

***La monja bruja* (2003), de Petrona de la Cruz e Isabel Juárez Espinosa: teatro, entretenimiento y cambio social”**

Mónica Botta¹

RESUMEN

Este trabajo ofrece una propuesta pedagógica para incluir el estudio de *La monja bruja* (2003), de Petrona de la Cruz e Isabel Juárez Espinosa, fundadoras de Fortaleza de la Mujer Maya (FOMMA), dentro del plan de estudios de cursos de teatro latinoamericano para estudiantes de español de un nivel avanzado. Con este propósito, incluyo la bibliografía más reciente sobre la FOMMA; un análisis detallado sobre los procedimientos teatrales que emplean las autoras, y una reflexión sobre la práctica teatral como un tipo de activismo cultural. El artículo concluye con ejercicios de improvisación teatral.

Palabras clave: Fortaleza de la Mujer Maya (FOMMA), Petrona de la Cruz, Isabel Juárez Espinosa, *La monja bruja* y procedimientos teatrales.

Petrona de la Cruz and Isabel Juárez Espinosa’s *The Demon’s Nun* (2003): Theater, Entertainment and Social Change

ABSTRACT

This article provides guidance for the successful teaching of *The Demon’s Nun* (2003), by Petrona de la Cruz and Isabel Juárez Espinosa, founders of the association Empowerment of Mayan Women or FOMMA, to undergraduate students in upper-level Spanish courses. It focuses on the practice of theater as social change and offers a textual analysis. Along these lines, this essay includes the most recent bibliography on FOMMA, a detailed analysis of the drama techniques used by these Mayan playwrights, and it concludes with acting exercises.

Keywords: Empowerment of Mayan Women or FOMMA, Petrona de la Cruz, Isabel Juárez Espinosa, *The Demon’s Nun*, and drama techniques.

Recibido: 11 de diciembre de 2018

Aceptado: 10 de abril de 2019

¹ Ph.D., Associate Professor of Spanish, Romance Languages Department, Washington and Lee University, Lexington, Virginia, U.S.A. bottaM@wlu.edu. <https://www.wlu.edu/romance-languages-department/faculty-and-staff/profile?ID=x3239>

INTRODUCCIÓN

La reconocida labor teatral de Petrona de la Cruz e Isabel Juárez Espinosa, fundadoras e integrantes de la asociación civil Fortaleza de la Mujer Maya (FOMMA) y del grupo de teatro Reflejo de la Diosa Luna, puede ser estudiada en asignaturas de estudios de género, así como de teatro, escritura y performance latinoamericanos, entre otras posibilidades dentro de las humanidades o ciencias sociales. Sin embargo, en el contexto del presente volumen sobre el teatro y la enseñanza, se analizará *La monja bruja* (2003) en tanto texto cultural representativo de la dramaturgia de estas autoras mayas y de la realidad que suscitan obras como estas.² Por eso, este trabajo está pensado para aquellos docentes que ponderen incluir los trabajos de la FOMMA en su plan de estudios, en cursos de literatura dramática y teatro para alumnos/as de español de un nivel avanzado, ya sea en el ámbito universitario o en la escuela secundaria.

En el marco de mi seminario de teatro latinoamericano para estudiantes de español como lengua extranjera, uno de los objetivos de la materia es formar una comunidad de lectores que lea críticamente los textos seleccionados, y que aprecie la diversidad de voces, temáticas y tendencias teatrales que emergen en el teatro latinoamericano a partir de los comienzos del siglo XX y llegando hasta el presente. En cuanto al desarrollo del aspecto creativo, procuro que los/las estudiantes adquieran mucha práctica en la construcción de un personaje, lo que se puede conseguir con el trabajo de improvisación y ejercicios de actuación.

Específicamente, este módulo de la FOMMA y la obra *La monja bruja* tiene dos objetivos. Por un lado, me interesa reflexionar sobre el modo en que estas dramaturgas mayas usan la labor teatral como una herramienta educativa y de transformación social, con el fin de empoderar a aquellas mujeres que forman parte del hecho teatral, ya sea como actrices o como espectadoras-participantes. Por otra parte, a nivel de la temática, el

² El guion de *La monja bruja* junto con fotografías de la producción que en el año 2003 dirigió Doris Difarnecio con el grupo teatral Reflejo de la Diosa Luna, de la FOMMA, se pueden encontrar en el portal del Instituto Hemisférico de Performance y Política. El módulo dedicado a la FOMMA incluye algunas obras dramáticas, entrevistas, fotos y otros recursos, a los que se puede acceder en la siguiente dirección: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/fr/modules/itemlist/category/69-fomma>.

análisis de *La monja bruja* nos permite examinar algunos de los problemas que aquejan a las comunidades indígenas, aunque no solo atañen a esas comunidades, como la desigualdad de género, el abandono, la violencia doméstica, el alcoholismo y la falta de una educación formal, entre otros. Por tratarse de un curso de teatro, también hago hincapié en los procedimientos teatrales que emplean Petrona de la Cruz e Isabel Juárez Espinosa, tales como el uso del humor, el *cross-dressing* y las técnicas de distanciamiento vinculadas con el teatro brechtiano, para construir un texto que, al modo de Brecht, tenga valor literario, proporcione entretenimiento y a la vez estimule la reflexión del lector/espectador sobre los temas planteados.

1. Orígenes de la asociación civil Fortaleza de la Mujer Maya (FOMMA)

A modo de contexto, y para conocer la trayectoria teatral y literaria de estas autoras, es primordial leer algunas de las entrevistas que han concedido a través de los años, como así también artículos de crítica literaria. Uno de los criterios que se puede emplear para la selección de las lecturas es el de hacer un arco narrativo con los relatos de estas autoras. Empezar, por ejemplo, con alguna entrevista que hable sobre sus comienzos como actrices en el grupo teatral de *Sna Jtz'ibajom* y terminar con estudios más recientes. Tan solo para citar una bibliografía que sirva como punto de partida, para Petrona de la Cruz conviene leer el artículo de Cynthia Steele "A Woman Fell into the River. Negotiating Female Subjects in Contemporary Mayan Theatre", el que incluye una entrevista del año 1994, y el de María Claudia André "Fortaleza de la Mujer Maya: entrevista a Petrona de la Cruz", del año 2015. En el caso de Isabel Juárez Espinosa, en su capítulo sobre FOMMA, Elvira Sánchez-Blake brinda un análisis bien detallado para comprender parte de su dramaturgia. Y en "Reflection on the Work that is Being Done within FOMMA with Respect to Women, Gender and Patriarchy, Change, New Generations and New Technologies", Juárez Espinosa ofrece un manifiesto sobre lo que, en su experiencia, significa ser una mujer indígena, actriz, dramaturga, madre y coordinadora de FOMMA, ensayo publicado en el año 2014. Finalmente, para comprender los factores sociales, culturales, económicos y políticos en los que emergen las primeras agrupaciones de teatro maya en el estado de Chiapas, como así también para entender el trasfondo en el que surge el proyecto de la FOMMA, el manuscrito de Tamara Underiner, titulado *Contemporary Theatre in Mayan Mexico*, es un referente ineludible. Mientras la

información recogida en estos trabajos proporciona los elementos necesarios para reconstruir la actividad comunitaria de la FOMMA y de sus fundadoras, los vídeos de estas dramaturgas con la crítica Diana Taylor, del Instituto Hemisférico de Performance y Política en Nueva York, representan una excelente herramienta audiovisual para que el alumnado vea y escuche a estas artistas discurrir sobre sus obras y su trayectoria.³

Después de este anclaje de lecturas, los/as estudiantes ya habrán aprendido que Petrona de la Cruz es originaria de Zinacantán y hablante del tzeltal y el español, y que Juárez Espinosa es de Aguacatenango y hablante del tzotzil y el español. Las dos trabajaron juntas como actrices y Juárez Espinosa también como titiritera en el elenco de *Lo'il Maxil*, una rama de la organización *Sna Jtz'ibajom*, Cultura de los Indios Mayas, A.C. En 1992 dejaron esta agrupación por diferentes motivos. En el caso de Petrona de la Cruz, su alejamiento se debió a que la agrupación se rehusó a montar *Una mujer desesperada*, una obra que denuncia la violencia y el abuso sexual en el contexto de las comunidades indígenas. Y según explica la crítica Rosana Blanco-Cano, quien a su vez resume lo expresado por la autora, a este hecho se sumó “la tendencia de *Sna Jtz'ibajom* de perpetuar los papeles genéricos tradicionales para mantener los usos y costumbres mayas intactos” (2009:93). Es precisamente a partir de ese momento en el que surge la idea de crear una agrupación con el fin de mejorar las condiciones de vida de las mujeres y de los niños indígenas, los que, por diversas razones, se establecieron en San Cristóbal de las Casas, en el estado de Chiapas, México (2004:54). Estos esfuerzos dieron como resultado la fundación de la FOMMA, asociación que, desde sus comienzos en 1994, además de la labor teatral, también ofrece talleres de alfabetización en tzeltal, tzotzil y en español, así como cursos de salud, costura, hilado y nutrición, a la vez que tiene programas de capacitación profesional para los miembros de la comunidad (2003:54). Con el correr de los años, a estas clases se fueron sumando talleres de computación y asesoramiento sobre los derechos de la mujer y consejo psicológico, legal y personal. Servicios que se crearon con el objetivo de “apoyar a poblaciones marginadas como

³ Los vídeos de las entrevistas del 2003, 2010 y del 2011 a los que aludimos, se pueden ver en los cuadernos del Instituto Hemisférico de Performance y Política en Nueva York, en la sección “Perfil de las Artistas”. Véase la dirección electrónica de este Instituto en la nota anterior.

mujeres, niñas, niños, jóvenes y adultos de bajos recursos”, según se describe en la sección 'historia' de la página oficial de la agrupación.

2. El teatro al servicio de la comunidad

Ahora bien, para estudiar las prácticas del teatro popular y el método de creación colectiva de la FOMMA, no podemos pasar por alto el estudio de Doris Difarnecio, directora que colaboró con la FOMMA y con su grupo de teatro desde 1999 hasta el 2013.⁴ En su ensayo “FOMMA: Teatro popular desde el cuerpo y la memoria”, las dramaturgas le explican a Difarnecio que sus proyectos teatrales procuran darles expresión artística a sus experiencias de vida, a los testimonios que recogen en sus trabajos de entrevistas y a los relatos que surgen del diálogo que se genera con la audiencia al final de cada representación (2018: 41). Al respecto, estas palabras textuales de Juárez Espinosa resultan de suma importancia porque nos brindan como una hoja de ruta para comprender el proyecto teatral de la agrupación y sus alcances, fuera y dentro del espacio teatral. Dice la autora:

Escribimos el guion, llamamos a la directora para ensayar. Hay escenas fuertes, de palos, de maltratos. Las vivimos muy intensamente, las padecemos, la pobreza, la familia. Si nosotras nos hubiéramos quedado en la comunidad, hoy en día tendríamos muchos hijos y nada más, estaríamos atendiendo al marido y a los hijos, trabajando la tierra si tuviéramos. Sin embargo, aquí hay oportunidades que podemos llevar adelante para otras mujeres. Salen cosas muy positivas, muy duras, lloramos y gritamos, así es como montamos las obras. Más que nada, cuando decimos las verdades, concientizamos a la audiencia sobre lo que todo ser humano padece, indígena o no indígena, de baja o de alta sociedad, llámese de alta sociedad, de alto nivel económico o niveles de estudio. Todos lo padecemos de una u otra forma y en todo el mundo. Los problemas que contamos, a veces, les damos solución ahí mismo o los dejamos en puntos suspensivos para que la gente los analice y les busque por su cuenta una solución. Empezamos enseñando movimientos corporales, porque en las comunidades son muy tímidas a la comunicación. Con los movimientos obtenemos más confianza en el grupo, entonces ya se ríen y hablan

⁴ Cabe señalar que Doris Difarnecio dirigió el Centro Hemisférico de Performance & Política, sede satélite del Instituto Hemisférico en Nueva York en San Cristóbal de las Casas, México. En su trabajo con la FOMMA, Difarnecio ha participado en la creación de las siguientes obras escritas por el grupo: *Crecí con el amor de mi madre*, *La voz y la fuerza de la mujer*, *Soledad y Esperanza*, *La vida de Juanita*, *La bruja monja*, *Viva la vida*, *El dueño de las mariposas*, *Buscando nuevos caminos*, *Víctimas del engaño* y *La viuda de Antonio Ramales*.

después. Es muy importante la confianza. Las mujeres van sacando lo que tienen dentro y van confiando en las compañeras. Nosotras las indígenas no contamos nuestros problemas personales. Cuando se viene de grande a la ciudad, hay una tristeza interior que todas tienen por dejar su pueblo, la comunidad, la casa, todo. Empezar una nueva vida donde no hay nada de lo anterior, ni tierra donde labrar. Es como una terapia individual pero colectiva, para todas. A lo mejor al principio no lo notan, pero al final ven sus cambios (Difarnecio, 2018: 41-42).

Como se desprende de esta cita, se puede decir que la FOMMA concibe la labor teatral como un espacio en donde desde la expresión artística se genera la reflexión, el autoconocimiento, como así también el cuestionamiento de las dolencias del ser humano. Tal como lo describe Difarnecio en el mismo ensayo, a través del teatro, poco a poco, las participantes “pueden romper el silencio -impuesto- y colectivizar sus experiencias, conformando sus historias de vida cotidiana” (2018: 43). Dicho de otra manera, se trata, entonces, de un planteamiento orientado al cambio social, con miras a la transformación tanto de las creadoras como del público participante (2018: 43). Es en este sentido que esta práctica teatral entronca con la propuesta teatral de Augusto Boal, en tanto que, como subraya Difarnecio, las creadoras “buscan por medio de las puestas en escena, como el Teatro del Oprimido, que los sujetos asuman un rol activo en lo que se quiere funcione a modo de ensayo de la realidad y pueda convertirse en actor social transformador” (2018: 43). Al respecto, me parece importante que se le dedique una porción significativa de la clase a esta discusión sobre el activismo social de las dramaturgas y, por ende, sobre los principios de cambio social que operan en su labor teatral, ya que es una manera de entrelazar el análisis de *La monja bruja* con el contexto de producción de la obra. Es decir, primero comenzamos con la interpretación de la realidad cultural en donde emerge la pieza teatral y luego recién pasamos al análisis del texto dramático, como expresión literaria.

3. Procedimientos teatrales

La monja bruja es una obra breve de un acto compuesta por 4 escenas y de un ritmo ágil. Se trata de una obra de situación en la que, principalmente, vemos al personaje protagónico de Domitila en diversas situaciones: en el recinto de su hogar sola, con su esposo Elías, con el padre Benjamín y, luego, en el convento, otra vez con el padre Benjamín, después de que Elías la abandona. Por su parte, en el desenlace, tras una

elipsis narrativa que abarca varios años, son los hijos de Domitila quienes concluyen la representación hablando sobre su madre. Precisamente por tratarse de una pieza en un acto, el conflicto dramático descansa en la situación límite en la que se encuentra Domitila. Este personaje y Elías llevan ocho años de casados, pero según se queja el esposo, el matrimonio nunca ha tenido relaciones sexuales. Cuando Elías, en estado de embriaguez, procura seducir a Domitila, ésta pretende estar absorta en sus oraciones. Sumamente frustrado, Elías habla con un sacerdote de la iglesia católica para procurar una solución a su problema conyugal. Ante la indiferencia de este cura, Elías encuentra una buena acogida entre los evangélicos y supera su problema de alcoholismo. A continuación, Elías abandona a Domitila, alegando de que ella está hecha una “monja bruja” por su apariencia física descuidada y su ferviente devoción religiosa (de la Cruz, 2003; Espinosa Juárez, 2003: 9). Como la protagonista no tiene a quien recurrir, busca refugio en el convento en donde está el cura que le imparte lecciones de lectura en español. En el recinto privado del convento, el mismo padre Benjamín, en quien Domitila había depositado su confianza, la traiciona e intenta violarla. Esta escena de forcejeo físico constituye la última vez que vemos a Domitila en el escenario. Tras una elipsis narrativa, dos jóvenes aparecen en escena y se presentan como los hijos de Domitila, personajes representados por las mismas dramaturgas, pero luciendo máscaras. De este modo, a través del relato de Pedrito y Pepito, nos enteramos de que Domitila se volcó al alcohol y que en una cantina encontró a un hombre que la respetó, la cuidó, se enamoró de ella y con quien se casó y formó una familia.

En este punto de la lección, una vez concluidos la comprensión del texto y el análisis de los temas que se expresan en la pieza, procedo a encausar la discusión de clase hacia los procedimientos teatrales que emplean Petrona de la Cruz e Isabel Juárez Espinosa para crear una obra en donde el público espectador perciba, tal como lo concibió Augusto Boal, que la situación de los personajes y sus referentes fuera de escena no es inalterable. Por eso, me interesa que el/la alumno/a identifique las pocas instancias en donde opera el humor en el texto y, luego, se pregunte qué papel cumple esta técnica en el contexto de una obra que trata temas tan serios como la violencia de género, el desamparo, la pobreza y el alcoholismo, entre otros. De manera similar, resulta

interesante indagar en la significancia del *cross-dressing*, teniendo en cuenta como telón de fondo las tradiciones que alejan a la mujer maya del espacio público.

Por la seriedad de los temas tratados, es posible que, tras una primera lectura, el/la alumno/a no sea capaz de reconocer las situaciones dramáticas en donde opera lo cómico y el humor. En este caso, una breve mención de que lo cómico opera en la obra a partir de la “percepción de lo opuesto” puede ser una buena manera de iniciar esta parte del análisis. En otras palabras, lo que se puede explicar es que lo que suscita la risa del lector/espectador es el contraste entre lo que el personaje se propone hacer y lo que ocurre en escena. En su comentario y análisis sobre el ensayo crítico de Luigi Pirandello *L’umorismo* (1908), Antonio Illiano y Daniel Testa explican que, para el autor italiano, “la percepción de lo opuesto” pertenece al ámbito de lo cómico y es diferente del humor (Illiano, 1960; Testa, 1960: xi). Para el autor italiano, y siguiendo con la explicación de Illiano y Testa, el humor resulta de “el sentimiento de lo opuesto”; por eso, el humor “touches a deeper base where it is able to perceive simultaneously the conflicting aspects of every situation: faced with a comic situation it will perceive its serious side, and viceversa” (Illiano, 1960; Testa, 1960: xi).

Partiendo de estos dos conceptos, se pueden analizar dos escenas en donde las dramaturgas, en nuestra interpretación, hacen uso de “la percepción de lo opuesto” y de “el sentimiento de lo opuesto” para causar el efecto de comicidad y de humor en la obra, al menos en dos instancias del texto. Dos escenas sirven como ejemplo para ilustrar esto. En la segunda escena, en el marco de la lección de lectura, vemos que el padre Benjamín le hace repetir a su pupila las frases que él lee, pero pese a todo el empeño que Domitila le pone a la lectura de la Biblia, la protagonista tiene algunos tropiezos en cuanto a la pronunciación. Entonces, en lugar de leer “cerros”, Domitila lee “cero”, situación que se repite un par de veces en el marco de esta misma lección de lectura. Lo que puede provocar la franca risa del lector/espectador es la poca paciencia que tiene el maestro con su pupila, según las mismas acotaciones escénicas que señalan, en más de una ocasión, la impaciencia del representante de la iglesia. Es decir, “la percepción de lo opuesto” puede funcionar aquí en el sentido de que el acto noble de enseñarle a leer a Domitila se empaña por el mal genio del personaje. Sin embargo, cabe aclarar que al tono ligero con

que comienza la escena se superpone de inmediato otro más serio. Este cambio se debe a que el cura Benjamín le toca la rodilla a Domitila en un momento en que el personaje está desprevenido festejando su buena pronunciación. Ante esta situación, Domitila reacciona instantáneamente y le indica a Benjamín que va a llegar tarde a la misa, con lo que vemos al cura partir casi corriendo de la casa de Domitila, acción que finaliza esta escena.

Otra instancia en donde vemos este contraste entre lo que el personaje quiere y lo que puede, tiene su máxima expresión en la tercera escena, en donde Elías le pide ayuda al sacerdote Facundo para que hable con su esposa, quien va a misa todos los domingos. De manera muy sucinta, este sacerdote se desentiende del asunto, explicándole que no puede ayudarlo porque no conoce a Domitila, aunque vaya a la iglesia muy seguido. Ante este revés, Elías sale de la iglesia cantando o, mejor dicho, desentonando el estribillo “con dinero o sin dinero hago siempre lo que quiero” y “sigo siendo el rey” (de la Cruz, 2003; Juárez Espinosa, 2003:7). En este punto, vale la pena detenerse y hacer hincapié en la importancia del uso de la canción ranchera “El rey”.

Por un lado, el contraste entre el estribillo que canta Elías y lo que sabemos que ocurre en su relación con Domitila provoca la risa del lector/espectador, ya que, en el recinto de su casa, Elías no es el rey ni hace lo que quiere, al menos con respecto a la vida sexual de la pareja. Sin embargo, esta situación cómica nos lleva a pensar en el lado más serio del asunto. En realidad, Elías no recibe ningún consejo ni consuelo por parte del padre Facundo. Lo único que hace este sacerdote es decirle que, si tiene hambre, vaya a la cocina para que las monjas le den un plato de comida. Es decir, “el sentimiento de lo opuesto” opera en el texto en el sentido de que nos hace ver el modo en que el representante de la iglesia no se muestra interesado en ayudar a Elías y no le procura ningún amparo, salvo por el ofrecimiento de alimento.

Por otra parte, en el contexto de la música ranchera mexicana, la incorporación de esta canción popular adquiere aún más significancia. Según explica Dora Ramírez Dhoore, en este género de música popular que surge en las zonas rurales de México a comienzos del siglo XX, muchas de las letras rondan acerca del amor, el honor y la

obediencia de las mujeres (187)⁵. Lo notable, entonces, es que con la inclusión del estribillo de “El rey”, las dramaturgas subvierten el discurso patriarcal característico de las rancheras, ya que Domitila no obedece a su esposo en tanto que esquivo los avances sexuales de Elías, sumergiéndose en la lectura de la Biblia. De manera similar, la técnica del *cross-dressing* funciona en varios niveles en la obra. Recuérdese que las actrices y dramaturgas recurren a esta técnica porque es un teatro creado y actuado solo por mujeres.

Al respecto, es de notar que los investigadores que han tenido la oportunidad de ver las producciones teatrales de la FOMMA, como Tamara Underiner, hacen hincapié en que las actrices no recurren a la exageración o a estereotipos cuando representan a los personajes masculinos. En este sentido, Underiner explica que la importancia de la técnica del *cross-dressing* radica en que representa “a startling contrast to the usual images of women in public performances” (Underiner, 1998: 359). Tal como señala la misma crítica, en las fiestas religiosas en honor a los santos patronos regionales o durante los festejos de carnaval o de semana santa, los hombres se disfrazan de mujeres y actúan con gestos muy exagerados con el fin de lograr un efecto cómico, y resaltar un contraste de actitudes que se perciben como femeninas. En estas festividades, las mujeres participan en los servicios religiosos, en la preparación de grandes comidas, pero no tienen un protagonismo en la performance (Underiner, 1998: 359). Por eso, al representar papeles masculinos en el escenario al que nunca tuvieron mucho acceso, las actrices de la FOMMA revierten una larga tradición que las tenía relegadas. En este sentido, no es difícil imaginar que esta técnica del *cross-dressing* no ha sido tan fácilmente aceptada por algunos hombres de la audiencia. En una entrevista, la misma Petrona de la Cruz reconoce que a comienzos de su carrera, ella y el resto de las actrices eran tratadas de “marimachos, de feministas” y “de putas”, entre otras cosas, lo que pone de relieve algunos de los desafíos a los que se tuvieron que enfrentar para hacerse terreno como mujeres, actrices y activistas en el contexto de un sistema patriarcal en donde la mujer actriz no es bien vista (André, 2015: 375). De manera similar, se puede decir que con el

⁵ La traducción del inglés al español es mía.

uso de la canción “El rey”, las dramaturgas de la FOMMA revierten el silenciamiento del sujeto femenino típico de las letras más populares de la canción ranchera y, desde el escenario, se dan voz para denunciar la opresión de la mujer en las comunidades en donde viven.

Otra técnica que se usa en *La monja bruja* y se entrelaza con el teatro popular es el uso de máscaras. Al final de la obra, las mismas actrices se ponen máscaras para representar a Pepito y Pedrito, los hijos de Domitila y su segundo esposo. Estos personajes-narradores, a semejanza del coro en el teatro griego, son los encargados de relatar lo que ocurrió con su madre fuera de escena. Así nos enteramos de que Domitila regresó al pueblo y encontró su casa vacía porque Elías no le dejó nada, con la excepción de unas estatuas de santitos. Ante esta situación de abandono, Domitila se volcó al alcohol y no tuvo más remedio que empeñar sus santitos para costearse el vicio. En una cantina conoció al hombre que hoy es su esposo, quien, desde un comienzo, según relatan los gemelos, “la respetó, la cuidó y se enamoró de ella y se casaron” (de la Cruz, 2003; Juárez Espinosa, 2003: 11). Ciertamente, a diferencia del personaje antipático de Elías o del personaje detestable del sacerdote, el texto sugiere que el segundo esposo de Domitila y sus hijos no repiten el maltrato hacia las mujeres que vimos en los primeros personajes masculinos. Por el contrario, la visión que los gemelos dan de su padre es muy positiva, ya que comienzan por mencionar el respeto y el cuidado que el padre le brindó a su madre. A su vez, a través del mismo diálogo entre los hermanos, nos enteramos de que son muchachos trabajadores, sienten amor por la tierra, respetan a sus padres y, entre otras cosas, valoran la comida sabrosa de su madre. Pero lo más interesante de resaltar es que, en el plano verbal, estos personajes repiten que han aprendido estos valores de sus padres. Entonces, a nivel de la puesta en escena, el empleo de la máscara también se puede interpretar como un intento para marcar el contraste deliberado entre los personajes masculinos. Y este cambio generacional también se refuerza con el hecho de que los jóvenes tienen la función del personaje del gracioso, en el sentido de que el trato entre ellos es muy coloquial y chistoso, lo que le da un poco de dinamismo y comicidad a la escena final.

Entonces, para concluir con esta parte de la lección, se puede decir que, con el uso del humor, el *cross-dressing* y la incorporación de máscaras, se evita que el público espectador se comprometa emocionalmente con la situación de la protagonista, con lo cual se ve el eco de las técnicas del distanciamiento asociadas con Brecht. En este sentido, con estos recursos, se espera que el espectador perciba que la situación de los personajes y sus referentes fuera de escena no es inalterable. Precisamente, esta idea se subraya en la única reseña que, según mi conocimiento, existe sobre la obra. En ella, la crítica Diana Taylor explica que, a través del uso del humor y la explotación de géneros populares como la telenovela, las autoras han encontrado técnicas que les permiten denunciar la subordinación y opresión de género, así como también hacer comentarios anticlericales, sin alienar al público espectador (Taylor, 2011: 320)⁶. Por su parte, las instancias en donde la situación dramática ha sido tratada con comicidad y humor contribuyen a lograr una producción teatral entretenida, de la que la audiencia pueda disfrutar. Finalmente, al margen de lo que ocurre en la puesta en escena, en términos de la recepción de la audiencia, sabemos que el teatro de Petrona de la Cruz e Isabel Juárez Espinosa es un teatro orientado al cambio social. Por eso, fuera del escenario, estas mujeres activistas generan espacios educativos y de asistencia para las personas de su comunidad, con el objetivo de alterar y mejorar la situación de las mujeres, quienes, como la protagonista en la ficción, sufren la marginación y la opresión al no tener una red de apoyo o recursos para alterar la situación en la que se encuentran.

4. De la palabra escrita a la acción

Por último, una vez concluido el análisis literario, es bueno pasar de la lectura al hecho teatral y enfocarse, por ejemplo, en la construcción de los personajes. Por eso, para finalizar este módulo sobre *La monja bruja*, propongo algunos ejercicios de improvisación para que el/la profesor/a los tenga como punto de partida y los adapte según las competencias lingüísticas de sus estudiantes. Por lo general, estos ejercicios apuntan a potenciar la capacidad expresiva del/a alumno/a y su capacidad de juego. En este sentido, el proceso de descubrimiento creativo me interesa más que el producto final.

⁶ La traducción del inglés al español es mía.

Estos ejercicios pueden ser escritos o de actuación y cambian según la temática y la estética de la obra estudiada. Por ejemplo, una actividad que funciona muy bien para cualquier texto es pedirle al alumno/a que piense lo que hizo el personaje antes de la primera escena, o que imagine la historia de vida del personaje. Lo que aquí conviene resaltar es que no se trata de crear algo al azar, sino que es primordial respetar las circunstancias dadas del personaje.

En el caso concreto de nuestra pieza, para llevar acabo estos dos ejercicios se puede añadir una lista de preguntas. A modo de ejemplo, para trabajar con el personaje de Domitila, y teniendo en cuenta que la obra se abre con la siguiente acotación escénica: “*Aparece Domitila. La vemos regresar del gallinero hablando alegre. Se seca las manos*” (de la Cruz, 2003; Juárez Espinosa, 2003:2), se puede incluir las siguientes preguntas:

- a) ¿Cuántas horas lleva Domitila trabajando afuera?
- b) Precisamente, ¿qué está haciendo en el gallinero?
- c) ¿Habla con sus animales?
- d) ¿Cuáles son las condiciones climáticas ese día?
- e) ¿Por qué se ríe?
- f) ¿En qué está pensando Domitila que entra a escena hablando alegremente?
- g) ¿Es una persona con mucha o poca energía?

De manera similar, para el personaje de Elías, se pueden generar las siguientes preguntas, teniendo en cuenta que la entrada de Elías se describe así: “*Entra tranquilamente caminando con las manos entre los bolsillos. Se dirige a la mesa donde está su licor. Después saca los cigarrillos, fuma, va a la ventana y a la segunda mirada ve a Rosita que pasa*” (de la Cruz, 2003; Juárez Espinosa, 2003:2):

- a) ¿De dónde viene Elías?
- b) ¿Qué hizo en el transcurso del día?
- c) ¿Intercaló alguna palabra con su esposa esa mañana?
- d) ¿Está cansado?
- e) ¿Está sobrio?

f) ¿Qué cosas le gustan?

g) ¿Tiene muchos cigarrillos en el bolsillo o el que va a fumar es el último?

Es decir, esta serie de preguntas, u otra de esta índole, representa un buen punto de partida para que los/las alumnos/as se imaginen la situación del personaje, con datos que no están dados a nivel textual. Ahora que ya han empezado con el desarrollo de un personaje, el paso siguiente consistirá en pedirles que hagan un trabajo de improvisación. Por ejemplo, un buen ejercicio dramático es improvisar la 'escena anterior', es decir, la escena que antecede a la apertura de la obra, conforme a lo que el/la alumno/a se ha imaginado del personaje. La idea es que, por medio de la acción, la palabra y la gestualidad corporal, se empiece a darle vida al personaje textual. Por eso, encuentro de mucho valor la repetición de este ejercicio, sobre todo, si con cada repetición se añade la consigna de que el/la alumno/a deberá agregar algo nuevo a esta improvisación. Una ampliación o variación de este ejercicio que funciona muy bien en el contexto de una clase de lengua es pedirles a los/as alumnos/as que escriban adverbios en una tarjeta. Luego, cada participante escoge una tarjeta y tiene que actuar la misma situación anterior de la improvisación, pero en esta nueva ocasión, de acuerdo con el adverbio que le haya tocado.

Como el trabajo anterior ha sido individual, ahora es un buen momento para introducir una improvisación con dos alumnos, los cuales tienen que representar los papeles de Domitila y Elías respectivamente. Esta dramatización requiere que los estudiantes improvisen una escena cotidiana de este matrimonio, con tres consignas para tener en cuenta: la improvisación tiene que tener un comienzo, un desarrollo y un desenlace bien definidos; no se puede hablar y debe incluir la visualización de objetos que no están físicamente presentes en escena. Solo por dar un ejemplo, una situación para esta improvisación puede ser que Domitila y Elías están tratando de atrapar una gallina que se escapó del gallinero bajo una lluvia torrencial. Este ejercicio se repite por segunda vez y ahora, en la nueva instancia, los estudiantes pueden hablar, además de usar la expresión corporal. Una vez que los alumnos han improvisado esta escena a un ritmo natural, una variación que se puede incluir es pedirles que vuelvan a realizarla, pero con ritmos diferentes, como con un ritmo pausado, acelerado, y otro que combine los dos.

Si con estas improvisaciones se va a finalizar el módulo sobre *La monja bruja*, bien se podría poner a la clase en un círculo para que los/las estudiantes hagan comentarios sobre los elementos más creíbles de estas improvisaciones, lo que también contribuye al desarrollo del discurso oral. Ciertamente, ya que el teatro es una herramienta efectiva para el desarrollo de la capacidad creadora y de la competencia comunicativa de un estudiante de idiomas, considero que estas actividades fácilmente se pueden añadir al estudio, análisis e interpretación de un texto dramático. El objetivo detrás de estas actividades es que el/la alumno/a transite por el proceso creativo, despreocupándose por la incorporación del texto, lo que vendrá mucho más adelante en el trabajo actoral.

OBRAS CITADAS

- André, María Claudia.** 2015. "Fortaleza de la Mujer Maya: Entrevista a Petrona de la Cruz". *Alba de América* 35: 371-376.
- Blanco-Cano, Rosana.** 2009. "Geografías alternativas: *Una mujer desesperada* (1991) de Petrona de la Cruz y el grupo teatral FOMMA". *Chicana/Latina Studies* 8: 91-124.
- De la Cruz, Petrona e Isabel Juárez Espinosa.** (2003). *La monja bruja* [en línea] Disponible en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/fr/modules/itemlist/category/69-fomma> [Consulta 10/9/2018].
- Difarnecio, Doris.** 2018. "FOMMA: Teatro popular desde el cuerpo y la memoria". *Revista Conjunto* 186: 38-43.
- Illiano, Antonio; Daniel Testa.** 1960. *Luigi Pirandello. On Humor*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Juárez Espinosa, Isabel.** 2007. "Reflection on the Work that is Being Done within FOMMA with Respect to Women, Gender and Patriarchy, Change, New Generations and New Technologies," translated from the Spanish by Angela Rose Marino-Segura. In *Staging International Feminism*, edited by Elaine Aston and Sue-Ellen Case, pp.171-173. New York: Palgrave Macmillan.
- Ramirez-Dhoore, Dora.** 2012. "Negotiating Conflicting Rhetorics: *Rancheras* and Documentary in the Classroom". *Feminist Teacher* 21: 179-194.
- Sánchez-Blake, Elvira.** 2012. "Teatro maya y resistencia indígena: El caso de Chiapas". *Letras Femeninas* 38.1: 17-30.
- Steele, Cynthia.** 1994. A Woman Fell into the River: Negotiating Female Subjects in Contemporary Mayan Theatre. In *Negotiating Performance. Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*, edited by Diana Taylor and Juan Villegas, pp.239-256. Durham: Duke University Press.
- Taylor, Diana.** 2007. "*The Demon's Nun: Petrona de la Cruz Cruz and Isabel Juárez Espinosa (México)*". In *Staging International Feminisms*, edited by Elaine Aston and Sue-Ellen Case, pp. 161-167. New York: Palgrave Macmillan.
- 2011. "*The Demon's Nun (Petrona de la Cruz Cruz and Isabel Juárez Espinosa)*". In *Stages of Conflict. A Critical Anthology of Latin American Theater and Performance*, edited by Diana Taylor and Sarah J. Townsend, pp.318-325. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

- Underiner, Tamara L.** 2004. *Contemporary Theatre in Mayan Mexico. Death-Defying Acts*. Austin: University of Texas Press.
- 1998. "Incidents of Theatre in Chiapas, Tabasco, and Yucatán: Cultural Enactments in Mayan Mexico". *Theatre Journal* 50: 349-369.