globalización. Patrimonio Cultural y Turismo. Cuaderno II*. Recuperado de https://patrimonioculturalyturismo.cultura.gob.mx/cuadernos/cuaderno11_3_4.php
- Mandela, N. (1994). Address to the United Nations General Assembly, 3 October 1994, New York. En *UN Chronicle*, vol. 31, no. 3, p. 23.
- Mansilla, F. (2003, Mes de publicación). ¿Es posible combinar lo tradicional con lo moderno? *Revista de Filosofía*, 28(2). <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:qvyOYCcvDz4J:https://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/download/RESF0303220379A/9718/+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=mx&client=avast-a-1> pp.379.

- Marina, L. C. A. (2020). El teatro comunitario como práctica para la acción colectiva y la participación. Caso: "Somos La Maya", en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. (Tesis de maestría). Universidad Autónoma de Chiapas, San Cristóbal de Las Casas, México.
- Marcia, J. E. (1980). Identidad en la adolescencia. En J. Adelson (Ed.), *Handbook of adolescent psychology* (pp. 159-187). Madrid: Morata.
- Martínez, M. M. (1997). Cultura, identidad y cambio social. Los procesos de reidentificación cultural en el medio rural del país vasco. *Revista Kobie. Serie Antropología Cultural*, 8, 55-65.
https://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/5/Kobie_8_Antropologia_cultural_CULTURA,%20IDENTIDAD%20Y%20CAMBIO%20SOCIAL_LOS%20PROCESOS%20DE.pdf?hash=6efb84e2035dad8c8e0b609a75bbc49d p.60.
- Martínez, R. I. (2020). Acercamiento a una Experiencia Formativa de Teatro Comunitario. *Revista Cientific*, 5(16), 120-140.
<https://www.redalyc.org/journal/5636/563662985007/html/>
- Mato, D. (2007). La cultura como recurso de desarrollo local. Editorial Popular.
- Mead, G. H. (1934). *Espíritu, persona y sociedad*. Buenos Aires: Paidós.
- Méndez, G. D. (2021). "Teatro en la Educación Indígena Comunitaria". *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, (84), pp. 39.
- Mindful Travel. (s/f) México: San Juan Chamula, tradición y costumbres en Chiapas. Recuperado de <https://mindfultravelbysara.com/mexico-san-juan-chamula-chiapas/>
- Mizhari, C. M. (2018). El rol importante de los jóvenes en la sociedad. Recuperado de <https://medium.com/michel-mizrahi-cohen/el-rol-importante-de-los-j%C3%B3venes-en-la-sociedad-f96767a79d1d#:~:text=Los%20j%C3%B3venes%2C%20a%20su%20vez%2C%20representan%20un%20recurso,agentes%20de%20cambio%20social%2C%20desarrollo%20econ%C3%B3mico%20y%20progreso.>

- Morales. Y. (2021). Mujeres indígenas enfrentan al machismo y el desabasto de métodos anticonceptivos para no embarazarse. Recuperado de <https://www.chiapasparalelo.com/noticias/chiapas/2021/04/mujeres-indigenas-enfrentan-al-machismo-y-el-desabasto-de-metodos-anticonceptivos-para-no-embarazarse/>
- Negrete, T. (s/f). *El fenómeno de la globalización: Camino al crecimiento económico u obstáculo al desarrollo*. [Archivo PDF]. <http://tiempoeconomico.azc.uam.mx/wp-content/uploads/2017/07/07te1.pdf>
- OkDiario. (18 de junio de 2022). *¿Qué es la simbiosis?* <https://okdiario.com/curiosidades/que-son-relaciones-simbioticas-793171>
- País, A. M. (2011). *Cultura, juventud, identidad. Una mirada socioantropológica del Programa Cultural en Barrios*. [Archivo PDF]. <http://www.estudiossociologicos.org/-descargas/eseditora/cultura-juventud-identidad/cultura-juventud.pdf>
- Pérez, O., Haro, G., y Fuentes, A. (2012). El Mimo como recurso en expresión corporal a nivel educativo y recreativo. *Revista Digital de Educación Física*, 3(14), 27-38. <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ZQRmzRjLPcQJ:https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3859356.pdf+&cd=15&hl=es-419&ct=clnk&gl=mx&client=avast-a-1>
- Pérez, P., Méndez, G., Islas, F., Armas, J., y Rivapalacios, M. (2020). "Teatro Comunitario de los Volcanes. 25 años de tradición cultural y artística". México: Editorial Fray Bartolomé de las Casas A. C. pp. 268.
- Pérez. P. (2021). "Festividades de teatro comunitario y popular en México". *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*. (84), pp. 33.
- Pérez, R. M. (2020, 15 de octubre) Jóvenes indígenas en América Latina: reflexiones para su investigación desde la antropología. *Anuario Antropológico [Online]*. (2) <http://journals.openedition.org/aa/4003>; DOI: <https://doi.org/10.4000/aa.4003>

Pew Research Center. (2021). Social Media Fact Sheet.
<https://www.pewresearch.org/internet/fact-sheet/social-media/>

Porto Pedrosa, L. y Ruiz San Román, J.A. (2014). *Los grupos de discusión*. En K. Sáenz López, & G. Támez González, *Métodos y técnicas cualitativas y cuantitativas* (págs. 253-273). México D.F., México: Tirant Humanidades. [Archivo PDF].
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/49454/1/2014%20grupos%20discusion%20-%20Porto%20Ruiz%20San%20Roman.pdf>

Proaño, G. L. (2007). "Teatro comunitario: un hiato en la estética de la globalización". *Poética de la globalización en el teatro latinoamericano*. Colección Historia del Teatro. Irvine. California. p. 29

Real Academia Española. (s.f.). Definición de gestor. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 14 de junio de 2022, <https://dle.rae.es/gestor?m=form>

Real Academia Española. (s.f.). Sincretismo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 26 de julio de 2022, <https://dle.rae.es/sincretismo?m=form>

Ramos, M., y Sanz, S. (2009). *El teatro comunitario como estrategia de desarrollo social a nivel local. El caso de Patricios*. [Archivo PDF].
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5024422.pdf>

Red Nacional de Información Cultural., Coordinación Nacional de Desarrollo Institucional. (2020). *Nahuatl*. Recuperado de <https://comocitarenapa.es/normas-apa-6-edicion/nota-de-pie/#:~:text=Una%20nota%20al%20pie%20de%20p%C3%A1gina%20solo%20debe%20colocarse%20dentro,directamente%20al%20material%20del%20interior.&text=Nunca%20debe%20aparecer%20una%20nota,espacio%20en%20toda%20la%20p%C3%A1gina>

Red Nacional de Teatro Comunitario. (s/f). Qué es el teatro comunitario. Recuperado de:
<http://www.redteatrocomunitario.com.ar/que-es-el-teatro-comunitario-2/>

- Rivera, M. y Arispe, S. (2006) “Algunas reflexiones en torno a los nombres ‘indígena’ y ‘originario’. Aporte a la Visión de País”. Disponible en: <https://rebellion.org/algunas-reflexiones-en-torno-a-los-nombres-indigena-y-originario-aporte-a-la-vision-de-pais/>
- Rodríguez, A. (2014). *Los valores en los jóvenes y su compromiso con las instituciones y con la transformación social*. [Archivo PDF]. <http://www.injuve.es/sites/default/files/enunmundoentransformacion.pdf> p.220.
- Rogers, C. R. (1961). *El proceso de convertirse en persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Rosemberg, D. (2009). “Teatro Comunitario Argentino”. Argentina, Buenos Aires: Emergentes, p.8, 11.
- Ruiz, O. (2007). *El derecho a la identidad cultural de los pueblos indígenas y las minorías nacionales. Una mirada desde el sistema de intercambio*. [Archivo PDF]. <http://www.scielo.org.mx/pdf/bmdc/v40n118/v40n118a7.pdf>
- Sarabia, E. (2021). “¿Podremos vivir juntos?”. *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, (84), p. 53.
- Secretaría de Cultura (2016). Rescatan la historia del teatro en Chiapas con apoyo del PECDA. Recuperado de <https://www.gob.mx/cultura/prensa/rescatan-la-historia-del-teatro-en-chiapas-con-apoyo-del-pecda>
- Secretaría de Cultura. (2019). El teatro comunitario como herramienta para transformar vidas. Recuperado de <https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-teatro-comunitario-como-herramienta-para-transformar-vidas-208713>
- Secretaría de Cultura. (2022). Presentación de la 30a FERIA Internacional del Libro de La Habana 2022 “Leer es crecer”. Recuperado de <https://www.gob.mx/cultura/prensa/presentacion-de-la-30-feria-internacional-del-libro-de-la-habana-2022-leer-es-crecer?idiom=es>

- Secretaría de Salud de Coahuila. (2022) ¿Qué es COVID-19? Recuperado de https://www.saludcoahuila.gob.mx/COVID19/que_es.php
- Sistema de Información Cultural. (2020). Tsotsil. Recuperado de https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=inali li&table_id=51
- Sna Jtz'ibajom, A. C. (2021). "La sempiterna vocación teatral de los mayas". *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, (84), pp. 41.
- Solórzano, G. (2016). San Cristóbal de Las Casas y su apuesta hacia la sustentabilidad económica como ciudad creativa por la Artesanía y Arte Popular. Recuperado de: <https://rei.iteso.mx/> (p.24).
- Solórzano, G y Fellner, G. (2014). San Cristóbal de Las Casas, Chiapas y su candidatura como ciudad creativa por la artesanía y el arte popular de la UNESCO 2014. Un panorama de oportunidades y desafíos. Patrimónica. Recuperado de <https://patrimonica.wordpress.com/2017/03/27/san-cristobal-de-las-casas-chiapas-y-su-candidatura-como-ciudad-creativa-por-la-artesania-y-arte-popular-de-la-unesco-2014-un-panorama-de-oportunidades-y-desafios/>
- Telón de Arena, A. C. (2014). *El teatro como herramienta para la convivencia comunitaria: desarrollado por Telón de Arena, A. C. (TA)*. Recuperado de http://www.mercops.org/Vigentes/152.Teatro_herramienta_para_convivencia_Tel_on_Arena.pdf
- Tylor, E. B. (1871). *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*. John Murray.
- UNESCO. (2012). *Fácil guía 1: Cultura y nuestros derechos culturales*. Recuperado de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000228345>
- UNESCO. (2020). *Cultura & Covid-19. Seguimiento de Impacto & Respuesta*. [Archivo PDF]. https://es.unesco.org/sites/default/files/issue_1_es_culture_covid-19_tracker.pdf

UNESCO. (2021). *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural*. [Archivo PDF]. https://www.inali.gob.mx/pdf/Declaracion_UNESCO_Div_Cultural.pdf

Vélez, M. (18 de junio de 2022). *Simbiosis*. <https://www.ambitojuridico.com/noticias/educacion-y-cultura/simbiosis>

Waterman, A. S. (1982). Desarrollo de la identidad desde la adolescencia a la edad adulta: una extensión de la teoría y una revisión de la investigación. *Psicología evolutiva*, 18(3), 341-358.

Wikipedia. (2022). *Industria cultural*. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Industria_cultural

Zoques: Significado, lengua, ubicación y más. (s/f). Recuperado de <https://etniasdelmundo.com/c-mexico/zoques/>

Anexo 1

Unidad de Escritores Mayas-Zoques A.C.

UNEMAZ

ANTOLOGÍA LITERARIA

TSELTAL-TSOTSIL-ESPAÑOL

Sk'op Bolom

Sk'op Choj

Palabra de Jaguar

Coordinadores:

Roberto Pérez Sántiz

Humberto Gómez Pérez

Roberto Sántiz K'aal

Taller de Creación Literaria Tseltal-Tsotsil: Juan Gallo

Coautores:

Beatriz Adriana Pérez Cadena / Juan Gómez López / Pedro López Hernández - *Sejól k'uxk'ul* / Maribel Vázquez Gómez /
Andrés ta *Chik'ib* / Rodolfo Rolando Vázquez Gómez / Estela López López / Cristóbal Gómez Hernández - *Jojal Eclipse* /
Marcelina Rodríguez Hernández / Susi *Bentzulul* / Juan López Sántiz - *Xun Tzeltelen* / Lucía Gómez López /
Carlos Hernández Pérez / Delina Luna Córdova / Misael López Bautista / Ana Ester Gómez Sántiz / Alonso López Sántiz /
Julló López Gómez / Delmar Ulises Méndez Gómez / Héctor Alonso Sánchez Gómez / Gabriel Méndez Gómez /
Bella Luz Sántiz Gómez / Cecilia Sántiz Gómez / María Hernández Gómez / Pedro Cruz Gómez / Lushey Méndez Sántiz /
María Girón Pérez / José David Gómez Pérez / María del Carmen Vianey Sántiz Gómez / Martha Guzmán López /
Alfonso Luna Gómez / Carolina Sántiz Gómez / Lucía Martínez Sánchez / María López Gómez / Patricia Sántiz Gómez.