

Silencios y nomadías: la desterritorialización de las ficciones biopolíticas
en la dramaturgia de Teresa Marichal Lugo

Por

Marta Yazmín García Nieves

Tesis sometida en cumplimiento parcial de los requisitos para el grado de
MAESTRA EN ARTES

En

Estudios Hispánicos

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RECINTO UNIVERSITARIO DE MAYAGÜEZ
2012

Aprobado por:

_____ Jacqueline Girón Alvarado, PhD Miembro, Comité Graduado	_____ Fecha
_____ Carmen Rivera Villegas, PhD Miembro, Comité Graduado	_____ Fecha
_____ Maribel Acosta Lugo, PhD Presidenta, Comité Graduado	_____ Fecha
_____ Rocío Zapata, MA Representante de Estudios Graduados	_____ Fecha
_____ Jaime L. Martell Morales, PhD Director de Departamento	_____ Fecha

Abstract

The objective of this thesis is to identify and analyze the critical and social discourse in the work of Puerto Rican writer Teresa Marichal Lugo. Specifically, it examines the post-feminist perspective established by the characters of the playwright as discursive entities that destabilize the patriarchal ideological and cultural system. The first chapter presents the theoretical frame of the study. As such, it considers the development of the minor literature concept and its relation to post-feminist literature. In light of this theoretical discussion, the second chapter analyzes the play *Paseo al atardecer*; a text that dismantles the biopolitical fiction of the woman-motherhood dyad. Likewise, the third chapter analyzes the monologue *Piel*; a critical reflection that celebrates the repossession of the female body. Finally, the last chapter discusses the monologue *Rejum-Reja-Mujer-Rejum* as a denouncement of the arbitrariness and deceitfulness in the cultural and ideological androcentric system.

Resumen

El propósito de esta tesis es identificar y analizar el discurso crítico social que representa la dramaturgia de la escritora puertorriqueña Teresa Marichal Lugo. Específicamente, se examina la perspectiva posfeminista que plantean los personajes como entidades discursivas desestabilizadoras del sistema ideológico y cultural patriarcal. El primer capítulo presenta el aparato teórico utilizado, que consiste en el desarrollo del concepto de literatura menor y su relación con la teoría literaria posfeminista. A la luz de esta visión teórica, el segundo capítulo analiza el drama *Paseo al atardecer*; un texto en el que se desmantela la ficción biopolítica que constituye la díada mujer/maternidad. Asimismo, el tercer capítulo estudia el monólogo *Piel*; una reflexión crítica que celebra la reconquista del cuerpo femenino. Por último, el cuarto capítulo, discute el monólogo *Rejum-Reja-Mujer-Rejum* como una denuncia en contra de la arbitrariedad y el engaño que representa el sistema ideológico y cultural androcéntrico.

©Marta Yazmín García Nieves
2012

Dedicatoria

A Dios...
presencia mágica que me susurra el camino

A mi madre...
la mujer más valiente que he conocido

Agradecimientos

Las páginas de este estudio incluyen las enseñanzas de personas clave para mi crecimiento académico y personal. En primer lugar, agradezco a la escritora Teresa Marichal Lugo por un teatro de tanto calibre artístico e ideológico; porque es imposible acercarse a su obra y no ser mejor persona. También muy importante, agradezco la ayuda de la doctora Maribel Acosta Lugo; porque estos meses de redacción y análisis hablan de su privilegiada comprensión literaria y de su compromiso profesional. Asimismo reconozco el trabajo de las lectoras: las doctoras Jacqueline Girón Alvarado y Carmen Rivera Villegas, propulsoras de esta versión escrita de mis inquietudes y hallazgos. No podría dejar de mencionar el apoyo de los profesores Francisco García Moreno Barco, Rosa Fernanda Martínez Cruzado, Hilton Alers Valentín, Jaime Luis Martell Morales y David Quiñones Román.

Igual de significativo en este trayecto de aprendizaje, atesoro el cariño, el respeto y la confianza de personas que atestiguan el significado de la palabra amistad. Entre todos, destaco a María Elena Arroyo Díaz, porque su generosidad y confianza en mí, me permitieron comenzar la maestría y aprender la lección más importante que he recibido sobre fortaleza y optimismo. Con ella, me acompañaron de una u otra forma Mariam Ludim Rosa Vélez, Yelitza Ayala Gilot, María del Carmen Pérez, Luis Iván Sanabria Quiñones, Angélica Torres Nieves, Aida Luz Vera López, Elizabeth Miranda Vélez, Hugo Ríos Cordero, Ángela Valentín, Abdiel Echevarría Cabán, Manuel Acosta Frontera, Andrés Fernando Arias, Arelys Fernández Troche, Eda Marrero González, Esteban Frederick Osorio Rebellón, Mayra Beatriz Gotay Cruz, Gabriel Romaguera, Jennifer Vélez Crespo, José Jiménez Justiniano, Alejandro Carpio y William Santiago Pérez.

Por último, por ser primordial, le doy gracias a mi familia; porque los pasos más lejanos que he conseguido alcanzar, siempre me devuelven a casa...

Tabla de contenido

Contenido	Numero de página
Abstract	ii
Resumen	iii
Declaración de derechos de autor	iv
Dedicatoria	v
Agradecimientos	vi
Tabla de contenido	viii
Introducción	1
Capítulos	
Capítulo 1: Escribir desde la subalternidad: Teresa Marichal y la desterritorialización posfeminista	3
1.1: Los alcances de una literatura menor	4
1.1.2: Los menor y el posfeminismo	9
1.1.3: La mujer según el posfeminismo	12
1.2: Nueva Dramaturgia Puertorriqueña o el teatro desde los márgenes	16
1.2.1: Teresa Marichal Lugo y su teatro de concienciación social: catálogo	21
Capítulo 2: Entre el ser y el deber ser: el desmantelamiento de las ficciones biopolíticas en <i>Paseo al atardecer</i>	26
2.1: Paseo a la desterritorialización de las ficciones biopolíticas	27

Capítulo 3: <i>Piel</i> : registro de la opresión patriarcal y camino de desterritorialización posfeminista	48
Capítulo 4: <i>Rejum-Reja-Mujer-Rejum</i> : rejas biopolíticas y revoluciones posfeministas	67
Capítulo 5: Conclusiones	84
Bibliografía	92

La literatura es libertad.
Susan Sontag

Introducción

La obra de la dramaturga Teresa Marichal Lugo constituye un importante valor artístico y cultural de las letras puertorriqueñas. Sin embargo, gran parte de su obra permanece inédita o al margen de consideraciones crítico-literarias. Por esa razón, el presente trabajo resulta una aportación al estudio de la literatura puertorriqueña e hispanoamericana y abre el camino para futuros proyectos de investigación teatral y cultural.

Conforme a las propuestas ideológicas y sociales que plantean los personajes de las obras *Paseo al atardecer*, *Piel* y *Rejum-Reja-Mujer-Rejum*, se utiliza la perspectiva crítica contenida en el texto *Por una literatura menor*, de los teóricos Gilles Deleuze y Félix Guattari. Concatenado a este enfoque, se discute además la teoría posfeminista, perspectiva que, dada su novedad y amplitud, amerita mayor consideración y estudio. Precisamente, el primer capítulo de este estudio, consiste en un recorrido crítico explicativo de la coherencia, la pertinencia y la relación de estas dos corrientes teóricas. De esa manera, se reafirma la aportación sociocultural que constituye la obra dramática de Teresa Marichal Lugo.

Este estudio se estructura en cinco capítulos. El primero, “Escribir desde la subalternidad: Teresa Marichal y la desterritorialización posfeminista”, presenta el aparato teórico a utilizarse. Además, incluye un inventario de la dramaturgia de Teresa Marichal que atestigua el sitio de la autora en las letras puertorriqueña. El segundo apartado, “Entre el ser y el deber ser: el desmantelamiento de las ficciones biopolíticas en *Paseo al atardecer*” analiza la obra *Paseo al atardecer*, versión inédita del año 2008, en el que, principalmente, se problematizan los estereotipos que representan las diádas

mujer/esposa y mujer/maternidad. El tercer espacio, “Piel: registro de la opresión patriarcal y camino de desterritorialización posfeminista” estudia el monólogo *Piel*, versión inédita del año 2005, que discute, entre otros temas, la resignificación de la identidad femenina y la reconquista del cuerpo. Por último, el cuarto capítulo, “*Rejum-Reja-Mujer-Rejum*: rejas biopolíticas y revoluciones posfeministas”, analiza la obra *Rejum-Reja-Mujer-Rejum*, monólogo inédito del año 2012, que denuncia la artificiosidad y el peligro que representan los mecanismos de control y seguridad que impone el sistema patriarcal para conservar su dominio. Finalmente, el quinto capítulo presenta las conclusiones en las que se discute la relación discursiva entre las tres obras estudiadas, así como las recurrencias temáticas y estilísticas. De igual modo, se confirma el diálogo entre la obra de Marichal Lugo y la selección teórica: el coeficiente de desterritorialización en virtud de su relación con la teoría posfeminista.

Capítulo I:

Escribir desde la subalternidad: Teresa Marichal y la desterritorialización posfeminista

Los márgenes pueden convertirse en el punto de partida de revoluciones políticas. Así, desde posiciones de diferencia, de fuga, de resistencia y enfrentamiento, la literatura puede repercutir en la resignificación de los escenarios sociales. Con este propósito, escritores como la puertorriqueña Teresa Marichal Lugo dismantlan los estereotipos y las jerarquías como medio para distanciarse de las normativas socioculturales, proceso que los teóricos Gilles Deleuze y Félix Guattari definen como desterritorialización. Como se discutirá en este capítulo, dicho concepto alude a la práctica de resistir o escapar de las normas de territorialidades discursivas dominantes.

“Vivir y escribir, el arte y la vida, no se oponen más que desde el punto de vista de una literatura mayor” (63). Con esta afirmación, Deleuze y Guattari estructuran la formulación teórica *Por una literatura menor* en la que reconocen el potencial revolucionario de la literatura que se produce desde la perspectiva sociopolítica de las minorías. Esta postura constituye la base teórica del presente estudio. Específicamente, se analiza la dramaturgia de Teresa Marichal Lugo y la gestión política que representa desde el margen de la experiencia femenina, hasta el dismantamiento del discurso patriarcal.

Para dilucidar estos aspectos, el presente capítulo se compone de tres partes. La primera, presenta el concepto de literatura menor articulado en el libro homónimo de Gilles Deleuze y Félix Guattari. En segundo lugar, se discute la teoría literaria posfeminista que representan, principalmente, las voces críticas de Beatriz Preciado, Ana Forcinito, Judith Butler y Mari Luz Esteban, cuyos postulados confirman los alcances

crítico-sociales de la producción literaria menor. Por último, la tercera parte del capítulo presenta a la dramaturga Teresa Marichal Lugo como representante de las preocupaciones artísticas y sociales de la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña. En esta sección, se incluye un inventario nunca antes recopilado de las obras de Marichal Lugo que han sido representadas.¹ El listado confirma la presencia de una voz literaria fuerte cuya repercusión crítica posfeminista amerita mayor exposición y estudio.

1:1 Los alcances de una literatura menor

Los teóricos Gilles Deleuze y Félix Guattari dedican su estudio *Por una literatura menor* al reconocimiento de la lengua como un medio de expresión multidimensional cuando se despoja de propósitos oficialistas instaurados al servicio del poder y el control territorial. De esa forma, lejos de sugerir desventaja o debilidad, el concepto menor se refiere al potencial revolucionario de una “literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (28). Los estudiosos basan sus señalamientos, principalmente, en la obra de Franz Kafka, un autor checo que escribía en alemán y cuyo estilo era la utilización de palabras e imágenes crípticas. Para Deleuze y Guattari, se trata de una estrategia de subversión a través de la cual se propone una política alterna que cuestiona las instancias del poder. De tal modo, los rasgos que podrían identificarse como pobreza del lenguaje en la obra de Kafka se valoran como gesta creadora “al servicio de una nueva sobriedad, de una nueva expresividad, de una nueva flexibilidad, de una nueva intensidad” (38).

Por una literatura menor refiere la situación de Kafka como ejemplo de los pocos escritores judíos de Praga que entendían y hablaban el checo, además de otras lenguas como el francés y el italiano. Con esta perspectiva de diversidad, los críticos interpretan

¹ La recopilación es el producto de diversas conversaciones e intercambios de correos electrónicos con la autora.

que este escritor manejaba el alemán como una lengua vehicular y cultural. De ese modo, aprovechaba la posición de lengua desterritorializada que representa el alemán de Praga, para explorar y difundir:

todos los puntos de subdesarrollo que quiere esconder, se le hará gritar con un grito tan sobrio y riguroso... Se le extraerá el ladrido del perro, la tos del mono y el zumbido del escarabajo. Se hará una sintaxis del grito, que se unirá a la sintaxis rígida de este alemán desecado. (43)

Con estas imágenes alusivas al característico gesto animal presente en la obra de Kafka, se destaca el alcance de rutas alternas de expresión que escapan las imposiciones socioculturales. Según los teóricos, esa línea creadora de fuga se define como un coeficiente de desterritorialización, primera característica de las tres que confirman la presencia de una literatura menor. El término se define como desplazamiento lingüístico en relación con un lenguaje mayor. Como explica Juan Carlos Lértora en su estudio *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, la desterritorialización se “refiere al deseo de escribir en reacción a los ideologemas predominantes en condiciones de opresión política o cultural” (29). Como lo sugiere su nombre, se trata de un destierro de las formas y normativas de un contexto social, de una lengua predominante y sus estrategias de control, para así, dar paso a una enunciación “extranjera”, inaprensible, nómada y dinámica que subvierte el orden político desde el plano de la ficción. Así, en la dramaturgia de Teresa Marichal, se observa un proceso de desterritorialización feminista que desestabiliza el orden patriarcal. Como se analizará, a través de sus cuestionamientos, críticas y acciones, los personajes desmantelan las imposiciones

sociales y escapan hacia nuevas alternativas de representación o expresión de la identidad.

La segunda característica de lo menor estriba en la repercusión política. Como explican los teóricos, el espacio reducido en el que se produce este lenguaje, suscita que cada situación individual representada adopte un matiz político. Así se evidencia en la obra de Kafka, escenario en el que, por ejemplo, un “triángulo familiar establece su conexión con los otros triángulos, comerciales, económicos, burocráticos, jurídicos, que determinan los valores de aquel” (29). De esa manera, en el caso de la muestra dramática de Teresa Marichal, se advierte cómo las dinámicas del escenario doméstico y familiar adquieren valor representativo que subvierte las determinaciones sexistas del entorno político.

La tercera y última característica de una literatura menor estriba en su valor colectivo. Esta característica se refiere a la proliferación de enunciados que se producen en solitario. La importancia de esta dinámica consiste en la necesidad de activar la conciencia colectiva que: “se encuentra a menudo inactiva en la vida pública y siempre en dispersión [...] sucede que la literatura es la encargada de este papel y de esta función de enunciación colectiva e incluso revolucionaria” (30). Para los teóricos, la posición del margen es ventajosa pues, lejos de las presiones de los discursos dominantes, el llamado escritor menor, potencia la posibilidad de crear nuevas conciencias y sensibilidades. De ahí que esta formulación teórica resulte idónea para el estudio y la valoración de autores subalternos como las mujeres, los homosexuales, los inmigrantes, entre otros. El acercamiento los reconoce como creadores de nuevas formas y contenidos que enfrentan la arbitrariedad ideológica y política de su inmediatez social. Como se verá, Teresa

Marichal Lugo aprovecha este potencial discursivo a partir de la creación de personajes que enfrentan las estructuras sociales sexistas que limitan a la mujer.

Los enfrentamientos discursivos que confirman la presencia de una literatura menor pueden interpretarse como dinámicas intertextuales. Para Deleuze y Guattari se trata del diálogo discursivo que identifican como el devenir a través de los procesos de reterritorialización y desterritorialización. Según explican, ambos conceptos se derivan del término territorialidad que da nombre a la delimitación de un entorno político particular. De ese modo, la reterritorialización consiste en el proceso de visitar los discursos tradicionales dominantes para socavarlos. El concepto puede referir además a la reapropiación de las normativas políticas luego de haber asumido posturas de oposición. En el caso de la obra de Teresa Marichal, la reterritorialización se observa en términos del primer propósito. De ese modo, se identifican personajes representativos de los discursos de poder en función de su desmitificación y debilitamiento. Por su parte, el proceso de desterritorialización, como se ha visto, consiste en el desvío discursivo de una lengua mayor o expresión dominante, hacia la materialización de representaciones políticas alternas. La muestra dramática seleccionada muestra este proceso mediante la desestabilización de los paradigmas patriarcales dominantes y la exposición de identidades políticas transgresoras.

En términos generales, la literatura menor presenta episodios de territorialidad, reterritorialización y desterritorialización como confirmación de la predominancia del dinamismo, el cambio y la transformación que se oponen a las determinaciones unidireccionales de los proyectos jerarquizantes. Ello no representa, sin embargo, la propuesta de un sistema mayoritario equivalente a los discursos enfrentados. Pues “el

devenir es una captura, una posesión, una plusvalía, nunca una reproducción o una imitación” (25). En otras palabras, las alternativas expuestas a través de la expresión literaria de las minorías no persiguen intereses autoritarios. Por el contrario, dada su perspectiva del margen, reconocen la arbitrariedad de las determinaciones totalitarias. Como explican Deleuze y Guattari, la imitación resulta siempre en un acto territorial que no se adhiere al propósito desestructurante de la literatura menor. Es preciso señalar, además, que esta finalidad de ruptura y liberación no debe malinterpretarse como un acto escapista. En el capítulo “Inmanencia y deseo” Deleuze y Guattari explican como, por ejemplo, en sus cuentos de animales, Kafka no huye del mundo, sino que provoca “fugas en el mundo y en su representación” (70). De esa manera se refleja en las obras seleccionadas de Marichal Lugo; un muestra teatral que apuesta por la resignificación del signo mujer y las dinámicas sociales que constituyen su entorno.

Franz Kafka, Teresa Marichal Lugo, así como otros escritores adscritos al margen, encuentran en la literatura un medio de subversión sociopolítica. En términos generales, comparten la experiencia de la alienación respecto a un lenguaje mayor o sistema de poder que les impone identidades, clasificaciones y límites que coartan su expresión. Ese es el caso de la experiencia femenina adscrita a la territorialidad de un sistema patriarcal. Por ejemplo, como se analizará en este estudio, la voz de una escritora que explora la significación de su identidad política a través de la desterritorialización del discurso patriarcal, se convierte en la manifestación de una literatura menor que escapa, a través del arte, de las vías que restringen la exploración de nuevos y diversos caminos de expresión.

1.1.2: *Lo menor y el posfeminismo*

En la territorialidad del cuerpo femenino se pueden rastrear tanto caminos de imposiciones socioculturales como fronteras que conducen al cuestionamiento y la liberación. De esa manera, la dramaturgia de Marichal Lugo destaca el proceso de desterritorialización de las esferas políticas dominantes que conduce al desmantelamiento de los artificios sexistas y al fortalecimiento de la conciencia feminista.

En términos crítico-literarios, la desterritorialización feminista se define como un proceso vertiginoso y dramático que todavía escapa de nomenclaturas específicas. Para la teórica Beatriz Preciado, el feminismo como se conoce e interpreta en la actualidad, es el producto del impacto que tuvieron las ideas de Michel Foucault en torno a la sexualidad y su relación con la política. Según Preciado, en la década de 1970 la noción foucaultiana de biopoder² desmantela las bases del feminismo esencialista de enfoque psicoanalítico que identifica la sexualidad con el ámbito privado. Beatriz Preciado reconoce que en obras como *Historia de la sexualidad*, *Los anormales* y *El nacimiento de la biopolítica*, Foucault cimenta las bases de la segunda ola del feminismo con la visión reivindicadora de la sexualidad como el centro mismo de la estructura política. Sus

² En su libro *Imperio*, los estudiosos Michael Hardt y Antonio Negri explican que el biopoder es una forma de control que:

“regula la vida social desde su interior, siguiéndola, interpretándola, absorbiéndola y rearticulándola. El poder puede lograr un comando efectivo sobre toda la vida de la población sólo cuando se torna una función integral, vital, que cada individuo incorpora y reactiva con su acuerdo. Como dijo Foucault: ‘La vida se ha vuelto ahora... un objeto del poder’. La más alta función de este poder es infiltrar cada vez más la vida, y su objetivo primario es administrar la vida. El biopoder, pues, se refiere a una situación en la cual el objetivo del poder es la producción y reproducción de la misma vida. (25)”

planteamientos desnaturalizan la noción de identidad sexual que el feminismo venía utilizando hasta ese momento.

A pesar que Foucault reactiva políticamente muchos espacios marginales, Preciado rechaza las nociones femeninas estandarizadas que emplea el filósofo como la maternidad y la histeria. A su juicio, Foucault presenta una lectura muy clásica del lugar que ocupan las mujeres en el espacio público. La fusión entre Foucault y la teoría feminista se concreta en la década de 1980, cuando a la noción de biopoder se integra el concepto de género. Como resultado, emerge el denominado posfeminismo.

Beatriz Preciado enfatiza en los procesos que ha atravesado el feminismo y explica que el posfeminismo constituye la versión actualizada y balanceada que supera la etapa esencialista de enfoque psicoanalítico. En una entrevista realizada por Jesús Carrillo, la teórica explica que el posfeminismo es el resultado de la crisis de la segunda ola feminista que incluye otras denominaciones teóricas derivadas como el poscolonialismo, la teoría *queer*, los estudios transgénero, entre otros.

La estudiosa arguye que el término posfeminismo se ha malinterpretado como un fenómeno mediático potencialmente “antifeminista”. Según precisa, lejos de estas aseveraciones:

Este término tiene hoy el sentido de señalar un nuevo marco conceptual para el feminismo. El posfeminismo representa la madurez del feminismo como teoría política. En el discurso de los noventa, el término posfeminismo señala un giro conceptual desde los debates de igualdad y diferencia, justicia y reconocimiento, e incluso desde el esencialismo y el constructivismo [...] Marca un desplazamiento de aquellas posiciones que parten de una sola noción de diferencia sexual y de

género – entendida esta en términos esencialistas, en términos marxistas (división sexual del trabajo) o en términos lingüísticos (orden simbólico o pre-simbólico) – hacia un análisis de naturaleza transversal. (245)

Con esta declaración, la teórica señala que la característica más significativa y meritoria del nuevo movimiento estriba en la instauración del diálogo entre las representaciones de la marginalidad. Es decir, más allá de clasificaciones y jerarquías entre las políticas de clase, raza, nación y sexualidad, el posfeminismo apuesta por una “interseccionalidad política”. El término lo establece Kimberly Crenshaw quien junto a Avtar Brah, apelan a la unificación de todos los ejes de estratificación de la opresión. Según Brah, el posfeminismo se resume en: “pensar en una política relacional de no compartimentar las opresiones, sino de reformular estrategias para desafiarlas conjuntamente apoyándose en un análisis de cómo se conectan y articulan (245)”.³ Así, conforme a la visión crítica deleuziana discutida en la primera parte del capítulo, puede decirse que el posfeminismo analiza la estructura de la producción literaria menor como un escenario donde convergen múltiples representaciones de la subalternidad. Es decir, se analiza la posición minoritaria de la mujer como una perspectiva multidimensional que desarticula la estructura jerarquizante y opresiva de los discursos dominantes. De ese modo, las obras *Paseo al atardecer*, *Piel* y *Rejum-Reja-Mujer-Rejum* proponen el desmantelamiento de los estereotipos sexistas para concienciar sobre la arbitrariedad y el fracaso de otras manifestaciones de restricción social al servicio del poder como el discrimen racial y la estratificación socioeconómica.

³ La cita aparece en la referida entrevista a Beatriz Preciado.

1.1.3: La mujer según el posfeminismo

Dentro de la demarcación crítica posfeminista sobresale la voz de Judith Butler. Ella propone la reapropiación y la producción de la subjetividad del lenguaje. Es decir, para la teórica los enunciados de género no tienen ningún contenido descriptivo, sino que son enunciados performativos que producen la realidad que dicen describir⁴.

Preciado arguye que conjuntamente con los avances discursivos que representó el manejo del concepto de performatividad se produjo el desplazamiento de la corporalidad como instancia de consideración crítica. Según explica, la influencia política que lograron las teorías de género a finales de 1980, se debilitó por motivo de las sofisticaciones lingüísticas y los debates interminables, en los que la materialidad de los cuerpos se difuminaba. En este escenario y en respuesta a circunstancias como la crisis del sida, el aumento de la violencia cotidiana, las dificultades de supervivencia y la falta de representación, urgía la reivindicación del cuerpo como instancia vulnerable y amenazada que conforma un solo discurso con los problemas políticos planteados en la perspectiva posfeminista.

En términos generales, Beatriz Preciado y otras críticas coetáneas enfocan sus estudios en el replanteamiento del concepto cuerpo, el que vislumbran como “una microisla política que cree que posee una identidad”⁵. Las discusiones abarcan múltiples

⁴ Es preciso señalar que, como explica Preciado, Butler es una voz que se produce a raíz de múltiples debates y escenarios. En este sentido, justifica porqué para muchos los postulados de Butler pueden resultar confusos o incompletos. Sin restarle méritos a la solidez y la influencia que representa la teoría de Butler, Preciado destaca así la necesidad de rescatar, traducir y difundir la representación de otras voces críticas que completan el enmarañado panorama del posfeminismo. Preciado menciona por ejemplo a críticas latinoamericanas tales como: Gloria Anzaldúa, Cherry Moraga y Aurora Lewis.

⁵ La imagen se pronuncia en la conferencia de Beatriz Preciado, como parte del Festival SOS 4.8 de Murcia, celebrado en el año 2009.

instancias de la sexualidad como por ejemplo la perspectiva *queer*, el estudio de la biotecnología y las formas de control anticonceptivo, la relocalización de los órganos⁶, entre otros. Acorde con estas discusiones, el presente trabajo estudia la manera en que el cuerpo femenino se inscribe y es víctima de una construcción ficcional biopolítica de desventaja. Es decir, se identifica la materialidad de un cuerpo femenino instaurado en la ficcionalidad de una literatura menor desde la cual, desmantela sus opresores discursivos y reivindica su carácter político.

Resulta pertinente además el estudio “Cuerpos y políticas feministas”, de la estudiosa Mari Luz Esteban Galarza, en el que se afirma que, lejos de la visión tradicional, no hay un solo cuerpo, sino muchos cuerpos que conviven y discuten entre sí. Según explica Esteban Galarza, las mujeres y los hombres han situado sus identidades y conflictos a partir de la construcción corpórea que, más allá de consideraciones biológicas, se fundamenta en un condicionamiento sociocultural (4). De ese modo y en diálogo con otras voces críticas feministas como Helène Cixous y Judith Butler, la estudiosa asegura que la materialización de los roles de género se traduce en la

⁶ A la luz de este concepto, el estudio “Políticas *Queer* y capitalismo: Revoluciones moleculares en el Chile”, de Gonzalo Salazar, reafirma la relación entre la visión crítica de Beatriz Preciado y el término desterritorialización de Deleuze y Guattari. Según afirma, la teórica propone:

una multitud de cuerpos: cuerpos transgéneros, hombres sin pene, bolleras lobo, ciborgs, femmes butchs, maricas lesbianas... La multitud sexual aparece como el sujeto posible de la política queer. Estas identidades son en todo momento móviles y estratégicas, en tanto resisten a la normalización y a la división de los órganos corporales por parte del capital, que organiza toda una geografía corporal asignando funciones unívocas a cada parte del cuerpo. Porque ‘toda sexualidad implica siempre una territorialización precisa de la boca, de la vagina, del ano’. En este sentido, coincide con Deleuze y Guattari al visualizar cómo los modos de semiotización capitalista asignan valor a determinadas partes del cuerpo —un valor social a la mano, un valor alimentario a la boca, un valor sexual a los senos, la vagina y el pene— construyéndolo como geografía, en una operación precisa de inscripción de poder.

representación de un conjunto de eventualidades y conocimientos consonantes a contextos geográficos, culturales y políticos particulares, en los que se producen pulsaciones conflictivas relacionadas al proceso de adaptación social. En este sentido, resulta esclarecedor el artículo “El estudio de la salud y el género: las ventajas de un enfoque antropológico y feminista”, en el que Esteban Galarza explica la diferencia entre sexo y género, conceptos que, según señala, suponen una consideración biológica y social, respectivamente:

A finales de los años setenta, las feministas anglosajonas comenzaron a definir y divulgar el concepto género, que proviene del término inglés *gender*; de esta forma, propusieron utilizar el término “sexo” para designar las diferencias físicas, anatómicas y fisiológicas de hombres y mujeres, que se asocian a su capacidad de procreación, mientras que “género” supone un nivel de abstracción distinto, mediante el cual se aludía a la jerarquización de espacios y funciones sociales y la diferenciación en el acceso al poder implícitas en las ideas, representaciones y prácticas de hombres y mujeres. (13)

De esta manera, la crítica plantea el resquebrajamiento de la visión tradicional del signo mujer articulado a partir de normativas patriarcales que consideran, por ejemplo, el matrimonio y la maternidad como realizaciones inherentes a los cuerpos femeninos. Véase además que, con esta afirmación, Esteban Galarza coincide con los señalamientos de Beatriz Preciado que sitúan el comienzo de la segunda ola feminista en la década de 1970 a partir de una nueva interpretación de la identidad basada en los conceptos de biopoder y género.

De la mano de esta interpretación, se puede advertir la discusión sociopolítica que representan las conductas y conflictos de los personajes en la muestra dramática seleccionada de Teresa Marichal Lugo. Específicamente, se observan representaciones discursivas desterritorializadas de las exigencias de un discurso dominante. Así, como una literatura menor y también, como una muestra de la amplitud de la conciencia posfeminista, los textos exploran diversas dimensiones de la subalternidad, entiéndase: el nivel social, sexual, familiar, laboral, personal, entre otros. En este sentido, las obras constituyen un escenario literario atisbado de múltiples posibilidades de corporeización y, al mismo tiempo, un eficaz ardid contestatario de concienciación y reforma sociocultural.

La muestra dramática seleccionada se analiza como una literatura menor en la que pueden rastrearse los espacios neutralizados del cuerpo femenino en todas sus dimensiones. Como se observa en *Paseo al atardecer*, *Piel* y *Rejum-Reja-Mujer-Rejum*, la representación de los cuerpos políticos que ofrece Marichal Lugo pone en evidencia la susceptibilidad de estos textos como campos semánticos que dan cuenta de un contexto sociocultural represor. Sobre este particular, resultan pertinentes las afirmaciones de la teórica Esteban Galarza en su referido estudio “Cuerpos y políticas feministas”, en el que explica cómo: “el cuerpo ha sido y es un dispositivo fundamental de regulación y control social, pero también de denuncia y reivindicación” (1). Conforme a esta valoración, se aprecia la manera en que los condicionamientos de la sociedad motivan la neutralización, particularmente de las mujeres, así como también agudizan el conflicto entre todas sus representaciones.

1.2: Nueva Dramaturgia Puertorriqueña o el teatro desde los márgenes

Con el propósito de situar la obra de Teresa Marichal Lugo a la luz del contexto literario en que se forma, se discuten a continuación las características principales de la denominada Nueva Dramaturgia Puertorriqueña. Según explica el teórico y dramaturgo Roberto Ramos Perea, en su estudio *Perspectiva de la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña*, se trata de un periodo artístico estrechamente vinculado a la realidad social que lo produce y le da vida, “un reflejo y respuesta directa a la actual realidad social de Puerto Rico” (12). De esa manera, la autora Teresa Marichal Lugo, heredera de un contexto social y literario dinámico y aliada de las voces transgresoras, presenta la articulación de un corpus dramático de interés crítico y reformista tanto de las estructuras sociales como del teatro.

Para la estudiosa Laurietz Seda en su libro *La Nueva Dramaturgia Puertorriqueña* el colectivo emerge como el teatro “más diverso, atrevido y desafiante que ha dado la escena nacional” (12). Asimismo lo interpreta el crítico y dramaturgo Roberto Ramos Perea en su ponencia “Perspectivas de la Nueva Dramaturgia Nacional”, quien destaca dos ciclos de expresión del gremio dramático. El primero, se perfila como una ruptura ocasionada por el teatro popular, específicamente, en la década del sesenta cuando:

comienza a decaer cuando se vuelve a ciertos convencionalismos tanto de técnica como de contenido {...} Esta unión de lo tradicional con la herencia innovadora de este primer ciclo es la que da paso a un segundo periodo o ciclo que comienza a gestarse a partir de los años 1975 y 1978, y que se prolonga hasta el presente.

(4)

Ramos Perea señala que el primer momento del colectivo se caracteriza por un tratamiento directo de la denuncia social. Según afirma, el realismo fotográfico utilizado para representar casos vinculados a la masa popular:

levantó una nueva expectativa, una nueva esperanza sobre la utilidad del teatro como arma, utilidad que había sido descartada desde principios de siglo con la paulatina extinción del teatro obrero. Este primer ciclo fue una tempestuosa resurrección. (62)

Dentro de este período el crítico ubica a figuras como Walter Rodríguez, Jaime Ruiz Escobar, Antonio Ramírez Córdova, Pedro Santaliz, Edgar Quiles, José Luis Ramos Escobar, Lylel González, Antonio Rosario Quiles, Jaime Carrero, Abelardo Ceide, entre otros.

La segunda etapa, en la que Ramos Perea se ubica a sí mismo junto con otros autores como Flora Pérez Garay, Carlos Canales, Zora Moreno, Ramón Conde, Pedrito Santaliz, Abniel Morales y Teresa Marichal, consolida su interés en temas de corte social. Por ejemplo, destaca la conmoción que produjo en el gremio sucesos como la huelga universitaria de 1981. Esta lucha en contra del aumento en el costo de matrícula sentó las bases del Primer Encuentro de Dramaturgia Universitaria orquestado por la profesora Victoria Espinosa y cuatro estudiantes, así como también noveles dramaturgos del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, entre los que se destacó Teresa Marichal. Esta protagonizó innumerables esfuerzos para lograr la exposición de los nuevos dramaturgos, entre ellos, la colaboración para la celebración de festivales del Ateneo e Instituto de Cultura Puertorriqueño durante el primer lustro de la década del ochenta.

Otro momento importante para el colectivo se concreta en 1984, cuando se funda la Sociedad Nacional de Autores Dramáticos (SONAD). Ese mismo año Ramos Perea publica en el periódico *El Reportero*, un manifiesto titulado “La Nueva Dramaturgia: el nuevo teatro que se escribe” en el que el estudioso destaca la presencia de un dramaturgo “fiscal y cuestionador de los procesos sociopolíticos a los que se enfrentaba y con los cuales vivía” (64). Perea divulga el consenso al que se llega a través de los puntos de convergencia de un teatro que no se limita a observar, sino que es partícipe y cómplice, que se aleja del parámetro realista del teatro clásico y establece un nuevo “idioma” (Ramos-Perea, 65). A través del teatro se intenta “traducir” el desempleo, la corrupción del gobierno, la ausencia de valores morales, la drogadicción, la criminalidad, entre otros males que afectan la sociedad puertorriqueña. Según afirma, la herramienta de decodificación del colectivo se encuentra en el cuestionamiento, “en la pregunta como la afirmación” (Ramos-Perea, 65).

En cuanto al tema de la identidad nacional que tanto interesó al teatro precedente, la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña se reafirma en que:

no buscamos la identidad; estuvo con nosotros siempre. Ya sabemos lo que somos. Nuestra afirmación de identidad está precisamente en la confrontación del puertorriqueño ante los males sociales que lo amenazan y por consiguiente, en la defensa de los valores que le sobreviven. Eso en suma, lleva a la dramaturgia puertorriqueña actual a manifestarse como diferente y, obviamente, como nueva. (Ramos Perea, 66)

Estos intereses, perspectivas y dinámicas, evidencian el diálogo entre la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña con la cosmovisión posmoderna. Como explica Ramos

Perea en su ensayo “Carta de un dramaturgo latinoamericano a un crítico dramático ante el problema de la posmodernidad”:

Estamos asistiendo al final de muchas cosas, a la crisis de todo y al caos de la mayoría. El arte y el teatro comienzan a rebelarse y a contestar – en ese ánimo cansado – las viejas formas, hoy estériles, de fabular en el escenario. Ya ni siquiera el conflicto, que por un momento nos pareció esencia del drama, es imprescindible dentro de una definición de teatro contemporáneo. Las formas aceptadas de escenificación comienzan a transgredirse, renegando de todas las convenciones que habían sido aceptadas y admitidas por la práctica dramática.

(180)

De esa manera, este colectivo teatral se caracteriza por una producción contestataria que denuncia las fracasadas y contradictorias normativas que transforman la sociedad en un escenario de represiones y engaños. Así, con el propósito de revelar la materialidad de esos “libretos” recurren a la exposición de temas y personajes directamente asociados con su entorno social. Tanto Laurietz Seda como Roberto Ramos Perea coinciden en que el contenido de las creaciones de la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña gira en torno a diversos tópicos como el alto costo de la vida, la guerra de Vietnam, la militarización de Vieques, Culebra y las bases militares en la isla, la dependencia económica a través de cupones, pensiones y otros, el homosexualismo, el lesbianismo, la represión policíaca, el agente encubierto como provocador, la corrupción en el Gobierno, la podredumbre del sistema penal, la constante crisis del sistema educativo, la drogadicción, la prostitución, el desahucio, la invasión de los extranjeros, la burocracia, el desempleo y la división de la familia como causas fundamentales de la crisis, el servicio militar, la vida del caserío y

el arrabal, entre otros. Para llamar la atención sobre estos problemas, indica Ramos Perea que el nuevo dramaturgo incurre en una retórica violenta y cruda que lo distingue del teatro precedente. Particularmente, una de las mayores aportaciones se aprecia en el tratamiento del tema de la mujer. En este sentido, coinciden los teóricos antes mencionados, en que la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña se apresta para criticar violentamente el machismo y revalorar el papel de la mujer en la sociedad. Para tales propósitos, se valen de personajes transgresores, de escenarios inusitados y de agudos enfrentamientos. Esto se demuestra en la obra de Teresa Marichal Lugo quien desde sus años de estudiante universitaria, se perfila como una escritora conciente y preocupada de su realidad política y estudiantil. Según explica Ramos Perea en *Perspectivas de la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña*, la joven dramaturga “encabeza uno de los grupos de teatro de guerrilla que presentaba obras alusivas a la moratoria impuesta por el Rector, a la ocupación policíaca del campus y al alza en las matrículas” (182).

En términos de la bibliografía de Marichal Lugo, Ramos Perea destaca la importancia de obras tales como: *Cassandra* (1981), *Cortaron a Elena* (1982), *La tragedia del amor de Frankenstein* (1983) y *Mermelada para todos* (1984), que fue censurada y posteriormente prohibida en el Segundo Encuentro de Dramaturgia Universitaria orquestado por el entonces Director del Departamento de Drama, el profesor Dean M. Zayas. Estas discrepancias confirmaban la presencia de una escritora comprometida con su expresión artística e ideológica y dissociada de cualquier límite político-cultural.

1.2.1: Teresa Marichal Lugo y su teatro de concienciación social: catálogo

En consonancia con las preocupaciones de la Nueva dramaturgia puertorriqueña, la obra de Teresa Marichal Lugo resulta en un espacio de discusión sociopolítica que apuesta por la ruptura de esquemas sociales de marginación. Su primera obra publicada, *Las horas de los dioses nocturnos*, de 1976, recibió el Premio René Marqués en el año 1985. Ha presentado más de cincuenta obras dentro y fuera de Puerto Rico. Sin embargo, se trata de una autora prolífica que permanece en su mayoría inédita o en la espera de consideraciones investigativas⁷.

La obra de Marichal Lugo incluye diversos géneros literarios y artísticos en general como el teatro callejero, el teatro infantil, el teatro del absurdo, el teatro feminista, las marionetas, la narrativa corta, los guiones de televisión y la poesía. También ha trabajado como actriz, artesana, marionetista y cantante. A continuación, incluyo este corpus de obras representadas hasta el momento con el propósito de registrar su actividad escénica: *Pista de circo* (1980), que se presentó en el teatro experimental de la Universidad de Puerto Rico, bajo la dirección de Ruth Goa. La pieza es un acercamiento a la vida del filósofo y escritor Frederick Nietzsche. También, su obra *Amor de Medianoche* (1980) subió al escenario del teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña bajo la dirección de Rafael Fuentes. El drama se inscribe en la denominada *Comedia dell'arte*. Asimismo, *Cortaron a Elena* (1980), se presentó en las calles y comunidades como parte del repertorio de la brigada de teatro popular que dirigió

⁷ Marichal Lugo cuenta con un repertorio de obras que escribió durante los primeros diez años de su carrera al que se han acercado figuras como José Félix Gómez, director del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Muchos de esos escritos permanecen inéditos por lo que suponen un importante proyecto de publicación.

Marichal Lugo. En 1995, subió a las tablas de la Sala de Bellas Artes de San Juan. De igual modo, *Yo soy una prisionera de guerra* (1980) se presentó en las comunidades como parte del proyecto.

En 1981, se representó en el Teatro Experimental de la Universidad de Puerto Rico, la obra *De fácil despertar*. La pieza dirigida por Aleyda Morales se desarrolla en un motel y expone la vida de las diversas parejas que lo visitan vinculados al misterio de un asesinato. En 1982, subió a escena por primera vez *Paseo al atardecer* en Puerto Rico, antes de llegar a otros escenarios en países como Argentina, Colombia, España, México y Estados Unidos. El texto versa sobre el conflicto de dos mujeres que cuestionan sus papeles en una sociedad que desvirtúa los roles de la mujer y del arte. Más adelante, en 1983, se presentó la obra *El exterminador* en la plaza Antonia Martínez, bajo la dirección de Victoria Espinoza y reflexiona en torno al tema de la muerte. Ese mismo año, Rosa Luisa Márquez dirige la obra *El parque más grande de la ciudad*, trilogía que versa sobre la dinámica del turismo norteamericano en Puerto Rico. De igual forma, en 1984, llega al escenario del Teatro Experimental de la Universidad de Puerto Rico la obra *Xion*, que expone como tema central la homosexualidad y los prejuicios sociales. En este mismo año se representó la obra *Dranky*, que interpretó la actriz Sharon Rilley en el café teatro Tony's Place de San Juan. La obra aborda el tema de la destrucción de una escritora inmersa en el vicio de la cocaína. En 1985, aparece el personaje *María Chuzema* en la obra homónima que más adelante se traslada a la televisión. El Círculo de Críticos de Teatro de Puerto Rico reconoce la pieza como la mejor creación original para niños. De otra parte, en 1986, se escenificó en el café teatro de San Juan la obra *Boy George se está dejando barba* que hace referencia a una serie de

asesinatos de prostitutas ocurridos en la capital para esos años. En 1987, se presentó *Las horas de los dioses nocturnos*, escrita en 1976, en la Sala experimental Carlos Marichal del Centro de Bellas Artes. En la pieza, se desarrolla el tema del subconsciente. De igual modo, en 1988, llegó a ese mismo escenario la obra *T.V.* bajo la dirección de Rafael Fuentes. El drama es una reflexión crítica en torno a la influencia de la televisión en la sociedad puertorriqueña. En 1988, se representó en diversos pueblos de la Isla la pieza *Pepito Pepitón*, obra que recrea el tema ambiental y por la que la Marichal Lugo recibió varios reconocimientos. Por su parte, la obra *Jong Sang Doo-La tierra donde los esclavos son vendidos* se presentó en 1999, en el escenario del Centro de Bellas Artes en Guaynabo. El drama aborda el tema de la esclavitud negra en el Caribe. También se destacó el drama *El adiestramiento*, que subió a escena en el año 2001, en el Teatro del Ateneo Puertorriqueño. La obra presenta el tema del consumerismo y las empresas multinacionales. En el 2002, se presentó en diversas plazas de las Isla la obra *La luna tiene cara de pingüino* que trata sobre los derechos internacionales y el prejuicio racial. En 2005, subió al escenario del Teatro Estudio Yerbabruja la obra *Todos Somos Hiroshima*, monólogo que interpretó la propia autora. Por su parte, *La terrible pesadilla de Tito el Bravo* se representó en el teatro Tapia en el año 2005, bajo la dirección de Yeimil Rivera. El drama recrea la dinámica de los puntos de droga y reflexiona en torno a los peligros que enfrenta la juventud. Asimismo, la obra *Vlad* subió a escena en el año 2006, en el teatro Experimental de la Universidad de Puerto Rico. La pieza denuncia la traición política y social que representan los prejuicios sexistas y la manipulación capitalista. Finalmente, en 2011, se presentó la obra *Llegó la baby*, dirigida por Rafael Rojas y escenificada en el teatro Coribantes. El drama presenta el conflicto que padece

una pareja homosexual que busca la aceptación de su familia. La pieza suscita reflexiones en torno al tema de la adopción, la paternidad, la liberación, la educación, entre otros.

Entre las obras de teatro que no se han presentado se encuentran: *Arcángel* (1980), *Plaga Naranja* (1990), *El bulto* (1990), *Descripción precisa y completa* (2000), *Rock-man hate-tan-ate meat in Manhattan* (2004), *Cyberfake* (2004), *Axis of Evil* (2004), *Doña Gramática* (2004), *Secuestro* (2006), *Otaku-play now, bill me later* (2007), entre otras. Muchas de estas obras también permanecen inéditas.

Como puede apreciarse, las obras dramáticas de Teresa Marichal Lugo presentan como denominador común la preocupación social y el compromiso con las clases marginadas. De esa manera, la autora afianza su sitio en las filas de la dramaturgia puertorriqueña a la que aporta con su estilo heterogéneo y particular expresión.

A la luz de las ideologías y características explicadas en este capítulo y conforme a los propósitos del presente estudio, las obras *Paseo al atardecer*, *Piel* y *Rejum-Reja-Mujer-Rejum*, constituyen una muestra representativa del énfasis crítico social característico de la dramaturgia de Teresa Marichal. Las piezas recrean las contradicciones que padecen los personajes como cuerpos políticos afectados por un entorno social paternalista. Como respuesta, estos desestabilizan los estereotipos sexistas y replantean los papeles de las mujeres y los hombres en la sociedad puertorriqueña. Se aprecia así un proceso de desterritorialización de los discursos dominantes que evidencia los alcances de la dramaturgia de Marichal Lugo como una literatura menor adscrita a la cosmovisión posfeminista.

A la luz del enfoque crítico desglosado en esta sección, el siguiente capítulo analiza la obra *Paseo al atardecer*, versión inédita 2008. Específicamente, se estudia la pertinencia crítico-social de la pieza que denuncia las ficciones biopolíticas impuestas por el sistema patriarcal en el contexto puertorriqueño. Posterior a este análisis, se discuten las obras *Piel*, versión inédita 2005, y *Rejum-Reja-Mujer-Rejum*, versión inédita 2012. Ambos monólogos también se estudian a partir de los enfoques críticos posfeminista y deleuziano.

Capítulo II

Entre el ser y el deber ser: el desmantelamiento de las ficciones biopolíticas
en *Paseo al atardecer*⁸

*He de partir, no más inercia bajo el sol
no más sangre anonadada, no más fila para morir...*
Alejandra Pizarnik

Un paseo al atardecer puede resultar una actividad idílica relacionada con la despreocupación y la pasividad pero, también, puede representar una dinámica comprometedora y revolucionaria. De esa manera se presenta en el texto *Paseo al atardecer*, de Teresa Marichal Lugo, al convertirse en un escenario de revisiones y cuestionamientos socioculturales de repercusión posfeminista. Precisamente, el presente acercamiento deleuziano analiza el enfrentamiento de los personajes principales de la obra, representantes de discursos socioculturales opuestos, como medio para desmantelar las ficciones biopolíticas que reducen a la mujer a roles determinados por la sociedad.⁹ De esa manera, se interpreta la pieza como una desterritorialización de las normativas androcéntricas presentes en el contexto sociocultural puertorriqueño.

La perspectiva del grupo minoritario que constituyen las mujeres representa un índice revolucionario. Así lo afirma la teórica Beatriz Preciado, quien basa sus estudios en el concepto de literatura menor propuesto por Deleuze y Guattari para referirse a

⁸ Se utiliza la versión revisada del texto correspondiente al año 2008, que aún permanece inédita.

⁹ En su estudio “Marco conceptual en la socialización de género”: Purificación Mayobre Rodríguez explica cómo:

Hoy se afirma que en el sexo radican gran parte de las diferencias anatómicas y fisiológicas entre los hombres y las mujeres, pero que todas las demás pertenecen al dominio de lo simbólico, de lo sociológico, de lo genérico y no de lo sexual y que, por lo tanto, los individuos no nacen hechos psicológicamente como hombres o mujeres sino que la constitución de una identidad sexual es el resultado de un largo proceso, de una construcción, de una urdimbre que se va tejiendo en interacción con el medio familiar y social. (1).

textos escritos desde el margen de sistemas dominantes. De esa manera, en su estudio “Género y performance” explica que:

la historia contemporánea es un enorme dibujo animado hecho de interferencias entre el lenguaje y la imagen {...} habría que decir que la historia minoritaria está {...} hecha de silencios, de contornos que no constituyen figura y de trazos que se superponen sin crear paisaje. (1)

Esta falta de armonía social que refiere Preciado encuentra en la articulación de lo menor un escenario que exhibe la arbitrariedad de las normativas socioculturales, según el discurso dominante las postula. Es decir, lejos de representar silencio o debilidad, la literatura menor implica una postura revolucionaria que potencia la transformación política y la desterritorialización, lo que constituye el punto de partida de nuevas alternativas de la estructura social. Desde esta perspectiva, también se analiza la problematización de los conceptos matrimonio y maternidad instaurados por la ideología patriarcal como materializaciones imprescindibles para el desarrollo integral de la experiencia femenina. Estas construcciones se analizan como ficciones biopolíticas o bien, como mitos reguladores de la sexualidad que funcionan como mecanismos de control dentro del sistema patriarcal.

2.1: Paseo a la desterritorialización de las ficciones biopolíticas

Paseo al atardecer desestima el artificio ideológico y cultural de un sistema social sexista que afecta la sociedad puertorriqueña, particularmente a la mujer. De esa manera, los personajes protagónicos, “Gertrudis” y “la mamá”, se presentan escindidos entre una concepción estereotipada de ser mujer y una visión transgresora de tales parámetros. La obra enfatiza la necesidad de cuestionar la construcción tradicional hombre/mujer. Así, a

partir del enfrentamiento de los personajes se perfilan: las dinámicas de revisión sociohistórica, la reivindicación del sujeto femenino y la proclamación de la diversidad y la libertad como materializaciones imprescindibles para el desarrollo de identidades cabales dentro de la sociedad.

El drama comienza con un monólogo interpretado por Gertrudis, la escritora, quien repudia las normativas del sistema patriarcal. Por su parte, “la mamá”, identificada con un nombre genérico que puede relacionarse con su falta de libertad y expresión individual, presenta la preocupación obsesiva por el descanso de su bebé y por mantener una buena reputación como esposa y madre. Este personaje le explica a la escritora cómo accedió a tener un hijo por la presión que ejercieron sobre ella las exigencias de su familia y de su esposo. Gertrudis por su parte, se ufana de la decisión transgresora de no convertirse en madre, faceta que, según expresa, supone un acto de esclavitud.

Ambas mujeres presentan un recorrido crítico a través de varias agencias de formación ideológica y cultural como el sistema educativo público, la religión tradicional y algunas organizaciones de la comunidad como las Niñas Escuchas, entre otras. De esa forma, desmitifican la ideología machista que, según sugieren sus disquisiciones, fundamenta las agendas formativas del contexto sociocultural puertorriqueño. Finalmente, frente al sorpresivo descubrimiento de que la madre ha matado al niño que parecía estar dormido en el coche, las protagonistas intentan escribir un final para la obra, tarea que permanece inconclusa delante del lector(a)/espectador(a) por lo que recaba en la participación dentro la problemática expuesta.

Luego de esta breve sinopsis, es evidente que *Paseo al atardecer* puede interpretarse como un escenario crítico social que expone la arbitrariedad de los

estereotipos impuestos. Como explica Judith Butler en su estudio “Actos performativos y constitución del género”, las mujeres son libres o esclavas en tanto que auscultan o no la materialización continua de posibilidades en sus cuerpos políticos pues:

No se es simplemente un cuerpo sino que, en un sentido absolutamente clave, el propio cuerpo es un cuerpo que se hace y, por supuesto, cada cual hace su cuerpo de manera diversa a la de sus contemporáneos y también, a la de sus antecesores y sucesores corporeizados. (4)

La estudiosa explica que las acciones de concretar, dramatizar y reproducir son las bases elementales del performance social. De ese modo, puede advertirse que tanto el personaje de “la mamá” como “Gertrudis” representan papeles específicos que dan cuenta del desarrollo de una materialización corpórea particular. Específicamente, se observa la díada mujer/madre como la materialización femenina que mayor discusión suscita en las páginas del texto.¹⁰ En este sentido, Gertrudis desmitifica la visión tradicional de maternidad entendida como prioridad y éxito en la vida de una mujer:

GERTRUDIS: Es olvidarse de uno mismo para entregarse a los demás. Ser madre no es nada importante... Si fueras filósofa... científica al menos te podrías vanagloriar de tener una profesión.

¹⁰ Resulta significativo que el drama constituye una de las primeras exposiciones del tema en el marco teatral latinoamericano, según lo afirma Laurietz Seda en su estudio “El cuerpo femenino como sede de conflictos y contradicciones en ‘Paseo al atardecer’ de Teresa Marichal”. Seda utiliza como marco teórico el estudio *Figuras de la madre*, en el que la crítica Silvia Tubert afirma que la mayor parte de las culturas, en la medida en que se trata de organizaciones patriarcales, identifican la feminidad con la maternidad. De esa manera, Seda observa que *Paseo al atardecer*, presenta el cuerpo femenino como sede de conflictos y denuncia la cosificación de la mujer que se traduce en la reducción de su persona a la función de madre. Seda interpreta, además, que la obra recalca la imposibilidad de categorizar homogéneamente la subjetividad femenina debido a su complejidad inherente a todo ser humano y a la ambigüedad que padece como ente social que se enfrenta a un papel construido por una cultura que la reprime y la silencia.

De esa manera, Gertudris, la escritora, reafirma su oposición con respecto a la ideología patriarcal que, precisamente por el carácter totalitario de su conceptualización de la maternidad, pone en evidencia su artificiosidad. Como explica Ana Forcinito en su estudio *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*:

El cuerpo de la mujer maternizado como signo disponible dentro de los relatos patriarcales autoritarios, emerge como un espacio en el que se pone en escena la subversión frente a las normas dictatoriales respecto a la ciudadanía y la feminidad, ambas entendidas a través de los atributos de pasividad, obediencia y sumisión. (207)

Acorde con esta perspectiva crítica, Gertrudis arguye que las exigencias de la sociedad no parten de las necesidades y preferencias individuales, por lo que, no las reproduce. En este sentido, resalta su diferenciación con respecto de “la mamá” cuando asevera:

GERTRUDIS: Te convencieron que estabas haciendo lo correcto. Que lo más normal en una mujer es poder procrear.

Por su lado, “la mamá” se destaca como un personaje que ha perdido su identidad individual por responder a las exigencias de una autoridad colectiva y tradicional. De esa manera lo reafirma Gertrudis cuando cataloga la maternidad como un acuerdo en el que se participa involuntariamente y con el cual queda anulado el criterio de elección:

Tu vida y la de ese estúpido marido que tienes. El que te amenazó. Ese que en algún momento te va a romper la boca si no cumples con la otra parte del acuerdo. {...} El que se firmó en la mesa redonda antes de haber nacido tu estirpe. El que se pintó con sangre sobre las piedras pulidas antes de que tus antepasados

resistieran los huracanes. Ese acuerdo de carne fresca que todas las familias guardan debajo del colchón.

Gertrudis presenta la exigencia de ser madre como una materialización políticamente regulada por la cultura sexista. Como afirmación de esta postura ideológica de la escritora, “la mamá” explica que las circunstancias opresivas que la rodean son el producto de exigencias a las que no quiso, ni pudo enfrentarse:

MAMÁ: No, no fui yo. Mi esposo me suplicaba, me lloraba, hasta que me amenazó con el divorcio. Yo no estaba preparada para tener un hijo.

Gertrudis interpreta esta dinámica de manipulación como un ciclo deshumanizante y fútil por tratarse de la repetición de normativas sociales inoperantes que solo responden a los intereses reguladores del sistema dominante.

GERTRUDIS: Me imagino. Nadie está preparado pero se comete la estupidez una y otra vez. Entonces usted se dejó chantajear de ese estúpido marido que tiene y ahora pasea al niño.

MAMÁ: No trabajo desde que él nació.

GERTRUDIS: ¡El orgullo de la familia!

MAMÁ: Sí, ¡el orgullo de la familia!

GERTRUDIS: No sé, ¿por qué se dejó?

MAMÁ: Cosas del oficio.

GERTRUDIS: Sí. Hay que dar algo a cambio. Un poco de carne. Un poco de tripa, de sangre, de tiempo. Un poco de vida y todo va pasando como si no pasara nada. Así son los chantajes.

MAMÁ: Toda la familia me trata bien. Es el primer nieto varón.

GERTRUDIS: No sigas repitiendo lo mismo. Ya sabemos porqué paseas al atardecer. Eres otra esclava más y algún día tu hijo será carne de cañón y te regalarán medallas para cambiar su carne por algo.

La reproducción de preceptos sociales reguladores se asocia con la violencia y la esclavitud. Pues, como se presenta en la pieza, la maternidad involuntaria resulta en la materialización de una ficción cultural regulada de forma punitiva que perpetúa la estructura jerárquica de dominación masculina. En su estudio *Deshacer el género*, Butler explica que con ese propósito, el sistema patriarcal prolifera la idea de que:

Desviarse de la reglamentación de género es producir el ejemplo aberrante que los poderes reguladores (médico, psiquiátrico y legal, {...}) pueden rápidamente explotar con el fin de reforzar las razones fundamentales para la continuidad de su propio celo regulador. {...} Los cuerpos producidos a través de dicho forzado cumplimiento regulatorio del género son cuerpos que sufren, que llevan las marcas de la violencia y el dolor. (84)

En el drama, la amenaza que le confiere el esposo al personaje “la mamá” da lugar a la materialización de su papel tradicional de mujer/madre. A partir de entonces, el miedo a la soledad y a revelarse en contra de las normativas sociales concretan en su cuerpo una responsabilidad para la cual expresa no haber estado preparada. Como ella, muchas mujeres permanecen en la ficción de reproducir normativas a pesar del sufrimiento que puede acarrearles, únicamente por conseguir la aprobación de su entorno. Como puede interpretarse en el siguiente diálogo:

MAMÁ: Bailas muy bien con tus zapatos de cristal.

GERTRUDIS: Bailas muy bien con tu corsé ajustado.

MAMÁ: Bailas muy bien con las costillas rotas.

GERTRUDIS: Bailas muy bien con el mordisco que luces.

MAMÁ: Bailamos muy bien porque somos seductoras.

GERTRUDIS: Aunque nos hayan violado y pateado bailamos muy bien porque sabemos pasear por las tardes y todos admiran nuestras pamelas de carne fresca y flores silvestres.

Las mujeres destacan la deshumanización de sus identidades, deformadas, tanto por la violencia que les inflige el sistema, como por la falsedad de su performance social.

Además del escenario doméstico, otras instancias de regulación se cuestionan en el texto y se vinculan con estrategias de control. Por ejemplo, se presenta la agenda de manipulación que fundamenta instancias educativas. Véase cuando el personaje “la mamá” expresa:

MAMÁ: Estuve en las niñas escuchas.

GERTRUDIS: Me lo imaginaba. Todas las niñas escuchas saben marchar, coser, cocinar, luego se convierten en las futuras Amas de Casa de América.

MAMÁ: Luego nos casamos.

GERTRUDIS: Y tienen muchos perros poodles.

MAMÁ: Que hacen guau, guau.

GERTRUDIS: Blip, Blap

Un, dos

Blip, Blap

Dos, uno

Las diversas estrategias de difusión de ideologías y conceptos se pueden rastrear en múltiples escenarios del marco social dominante. En este sentido, la teórica posfeminista, Teresa de Lauretis, se refiere a “tecnologías del género”, entendiendo que:

los cuerpos son algo parecido a una superficie en la que van esculpiendo {...} los modelos y representaciones de masculinidad y feminidad difundidos por las formas culturales hegemónicas de cada sociedad según las épocas. Entre las prácticas discursivas preponderantes que actúan de “tecnología del género” {...} [se encuentran] el sistema educativo, discursos institucionales, prácticas de la vida cotidiana, el cine, los medios de comunicación, los discursos literarios, históricos etc., es decir, todas aquellas disciplinas o prácticas que utilizan en cada momento la praxis y la cultura dominante para nombrar, definir, plasmar o representar la feminidad (o la masculinidad). (2)¹¹

A conciencia de esta intencionalidad, el texto cuestiona además el orden representado por parámetros eclesiásticos y educacionales arraigados en la cultura puertorriqueña que legitiman exigencias restrictivas para las mujeres. En deposición de tales pautas, véase que el personaje Gertrudis dictamina:

GERTRUDIS: “Ir a misa, pensar que las mujeres no fumaban y que tomar la píldora era pecado... ¡Bah! Deberían ponerle bombas a todas las escuelas... lo único que hacen es dañarle la cabeza a la gente”.

Las expresiones de Gertrudis deploran el mecanismo de socialización diferencial que perpetúan las entidades políticas con el propósito de lograr que los individuos adapten su comportamiento y su identidad a los modelos y a las expectativas creadas por la sociedad

¹¹ La cita aparece en el estudio “La formación de la identidad de género: una mirada desde la filosofía”, de Purificación Mayobre Rodríguez.

patriarcal. Ello afirma su posición crítica feminista pues, como explica Mayobre Rodríguez en su estudio “La formación de la identidad de género: una mirada desde la filosofía”:

La lógica derrideana de reconocimiento de la alteridad ha sido aprovechada por el feminismo para criticar la concepción hegemónica y asimétrica de los sexos. {...} Se trata {...} de subvertir la lógica maniquea que privilegia siempre una parte sobre otra. Esta subversión se viene realizando desde la década de los setenta del siglo XX mediante la impugnación de un sistema legal y de una organización simbólica y política que excluye a las mujeres. (6)

El personaje “la mamá” representa la reproducción de la lógica sexista. Como se mencionó, desde su nombre genérico y su disponibilidad de acatar las normativas sociales, la mamá se perfila como un personaje carente de identidad, vulnerable frente al personaje Gertrudis y el discurso que ésta representa. Véase por ejemplo que durante la conversación que supone la obra, “la mamá” llega a expresarle a la escritora: “Cuando hablas de esa forma me asustas”. Gertrudis, por su parte, representa el enfrentamiento de las normativas sociales, es decir, la materialización de sus posibilidades personales y colectivas frente a la tradición de fungir como madre, esposa y ama de casa:

GERTRUDIS: Ya te dije que no soy Dios,
que no puedo perdonar, que detesto las medias de nylon,
los salones de belleza,
las reuniones sociales,
las abuelitas apestosas,
las barrigas de cerveza,

las tarjetas de ponchar,
la gente que se niega a pensar
que se aprisionan ellos mismos.

Nótese que el texto privilegia la perspectiva sociocultural representada por Gertrudis, al presentarla en voz del único personaje nominado y a quien se le atribuye además la escritura misma de la obra. Esta exaltación se consolida en el momento que Gertrudis se enfrenta a la concepción androcéntrica de Dios, emblema por excelencia de la autoridad del sistema:

¿Cree usted que tengo cara de Dios? No. Dios es hombre. Yo soy una mujer, Dios es un viejo, yo soy joven. Dios hizo que María le fuera infiel a José. Yo no, yo no me meto con hombres casados. Soy neurótica, pero jamás mandaré a las nubes a que lloaran para que ahogaran a la humanidad. Jamás hubiera permitido que Abraham le fuera infiel a Sara. ¿Qué se cree usted? ¿Qué se creen todos? Que uno nació para perdonar, no, yo nací para pecar y jamás ser perdonada. ¡Perfecto! “Paseo al atardecer” comenzaré ahora mismo.

Como pilar del patriarcado, la institución eclesial tradicional se transgrede mediante la presentación de un Dios imperfecto que no merece veneración y obediencia. El enfrentamiento de Gertrudis sugiere así que la sociedad no debe reproducir creencias fundamentadas en ideologías jerarquizantes e injustas. De ese modo, como portavoz de esta perspectiva y como alternativa frente al desplazamiento de la autoridad divina tradicional, el personaje se auto-inscribe en el sitio de creadora haciendo referencia al título de la obra y reafirmando su diferenciación con respecto al discurso patriarcal.

Véase además que el texto hace referencia a la etapa de la niñez como el espacio por excelencia de imposición de ideologías y conductas. Específicamente, se advierte la revisión y la (re)escritura de algunos textos representativos de la literatura infantil como *Capucita Roja*, *Ricitos de Oro* y *La cenicienta*. De esa manera, se critica el empleo de la literatura dirigida a los niños con el propósito de reforzar estereotipos sexistas. La obra recurre a la parodia para denunciar la aparente inocencia de estos relatos y reescribirlos a la luz de una conciencia crítica de igualdad. Cabe destacar que esta revisión/(re)escritura supone, además, una evidencia de que los textos narrativos, ya como receptáculos de ideologías, o como creaciones con finalidad de entretenimiento, son textos maleables sujetos a la interpretación o trasgresión de su lector/espectador. La estudiosa Isabel Carrera Suárez en su investigación “Feminismo y postcolonialismo: estrategias de subversión”, contenida en el libro *Escribir en femenino: poéticas y políticas*, revisa estos recursos: la desmitificación y la parodia, como técnicas que entroncan muy particularmente con la estética posmoderna en el sentido de que consiguen presentar otra mirada de los textos tradicionales a partir de los cuales se han legitimado, a su vez, lecturas tradicionales:

Esta técnica, [la parodia] cuya relación con la ironía postmoderna es evidente, transforma sobre todo el modo de lectura: enlazando de nuevo con las teorías de Barthes, haciéndonos ver que lo que tomamos como “universal” son criterios y juicios de valor condicionados culturalmente, las re/escrituras nos narran historias conocidas desde perspectivas diferentes, con criterios estéticos diferentes, y nos hacen leer con ojos nuevos aquellos textos que ya creíamos conocer en todo su significado. {...} El diálogo con el canon literario produce una rica

intertextualidad que nos hace mirar al mundo con ojos nuevos, aquellos textos que ya creíamos conocer en todo su significado. (78)

De ese modo, en el drama, el discurso infantil se presenta como un espacio de discusión que suscita reveladoras lecturas relacionadas con el contexto social. Véase por ejemplo que el personaje Gertrudis transgrede la caracterización de varios personajes representativos del discurso infantil como Ricitos de Oro, La caperucita Roja y el Príncipe Azul:

MAMÁ: Oh, no sabía que Pandora era un príncipe.

GERTRUDIS: No, en realidad era un transvestista que le encantaba disfrazarse de caperucita... cestita, bolita... ta ta ta.

MAMÁ: ¡Qué divertido! ¿Y qué fue de la abuelita?

GERTRUDIS: Murió envenenada al comerse a su pobre nietecita convertida en pastel de fresa.

MAMÁ: ¡Calla!

GERTRUDIS: Y rizos de oro terminó siendo devorada por los tres osos hambrientos. Desgarraron su piel hasta saborearla con lentitud.

MAMÁ: ¡Cállate imbécil! Estoy harta de la forma en que cambias el sentido a todo. Harta de ver cómo deformas la realidad.

Puede apreciarse que, como representante del discurso sexista, “la mamá” llama “deforme” la realidad que presenta Gertrudis a través de su versión transgresora de los textos infantiles. Pues, lejos de la visión tradicional de un final feliz consecuente a la reproducción de materializaciones específicas, la escritora apuesta por lecturas revisionistas de los personajes infantiles. De ese modo, puede interpretarse que, en

oposición al relato tradicional de Caperucita roja en el que un lobo feroz amenaza la seguridad de una niña, es la abuela quien la neutraliza en un discurso opresivo que la reduce a un pastel de fresa apetecible. De igual forma, contrario a la narración original que destaca la armonía entre una niña desamparada y tres osos afirmados en la seguridad de un hogar estructurado rigurosamente, una niña es devorada por la autoridad de tres osos que no aceptan la irrupción de una identidad femenina dentro de su entorno.¹²

Es preciso notar que a pesar de su retórica autoritaria y avasalladora, Gertrudis, reconoce su posición de subalterna según la ideología dominante, en tanto que no se ciñe a las exigencias sociales que constituyen las ficciones biopolíticas: matrimonio y maternidad. De ese modo, situados frente a frente, el estereotipo de mujer y su versión transgresora, los personajes representantes de cada discurso se autocalifican como entes de oposición jerarquizados en la dicotomía normal/excéntrica:

GERTRUDIS: Usted también cree que soy rara.

LA MAMÁ: No por favor, no quise decir eso.

GERTRUDIS: Pero lo dijo.

LA MAMÁ: No, yo no he dicho nada, yo sólo...

GERTRUDIS: ¡Cállese! lo dijo, la escuché. Bueno, no importa, cosas del oficio.

MAMÁ: Es que pensé...

¹² En torno al tema de los valores patriarcales presentados a través de la literatura infantil tradicional, se recomiendan los estudios:

“Los cuentos infantiles: niñas sumisas que esperan un príncipe y niños aventureros, malvados y violentos” de Desirée Ochoa, Maryiri Parra y Carmen Teresa García.

“Los cuentos infantiles de Rosario Ferré o la fantasía emancipadora”, de Margarite Fernández Olmos, publicado en la *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, Año XIV, número 27, 1988, páginas 151-163.

GERTRUDIS: ¡Qué mujer más loca, excéntrica, debe estar trastornada!

Gertrudis deplora la pasividad y la presteza de mujeres como “la mamá” para fungir como actrices de un libreto social impuesto. En su estudio “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” Judith Butler habla de “un libreto que sobrevive a los actores particulares que lo han utilizado, pero que requiere actores individuales para ser actualizado y reproducido una vez más como realidad.” (306) Con este señalamiento, Butler recalca el carácter performativo de las materializaciones regulatorias de género y también, la insostenibilidad de sus pautas, vulnerables a cualquier acto de subversión. En este sentido, véase cómo mediante su caracterización transgresora, Gertrudis se aleja del papel tradicional de la mujer:

GERTRUDIS: No, no lo diga. Yo me divierto, fumo, fornico, como, río, canto, lloro, duermo, sueño...estoy desempleada pero sigo recorriendo las calles y recito en voz alta mis textos porque al fin y al cabo a nadie le importa.

Frente a esta postura, “la mamá” le pide a Gertrudis que no altere la atmósfera de silencio que mantiene a su hijo dormido. Esta petición se reviste de significado mediante la respuesta de Gertrudis quien sugiere que la maternidad supone en sí una forma de vida de intranquilidad y esclavitud:

LA MAMÁ: Por favor, ¿puede usted hablar más bajito? El niño duerme.

GERTRUDIS: Shh, Shh

¡El niño duerme! (*Va subiendo el tono*)

¡El niño duerme!

¡El niño duerme!

LA MAMÁ: ¡El niño duerme! (*llorando*)

Por favor, el niño duerme,

Duerme, duerme mi niño

Duerme mi sol...

GERTRUDIS: Shhhh Shhhh (*Va hasta donde está la mamá*)

Por favor, cante más bajito

Mi espíritu duerme (*Se ríe a carcajadas*)

Ay, Ay, Ay, Ay, Tu Ru Tu Ru Tu Ru

{...}

LA MAMÁ: ¿Tienes hijos?

GERTRUDIS: No. Nunca me interesé en convertirme en una esclava.

El discurso del silencio también puede interpretarse como una denuncia a la intención neutralizadora de los sistemas de poder. Así por ejemplo, reproducir normativas sexistas se traduce en el silenciamiento de la identidad y de la expresión individual.

Un suceso significativo se advierte al final del drama cuando se descubre que la madre ha asesinado a su hijo varón. De ese modo, “la mamá” transgrede su estereotipo materno para, a cambio, asumir la posición de una infanticida.

MAMÁ: No, por favor... él lloraba tanto... tanto... me desesperaba oírlo

llorar. Yo no lo quería tener, sabía que no podía, pero... tantas presiones...

Me dijo que se iba a buscar otra mujer, que yo no servía para nada, que un

hijo nos traería la felicidad, él lloraba tanto... Me dijo que yo no servía para

nada. Quería que fuera varón porque él es hijo único y tenía miedo de que se

borrara su apellido. Tenía que dejar su herencia a alguien. No es una gran

herencia pero sus padres tienen fincas. Todo el mundo me presionó. Mi madre me suplicó que quedara embarazada. Todos querían un nieto. Yo no sabía qué hacer. No podía decir que no. ¿Entiendes? Dije que no estaba preparada pero aún así insistieron. Veía como mi piel se iba ensanchando. Cuando comenzó a patear no lo resistía pero callé. Los zapatos de cristal se rompieron y la llave siguió ensangrentada. Sólo quería que se callara.

La ruptura de los zapatos de cristal, alusivos al relato de una cenicienta que encuentra la dignidad y la felicidad casándose con un príncipe, puede interpretarse como la representación del resquebrajamiento de los preceptos paternalistas mediante una ejecución no tradicional. Pues, con la muerte de su primogénito del género masculino la mujer renuncia de forma contundente a la imposición de ser madre y a la continuación del ciclo de materializaciones sexistas en la sociedad. Véase además que, como consecuencia de la acción de “la mamá”, Gertrudis también quebranta su caracterización al reaccionar con espanto. La acotación que sigue a la confesión de “la mamá”, indica que Gertrudis abandona su rebeldía frente a la inusitada acción de quien se suponía representaba el papel de pasividad y sumisión. “Gertrudis va hasta donde está el cochecito, levanta la frisita, mete las manos, se horroriza...” De esa forma, la dicotomía que ambos personajes representaban: mujer/madre (sumisión) y mujer/escritora (trasgresión), se invierte. Así lo confirma el personaje de la “mamá” cuando riposta:

¿Te espanta, verdad? ¿Te horroriza? Ahora eres tú la que temes, tú la estúpida, tú la que no sabes qué hacer. ¿Qué crees que fue fácil? Pues lo fue, fue tan sencillo como apretarlo... tan sencillo como ser niña escucha, tan sencillo como reír o llorar... No puedes aceptarlo... una simple mujer como

yo, una dietista cualquiera, con un marido cualquiera, y una casa cualquiera... ¿Qué tienes que decir ahora? ¿Podrás terminar tu novela? ¿Podrás seguir encendiendo cigarrillos? ¿Podrás seguir teniendo tres maridos? ¿Crees que ya nada vale la pena? ¿Crees que podrás seguir, escritora de mierda? Tal vez nadie me perdone, tal vez nunca nadie me entienda... una dietista cualquiera... Tal vez ésta sea la última tarde, el último paseo al atardecer... No sabes nada, ni siquiera nos conocemos, no hay final feliz en este cuento... Aquí la abuelita murió envenenada, la caperucita también, también rizos de oro y el príncipe... En este cuento el pequeño niño murió también y la dulce madrecita se convirtió en un lobo feroz...

Esta fusión/inversión/transmutación se puede interpretar como la exposición del dinamismo y la imprevisibilidad de los personajes en oposición a la normativa homogeneizante y reguladora del patriarcado. Es decir, como se ha visto, “la mamá” representa las materializaciones mujer/madre y mujer/esposa. De otro lado, Gertrudis, la escritora, configura la mujer/ profesional e intelectual. En la medida que avanza el texto, ambos personajes transforman estos papeles con el fin de resaltar el carácter arbitrario de las normativas impuestas por la sociedad. De este modo y a partir de la díada de oposición madre/escritora y madre/infanticida, el texto presenta diversas materializaciones de la mujer como planteamiento de dos maneras de vivir en sociedad: ser conforme a las ficciones biopolíticas o ser a partir de las determinaciones individuales.

El drama no culmina con la proposición de alternativas de materialización social específicas ni absolutas. De ahí que resulta en una invitación (grito) al público/lector a participar del proceso de desmitificación y (re)construcción de la sociedad puertorriqueña representada en el texto.

GERTRUDIS: Cae la tarde. El tránsito ha disminuido. Se acerca el fin y todos seguiremos en el mismo trance. Ese que aceptamos con el acuerdo al que llegamos cuando atentamos contra lo que verdaderamente queremos hacer.

AUXILIO, auxilio, No puede ser...auxilio...auxilio...alguien ayúdeme por favor...auxilio...

El grito de la escritora puede relacionarse con la expresión frente al peligro típica de algunos relatos infantiles en los que se anuncia, por ejemplo, la presencia de un lobo feroz. Como se ha visto, *Paseo al atardecer* identifica este personaje en la forma del discurso patriarcal opresor presente en el escenario doméstico, eclesial, educativo, comunitario y político en general. Queda del lector/espectador analizar cada una de las caracterizaciones presentadas y establecer qué puntos de discontinuidad con la tradición sociocultural perfilan la reivindicación del sujeto femenino y con ello, el surgimiento de una nueva concepción de la identidad, basada en una conciencia heterogénea, menos estereotipada y sobre todo, más justa. Consciente de la dificultad que supone esta gestión, al final de la conversación, Gertrudis resuelve: “Encontraré otro final antes de morir. Antes de rendirme y desangrarme. Otro final para ambas. Debe haber otro final. Añadir más capítulos a la historia. Crear nuevos personajes.” De esa manera Gertrudis confirma su papel activo dentro del proceso de revisión sociocultural y política que se

articula en el texto a través del cual se destaca el carácter maleable de los discursos tradicionales.

La pieza culmina como la presentación de un proyecto artístico y social que solo se ha iniciado y por lo cual amerita continuidad. En este sentido, se reconoce la escritura o bien la gestión literaria como un espacio que permite revisar las significaciones socioculturales articuladas a partir de la jerarquización y la arbitrariedad. De esa manera lo afirma el personaje de “la mamá” al final del drama cuando destaca la necesidad de (re)escribir el contexto sociocultural puertorriqueño a partir del ejercicio que representa la profesión de Gertrudis.

MAMÁ: ¿Cuál final le darás, escritora? ¿Cuál de ellos será el verdadero? ¿Con cuál terminarás la novela? Sólo tú lo sabes, sólo tú lo puedes crear...

(La madre está meciendo el carrito.)

MAMÁ: Sencillo, fácil... Tú decides... ¡escritora de mierda! Sólo tú decidirás.

Véase que conjuntamente con el reconocimiento de la escritura, el desenlace de la obra puede interpretarse como la deposición de dinámicas de control que, independientemente de la perspectiva ideológica representada, no deben reproducirse. De ahí que al reconocer el dominio que ejerce en su vida el personaje Gertrudis, la mamá la califica despectivamente como “escritora de mierda”. El desenlace de la pieza resulta así en una propuesta crítica firme que no se debilita en contradicciones pues, como afirma Mayobre Rodríguez, la conciencia feminista deplora el silenciamiento y jerarquización de cualquier sector de la sociedad pues:

No se trata de invertir la asimetría tradicional de forma que ahora lo otro, lo femenino, ocupe el primer término, puesto que ello significaría simplemente

continuar hablando desde el mismo sistema que se critica sino de hablar desde dentro y fuera del sistema, desde dentro y fuera de la ideología patriarcal para señalar los puntos ciegos de su lógica, sus contradicciones y paradojas. Se trata más bien de subvertir que de invertir la lógica maniquea que privilegia siempre una parte sobre otra.

En conclusión, el drama *Paseo al atardecer* supone una revisión sistémica del contexto sociocultural puertorriqueño y sus preceptos que redundan en el silenciamiento de la mujer. Ser madre, escritora, esposa, víctima, asesina, cómplice o revolucionaria, son algunas de las posibilidades que exploran los personajes del drama conforme se vinculan o distancian del sistema de poder paternalista que las influencia. Acatar las consecuencias de una u otra decisión es el conflicto que padecen como cuerpos políticos. En otras palabras, el drama constituye un texto escrito desde el margen hacia la desterritorialización de las normas sociales paternalistas de las ficciones biopolíticas principalmente, de las díadas mujer/ madre y mujer/esposa. La dinámica se advierte a través de las caracterizaciones mujer/escritora y madre/infanticida presentadas como oposición. A través del desarrollo de los personajes, se ha visto que el texto, lejos de proponer un prototipo de mujer ideal, presenta a Gertrudis y “la mamá” como identidades complejas y dinámicas que exaltan la heterogeneidad inherente a la conciencia y cuerpos humanos, más allá de las clasificaciones sexistas.

El drama denuncia la pasividad de los constituyentes sociales frente a dinámicas de control que tienen como consecuencia la alienación y el engaño. De esa manera, la obra culmina como un llamado a la acción de todos cuantos se acerquen al texto; de todos cuantos sean capaces de indignarse frente a la dinámica de una sociedad que, en pleno

acontecer sociocultural limitante y destructivo, dormita en un idílico y despreocupado paseo al atardecer...

Capítulo III

Piel: registro de la opresión patriarcal
y camino de desterritorialización posfeminista

*Las arrugas de la piel son ese algo indescriptible
que procede del alma...*
Simone de Beauvoir

La piel de una mujer puede ser, al mismo tiempo, un “mapa lleno de caminos” y “un escudo poderoso de acero”. De esa manera se reafirma en el monólogo *Piel* de Teresa Marichal Lugo, texto inédito que denuncia las vejaciones que padecen las mujeres en un sistema cultural androcéntrico. El personaje reflexiona críticamente en torno al conflicto que supone reproducir una identidad conforme a determinaciones sociales y (re)construir la experiencia femenina a partir de una nueva y equitativa conciencia. De ese modo, el texto puede interpretarse como un proceso de desterritorialización de las regulaciones del sistema patriarcal vinculado a la perspectiva teórica posfeminista.

El presente análisis se fija en la caracterización de *Piel*, personaje sinecdótico que reescribe la significación de los rituales de belleza tradicionalmente relacionados con la exigencia de proyectar la imagen de mujer joven y deseable. En respuesta a este estereotipo, *Piel* discurre a través de los procesos de “LAVARSE”, “SECARSE”, “MASAJE”, “MAQUILLARSE” y “PEINARSE”, con el propósito de dismantelar las ficciones biopolíticas que configuran la identidad femenina a partir de los estereotipos de sumisión, pasividad, silencio, objeto de deseo y blanco de violencia. La primera sección, “LAVARSE”, constituye el espacio de reflexión más extenso y propone la liberación de la autoridad paternalista mediante la transgresión del bautismo tradicional y la exigencia de la maternidad. Asimismo, “SECARSE”, expone la contradicción que padecen las

mujeres por causa de las imposiciones socioculturales. Por su parte, “MASAJE”, propone la reconquista de la identidad femenina a través del autoerotismo. De igual modo, “MAQUILLARSE” desmantela el artificio ideológico paternalista a través de una caracterización revolucionaria que revela una nueva y dignificante significación del sujeto femenino. Por último, “PEINARSE”, reafirma la postura ideológica que caracteriza Piel en el transcurso de los demás procesos y convoca la incorporación de adeptos a la propuesta social matriarcal que ésta lidera. En términos generales, contrario al tradicional efecto de incrementar, resaltar y reafirmar superficialmente la imagen, dichas actividades se convierten en procesos de desprendimiento (desterritorialización) que liberan la mujer de la superficialidad y la enajenación de las exigencias sexistas.

Piel propone la resignificación de la piel femenina como una superficie discursiva que abre el camino para nuevas y liberadoras expresiones de la identidad. De esa manera, el presente estudio analiza la piel femenina descrita en el monólogo como: “manta fría y gastada”, “culebra en época de transformación”, “estola de un ayer que vive en el ahora” “escudo, como uniforme dañado”, “desierto amplio y eterno”, en términos de su relación con el conflicto que padecen las mujeres como esclavas de sus propios cuerpos. En este sentido, puede considerarse el monólogo como un documento revisionista. Como explica Ana Forcinito en su estudio *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*: “la desterritorialización de una cita normativa implica la pérdida de su lugar de legitimidad y, por lo tanto, de su carácter reglamentario, para poner en escena su carácter paródico” (32). De ese modo, la pieza presenta las exigencias y estereotipos sexistas como construcciones fútiles y destructivas en oposición a la visión tradicional que las posiciona como materializaciones ideales.

La obra comienza con una acotación que puede implicar las dificultades que padece el personaje como representante de la experiencia femenina en el contexto patriarcal:

una actriz se sienta y comienza a dialogar con su piel. Hay espejos y muchos envases, lápices de labios, estuches con sombras, cepillos... la actriz está en una silla de ruedas, no puede mover sus piernas.

Así, impedida de caminar por sí sola –de avanzar– y provista de los utensilios habituales, la mujer se prepara para comenzar el ritual de belleza con el que denuncia la situación que padece por ser mujer. De ese modo, justo cuando se dispone a “lavarse”, expresa que su piel está “mutilada de escasos sentidos” y su “sensibilidad ya atrofiada por el uso continuo del jabón con olor a paliza. Piel restregada como plato sucio de tres días. Piel como manta fría y gastada”. Véase que el personaje presenta su piel como registro de las vejaciones que ha padecido como mujer sometida a la violencia sexista. Así, la obra reafirma la relación que existe entre la manera de expresar la feminidad y las exigencias de un entorno sociocultural opresor. Pues, como afirma Mari Luz Esteban en su artículo “Cuerpos y políticas feministas”: “hay una conexión íntima entre los cuerpos y los contextos históricos y geográficos en los que se configuran y viven dichos cuerpos” (1). Conforme a este planteamiento, el personaje identifica su piel como una superficie “cosida y rota. Piel violada, mordida, saqueada como las tumbas que una vez guardaron todos los secretos. Cargo esa piel dentro de cada poro que hoy limpio con fuerza”. Según puede interpretarse, la conexión entre la piel del personaje y el contexto histórico del que forma parte, consiste en una dinámica neutralizadora de su identidad a través de la violencia y el silenciamiento. Por esa razón, el personaje recurre al simbolismo del

lavado como medio para disociarse (desterritorializarse) de los estereotipos y contradicciones que la oprimen.

Resulta importante que el primer ritual ejecutado por el personaje sea “LAVARSE”. Piel, quien “se lava con agua y esponja” remite a la significación purificadora de este líquido. Como explica Alejandro Tortolero Villaseñor en su estudio *El agua y su historia: México y sus desafíos hacia el siglo XXI*, las imágenes cosmogónicas de los mitos culturales relacionados con el agua coinciden en su mayoría en presentar el elemento líquido como principio de la vida, como una “fuerza primordial que engendra, vivifica y regenera”(12). Estas observaciones de Tortolero vienen muy al caso puesto que en este monólogo se hace alusión al personaje Malinche, cuya historia remite a su vez al sometimiento que han padecido las mujeres en el transcurso de proyectos de dominación política como fue el caso de la denominada conquista española: “Soy una malinche maldita, buscando en el río las manos abiertas de los que una vez fueron parte de mi carne traicionada. El agua me purifica.” Como puede apreciarse, en la piel del personaje mexicano, la mujer efectúa el lavado como medio para desprenderse de la traición y la violencia de la que ha sido víctima. En este sentido, resulta significativo que la problemática sexista referida en el monólogo no se limita al contexto puertorriqueño, sino que remite a diversas etnias, eventos socioculturales y periodos históricos. En términos críticos, el texto supone así un discurso de apertura pues, como explica Forcinito, lejos de visión unidimensional que destacó la primera fase del movimiento feminista, a la luz del posfeminismo las construcciones sociales se interpretan como: “zonas en constante transformación que ponen en cuestionamiento la (i)legalidad del discurso hegemónico, sea éste el discurso patriarcal, heterosexista,

(neo)colonial, euro/anglocéntrico, clasista, racista o dictatorial (*Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*, 15). En consonancia con esta perspectiva, véase además la identificación del personaje con una mujer mulata sometida a la esclavitud: “Mi espalda fue dibujada con largos y profundos caminos de sangre. El tun-tun de los tambores había sido silenciado y solo se escuchaba el zas zas zas de aquel látigo sobre mi piel mil veces marcada y mis gritos.” La mujer justifica este carácter multidimensional de su identidad de mujer, pues según expresa, su piel puede compararse con una “manta de carne legendaria” que “tiene otro color, pero sigo siendo esa mujer y aquella otra, por eso me raspo la piel, para intentar olvidar que cargo con esa memoria colectiva repleta de gritos y colas de cuero”. Como puede interpretarse, el maltrato y la represión unifican al personaje Piel con las mujeres de diversas épocas, etnias y lugares que sufren el sexismo. En este sentido, resulta notoria la referencia al contexto argentino, mediante la alusión a las Madres de la Plaza de Mayo:

Las mujeres no pariremos más. Tenemos que negarnos a seguir pariendo más carne para los buitres vestidos de militar. {...} Pronto me iré a la plaza o a la comisaria para seguir buscando. Esta es la historia de la carne. De esa que pesa y se paga con la vida. Hoy quiero ponerme el pañuelo blanco.

Relacionado con esta referencia a la lucha del grupo de madres argentinas por la justicia de sus hijos desaparecidos y asesinados, es preciso señalar que en esta sección del monólogo se destaca el tema de la maternidad impuesta como un valor sociocultural. En términos de esta exigencia, Piel transgrede el estereotipo de mujer maternal, sumisa, silenciada y forzosamente deseable. De esa manera, determina con firmeza: “No más fecundación sin sentido. Soy Demeter rabiosa, Demeter llena de venganza, de ira.

Demeter sin descanso. Demeter con las piernas cerradas”. Como se aprecia, lejos de la visión tradicional que relaciona la maternidad con la vida y la plenitud de la mujer, Piel presenta la materialización de una experiencia destructiva. Específicamente, el personaje pone en evidencia la contradicción que supone cumplir con la imposición de ser madre y mantener la imagen de un cuerpo juvenil y deseable. Pues, según se deduce del texto, el embarazo supone deterioro y pérdida y no feminidad y plenitud como establece el patriarcado.

Cuerpos creciendo dentro de mí misma, chupando mis células, mi sangre.
Heredando mis genes como goma de mascar. Comiendo de mi ser como gusanos de tumba fría {...} Esa carne que empuja y va abriéndote las caderas y todo tu cuerpo se estremece y construyes tu propia cueva por donde más carne saldrá en alfombra roja de vida.

Con estas imágenes, Piel destaca la cosificación y el deterioro que padecen las mujeres a partir de la exigencia de la maternidad. Según expresa, esta materialización constituye un parámetro de regulación política que no representa necesariamente el bienestar de la mujer. Como explican María Angélica Carvallo y Amparo Moreno en su estudio “La construcción de la identidad de género y la representación de la maternidad en la adolescencia”¹³

La maternidad ha sido igualmente sinónimo en nuestra cultura de realización, competencia, serenidad, equilibrio, estabilidad de pareja. Ya desde el embarazo las mujeres deben adecuarse al estereotipo de mujer feliz que jamás estuvo tan hermosa. Sin embargo, {...} frente a la visión romántica que considera la

¹³ El artículo se encuentra en las *Actas del cuarto congreso estatal Isonomía: Sobre identidad de género vs. Identidad sexual*.

maternidad y la paternidad como motivos de consolidación, estabilidad y culminación de las relaciones de la pareja y de la vida adulta, estos procesos pueden al mismo tiempo considerarse como desencadenantes de cambios, tensiones y redefiniciones de la propia vida, de la identidad y de las relaciones personales significativas. (91)

Conforme a esta reflexión, el personaje intenta: “borrar estas arrugas que me regaló la vida. Medallitas de los siempre días viviendo sin tregua. Trofeos adquiridos de una guerra inventada. Me los gané por cargar más carne dentro de mí misma” De esta imagen se desprende además la denuncia al ciclo destructivo que supone la conservación de estereotipos sexistas. Pues, según expresa el personaje, lejos de producir vida, el embarazo impuesto se traduce en la materialización de una identidad deshumanizada.

Resulta significativa además la transgresión discursiva que efectúa Piel al desafiar la interpretación católica del agua como vía de purificación de los pecados mediante el bautismo. De ese modo, se advierte que, lejos del tradicional rito ejecutado por un hombre autorizado a su vez por un dios de configuración masculina, Piel expresa que: “Me bautizo nuevamente. Yo sacerdotisa. Yo diosa de mí misma, abandonando a ese dios hombre y negándome a servirle y suplicarle”. El autonombamiento del personaje pone en evidencia la maleabilidad del discurso religioso tradicional. Según afirma Purificación Mayobre Rodríguez en su estudio “Decir el Mundo en femenino”, el sistema patriarcal legitima arbitrariamente las ideologías jerarquizantes entre hombres y mujeres:

De la narración bíblica {...} se ha deducido durante milenios que la mujer fue creada después del hombre, a partir del hombre y al servicio del hombre; se ha inferido que Dios creó al hombre y a la mujer de una forma significativamente

diferente, ya que al hombre lo creó directamente en tanto que a la mujer la creó de la costilla de Adán. También se concluye que el poder creador es divino, pero que el significado y el orden de las cosas proviene de un acto humano, de dar un nombre y ese poder se lo otorga Dios a Adán, quien no solo ordena y da nombre a las cosas sino que también da nombre a la mujer; (4)

Asida a esta interpretación crítica, puede advertirse que Piel efectúa el desmantelamiento de las ficciones religiosas en función del patriarcado. Su versión transgresora del bautismo la reivindica como ente de autoridad disociado del carácter sumiso impuesto a la mujer. De ahí que, pueda identificarse la propuesta sociopolítica del matriarcado que representa el personaje a partir de una perspectiva ideológica en la que no tienen cabida la humillación y la desigualdad.

Las ficciones biopolíticas que supeditan la mujer a los deseos y exigencias del hombre, se reafirman también en dos importantes mitos o estereotipos: la virginidad y el silencio. Según explica Mayobre Rodríguez en los ritos religiosos es esencial que:

determinados orificios del cuerpo femenino permanezcan tapados, cerrados, particularmente los labios de la boca y de la vulva, en tanto que otras aberturas como los ojos y los oídos deben estar bien abiertos para que penetren los modelos de socialización, de género, elaborados por el patriarcado. (“Decir el Mundo en femenino”, 4)

En respuesta a estas exigencias, puede advertirse que, desde la posición de autoridad que le confiere la consagración de otra perspectiva representada en el bautismo matriarcal, los sentidos de Piel comienzan a no registrar las exigencias de su entorno que el texto relaciona con la oscuridad, pues según expresa: “es de noche y no veo nada. No veo,

solo escucho.” El ritual del lavado que podría también denominarse purificación, bautismo, vuelta al origen, regeneración; abre el camino para otras dinámicas sociales a partir de la desterritorialización de las ficciones biopolíticas de regulación patriarcal: maternidad, belleza y homogeneidad, instauradas al servicio del poder.

La segunda sección del monólogo se denomina “SECARSE”. En ésta, el personaje reflexiona sobre el estado de su piel después del lavado o regeneración (desterritorialización) de los estereotipos sexistas. De ese modo, luego de purificarse con el bautismo de una nueva conciencia de sí misma, Piel descubre que su piel “está seca como desierto amplio y eterno”. La imagen reafirma la oposición del personaje frente a las normativas sexistas, específicamente frente a la exigencia de fertilidad que se impone a la mujer. De ahí que, sumida en el contexto de dominación patriarcal y, al mismo tiempo, liberada en el camino de otra valoración de su identidad, Piel compara su cuerpo con una cárcel: “porque todas sabemos que este cuerpo maldito que carga senos llenos de leche es nuestra propia cárcel”. De esa manera, el texto denuncia la contradicción que padecen las mujeres como consecuencia de la arbitrariedad de las ideologías sexistas. Pues según afirma el personaje: “llevamos esa dualidad presente como la mirada de todos los días”. En este sentido, resultan pertinentes las afirmaciones de la estudiosa Marcela Lagarde, en su estudio “Identidad femenina” en el que señala cómo:

La sobrecarga del deber ser y su signo opresivo le generan conflictos y dificultades con su identidad femenina. De hecho se producen contradicciones por no haber correspondencia entre la identidad asignada -cuerpo asignado, sexualidad asignada, trabajo asignado, vínculos asignados-, con la identidad

vivida -el cuerpo vivido, la sexualidad vivida {...}el trabajo realizado, los vínculos logrados. (3)

Como afirma Piel, distanciarse de esta no correspondencia, se compara a estar “huyendo de tu propia piel de heridas profundas”. En otras palabras, a medida que la mujer avanza en la desterritorialización de los estereotipos sexistas, se incrementa la complejidad y la presión social que ello representa. De ahí que su identidad se traduzca en una materialización contradictoria, que pulsea entre la idea de un cuerpo reducido al silencio y la conciencia de una dignidad irreprimible.

“Secarse” denuncia la base ideológica del patriarcado que legitima una relación jerarquizante entre los sexos. Como explica Purificación Mayobre:

El sistema binario aplicado a los sexos da lugar a una jerarquía o asimetría, ya que el varón se declara el sujeto del discurso, del logos, de la historia y el que tiene capacidad de nombrar el mundo, de ordenarlo, de configurarlo simbólicamente de acuerdo con su forma de ser, de pensar y de sentir, siendo pues los varones los que ocupan el polo positivo, en tanto que las mujeres serían lo negativo. (“Decir el Mundo en femenino”, 2)

Frente a esta construcción, Piel expresa su oposición y resistencia autoproclamándose alquimista de su propia identidad: “Nosotras las mujeres, somos alquimistas que transformamos el dolor en canto eterno”. Al igual que en la sección anterior, “lavarse”, el personaje culmina el recorrido de las vejaciones que ha instaurado en su piel el sistema patriarcal con una consigna de revolución que la reivindica como piel regeneradora, en cuyas heridas se abren además nuevos significados.

La tercera sección del monólogo consiste en un “MASAJE”. En ésta, Piel desmantela al estereotipo sexista que define el cuerpo de la mujer como un objeto sexual. La presentación de esta concepción se transgrede mediante la propuesta de la masturbación femenina como representación de la conquista que tiene el personaje sobre su propio cuerpo. Es preciso señalar que ello no supone un acto reproductor de la idea de poder que el sistema patriarcal inscribe en el acto sexual. Como explica Carole Pateman en su libro *El contrato sexual*: “En el patriarcado moderno, la masculinidad proporciona el paradigma de la sexualidad, y masculinidad significa dominio sexual. El individuo es un varón que hace uso del cuerpo de la mujer (propiedad sexual)” (255). Frente a esta ideología, puede apreciarse que el personaje presenta la masturbación sexual como un acto liberador. Como expresa Piel, su “masaje” no reproduce la concepción machista del sexo como un acto de posesión o autoridad sobre otro cuerpo/identidad, puesto que:

perderse en una habitación es cosa de lagartijos que buscan sin cesar un árbol nunca encontrado. Tú no eres un lagartijo, no necesitas gritar: ¡Este territorio es mío! No quieres poseer nada. Ya no hay cadenas en tus muñecas ni tobillos. No más escamas. Ya no eres sirena que huye de las redes, ni pez estrangulado por el aceite derramado. Tocarte con suavidad es una vez más estar contigo misma. En la intimidad contigo misma. Bendecida por tu propia saliva. Bautizada con tus palabras de viento salvaje.

La mujer se autoposee y con ello, reclama el control de su propio cuerpo y rechaza los discursos opresores. De ese modo, puede identificarse la propuesta de una dinámica sexual disociada de nociones dominantes. Ello transgrede y redefine la concepción sexista que reduce a la mujer a un cuerpo vulnerable de ser poseído y controlado a partir

de las exigencias del hombre. La reconquista que articula el personaje coincide con la visión crítica del posfeminismo, pues como explica Ana Forcinito, lejos de pretender la instauración de un sistema de poder a la inversa, esta perspectiva trata:

de inventar lenguajes capaces de acompañar en vez de reprimir, vigilar y castigar la corporalidad femenina lo que teje nuevas correspondencias entre el sexo y la escritura {...} a través de la recuperación del cuerpo como espacio de autoerotismo {...} para delinear posibilidades desestructurantes del falocentrismo y del servicio del cuerpo femenino al mismo. (*Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*, 81)

Cónsono a esta apreciación de Forcinito, la pieza destaca la autoridad que encarna el personaje como artífice de la palabra en el proceso de desterritorialización que supone el monólogo. Precisamente, la sección “masaje” finaliza con una declaración de poder frente al discurso patriarcal: “tu boca dibujó esa palabra en su labios y ya nadie podrá arrancársela”. Una nueva significación de la identidad de la mujer reivindicada en la imagen de una voz y una piel que “brilla como estrella muerta que todavía le permite al universo danzar con su luminosidad”, se distancia de los estereotipos de mujer silenciosa y pasiva que impone el sistema.

La sección “MAQUILLARSE” presenta también el proceso de resignificación que resulta de este ritual. De esa manera, el personaje se aplica cosméticos para neutralizar la imagen impuesta por el sistema patriarcal: “Me dibujo otro rostro porque el mío tiene las huellas del dolor y no quiero ser el recuerdo de algo que fue durante siglos. {...} escondo mi piel porque de nada sirve ser el reflejo del silencio”. Piel contesta y transgrede la visión tradicional de un maquillaje que se impone para preservar la imagen

deseable y joven en los cuerpos de las mujeres, estereotipos en los que la sociedad estima su valor. Como explica Alicia Puleo en su estudio “El patriarcado: ¿una organización social superada?”, a la mujer se le exige:

cumplir el mandato, en este caso a través de las imágenes de la feminidad normativa contemporánea (juventud obligatoria, estrictos cánones de belleza, *superwoman* que no se agota con la doble jornada laboral, etc.). La asunción como propio del deseo circulante en los *media*, tiene un papel fundamental en esta nueva configuración histórica del sistema de género-sexo.

En oposición a esta consigna, el personaje incita la develación del ejercicio destructivo que supone maquillarse o adaptarse a las exigencias sexistas. Como expresa, ese tipo de cobertura solo consigue acentuar:

esa boca que recuerda ese maldito grito de gata pateada. Pero maquillala, lamaquilla, la malamaquillala, laquiillalamalaquillayala, de rojo pasión, de naranja soleado, de rosa olvidado, de santa patrona, de mala madre, de sumisa sirvienta, de puta solitaria, de rojo intención, de lila vergüenza, de naranja imperfecto, de violeta traición, de madre rabiosa, de obrera olvidada, de niña pateada. ¡Maquíllala! Rellena esa piel de colores que recuerden tu otra piel escondida.

Como puede apreciarse, Piel devela la significación que subyace en el acto de maquillarse conforme a los preceptos sociales instaurados en la idea de un cuerpo femenino, aminorado y pasivo. Según expresa, reproducir estos estereotipos pone en evidencia su fracaso pues se trata de un ritual sin fundamentos que solo intenta disfrazar la superficie de otra piel. Por esa razón, el personaje propone la aplicación de un

maquillaje revolucionario, que, contrario a la intencionalidad reduccionista del patriarcado, dibuje una declaración de lucha en la superficie de su identidad:

Desplégalo como pañuelo blanco y embárralo de rojo sangre como tu boca que grita rabiosa y quiere encontrar y maldice lanzando al mundo con rabia suculentos insultos que atemorizan a todos. Píntate esa boca con rojo rabioso rojo de risa rojo de ira rojo de sangre, para que nadie olvide. Atrévete a lanzar tu boca de carne a la calle y si el silencio te arrojara que nadie olvide ese dibujo de carne roja que llevas sobre la barbilla. {...} Déjame jugar con los colores, que esta piel gris me lo pide. Salir a la calle como obra de arte viva, como cartel llamativo, anunciando a todos que esta piel gris que se muere sigue con vida y sus células andan celebrando como arcoíris nuevo.

La imagen del pañuelo blanco representativo de la lucha de las Madres de la Plaza de Mayo encabeza la articulación de esta imagen transgresora del estereotipo de silencio y pasividad de las mujeres. Como sugiere la imagen, el color rojo de la violencia sexista se fusiona con el color gris de la piel de una mujer marginada para producir un llamado a la revolución fundamentado en el optimismo y la pluralidad de un arcoíris. Sin embargo, llevar a cabo esta encomienda en el contexto de la problemática sociocultural que presenta el texto y celebrar así una nueva identidad, implica la adopción de una nueva perspectiva. De ahí que el personaje recalque la importancia de alargar sus pestañas, para así abanicar:

esa mirada que se aleja cada vez más de todo lo que la rodea. Esa mirada que también quiere huir y olvidarse que es parte de esa manta de piel que te ata como

soga al ancla. Atrápala, que no huya. Sedúcela para que siga presente. Sé la dulce que luce la mirada de una mujer rebelde.

Como se aprecia, durante el proceso del maquillaje, la mujer propone la resignificación de su identidad articulada a partir de estereotipos superficiales y reduccionistas. La mujer dirige la desterritorialización de esas construcciones proponiendo un contradiscurso de rebeldía que devela la artificiosidad de la caracterización sumisa y pasiva impuesta a las mujeres.

Véase además que la incitación que efectúa el personaje durante el ritual del maquillaje, también desafía la intencionalidad homogeneizante del patriarcado que Georgina Alfonso González, en su estudio “Identidades múltiples, diversidad plural y sentidos de vida: referentes valorativos para el cambio civilizatorio” define como:

la naturalización de las diferencias y desigualdades sociales, el predominio absoluto de los valores del mercado y la imposibilidad de alternativas al orden capitalista son los argumentos teóricos metodológicos que justifican a la sociedad capitalista, explotadora, excluyente, patriarcal y depredadora del ser humano y la naturaleza, que se presenta como la “sociedad perfecta”. (3)

Como puede advertirse, Piel denuncia esta determinación deshumanizante y represora. Pues según expresa, la intencionalidad de la exigencia homogeneizante resulta un mecanismo de control para mantener el *status quo* del sistema patriarcal. Véase por ejemplo la siguiente cita:

Rellena cada esquina de tu rostro con el mismo color. Uniformidad, eso es lo que buscan, que seas uniforme. Que desistas de ese asalto continuo que tienes contra

los requisitos que te han descrito. Una piel uniforme, rellena con más crema para que la foto salga inmaculada y de paso te digan secretos y te alaben.

La mujer manifiesta que repetir las exigencias de una identidad basada en el criterio de homogeneidad o neutralización de las diferencias, supone una acción aceptable dentro de los límites del sistema dominante, lo que conlleva recompensa y exaltación. Sin embargo, lejos de querer ajustarse a la superficialidad y el mecanismo de control subyacente en tales reconocimientos, el personaje afirma que “quisiera borrarle esta piel” para alejarse del ritual autodestructivo de aplicarse “una base sobre otra y otra como cuerpos todos juntos en esa orgía continua de buscar más piel para olvidar la propia”. Finalmente, el maquillaje como representación de los artificios enajenantes del sistema patriarcal, se trastoca con la proposición de un maquillaje revelador del detrimento social que este representa.

El último espacio de reflexión en la obra lo constituye el ritual de “PEINARSE”. Este compila y reafirma las discusiones presentadas en las actividades anteriores, que suponen la preparación del personaje para salir al encuentro de una nueva alternativa de vida, pues según expresa “Busco la verdad. Toda mi piel la quiere encontrar para sacarla a pasear a la calle y que todos puedan despertar del pesado sueño en el que viven”. Su disposición resulta así en un acto contestatario frente a los mecanismos de control del sistema que la oprimen y silencian pues “tiene un corazón que late como volcán y se niega a dejar de ser, se niega a callar porque no le han podido arrancar ni las palabras ni los recuerdos”. Puede advertirse que la preparación que efectúa el personaje: “LAVARSE”, “SECARSE”, “MASAJE”, “MAQUILLARSE” y “PEINARSE” se presenta como un proceso de desterritorialización de los estereotipos que afectan las

mujeres en contextos sociales sexistas. Como afirma Piel, intenta “sacudir con su presencia a los que niegan que existe el caos y el dolor”. De ese modo, sobresale una dinámica de concienciación en torno a la magnitud de esta problemática.

Como se ha mencionado, *Piel* hace alusión al padecimiento de las mujeres de múltiples contextos socioculturales. Ello vuelve a reafirmarse en esta última sección del monólogo cuando expresa: “Soy una piel rojiza, negra, amarilla, blanca, negra, marrón. Soy piel multicolor.” Fundamentada en esta conciencia reivindicadora de la heterogeneidad y opositora de la intencionalidad homogeneizante del patriarcado, Piel declara que: “Soy ese punto cardinal que no ha sido inventado por nadie”. De ese modo, la mujer se autodefine como una identidad inaprensible que se resiste a la internalización de construcciones ideológicas infundadas y opresivas.

Desestimada toda configuración de dominio a lo largo de la discusión crítico social que constituye *Piel*, nótese que el personaje propone un matriarcado fundamentado en la justicia y el compromiso. De tal modo, puntualizando la incertidumbre, la traición, la violencia y el abandono que representa el sistema patriarcal, la obra hace alusión a la emblemática interrogación del personaje bíblico Jesucristo y asegura que en los límites de su ideología:

Ningún hijo mío preguntará: ¿Madre, por qué me has abandonado? Ninguno. La carne no olvida jamás esa carne que nació de ella misma. {...} Las mujeres mordemos los papeles de los libros de historia y arrancamos con rabia la mentira porque no permitiremos que sus nombres sean olvidados. Estamos escribiendo una nueva historia {...} Los desaparecidos se alojaron en nuestra piel y somos su espejo. Somos la única manta que los cubrirá siempre con amor. Nuestro cuerpo

sigue siendo su matriz protectora y los llevamos pegados a la piel porque somos testimonio de vida y justicia.

El texto culmina con la consigna de una gestión política organizada y comprometida. De ese modo, autoproclamándose como voz de protesta y representación de una nueva política, la mujer expresa: “la calle me espera una vez más. Esa calle repleta de cuerpos como el mío, de pieles que son mapas llenos de caminos y rutas. Mi boca no será silenciada. Mi escudo está listo, me esperan en la plaza.” Culminado el proceso de desterritorialización patriarcal y resignificación de la identidad femenina que constituye el monólogo, Piel confirma su sitio de autoridad como representante de múltiples voces silenciadas y como portadora de las armas que constituyen la conciencia y la palabra.

En conclusión, el drama *Piel* de Teresa Marichal Lugo, constituye un discurso reivindicativo del potencial de las mujeres para resistir las imposiciones de la cultura patriarcal y materializar una identidad femenina auténtica. Se ha visto cómo el personaje Piel, personaje sinecdótico que representa la problemática sexista que padecen las mujeres de múltiples contextos socioculturales, desmantela la arbitrariedad de las clasificaciones de género. El personaje explora su Piel como una memoria histórica en la que se reflejan las estrategias sexistas disfrazadas de discursos oficiales. Piel reflexiona mientras practica los procesos de: “LAVARSE”, “SECARSE”, “MASAJE”, “MAQUILLARSE” y “PEINARSE”, con los que se desterritorializa de los estereotipos sociales. La discusión crítica que supone esta preparación para el encuentro de una nueva identidad, consiste en el resquebrajamiento de las ficciones biopolíticas que la limitan al rol de la maternidad, de mujer sometida y de objeto de deseo. Resulta significativo que Piel parece naufragar en el fracaso del proyecto patriarcal pero, finalmente se presenta

como una mujer que encarna la posibilidad de nuevas alternativas de materialización social. Como se ha visto, la contradicción que padece Piel por causa de las tensiones que suscita el sistema patriarcal, se resquebraja mediante la resignificación de su identidad concretada en la purificación y la reivindicación de su autoridad. De esa manera, a pesar de que su piel refiere el daño y la violencia que ha padecido en múltiples contextos y periodos históricos, también configura la identidad de una mujer revolucionaria que propone mejores y más equitativas alternativas políticas.

Capítulo IV:

Rejum-Reja-Mujer-Rejum: rejas biopolíticas y revoluciones posfeministas

*La jaula se ha vuelto pájaro
y se ha volado
y mi corazón está loco
porque aúlla a la muerte
y sonrío detrás del viento
a mis delirios*

*Qué haré con el miedo
Qué haré con el miedo*

*Ya no baila la luz en mi sonrisa
ni las estaciones queman palomas en mis ideas
Mis manos se han desnudado
y se han ido donde la muerte
enseña a vivir a los muertos.
Alejandra Pizarnik*

“Las normas de masculinidad y feminidad, tal y como las conocemos, producen violencia”¹⁴. De acuerdo a esta afirmación de Beatriz Preciado, el monólogo *Rejum-Reja-Mujer-Rejum* denuncia la neutralización y el ultraje que experimenta el personaje protagónico, en el marco de las ficciones biopolíticas que el patriarcado legitima bajo la idea de bienestar familiar y social. Como se verá, esta dinámica de control supedita a las mujeres a la autoridad masculina y justifica la violencia que pueden padecer si enfrentan las normativas sociales. En este sentido, es posible interpretar la pieza como un acto de desterritorialización de la hegemonía androcéntrica mediante el cuestionamiento de la idea de seguridad que el sistema construye a partir de estereotipos y jerarquizaciones sexistas. Así, en oposición a este andamiaje ideológico, el personaje protagónico devela

¹⁴ La cita aparece en la entrevista realizada por Luz Sánchez-Mellado, publicada en el periódico *El país*.

la identidad de una mujer neutralizada tras las rejas de la violencia y el silenciamiento, en el contexto de su propia familia y el entorno sociocultural.

Desde el título de la obra se plantea la significación del signo mujer en el marco de una sociedad machista. De ese modo, como un juego de palabras sugerente, el reverso de la palabra mujer, *rejum*, resulta parónima de la palabra reja. El personaje expresa: “Yo aquí encerrada. Mmmmmmmmmmmujer mujer, rrrrrrrrrrejum y no soy yo y sí soy yo. {...} rejum-porque estoy al revés. Porque el mundo camina al revés, grito y digo rejum. Porque yo ni siquiera siento que ya soy mujer.” Según se desprende del texto, las palabras: mujer y rejum, constituyen una díada de oposición. Entiéndase, conforme a la reflexión del personaje, bajo el visor de una perspectiva tergiversada y opresora, no es posible concretar la identidad de una mujer, sino de una rejum: una persona enclaustrada y condicionada para vivir al revés de sus deseos y posibilidades.

La pieza *Rejum-Reja-Mujer-Rejum* puede resumirse como la denuncia del sufrimiento y la desprotección que padece una ama de casa atrapada en un ciclo de violencia sexual y represión social. Según indica la acotación inicial, la caracterización denominada “Mujer”, permanece atada a una silla durante todo el monólogo. Desde ese espacio de limitación, el personaje denuncia la violación de la que fue víctima dentro de su propia casa. Según rememora: “Es la sombra del hombre oscuro sin rostro ni verbo. Sus manos como garrotes te lanzan al suelo y solo puedes ver oscuridad y sabes que puedes ver, pero no ves nada porque tu cuerpo te ayuda a olvidar y ya no recuerdas y lo intentas pero no puedes y eres algo que no eres”. Resulta notoria la relación discursiva entre la problemática individual que refiere el personaje y la dinámica sexista de su entorno cultural. De ese modo, puede interpretarse el carácter sinecdótico, tanto del

propone el personaje versus el estereotipo patriarcal de sumisión femenina. La aliteración con el fonema *r* continúa con las palabras “respiro, rosa, riso y raso”, trabalenguas que pueden reflejar la asfixia que padece el personaje al intentar superar la vida de maltrato que padece y poder así experimentar la felicidad y el cambio que sugieren las palabras “rosa” y “riso”. Sin embargo, finalmente termina en lo mismo, en lo “raso” de su angustiada situación familiar y social.

Asimismo, la pieza denuncia el sufrimiento y el temor de una mujer que ha sido ultrajada en su propia casa y que no puede alcanzar la justicia:

me asusto cada vez que recuerdo y siento cómo la impotencia se apodera de mí
ser y la rabia no puede salir y solo veo a esa mujer tirada en el suelo en un baño de
sangre, herida y ultrajada... Esa mujer que una vez fui yo y que nunca más sabré
quien es...

Como puede advertirse, a partir de la violencia, la mujer padece la neutralización de su identidad. Por esa razón, también experimenta la contradicción que representa vivir enajenada de su propia conciencia.

El cuestionamiento principal del texto desestabiliza la construcción ideológica de seguridad, que el sistema patriarcal configura en pos de la conservación de los estereotipos sexistas. La mujer desmantela este acuerdo político al expresar que, lejos de sentirse segura y plena: “siento que me asfixio, intento respirar, me aruño, busco el aire...no estoy... estoy debajo del agua...el mapo está limpio...no hay polvo en la casa”. La mujer enfatiza la contradicción que representa vivir en un contexto superficialmente despejado e impecablemente limpio, pues al mismo tiempo se trata de un espacio asfixiante y destructivo. Como enfatiza el texto, en su propia casa el personaje se

encuentra imposibilitado de expresar gestos básicos de supervivencia como la respiración. De ahí que enseguida la mujer cuestione y resuelva:

¿ Dónde está la casa segura ? ¿Las rejas cerradas? ¿El perro que avisa? La seguridad eterna...el nido celeste... la esfera perfecta...la luz encendida...¿Dónde? ¿Dónde la niña de rosa y el espejo que brilla y la luz encendida y la alarma que suena? ¿Dónde?

Como afirma el personaje, el peligro no proviene del exterior ni resulta desconocido, sino que, por el contrario, convive con ella en la inmediatez de su casa. La experiencia traumática de una violación sexual que ha quedado impune, resalta la arbitrariedad del andamiaje de seguridad que el sistema patriarcal fundamenta en la neutralización del sujeto femenino. Es decir, contrario al bienestar, la justicia y la libertad que deberían producir, los discursos ético-sociales paternalistas funcionan para legitimar conductas homogeneizantes y opresoras. En este sentido, puede interpretarse la reiterada imagen del color rosa y de la luz encendida, como la alusión a la plenitud que no alcanza el personaje por causa de la oscuridad o la ceguera frente a la problemática que la oprime. Como señala Carmen González Marín en su estudio “Dos dogmas del feminismo”, mantener el dogma que representa la cultura patriarcal y su opresión:

exige, pues, ser ciega a las diferencias reales entre situaciones de mujeres, y a las propias exigencias, y especialmente, algo muy relevante {...}, olvidarse de la posibilidad de elección de formas de vida. (60)

De ese modo, la represión y el maltrato que padece “Mujer” anula la posibilidad de ejercer su voluntad y materializar una identidad femenina autónoma y plena. Como afirma el personaje: “eres algo que no eres, pero sabes que tienes que pretender que

recuerdas y que hueles y comes y te bañas como todas, no me siento segura aquí.” Las expresiones de la mujer denuncian el carácter superficial y deshumanizante que representa la imposición de una identidad femenina homogénea. De esa manera, la caracterización resulta en un enfrentamiento político-discursivo, pues como explica Ana Forcinito en su estudio *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*, del desafío resulta:

un desmantelamiento de lo femenino definido desde la mirada falocéntrica. Al mismo tiempo la relación existente entre identidad y diferencia {...} hace que el proyecto identitario derrumbado por el feminismo sea reemplazado por un proyecto inestable y nómada que se resiste al sedentarismo de una definición única.” (23)

En este sentido, puede advertirse el dinamismo del personaje a pesar de su limitación de mujer atada a una silla o al condicionamiento del discurso patriarcal. De ese modo se aprecia a través de la reflexión crítica que hilvana a lo largo del monólogo en el que identifica, divulga y denuncia el artificio político y cultural que constituye el sistema social dominante.

Resulta pertinente señalar que, como afirma Beatriz Preciado, la violencia sexista se produce a partir de la reproducción de normativas infundadas e inoperantes relacionadas con las construcciones de género. De esa forma también reflexiona Ana D. Cagigas Arriazu en su estudio “El patriarcado, como origen de la violencia doméstica” en el que señala:

Cuando las mujeres se revuelven en su desigualdad y quieren salir de ella, cuestionan ese sistema de relaciones de poder y se convierten en una amenaza

para los hombres, que no saben cómo argumentar el mantenimiento de la estructura social imperante, surge la violencia, que es el único recurso para demostrar su superioridad y que son los que mandan. (311)

Cagigas Arriazu opina que la violencia es el único ámbito en que el hombre puede retomar impunemente su autoridad. De ese modo, resulta un mecanismo de control imprescindible para “mantener el *status quo* de la dominación masculina” (310). Conforme a esta interpretación, el monólogo puede considerarse un espacio crítico que desmantela la ficción biopolítica que supone la díada: subordinación femenina/seguridad social. Es decir, lejos de resultar un proyecto sostenible, el patriarcado se presenta en el monólogo como un artificio contradictorio que carece de fundamentos ideológicos coherentes y de propuestas sociopolíticas confiables.

La situación política opresora que se representa en el texto a través de la imagen de la silla y de las ataduras pueden interpretarse como la limitación y el silenciamiento que constituye reproducir ideologías y conductas sexistas. De esa forma, el personaje compara esta problemática con estar: “atada bien atada como se atan los barcos al muelle, como se ata a un prisionero, como se ata aquel con aquella aunque nunca se amen ni se entreguen porque se atan y estar atado es estar seguro y nadie quiere soltar los nudos porque soltarse es como irse a la deriva sin rumbo”. Las imágenes de la atadura denuncian la esclavitud que supone acatar las normativas del sistema patriarcal por motivo del miedo a la desprotección y el peligro que acarrea enfrentarlas. Así, resulta significativo cómo, para subsanar la sensación de soledad y naufragio que padece, la mujer evoca la territorialidad de la cavidad materna: “átame a ti éntame nuevamente a tu bulto sagrado de carne y sangre donde lo oscuro es bello y el silencio te besa la piel.

Calienta mi piel con tu sangre, dame de tu leche y átame con ese cordón de carne que una vez fue nuestro.” Contrario a la devaluación de las construcciones patriarcales, resulta notable la exaltación del contradiscurso matriarcal. En este sentido, la pieza propone la resignificación de la mujer y el dismantelamiento de la regulación sociocultural machista.

Con el propósito de resaltar la artificiosidad del discurso patriarcal, el monólogo denuncia además la abyección de la expresión femenina. Específicamente, se plantea el tema de la locura, término utilizado estratégicamente para referir la expresión de antagonismo frente a las normativas sexistas. De esa manera, nótese que en el texto, a pesar de que el hombre es quien inflige el daño, la mujer se culpabiliza: “me impongo la pena máxima, me declaro culpable ante el mundo y permito que el silencio se apodere de mi ser”. Esta reacción autodestructiva se presenta como el resultado de una formación ideológica que condiciona a las mujeres a sentirse culpables y como consecuencia, justifica los actos violentos cometidos por hombres, únicamente por su posición privilegiada dentro del sistema. En términos psicológicos, resultan pertinentes los señalamientos presentados en el libro *Actuación en salud mental con mujeres maltratadas por su pareja*, en el que se discute esta particular actuación, a la luz de su relación con la internalización de estructuras ideológicas y culturales:

No existe un perfil de mujer maltratada. Un tipo de creencias y actitudes acerca del amor y del matrimonio, concretamente, creencias sobre el amor romántico, puede favorecer que cualquier mujer sometida a estrategias de dominación, coerción y control, quede atrapada en el ciclo de la violencia. La vulnerabilidad es mayor en aquellas mujeres que han sufrido abuso físico en la infancia. En

resumen, las mujeres maltratadas son personas que han sufrido una violencia inusual y han reaccionado de forma usual. Tienen en su base dos déficit importantes: una red social pulverizada y falta de recursos para establecer relaciones de confianza. (40)

En este sentido, el personaje “Mujer” carece de alternativas más allá de la violencia que padece en su núcleo familiar, espacio de protección por antonomasia, por lo que se ve forzada a permanecer en el ciclo de maltrato:

Mi marido es bueno. Cuando menos me amarra a esta silla. Es que si no me amarro me hago daño. Una vez le caí a puños a Pedro y él me tuvo que dar un par de gaznatás para calmarme. Me pegó tanto que me rompió la boca {...} No es fácil hablar de lo que una siente. Es más fácil limpiar, es más fácil callarme, tomarme la pildorita cada noche y continuar tranquilamente siendo lo que soy.”

Según afirma la “Mujer”, resulta más fácil permanecer en silencio pues lo contrario, supondría la patologización de su conducta¹⁵. Es decir, conforme a la normativa patriarcal, el enfrentamiento del ciclo de opresión que padece el personaje representa los márgenes abyectos de la identidad femenina por lo que no recibe el respaldo del aparato social dominante. En su estudio *Género, mujeres y psiquiatría: una aproximación crítica*, María José Ruiz Somavilla e Isabel Jiménez Lucena explican como dada su condición de subalterna dentro de un sistema de dominación masculina:

¹⁵ Se recomienda la lectura del estudio: *Re(de-)generado identidades: locura, feminidad y liberalización en Elena Garro, Susana Pagano, Ana Castillo y María Amparo Escandón*, en el que Ana Cruz García discute ampliamente como en oposición al sujeto femenino “lo masculino se adjunta tradicionalmente con la actividad, la presencia y, por supuesto, la razón.” (2)

Las mujeres tenían más probabilidad de ser etiquetadas de enfermas mentales, debido a lo que Chesler llama “doble estándar” de la enfermedad mental, y a que la salud mental no se valoraba de la misma forma, con los mismos parámetros, en hombres y mujeres, pues los parámetros de una personalidad sana: independencia, autonomía y objetividad no eran los parámetros de una mujer mentalmente sana: dependencia, sumisión y sentimentalismo. Por tanto, las mujeres podían ser consideradas “locas” aceptaran o rechazaran aspectos del rol femenino. (10)

Véase que la “Mujer” refiere la contrariedad de esta ficción paternalista cuando relata:

Pedro me dice que si me llega a dar un ataque de estos en la calle me meten en el manicomio mío mío mío mía es la culpa, mía es la pena y la vergüenza. Mía la palabra que se quedó sin respuesta o la mirada perdida que sigue buscando allí en aquel cañaveral donde se perdieron mis sueños para siempre.

Como puede interpretarse, la mujer hace alusión a otra mirada o bien, a una perspectiva alterna a las imposiciones ideológicas del sistema que la oprime y silencia. De esa manera, hace hincapié en que la locura se produce a partir de las dinámicas de represión perpetuadas en la cultura y en la vida familiar. En el transcurso de esta discusión, nuevamente se hace referencia al paso del tiempo para resaltar la necesidad de erradicar con prontitud las prácticas sexistas que tienen como consecuencia la neutralización del sujeto femenino:

tictictictictic me vuelve loca. Enciendo un cigarrillo, camino por la casa, me lavo la cara, miro por la ventana, me peino, me lavo las manos, me baño, me lavo las manos, limpio el inodoro, lavo la ropa, limpio las cacerolas, plancho la ropa y ese

maldito tictictictictic que sigue y sigue como tren en marcha eterna y sigue como galope de caballo salvaje que huye del lazo, así me paso el día, va llenando la casa y parece como si un mar revuelto y oscuro me fuera a asfixiar. Toco las paredes. Enciendo la televisión, miro la novela, meneo la comida. Friego, friego, friego y es el agua corriendo la que paraliza el tictictictic y yo aquí encerrada. Mmmmmmmmmmmujer mujer, rrrrrrrrrrejum y no soy yo y sí soy yo.

Según puede interpretarse, la mujer reproduce un ritual de exigencias sociales como medio de subsistencia frente a la terrible problemática que compara con un “tren en marcha eterna y sigue como galope de caballo salvaje que huye del lazo”. Ello, sin embargo, consiste además en un proceso reflexivo que le permite identificar la inutilidad y la esclavitud que constituye permanecer bajo el dominio de la ideología patriarcal. De ahí que, lejos de constituir una caracterización pasiva, la mujer protagoniza un proceso de desterritorialización de las ficciones biopolíticas que la reducen, entre otras cosas, a un objeto de deseo siempre vulnerable a la abyección de su identidad. De ese modo se denuncia en el monólogo pues, por ejemplo, siendo víctima de una agresión sexual, las características de su cuerpo se perfilan como los verdaderos culpables:

el silencio se hizo nuestro aliado. Nada pasó. No pasó nada. Pasó nada. Nada... un descuido. Dejar la puerta de la cocina abierta... no fui precavida... ni maliciosa... tener una bata... rejum. el pelo suelto... rejum... la boca pintada rejum... los senos grandes rejum... soy y no soy... y dejo de ser cada vez que deseo ser y decir y gritar porque lo que soy no gusta a los demás.

Como plantea el personaje a partir de la repetición de estereotipos sexistas, las consecuencias de no cumplir con las expectativas del entorno sociocultural machista

redundan en la alienación y en el maltrato. Es decir, como se ha interpretado, el andamiaje de seguridad establecido por el patriarcado resulta en una estrategia de justificación de la autoridad del hombre sobre el cuerpo y la voluntad de la mujer. Véase como ejemplo además, cuando la mujer relata cómo intenta acercarse afectivamente a sus hijos, pero no puede por causa de las heridas físicas y emocionales que sobrelleva como mujer desprotegida en el contexto de su casa y de su entorno social. Específicamente, el personaje denuncia la contradicción y la anulación que padece como mujer maltratada y al mismo tiempo incomprendida, pues, a pesar de ella ser la víctima y el hombre el victimario, los niños idealizan la figura paterna:

lo adoran porque a veces se me hace difícil abrazarlos y besarlos y decirles cosas lindas porque me da asco que me toquen... Me da asco tocar... Me da calambre...calambre... Se me duermen las piernas porque ya no quiero caminar. Me impongo la pena máxima, me declaro culpable ante el Mundo y permito que el silencio se apodere de mi ser. Soy esa la que fue golpeada una y otra vez en ese piso limpio limpio de losetas italianas.

Como vía de escape del enmarañado contexto familiar de violencia y manipulación que padece, desde los límites de su condición de subalterna, el personaje clama y cuestiona: “¿Alguien entiende? Aquí y ahora no es fácil vivir amarrada a una silla.” Apelando a la indignación/concienciación del lector/espectador, con esta pregunta retórica la “Mujer” propone la resignificación de la ficción biopolítica estructurada en la díada: locura/histeria femenina, al presentar el padecimiento físico y emocional de un personaje incomprendido y maltratado.

Resulta notoria además la denuncia a los medios de comunicación, presentados como vía promotora de la enajenación y la pasividad frente a la problemática de violencia sexual. Como explica Iván Sambade Baquerín en su estudio “Cuerpo, masculinidad y violencia: un análisis filosófico sobre la función socializadora de los medios de comunicación de masas en las democracias occidentales”:

se proyecta una imagen modelo de la realidad social posible que termina instituyendo implícitamente la normalidad social de las globalizadas sociedades occidentales. Consecuentemente, la desigualdad inducida por el fragmentado discurso de la diferencia queda oculta bajo la potencia seductora de las representaciones estereotipadas de masculinidad y femineidad que los *mass media* proyectan. (6)

Esa estrategia de escamoteo y de formación ideológica se aprecia en el monólogo cuando la mujer narra:

entonces me vendó los ojos y me quedé sin boca sin ojos sin nada solamente esa oscuridad mientras el anuncio me llevaba a Europa o me hablaba de la pizza o cantaba de lo sabroso que era el jugo o me decía que bebiera cerveza para ser feliz y yo allí y ese hombre sobre mí... se levanta y comienza a patearme todo el cuerpo, como si fuera un bulto. En las piernas, en la cara, en las nalgas... todo mi cuerpo como bulto desechable basura... basura mi cuerpo como basura rrrreeeejuuuuummmmmmm rrrraaaabiiiiiaaaa. Cuando se fue de la casa limpia-limpia...sin dejar rastro...el televisor era el único que me hablaba, por eso supe que estaba viva...muerta-viva-viva-muerta...sin poder casi respirar...temblando...

Como puede apreciarse, la “Mujer” oscila entre la vida y la muerte al formar parte de un ciclo inapelable de violencia doméstica y social. Resulta significativo el contrastante entre las palabras limpieza y basura. Ello, puede interpretarse como la representación de la jerarquización sexista que padece el personaje dada su caracterización femenina.

Es preciso señalar además que la insistencia en el tema de la limpieza a lo largo de todo el monólogo, destaca la imagen del agua como elemento de purificación y camino de liberación. Específicamente, a través de este elemento líquido, el personaje desarrolla un proceso de desterritorialización del entorno sociocultural patriarcal. De ese modo, “Mujer” recurre a la significación regeneradora del agua para reivindicar su vida y su libertad. Como explica Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de Símbolos*:

Ilimitadas e inmortales, las aguas son el principio y el fin de todas las cosas en la Tierra {...} La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida. (69)

Asida a esta significación de lo líquido, la mujer exalta el proceso de liberación que representa bañarse y limpiar su hogar:

me baño constantemente tratando de borrar ese cuerpo extraño de mi cuerpo....esa navaja...ese dolor...voy y vengo sobre mí misma. Me toco. Me siento. No me miro, pero me siento. Todavía existo porque sé que respiro y que sé gritar y que me asusto cada vez que recuerdo y siento cómo la impotencia se apodera de mí y la rabia no puede salir y solo veo a esa mujer tirada en el suelo en un baño de sangre, herida y ultrajada... Esa mujer que una vez fui yo y que nunca más sabré quién es...me baño una y otra vez. Limpio los muebles, el mapo me acompaña día

y noche. Quiero todo limpio, como debe ser, sin rastro de polvo, sin huellas oscuras. Sin pisadas pasadas.

La impecabilidad de los muebles y la insistencia con la que el personaje restriega su piel, pueden interpretarse como la resignificación del condicionamiento cultural que impone a las mujeres mantener la pulcritud de su imagen/cuerpo y de la casa, pues, para el personaje, se trata de la articulación de una vía de escape y de subsistencia. De este modo, la versión del ritual que presenta el monólogo coincide con la interpretación de lo que Rosino Gibellini identifica como “teología feminista”. El teórico hace alusión al texto *Woman Spirit Rising: A feminist Reader in Religion*, donde Zsuzsanna Budapest, una de las principales exponentes de esta transgresora doctrina, afirma:

Los rituales {...} son un modo de exorcizar al policía patriarcal que hay en nosotros, de purificar la profundidad de la mente y de llenarla con imágenes positivas de la fuerza y belleza de las mujeres. De todo ello es símbolo la Diosa: de lo divino que hay en las mujeres y de todo cuanto hay femenino en el Universo. (457)¹⁶

Cónsono con esta disquisición crítica y religiosa, puede interpretarse que a través del ritual de limpieza y del baño el personaje “Mujer”, lejos de reproducir exigencias sexistas, efectúa dinámicas de desterritorialización patriarcal.

Las últimas líneas del monólogo vuelven a referir el paso del tiempo a través de onomatopeyas del sonido del reloj y sugieren la propuesta de un sistema social matriarcal o bien, el desmantelamiento de la jerarquización y la arbitrariedad que constituye el sistema patriarcal imperante. Como expresa el personaje:

¹⁶ La cita aparece en: Gibellini, Rosino. *La teología del siglo XX*. Santander: Editorial Sal Terrae, 1998.

protagónico, Mujer, denuncia la neutralización de su identidad y la violencia que padece y así, propone la resignificación de los mecanismos de control que supeditan a la mujer a la dominación masculina. De ese modo, se resquebrajan las construcciones ideológicas sexistas: sumisión femenina/seguridad social; rebelión femenina/locura; mujer abusada sexualmente/mujer provocadora, mujer limitada a los quehaceres domésticos/ mujer ideal. En oposición a la injusticia que padece como mujer maltratada y violada, la caracterización propone un sistema social matriarcal; un escenario que no limite su identidad a la personificación de una *rejum*, sino que le permita expresar la materialización de una mujer al anverso de la justicia y la libertad.

Capítulo V

Conclusiones

“¿Cómo volvemos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua?” (33). Cónsono a esta interrogante planteada en el estudio *Por una literatura menor* de Gilles Deleuze y Felix Guattari, la dramaturgia de Teresa Marichal Lugo responde críticamente a la problemática sexista que padecen las mujeres de múltiples contextos y periodos socioculturales. Así, desde los márgenes del sistema patriarcal dominante, el tratamiento del tema que suponen las piezas *Paseo al atardecer*, *Piel y Rejum-Reja-Mujer-Rejum*, desmantela las ficciones biopolíticas que instaaura el patriarcado como estrategia de control y conservación de sus pautas. En este sentido, se ha podido interpretar la muestra dramática seleccionada como un ejercicio de desterritorialización que dialoga con la perspectiva teórica posfeminista.

En el primer capítulo de este estudio, se ha explicado la significación del término posfeminismo y su diferenciación con respecto a la primera etapa del movimiento. Ana Forcinito, Judith Butler, Beatriz Preciado, Teresa de Lauretis, Purificación Mayobre Rodríguez, Mari Luz Esteban, entre otras teóricas citadas en este análisis, constituyen las voces de una evolucionada perspectiva que se concretó a partir de la década de 1990. Preciado hace referencia a una etapa de madurez del feminismo para resaltar el reconocimiento de la instancia discursiva del cuerpo de la mujer, el desarrollo de una discusión crítica disociada de los mecanismos de control fundamentados en la violencia y la jerarquización que utiliza el contradiscurso machista y la conciencia de apertura frente al dinamismo y la multiplicidad de la problemática sexista en diálogo con otras representaciones de la subalternidad. De esa manera, se ha visto que el teatro de Teresa

Marichal Lugo, cuyas obras estudiadas conforman creaciones o versiones revisadas del año 2005 en adelante, reafirma su diálogo con esta etapa que puede considerarse como la consolidación del feminismo pues, como explica la teórica Teresa de Lauretis en su estudio “La tecnología del género”:

la necesidad de la teoría feminista de continuar su crítica radical de los discursos dominantes de género, tal como estos son, al mismo tiempo que intentan eliminar por completo la diferencia sexual, es mucho más insistente desde que la palabra postfeminismo fue pronunciada, y no en vano. Esta clase de deconstrucción del sujeto es efectivamente una manera de recontener a las mujeres en la feminidad (Mujer) y reposicionar la subjetividad femenina en el sujeto masculino, como quiera que sea definido. Además, cierra la puerta en la cara del sujeto social emergente al cual estos discursos supuestamente están tratando de ubicar, un sujeto constituido a través de una multiplicidad de diferencias en la heterogeneidad material y discursiva. (32)

Este proceso de resignificación se aprecia en las tres obras seleccionadas en virtud de su relación con el concepto de literatura menor. Como se discutió, este término acuñado por los teóricos Gilles Deleuze y Felix Guattari que refiere la materialización de un punto de fuga discursivo, una representación de la subalternidad y un coeficiente de desterritorialización, representa el desmantelamiento discursivo de sistemas dominantes y la reivindicación de la heterogeneidad y el dinamismo que constituyen las voces subalternas. En este sentido, la dramaturgia de Teresa Marichal Lugo resalta el enfrentamiento de la ideología androcéntrica a través un contradiscurso asociado con el posfeminismo que repercute en el desmantelamiento de los estereotipos sociales y la

propuesta de una identidad femenina fundamentada en la multiplicidad y la libertad de expresión.

Asimismo, se ha podido identificar en las tres obras la recurrencia de temas y discusiones socioculturales. Como se ha visto, las obras problematizan los tópicos de la maternidad impuesta, la exigencia del matrimonio, la impunidad de la violencia doméstica, la enajenación que promueven los medios de comunicación, las estrategias de control social, las construcciones jerarquizantes entre hombres y mujeres, el papel formativo de las entidades comunitarias, las limitaciones del sistema educativo, la contradicción que padecen las mujeres por materializar exigencias deshumanizantes, el énfasis androcéntrico de la religión judeocristiana tradicional y el carácter universal de la opresión sexista. Estas recurrencias o puntos de continuidad, “signos y emblemas” como nombraba Alejandra Pizarnik a sus reiteradas presencias poéticas, develan la coherencia y el compromiso del discurso crítico social que supone la dramaturgia de Teresa Marichal Lugo. Ello, se fusiona con el dinamismo y la transgresión que representa cada obra desde su particular tratamiento de la problemática sexista.

Un elemento representativo del teatro de Marichal Lugo se advierte en el empleo del personaje sinecdótico. El mismo, como se ha visto, permite identificar la finalidad representativa de cada una de las caracterizaciones de las obras. De esa manera, “la mamá” en *Paseo al atardecer*, “Piel”, en la pieza homónima y “Mujer”, en *Rejum-Reja-Mujer-Rejum*, suscitan discusiones críticas a partir de sus nombres claramente vinculados con la problemática expuesta en cada obra. De ese modo, más allá de circunscribirse a territorialidades específicas y unidimensionales, los personajes denuncian el sistema patriarcal que suprime a las mujeres de múltiples contextos socioculturales.

Resulta importante además la propuesta sociopolítica del matriarcado presentada en las tres obras. La misma se perfila como un discurso contestatario y opositor del sistema patriarcal. Para concretar esta imagen, los personajes recurren a la desmitificación del discurso religioso tradicional, la reivindicación del sujeto femenino y el desmantelamiento del autoritarismo y la manipulación de las ficciones paternalistas. De ese modo, lejos de tratarse de una propuesta hegemónica paralela al discurso tradicional deplorado, en otras palabras, de un dominio ginocentrista, ésta puede interpretarse como una propuesta discursiva de resistencia y lucha que funciona para develar la maleabilidad y el fracaso de la estructura ideológica dominante.

Puesto de cabeza, el sistema patriarcal encuentra en su contradiscurso feminista el estremecimiento de sus fútiles y destructivos cimientos y la instauración de un nuevo signo de autoridad disociado de intencionalidades jerarquizantes y opresoras. En el caso de *Paseo al atardecer*, el personaje Gertrudis, una mujer escritora, es quien propone la revolución política que representa la imagen de un sistema social matriarcal. Su caracterización transgrede los estereotipos sexistas que imponen a la mujer la vida matrimonial y la maternidad. Por su parte, el monólogo *Piel* perfila esta propuesta mediante el acto de reconquista que supone la transgresión de la autoridad. El personaje efectúa el procedimiento de lavarse, secarse, masajearse, maquillarse y peinarse para desarrollar la resignificación del sujeto femenino. En el caso de *Rejum-Reja-Mujer-Rejum*, la protagonista del monólogo presenta la imagen de la cavidad materna como medio para denunciar la desprotección y la violencia que representan las estrategias de control legitimadas por el sistema patriarcal como mecanismos de seguridad y bienestar social. La mujer padece la arbitrariedad de un sistema sexista que promueve y legitima

conductas de opresión en el núcleo familiar y social. Por esa razón, el monólogo propone el matriarcado como medio para develar el fracaso que constituye la ideología dominante.

De igual modo, en diálogo con la propuesta social matriarcal, se ha visto que las obras coinciden en la desmitificación de la maternidad como materialización ideal de la mujer. Específicamente, se denuncia la presión social que padecen muchas mujeres frente a la normativa de concretar estereotipos independientemente de su voluntad. La pieza que más enfatiza en este tema es *Paseo al atardecer*, en la que dos mujeres: “la mamá” y “Gertrudis” develan la artificiosidad que supone imponer la maternidad como materialización ideal sin tomar en cuenta el dinamismo y la heterogeneidad que abarca la identidad femenina. Por su parte, el monólogo *Piel*, denuncia la contradicción que representa la exigencia de ser madre y mantener la imagen de mujer joven y deseable. De ese modo, el personaje problematiza la arbitrariedad de las exigencias sexistas en torno al cuerpo femenino y propone la resignificación de su piel como una identidad flexible a la multiplicidad y en tránsito hacia la desterritorialización patriarcal. Por último, la pieza *Rejum-Reja-Mujer-Rejum*, enfatiza en el deterioro personal, familiar y social que implica permanecer bajo el dominio de una ideología equívoca y violenta. En las tres piezas la maternidad impuesta se asocia con la violencia y la represión de la identidad femenina. Los planteamientos presentados concurren con una ideología de apertura desterritorializada de las regulaciones sexistas. De ese modo, se propone la resignificación del sujeto femenino como una identidad dinámica e inaprensible que solo encuentra la plenitud a través del ejercicio de su voluntad.

Asimismo, como evidencia del carácter dinámico de la literatura menor, la dramaturgia de Teresa Marichal Lugo se reitera en el potencial prestidigitador del

lenguaje. Mediante el uso de onomatopeyas, palabras repetidas, frases entrecortadas y trabalenguas, las piezas consiguen transmitir el dolor, la contradicción, el grito, la afirmación y la pasión que viven los personajes. Ello puede relacionarse también con la exaltación de la palabra como instrumento de lucha, presentado en las tres obras desde la caracterización de escritoras, activistas y sobrevivientes que se revelan en contra del sistema, hasta la articulación de un contradiscurso que, desde el artificio teatral, desestabiliza la autoridad de los esquemas sociales imperantes.

De igual manera, se ha visto que las tres obras seleccionadas presentan el elemento del agua en virtud de su significación purificadora. En este sentido, las piezas transgreden el simbolismo tradicional de este elemento líquido asociado a la consolidación de ideologías y conductas, como por ejemplo se enfatiza a través del ritual del bautismo religioso androcéntrico. De ese modo, se ha visto cómo el personaje “Piel” desarrolla el proceso de “lavarse” de las ficciones biopolíticas que la limitan a materializar una identidad femenina silenciada y contradictoria. Durante este proceso, el personaje reivindica su sitio de autoridad en el territorio político e individual que constituye su cuerpo. Por su parte, la pieza *Rejum-Reja-Mujer-Rejum* destaca la insistencia del personaje “Mujer” por mantener su cuerpo aseado y su casa limpia. Al igual que “Piel”, esta recurre a la significación liberadora del agua que funciona además como medio de supervivencia dentro de las circunstancias de violencia y represión que padece en los límites de su casa y de la sociedad.

Resulta notorio que a pesar de la magnitud y el daño de la problemática sexista denunciada en las tres obras, sobresale un tono esperanzador. De ese modo, los personajes proponen significaciones transgresoras de la identidad femenina tradicional

asociada con la sumisión y el silencio, para así, dar lugar a mujeres escritoras, activistas y revolucionarias encaminadas por la conciencia y la esperanza de nuevas y más justas dinámicas socioculturales.

Cabe señalar además que, como se ha mencionado en el primer capítulo, las piezas *Paseo al atardecer*, *Piel* y *Rejum-Reja-Mujer-Rejum*, dialogan con la denominada *Nueva Dramaturgia Puertorriqueña* que la estudiosa Laurietz Seda define en su libro homónimo como una “propuesta de modos alternos de rearticulación de identidades políticas, sociales, culturales o sexuales que van de lo personal a lo nacional” (14). De ese modo, dadas las discusiones protagonizadas por los personajes de las obras seleccionadas, puede advertirse un ejercicio de resignificación del sujeto femenino desde la dimensión individual y familiar hasta el espacio social y cultural. Las obras responden críticamente a la problemática sexista que afecta no solo al contexto puertorriqueño, sino también a otras demarcaciones socioculturales.

Finalmente, puede afirmarse que la dramaturgia de Teresa Marichal Lugo constituye un proceso de desterritorialización de las normativas patriarcales en dirección a una renovada visión de mundo en la que no tienen cabida las jerarquizaciones, las contradicciones, la violencia, el autoritarismo, las regulaciones homogeneizantes y los estereotipos. Su propuesta artística devela compromiso y coherencia frente a una realidad social decadente y deshumanizada. Como se ha estudiado, las caracterizaciones que protagonizan las obras: escritoras, madres, amigas, esposas, hijas, víctimas, sobrevivientes, sacerdotisas, revolucionarias y activistas, emprenden el camino hacia la desterritorialización de la opresión social que padecen, convirtiéndose así en nómadas, en

inmigrantes y gitanas del contexto sociocultural que las neutraliza, en dirección a una nueva territorialidad fundamentada en la justicia y la libertad.

Bibliografía

- Alfonso González, Georgina. “Identidades múltiples, diversidad plural y sentidos de vida: referentes valorativos para el cambio civilizatorio”. *Scribd*. Web. Diciembre 2011.
- Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993. Impreso.
- Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género”. *Performing feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990. 270- 282.
- . *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós, 2002.
- . *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.
- . *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Cagigas Arriazu, Ana D. “El patriarcado como origen de la violencia doméstica”. *Monte Buciero* (2000): 307-315.
- Carrillo, Jesús. “Entrevista con Beatriz Preciado”. *Desacuerdos*, vol. 2, octubre de 2004, pp. 244-26.
- . Ignacio Estella Noriega, Lidia García Merus. Eds. *Desacuerdos*. Barcelona: Actar, 2005: pp. 243-261. Impreso.
- Carvallo, María Angélica y Amparo Moreno. “La construcción de la identidad de género y la representación de la maternidad en la adolescencia” *Actas del cuarto*

- congreso estatal Isonomía: Sobre identidad de género vs. Identidad sexual*. 2008,
Web. 20 de noviembre de 2011.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.
Impreso.
- Cruz García, Ana. *Re(de-)generado identidades: locura, feminidad y liberalización en Elena Garro, Susana Pagano, Ana Castillo y María Amparo Escandón*. Bern: Peter Lang AG, 2009.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- . *Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1975.
- Esteban Galarza, Mari Luz. “Cuerpos y políticas feministas”. Ponencia presentada en las Jornadas Estatales Feministas de Granada. España 2009. Web. 10 octubre 2011.
- . “El Estudio de la Salud y el Género: las ventajas de un enfoque antropológico y feminista”. *Salud colectiva* 2. (enero-abril 2006). Web. Noviembre 2011.
- Fernández Olmos, Margarite. “Los cuentos infantiles de Rosario Ferré o la fantasía emancipadora”. *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*. Año XIV, número 27, 1988. pp. 151-163.
- Forcinito, Ana. *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio. 2004.
- Garriga Puerto, Ascensión y Julio C. Martín García. *Actuación en salud mental con mujeres maltratadas por su pareja*. *Scribd*. Web. Diciembre 2011.
- Gibellini, Rosino. *La teología del siglo XX*. Santander: Editorial Sal Terrae, 1998.
- González Marín, Carmen. “Dos dogmas del feminismo”: *Feminismo/s* (2010) : 55-74.

Web. Noviembre 2011.

Hardt, Michael y Antonio Negri. *Imperio*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

Impreso.

Lértora, Juan Carlos. *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*.

Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993. Impreso.

Marichal Lugo, Teresa. *Boy George se está dejando barba*, 1985. Manuscrito inédito.

---. *El bulto*, 1986, Manuscrito inédito.

---. *Otaku-Play-Now, Pay me later*, 2005. Manuscrito inédito.

---. *Paseo al atardecer*, 2008. Manuscrito inédito.

---. *Piel*. 2005. Manuscrito inédito.

---. *Rejum-Reja-Mujer-Rejum* , 2012. Manuscrito inédito.

Mayobre Rodríguez, Purificación. “Decir el Mundo en femenino”. *Scribd*. Web.

Diciembre

2011.

---. “El problema de la identidad femenina y los nuevos mitos”. *Scribd*. Web.

Diciembre 2011.

---. “La construcción de la identidad personal en una cultura de género”. *Scribd*. Web.

Diciembre 2011.

---. “La formación de la identidad de género: una mirada desde la filosofía”. *Scribd*.

Web. Diciembre 2011.

---. “Marco conceptual en la socialización de género”. *Scribd*. Web. Diciembre 2011.

---. “Micromachismos invisibles. Los otros rostros del patriarcado”. *Scribd*. Web.

Diciembre 2011.

- . “Repensando la feminidad”. *Scribd*. Web. Diciembre 2011.
- . “Salud y género”. *Scribd*. Web. Diciembre 2011.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Mora, Gabriela. “Crítica feminista: apuntes sobre definiciones y problemas” *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. Michigan: Bilingual Press, 1992.
- Ochoa, Desireé, Maryiri Parra y Camen Teresa García. “Los cuentos infantiles: niñas sumisas que esperan un príncipe y niños aventureros, malvados y violentos” . *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* 27 (2006): 119-154.
- Pateman, Carole. *El contrato sexual*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1995. Impreso.
- Perales, Rosalina. *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987*. México: Gaceta S.A., 1993.
- Preciado, Beatriz. “Biopolítica del género”. *Scribd*. Web. Noviembre 2011.
- . “Después del feminismo”. *El País*. 13 de enero de 2007. Web. 20 de noviembre de 2011.
- . “Género y performance”. *Scribd*. Web Noviembre 2011.
- . *Manifiesto Contrasexual*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2011.
- Puleo, Alicia. “El patriarcado: ¿una organización social superada?” *Temas para el debate* 133 (2005): 39-42 .
- Ramos Perea, Roberto. “Panorama histórico del teatro puertorriqueño”. *Scribd*. Web. Abril 2008.
- . *Perspectiva de la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña: ensayos sobre el nuevo teatro nacional*. San Juan: Ateneo Puertorriqueño, 1989.
- . “Perspectivas de la Nueva Dramaturgia Nacional.” Ponencia presentada en el

- Segundo Seminario de Dramaturgia auspiciado por la Oficina de Fomento Teatral del Instituto de Cultura Puertorriqueña. San Juan 1984. Web. Noviembre 2011.
- Ruiz Somavilla María José e Isabel Jiménez. “*Género, mujeres y psiquiatría: una aproximación crítica*”. Fascículo 1 (2003): 7-29.
- Salazar, Gonzalo. “Políticas *Queer* y capitalismo: Revoluciones moleculares en el Chile.” *Sociedad y Equidad*. (2011): 1-25.
- Sambade Baquerín, Iván. “Cuerpo, masculinidad y violencia: un análisis filosófico sobre la función socializadora de los medios de comunicación de masas en las democracias occidentales.” *Scribd*. Web. Diciembre 2011.
- Sánchez Mellado, Luz. “Entrevista a Beatriz Preciado: La sexualidad es como las lenguas, todos podemos aprender varias.” *El País*. 24 de enero de 2011.
- Santana Mojica, Carmelo. “El teatro puertorriqueño: Industrialización y diversificación.” *Dramaturgias femeninas en la Segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo: Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. Madrid: UNED, 2004.
- Seda, Laurietz. “Culto al altar del consumismo: El adiestramiento de Teresa Marichal.” IX Jornadas Internacionales de Teatro Latinoamericano. Puebla, México. 3-6, 2001.
- . “El cuerpo femenino como sede de conflictos y contradicciones en *Paseo al atardecer* de Teresa Marichal.” VII Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las artes escénicas. FIT de Cádiz (2003): 16-19.

- . "El ser escindido en Paseo al atardecer de Teresa Marichal". X Internacional Symposium: "La mujer y la literatura hispana hacia el año 2000." Querétaro, México. 23-25, 1999.
- . "El teatro puertorriqueño a fines de milenio". *ADE Teatro* 78 (1999): 69-72.
- . *La Nueva Dramaturgia Puertorriqueña*. San Juan: Ateneo Puertorriqueño, 2003.
- . "La nueva dramaturgia puertorriqueña en su contexto". *La Nueva Dramaturgia Puertorriqueña*. San Juan: Editorial LEA, 2003.
- Shcweikart, Patrocinio. *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1986.
- Showalter, Elaine. *A literature of Their Own: British Women from Bronte to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1977.
- Suarez Briones, Beatriz. María Belén Martín y María Jesús Fariña Busto. *Escribir en femenino, poéticas y políticas*. Barcelona: Icaria, 2000.
- Tortolero Villaseñor, Alejandro. *El agua y su historia. México y sus desafíos hacia el Siglo XXI*. México: Siglo XXI, 2000. Impreso.