

**El cuerpo de la mujer como territorio de conquista y de resistencia en *Luna menguante*
(1994) de Patricia Ariza. Adaptación a video performance**

Laura Jaramillo Salazar

**Asesora temática:
Selen Arango Rodríguez**

**Asesora para el montaje teatral:
Ana Milena Restrepo**

**Trabajo de grado para obtener el título de:
Filóloga hispanista**



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA
1803
FACULTAD DE
COMUNICACIONES**

**Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones y Filología
Letras: Filología Hispánica
Medellín
2022**

Resumen: Trabajo de modalidad investigación-creación en el que se realiza un análisis crítico literario con enfoque de género de *Luna menguante* (1994) de Patricia Ariza. En la obra, abuela, madre e hijas manifiestan desde sus diferentes edades cuál es la relación que han establecido con su ciclo menstrual, mientras se encaminan hacia una ruptura del poder patriarcal. Si bien es a través del cuerpo que las mujeres han sido vulneradas, la obra propone que es desde ahí que debe llevarse a cabo una resistencia a los estereotipos de género que establecen, según la época, unos ideales estéticos sobre el cuerpo de las mujeres. El análisis aborda las formas en que se lleva a cabo esta apropiación corporal y está acompañado de un video-teatro en el que a través de narrativas performativas se evidencia en el cuerpo de unas actrices estas estrategias de ruptura y subversión del orden patriarcal.

Palabras clave: Patricia Ariza, Teatro La Máscara, cuerpo y literatura, dramaturgia colombiana feminista, literatura y teatro, literatura y performance.

*A todos los seres que fueron cómplices,
infinitas gracias*

Tabla de contenido

Tabla de contenido.....	4
Introducción.....	5
Capítulo 1. Una dramaturgia feminista que aflora.....	14
Vestigios de la participación de la mujer en el ámbito teatral.....	14
Fin de siglo XX. La colectividad y la transgresión como expresión desde lo femenino...	20
Patricia Ariza y Teatro La Máscara. Un giro hacia una dramaturgia feminista en Colombia.....	23
Capítulo 2. El cuerpo de la mujer como territorio de conquista y de resistencia.....	26
Un acercamiento a la noción de corporalidad.....	26
El patriarcado y el cuerpo de la mujer como territorio de conquista.....	27
El ciclo menstrual femenino. Un poder que ha sido negado.....	37
El cuerpo femenino como territorio subversivo de resistencia.....	40
Capítulo 3. Mujeres danzantes en busca de una soberanía sobre el cuerpo.....	54
El cuerpo femenino en resistencia. Teatro, performance y danza.....	54
Bitácora de viaje. Creación video-performance Luna Menguante.....	56
Conclusiones.....	62
Referencias bibliográficas.....	64
Anexos.....	66

Introducción

Las mujeres hemos tenido que trazar nuestro propio camino de liberación. Como las esclavas que los tejían en sus cabellos, la escritura nos ha permitido trazar nuestras rutas hacia una sociedad diferente a la impuesta por el patriarcado. Aunque en el siglo XIX, incluso antes, algunas mujeres lograron ser reconocidas como escritoras, su participación como ciudadanas aún requería de las relaciones personales y políticas que pudieran establecer. Si bien en el siglo XX y lo que llevamos del XXI el panorama es un poco diferente, nuestras creaciones artísticas aún son opacadas por el canon masculino, el cual logra que la literatura escrita por mujeres aún tenga otra historia desde la creación misma, pues no es lo mismo escribir libremente, sin miedo a las represalias sociales y familiares, que escribir desde los cautiverios impuestos a las mujeres bajo categorías normalizadas como la madrepasa o ángel del hogar, la monja o la virgen, la puta, la presa y la loca.

Estas categorías hacen parte del libro *Los cautiverios de las mujeres* de Marcela Lagarde, publicado originalmente en el año 1990, y significan: Madrepasa, es un cautiverio construido en torno a dos definiciones esenciales de las mujeres: su sexualidad procreadora y su relación de dependencia vital de los otros, por medio de la maternidad, la filialidad y la conyugalidad. En este cautiverio el erotismo subyace a la procreación y queda a su servicio hasta desvanecerse. Las putas concretan el eros y el deseo femenino negado, pero es un erotismo para el placer de otros. Las monjas encarnan la negación de la madrepasa y la puta, no procrean ni se vinculan a los otros a través del servicio erótico, pero son madres universales y establecen un vínculo conyugal sublimado con el poder divino. Las presas concretan la prisión genérica de todas, tanto material como subjetivamente: la casa es presidio, encierro, privación de libertad para las mujeres en su propio espacio vital. Las locas actúan la locura genérica de todas las mujeres, cuyo paradigma es la racionalidad masculina. Las mujeres

enloquecen de tan mujeres que son, y enloquecen también porque no pueden serlo plenamente (Lagarde, 2005).

En este sentido, tras siglos de ocultamiento se hace necesario volver la mirada sobre aquellas mujeres escritoras y creadoras que por sus condiciones de género y sociales no han sido publicadas y leídas en la misma magnitud que los hombres. Son muchas las mujeres que han emprendido este camino. En el caso colombiano tenemos ejemplos incluso desde el siglo XVIII con nuestra monja mística Francisca Josefa del Castillo (1671-1742), de la cual nos queda su autobiografía que, aunque escrita por mandato, pues no era más que una estrategia de parte de la Iglesia para evidenciar la relación mística que ella tenía con la religión, hoy nos queda como un gran referente histórico y poético. Y las decimonónicas Josefa Acevedo de Gómez (1803-1861) y Soledad Acosta de Samper (1833-1913), solo por nombrar las más prolíficas y reconocidas de este siglo, dos mujeres que aprovecharon sus relaciones políticas para abrirle a la mujer un espacio en el ámbito público.

A Acevedo de Gómez le debemos varias biografías de personajes reconocidos políticamente en la época, que además de dar cuenta de la calidad de su escritura son referentes históricos de gran importancia, pero no solo se dedicó a este tipo de escritura también podemos disfrutar de sus bellos poemas, entre otros escritos. Por otro lado, Soledad Acosta de Samper fue tal vez la mujer más prolífica de su época en Colombia. Además de numerosas novelas le debemos varias revistas concebidas exclusivamente para ser escritas por mujeres, lo que da cuenta de la gestión de Acosta de Samper para que ellas tuvieran un lugar dentro del ámbito literario de esta época. Debemos agradecerles a estas mujeres que nos abrieron un camino y un espacio en el arte literario, sin embargo, ellas no dejaban de ser hijas de sus épocas y a estas estuvieron sometidas. Ya en el siglo XX y XXI no podríamos nombrar tan fácilmente a las que sobresalen porque cada vez, gracias a los estudios literarios, vamos encontrando más mujeres que fueron silenciadas en su momento.

Los géneros literarios inicialmente más explorados por las mujeres fueron aquellos que se relacionan con lo íntimo, como la autobiografía, el diario íntimo, la epístola, y la poesía (Josiewicz, 2010). La narración, bien sea novela o cuento y en especial la dramaturgia, han tenido un acceso diferente para la mujer debido a que en la práctica de la escritura las mujeres se han refugiado en los géneros que inicialmente estuvieron reservados para ellas. Me refiero a aquellos relacionados con lo íntimo, para, de esta forma, acceder a un lugar de enunciación, desde lo privado, en lo público.

En este sentido, podemos comprender por qué un género como el de la dramaturgia requiere una atención especial al estudiar la escritura de las mujeres. Además, teniendo en cuenta que la dramaturgia si bien lleva un proceso de escritura este se va transformando a la par con lo que vaya sucediendo en el quehacer teatral, es necesario acercarnos de forma particular a la historia de este tipo de escritura.

El teatro en Colombia tuvo un importante cambio en la década de 1960, intentando prestar atención a las problemáticas del país durante la llamada Época de la violencia. En este momento el teatro comienza a estar más comprometido políticamente y de la misma forma quienes hacían parte de los diferentes grupos o colectivos. Es así como nace un teatro independiente, fuera de lo académico, que cambia la forma en que se venían habitando las tablas al punto tal que se ha reconocido esta época como la del nacimiento del Nuevo Teatro Colombiano y de una nueva técnica teatral conocida como Creación Colectiva. María Mercedes Jaramillo, investigadora colombiana, comenta en su libro *Nuevo Teatro Colombiano: Arte y política* (1992), lo siguiente sobre este nuevo paradigma teatral:

En la América Latina por los años sesenta, la Creación Colectiva apareció como una respuesta dinámica a la falta de obras nacionales y de autores que expresaran los ideales de los diversos grupos. Nació esta modalidad teatral en grupos, cubanos, colombianos, argentinos, chilenos, que se habían formado por una identificación ideológica de sus miembros y, poco a poco, se fue extendiendo a otras agrupaciones y otros países. Cada colectivo deseaba expresar sus ideas políticas y culturales en un lenguaje propio y adecuado a la realidad inmediata (1992, p. 94).

Es así como surgen grupos teatrales que responden a estas búsquedas, cada uno con sus propios intereses sociales y políticos, comprometidos con las problemáticas del territorio colombiano y explorando la técnica de la Creación Colectiva en sus montajes. En Colombia, a grandes rasgos, se conocen dos formas de aplicar este método que se han convertido en dos concepciones teóricas perfeccionadas hasta nuestros días por el Teatro La Candelaria de Bogotá y el Teatro Experimental de Cali -TEC.

Detrás de estos nombres subyacen diversos personajes, en su mayoría hombres, que hasta nuestros días son reconocidos como Santiago García y Enrique Buenaventura. Hombres comprometidos social, cultural y políticamente con las problemáticas del país. Ejemplo de esto es la obra *Guadalupe años sin cuenta*, creación colectiva del Teatro La Candelaria que fue estrenada en 1975, la cual se ha convertido en una obra legendaria de denuncia respecto a la realidad colombiana. Estas temáticas relacionadas con las diferentes situaciones de violencia que hemos vivido en el país son constantemente una provocación para diferentes creadores y creadoras de todas las artes. Sin embargo, la política no es solo aquella que se vive entre candidatos a la presidencia y sus respectivos partidos; lo cotidiano, la forma en que se habita en cada pequeña casa de este territorio, las relaciones de poder que allí se manifiestan y la forma en que estas en mayor o menor medida afectan la forma de relacionarnos con nosotros mismos y con nuestros cuerpos, también es política, lo personal es político¹. En esta medida, se hace necesaria una mirada hacia aquellos nichos y aquellos cuerpos que se ven afectados de diversas maneras.

Particularmente, el cuerpo de la mujer ha sido un territorio sobre el que se ha ejercido poder a lo largo de la historia colombiana y no solo durante la denominada Época de la violencia. Consuelo Pabón, artista e investigadora colombiana, en su artículo Construcciones

¹ Frase utilizada por Carol Hanisch en 1969, figura del Movimiento de Liberación de las Mujeres en Estados Unidos

de cuerpos nos presenta al cuerpo como un campo de fuerzas que a lo largo de nuestra vida se va afectando a través de una fuerza negativa que está relacionada directamente con lo cultural y que hace que éste olvide su fuerza natural:

Desde que nace, el cuerpo es marcado por diferentes fuerzas culturales. Fuerzas que nos imponen modelos, códigos, formas, impidiéndonos con ello experimentar lo que puede nuestro cuerpo, ya que separan al cuerpo de su poder afirmativo (afirmación del deseo vital de crear) y le exigen plegarse a formas de sentir y de pensar preestablecidas culturalmente. El cuerpo, como esa masa dúctil, maleable, como esa multiplicidad de intensidades gestuales, es capturado en una identidad, se convierte en un sólido, con un rostro, con una identidad y un comportamiento gestual estereotipado, homogeneizado. (2010, p. 2)

Como vemos a través del cuerpo se efectúa un ejercicio de poder que nos va moldeando a lo largo de nuestra vida. En la mujer específicamente, el poder sobre ella y su cuerpo se hace más evidente en la medida en que social y culturalmente hemos sido cohibidas justo a través de él.

Volviendo a lo que nos compete en torno a la dramaturgia colombiana, si bien ya en los años 60 y 70 veíamos un teatro comprometido políticamente, las problemáticas concernientes a la condición de la mujer aún no se tomaban como un lugar de creación a través del cual pensarnos como seres políticos para evidenciar en el arte lo que nos atraviesa. Algunas de las mujeres que emprendieron este camino en el teatro se formaron de la mano de los creadores antes mencionados, Santiago García y Enrique Buenaventura, con la diferencia de que ellas sintieron la necesidad de denunciar, también a través de la Creación Colectiva, aquellas problemáticas concernientes al ser mujer. De esta forma comienza el trabajo de la poeta, dramaturga, actriz y activista Patricia Ariza, compañera de García en el grupo La Candelaria.

Patricia Ariza nace en 1946 en Santander, Colombia, fundadora, junto a Santiago García, de La Casa de la Cultura hoy Teatro La Candelaria. Su primera obra dramática *El viento y la ceniza* (1986) evidencia su compromiso político con el país, manifestando a su vez una inquietud por las diferentes formas de violencia frente al ser mujer. En 1989 aparece *Mujeres en trance viaje*, obra en la que un grupo de mujeres que han sido violentadas de

diversas maneras y que casualmente se encuentran en una estación de tren son encaminadas por una de ellas, una actriz que se hace llamar “la bruja” hacia una catarsis o un trance sanador de sus heridas. Esta obra fue montada por Patricia Arica a través de la técnica de Creación Colectiva con el grupo teatral La Máscara de Cali. Es con este mismo grupo que se realiza el montaje de la obra, también escrita y dirigida por Patricia Ariza, llamada *Luna Menguante* (1994), objeto de estudio de la presente investigación.

El grupo teatral La Máscara nace en 1972 en Cali, Colombia. En sus inicios tuvo una fuerte vinculación con el Teatro Experimental de Cali - TEC, dirigido por el actor, dramaturgo, poeta y director, Enrique Buenaventura. La Máscara sufre una metamorfosis en 1983 cuando comienza a pensarse desde lo femenino; en ese momento estaba conformado por cuatro mujeres: Lucy Bolaños, Claudia Morales, Pilar Restrepo y Valentina Vivas. En *Luna menguante* (1994), tres generaciones, abuela, madre e hijas manifiestan desde sus diferentes edades y la forma en que cada una ha sido violentada a través de su útero, cuál es la relación que han establecido con su ciclo menstrual, desde la más joven que apenas está recibiendo su menarquia, así como la madre y la abuela quienes ya viven la menopausia; todas estas mujeres son atravesadas en algún momento por todas aquellas represiones que viven y vivieron precisamente a través de su cuerpo, encaminándose hacia un trance y un despertar.

En esta obra, Patricia Ariza y las actrices del teatro La Máscara dejan entrever en sus diálogos y sus acciones unas estrategias de subversión y liberación de lo que como mujeres nos han impuesto culturalmente justo a través de nuestros úteros y de nuestros cuerpos en general, a partir de algo tan natural como lo es la menstruación. Estas estrategias de subversión, ruptura, transformación y re-existencia son posibles porque hay un despertar corporal por parte de los personajes femeninos. Si bien es a través del cuerpo que las mujeres hemos sido poseídas, castradas, vulneradas, cosificadas, etc., Patricia Ariza propone que es desde el cuerpo que debe llevarse a cabo la resistencia a estas estructuras que han sido impuestas justo a través de él.

La artista e investigadora Consuelo Pabón, citada anteriormente, en su artículo *Construcciones de cuerpos evidencia cómo a través del cuerpo se nos han impuesto unas formas de ser y actuar y también cómo el cuerpo mismo puede propiciar nuestro despertar:*

Consideramos que el cuerpo (la vida) es el plano donde se manifiestan todas las fuerzas (políticas, sociales, económicas, eróticas, etc). Sobre el cuerpo recaen todos los ejercicios de poder que determinan esta época (el llamado biopoder o control sobre la vida). Entonces, el cuerpo es sin lugar a dudas el medio donde se ejercen todos los poderes y por esto mismo, es el lugar privilegiado a través del cual se puede llegar a precipitar una transmutación de los valores de nuestra cultura, es decir, una destrucción a martillazos del yo fascista que existe en cada uno de nosotros, controlando y anestesiando nuestra potencia de vida (2010, p. 1).

Esta apropiación del cuerpo se da en doble vía, por un lado hay una subversión y ruptura de arquetipos como el del ángel del hogar² o la madresposa, la mujer fatal³, la bruja, la puta y la virgen; por otro lado, estos personajes sufren una transformación que sucede a través de la acción misma cuando son incitadas a una liberación de su corporalidad, a una catarsis. A esta apropiación de la experiencia corporal la anteceden prácticas como la resistencia, la ruptura y la subversión, que es lo que finalmente sucede en el despertar de sus cuerpos. Así las cosas, el tema de esta investigación es ese despertar que sucede de diversas formas, todas relacionadas directamente con el cuerpo como estrategia de resistencia al poder patriarcal.

Para la presente investigación nos servimos de disciplinas como la crítica literaria feminista y la dramaturgia feminista que nos ayudaron a abordar *Luna Menguante* (1994) de Patricia Ariza en diálogo con las herramientas literarias que también hacen parte de su proceso de escritura. Estas herramientas permitieron abordar cómo se manifiestan las estrategias de resistencia, de ruptura y de subversión en cada uno de los personajes femeninos que hacen parte

² Expresión que se utilizó en la época victoriana para incitar a las mujeres a quedarse en sus casas y dedicarse solo a cuidar de su esposo e hijos, exaltando el lugar de la mujer como un ser sensible, compasivo, dulce y siempre dispuesto a ayudar. En 1931, Virginia Woolf afirma que el primer deber de una mujer escritora es matar al ángel del hogar.

³ La expresión Mujer fatal es la traducción literal del término francés *femme fatale*, utilizado por primera vez en 1844 por el escritor Georges Darien, para referirse a una mujer letal o peligrosa.

de la obra. Simultáneamente también se identificaron las técnicas teatrales que inciden en el despertar corporal y, para lograrlo, nos servimos del teatro contemporáneo y el performance. Este último debido a que posibilita un acercamiento al texto de la puesta en escena y a considerar que lo que sucede con el cuerpo de las actrices es tan importante como lo que el texto ofrece.

Por lo anterior, la investigación tuvo como objetivo principal:

Identificar en la obra *Luna menguante* escrita y dirigida por Patricia Ariza en 1994 estrategias que estén directamente relacionadas con un despertar corporal y que se convierten en una forma de resistencia del poder patriarcal, para adaptarla a un video-performance de creación propia.

Los objetivos específicos fueron:

- Examinar el desarrollo de la dramaturgia escrita por mujeres en Colombia para ubicar la obra de Patricia Ariza como parte de un giro hacia una perspectiva feminista en la dramaturgia.
- Evidenciar en la obra *Luna Menguante* las estrategias de resistencia al patriarcado y su vínculo con un despertar corporal.
- Describir el proceso de montaje de la adaptación a video-performance de la obra *Luna menguante* donde puedan apreciarse los actos de resistencia en los cuerpos de las actrices.

Estos propósitos se lograron a partir de los siguientes consensos metodológicos:

La presente investigación es cualitativa de tipo documental y de creación. La investigación cualitativa se caracteriza por tener un interés más de carácter interpretativo y

comprensivo que del análisis de datos, buscando captar exhaustivamente lo que dicen los textos. De esta manera, la lógica de la construcción del conocimiento se orienta justamente hacia lo interpretativo-comprensivo. El enfoque elegido es el documental en tanto conjuga elementos de la crítica literaria feminista y la dramaturgia feminista, y se apoyó de la revisión de publicaciones y de artículos académicos e investigativos que ahondaban en la problemática de investigación elegida. Pero también es una investigación de creación en tanto que a partir de la documentación y el análisis de la obra se hizo una puesta en escena de la obra mediante la adaptación y montaje a video-performance⁴. Este montaje se realizó para evidenciar cómo las estrategias de resistencia identificadas en los personajes de la obra son experimentadas por las actrices durante la adaptación, que, en alguna medida, han sido víctimas del poder patriarcal.

⁴ La video-performance se encuentra disponible en el siguiente enlace:

<https://drive.google.com/file/d/1cYlgs9pIszfOvvVQfNngIGANJEHQNG1w/view?usp=sharing>

Capítulo 1

Una dramaturgia feminista que aflora

En el presente capítulo se realiza un acercamiento a la historia de la dramaturgia escrita por mujeres con un enfoque en el teatro latinoamericano haciendo solo algunas menciones al contexto español. Se inicia desde la época de la colonia llegando hasta la década de 1990 en la cual aparece la obra objeto de esta investigación, *Luna Menguante* (1994) de Patricia Ariza. Al detenernos en el siglo XX, especialmente en las últimas décadas, se logra percibir por qué el Teatro La Máscara y Patricia Ariza como dramaturga marcaron un momento trascendental para la historia del teatro femenino en Colombia.

Vestigios de la participación de la mujer en el ámbito teatral

En este apartado realizaremos un mapeo por algunas mujeres dramaturgas de los siglos XIX y XX, sin embargo, antes de adentrarnos en las dramaturgas decimonónicas, daremos cabida a un cuestionamiento que no podemos dejar a un lado si queremos hablar de la tradición de la literatura latinoamericana escrita por mujeres: ¿cuándo empezaron a escribir las mujeres?

Desde una mirada occidental, sin olvidar que en el territorio de Abya Yala antes de la llegada de los españoles se conocían formas de expresión muy parecidas a la narración y al teatro, la forma de escritura como la conocemos actualmente fue impuesta a través de la exigencia del español como primera lengua en la época de la colonia. Inicialmente fueron los hombres españoles y criollos quienes principalmente podían expresarse de manera escrita. Algunas mujeres podían aprender a leer y escribir cuando decidían tener una vida conventual; algunas por convicción netamente religiosa, otras porque de esta manera podían elegir un camino diferente al de ser madre y esposa y muchas también llegaban a los conventos con una inquietud por las letras, pues estos lugares, en tal época, eran los santuarios del conocimiento.

De esta manera, la escritura de las novicias ha sido estudiada como aquellos vestigios que nos quedan de literatura escrita por mujeres en la época de la colonia española. A ellas también las han denominado como Monjas místicas para dar cuenta del centro que ocupaba su vida espiritual en sus escritos. Un dato importante es que la mayoría de estas monjas solían ser obligadas a escribir, lo hacían por mandato de sus confesores, a muchas de ellas no les causaba placer y de hecho sus textos pertenecían más a los confesores que a ellas mismas.

El misticismo constituía un lenguaje del cuerpo y del ser por medio del cual las mujeres podían expresarse en un contexto en el que no se les estaba permitido leer novelas, no tenían prohibido estudiar, pero se les supervisaba sus lecturas. Así al reservar la discusión y la teología al clero, la Iglesia cedió a las mujeres el sentimiento a través del misticismo, el cual para esta institución estaba lejos de lo racional pues era como un éxtasis demasiado cerca de las prácticas herejes. Con esta trasposición podían vigilar a las monjas además de avivar la fe de los creyentes en tanto sus testimonios místicos servían para testificar la existencia de Dios. Podría decirse que la escritura de estas monjas místicas fue materia prima para el clero.

Sin embargo, en medio de esta escritura por mandato salió a la luz el talento de varias mujeres para la literatura, siendo la más reconocida en nuestro contexto latinoamericano Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), una mujer no solo talentosa para la escritura sino transgresora para su contexto, ganándose así en su época una licencia para estudiar, leer y escribir como solo lo podían hacer los monjes. De ella conocemos gran parte de su producción poética, estudiada con euforia gracias a la crítica literaria feminista.

Sin embargo, poco hemos estudiado su faceta como dramaturga, tal vez porque en su época esta labor no fue tan reconocida como la de poeta. Dentro de las diversas formas de transgresión que Sor Juana exploró en su vida, la de dramaturga representa un lenguaje fundamental:

Cuatro son los campos en los que sor Juana impuso una diferente forma de ser mujer: como ser humano exigió su derecho a la educación y a las labores intelectuales; como poeta impuso su libertad de expresar su sensibilidad; como monja declaró su capacidad de mujer pensante para estudiar teología y de hacer compatible su religiosidad con una vida creativa; sin embargo, como dramaturga hizo algo más que una trasgresión. El escribir, montar y editar comedias seculares fue un “crimen,” es decir, una de las máximas transgresiones que pudo llevar a cabo una monja enclaustrada (Schmidhuber de la Mora., 2007, p. 76).

Lo anterior hace parte del artículo La dramaturgia de Sor Juana Inés de la Cruz, su máxima osadía, que compone el libro *Mujeres que escriben en América Latina* (2007), un recorrido histórico y crítico por la literatura escrita por mujeres en nuestro territorio latinoamericano, que deja entrever cómo la obra sorjuanista en su momento fue valorada especialmente en términos poéticos opacando su dramaturgia. En parte esto se debe a que la misma Sor Juana decidió publicar algunas de sus obras de forma anónima, temiendo que su nombre al figurar entre los grandes dramaturgos españoles de la época pasara de largo como el de la monja poeta.

Sus grandes aciertos dramaturgicos, las comedias seculares⁵, fueron escritas más para el entretenimiento de los Virreyes que para enriquecer su trabajo literario, sin embargo no dejan de ser una osadía al tratar la vida misma en su forma mundana, siendo completamente ajenas a la vida religiosa. Este artículo escrito por Schmidhuber de la Mora es una invitación a reconocer la obra de Sor Juana como monja dramaturga:

Había en el Imperio Español y en la Nueva España antecedentes de mujeres que habían roto con las normas tradicionales de entender su sexo según su sociedad, así como había habido poetas pertenecientes al sexo femenino y de religiosas que escribían poesías, pero no se conocía ningún antecedente de una monja dramaturga de comedias seculares. Así que para escribir la biografía moderna de sor Juana y comprender el alcance de su obra, debemos incluir junto a sus triunfos como mujer, poeta y monja, también sus logros como dramaturga (2007, p. 93).

Sin duda, Sor Juana es un gran vestigio que nos queda de los inicios de la mujer en la literatura y con especial fuerza en nuestro interés dramaturgico.

Demos ahora un amplio paso para abordar un siglo que se caracterizó por un despertar acelerado en la producción literaria, en especial, de las mujeres: el siglo XIX. Mencionaré

⁵ La palabra secular proviene del latín saeculare que significa “siglo” pero también “mundo”. De ahí que secular se refiera a todo aquello que es mundano, en oposición a lo espiritual, lo santo o lo divino.

algunas autoras que exploraron el género dramático, que, si bien este no era tan cohibido para ellas como en los tiempos de sor Juana, en este siglo existía una predilección por los géneros un poco más íntimos como la autobiografía, la epístola o la poesía. Iniciemos por una mujer prolífica y contundente en sus letras, Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) nacida en Puerto Príncipe de un matrimonio típico de la época: el padre, Manuel Gómez de Avellaneda quien era sevillano, oficial de la marina española y la madre, Francisca María del Rosario Arteaga Betancourt, criolla. Aunque Gertrudis la mayor parte de su vida la pasó en Cuba y algunos años en España fue considerada una de las escritoras latinoamericanas más importantes del siglo XIX. Entre 1849-1855 se estrenan en los mejores teatros de Madrid: *Saúl, La verdad vence apariencias, El donativo del diablo y La hija de las flores o Todos están locos*, obras que también se representaron en el Teatro Tacón de La Habana. A éstas le siguen otras comedias como: *Simpatía y antipatía, Hija del rey René, Oráculos de Talia o Los duendes en Palacio, y Los tres amores*.

Junto con *Munio Alfonso*, la obra cumbre de Gómez de Avellaneda dramaturga es la tragedia *Baltasar*, estrenada en 1858 narra la derrota del poderoso rey de Babilonia, consecuencia tanto de su propia soberbia y del abuso del poder contra los hebreos cautivos bajo su mando. Su obra ha trascendido en el tiempo como un legado de la lucha antiesclavista.

Ahora demos una mirada a algunas escritoras decimonónicas colombianas que también dejaron un legado en la escritura dramaturgía. Una de ellas es Soledad Acosta de Samper (1833-1913), mujer de letras contundentes y prolíficas que abordó muchas dimensiones de la escritura, pues fue novelista, cuentista, periodista, historiadora, editora y dramaturga, también gran gestora de la participación de la mujer en el sistema literario de la época. En la revista *La Mujer. Lecturas para la familia* (Bogotá, 1880) publicó sus diálogos y obras de teatro, cuyos títulos son: *Una educación útil. Diálogo para escuelas; Las desdichas de Aurora. Comedia de costumbres en cuatro actos; El viajero. Comedia de costumbres nacionales en dos actos,*

incluida dentro de la narración titulada *Anales de un paseo correspondiente al noveno día*. En la revista *La familia. Lecturas para el Hogar* (Bogotá, 1884) publicó la pieza *Las víctimas de la guerra. Drama en cinco actos y en prosa*.

Otra colombiana decimonónica que hasta nuestros días es nombrada como precursora del teatro escrito por mujeres en Colombia gracias a una obra que ha sido llevada al montaje teatral en varias ocasiones es Waldina Dávila de Ponce de León (1823-1900), con su obra *Zuma (drama en tres actos y en prosa)* (1892). Ella fue novelista, poeta, dramaturga y pintora y ha sido estudiada como una interesante mujer que nutría las letras de autoría femenina de la época.

El siglo XIX constituye una importante época para la producción literaria, y particularmente para la autoría de mujeres pues es el momento en que estas comienzan a incursionar con más fuerza en el contexto literario y en el ámbito de lo público. Acabamos de ver tan solo un pequeño mapeo de la participación de la mujer en la escritura de obras de teatro y, como evidenciamos, este fue un género que se cultivó aunque no con las dimensiones de la poesía o la novela. Mujeres que enriquecen la tradición de las letras colombianas, en todos sus escritos se caracterizan por su seriedad y profesionalismo, así como por su carácter crítico y estético. No obstante, no en todas ellas se podría vislumbrar una intención clara de denuncia respecto a la situación de la mujer en la época, si bien se dibuja una intención de abrir un espacio para las escritoras en las publicaciones más importantes, algunas de ellas estaban subordinadas a las decisiones de sus padres o sus esposos y asimismo en sus obras se reflejaban estos patrones patriarcales.

Trasladémonos ahora a la tradición de las letras dramáticas femeninas colombianas en el siglo XX. Es difícil dar cuenta fielmente de la historia de cómo las mujeres dramaturgas fueron adquiriendo una presencia notoria e importante en nuestro contexto colombiano, sin embargo encontramos algunos acercamientos a la investigación de la historiografía colombiana en torno a estas producciones. El artículo *La mujer en la dramaturgia colombiana* de María

Mercedes de Velasco (1995) ofrece un recorrido por algunas mujeres que fueron trascendentales para la dramaturgia colombiana. Sin embargo, es más una enumeración que un ejercicio crítico.

No obstante, encontramos otro artículo que nos ofrece una mirada un poco más detallada de lo que ha sido el surgimiento de la dramaturgia feminista en Colombia. La forma en que se ha concebido el cuerpo de la mujer está vinculada directamente con lo cultural, y la cultura, como construcción social, se hace en los diferentes contextos. En muchos casos ha estado encaminada por las diferentes estructuras de poder de forma estratégica. El teatro colombiano de los años 50 y 60 del siglo XX, incluido parte del escrito y dirigido por mujeres, sigue creándose bajo los mismos constructos sociales y culturales que ha ubicado a la mujer en desventaja respecto a los hombres:

De modo que la subjetividad y la sexualidad femenina han estado siempre representadas de acuerdo con los valores culturales vigentes definidos por los hombres. El teatro colombiano, en este sentido, no ha sido ninguna excepción. Al examinar la dramaturgia femenina que ha surgido a partir de los años cincuenta, la obra dramática de una de las autoras más prolíficas de la época, la cartagenera Judith Porto de González, nos ofrece un buen ejemplo (Rizk, 1995, pp. 238-239).

Lo anterior corresponde al artículo *Hacia una poética feminista: la increíble y triste historia de la dramaturgia femenina en Colombia* perteneciente al libro *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX* (1995). Posterior a la cita anterior, Rizk nos ofrece un ejemplo en el que Porto de González replica las relaciones de poder falocéntrico⁶ tradicional en la obra llamada *40 grados bajo cero* donde una mujer en sus cuarenta teme envejecer antes que su enamorado, que es más joven que ella y se hace congelar por siete años por un científico famoso.

⁶ El falocentrismo es la ideología de que el falo, u órgano sexual masculino, es el elemento central en la organización del mundo social. El falocentrismo ha sido analizado en la crítica literaria, el psicoanálisis y la psicología, la lingüística, la medicina y el cuidado de la salud, y la filosofía.

Sin embargo, ya a mediados de los años 60 podríamos considerar que se lleva a cabo el surgimiento de lo que Rizk (1995) llama la primera fase de la dramaturgia feminista en Colombia, en esta época, se podría hablar de mujeres como Sofía de Moreno y Beatriz Ortega (1964), quienes consideraban que el realismo era la mejor estrategia para reflejar la verdadera historia de la situación de las mujeres. También aparece en esta época Fanny Buitrago quien ha trascendido en los estudios literarios como una autora con una pluma de agradable lectura, sin embargo, nos dice Risk que, en sus obras dramáticas, Buitrago presenta en muchas ocasiones personajes femeninos que siguen modelos de conducta que no parecen presentar el menor asomo de autocrítica.

Fin de siglo XX. La colectividad y la transgresión como expresión desde lo femenino

Las últimas décadas del siglo XX constituyen una época de transformaciones cruciales para la humanidad, que se podría definir, entre otras cosas, como un momento en el que la Historia acepta que hay otras realidades, otros lenguajes y otras historias. No es gratuito que también en las mujeres comience a despertar, de forma acelerada, un deseo de narrarnos desde nuestras propias voces. De esta forma, el fin del siglo XX se convierte en una época que hay que mirar con especial atención para comprender de qué manera en las diversas artes se fueron transformando sus lenguajes. En la dramaturgia escrita por mujeres particularmente, se ha llegado a hablar incluso de un renacer. Veamos lo que sucede en esta época en el contexto español:

Califiqué la década de los ochenta del pasado siglo como la del renacer de la dramaturgia femenina en España porque desde 1983 las autoras comenzaron, no sin esfuerzo, a mostrar su trabajo, mediante la edición y el montaje de sus obras, dirigidas en ocasiones por ellas mismas; lucharon por hacer oír su voz en las publicaciones especializadas en teatro y por conquistar un lugar en la historia de literaria (Serrano, 2004, p. 562).

En el artículo *Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión*, Virtudes Serrano (2004) presta especial atención al surgimiento hacia 1975 de un teatro escrito y dirigido por

mujeres, cuando aparece un cambio de régimen político en España que permite la emancipación de la sociedad en la que las mujeres encuentran un camino abierto para su expresión. Sin embargo, es necesario reconocer que en épocas anteriores las mujeres también escribían teatro, pero con una gran diferencia:

Durante el primer tercio del siglo XX muchas mujeres dedicaron su vida y sus energías a la actividad teatral, tanto en el ámbito de la autoría como en el de la gestión, aunque su esfuerzo quedó cubierto, en la mayor parte de los casos, por el brillo de sus compañeros de generación e incluso de vida (Serrano, 2004, p. 562).

Esta investigadora también sugiere que el hecho de que apenas en las últimas décadas del siglo XX veamos que la escritura teatral por parte de las dramaturgas va teniendo un tinte político respecto al ser mujer, no quiere decir que las que antecedieron a esta generación no se pensaran su situación como mujeres en la sociedad, sin embargo es en esta época que surge una colectividad que se piensa en torno al ser mujer en relación con la escritura y la puesta en escena teatral. En consecuencia, en 1986 se crea la Asociación de Dramaturgas conformada por quince mujeres que se reunían semanalmente para discutir las problemáticas que se encontraban en su quehacer teatral, con la intención de reivindicar la actividad dramaturgica femenina.

Es así como en la década de los 90 podía apreciarse una casi normalidad en la participación de las mujeres en todos los ámbitos de la actividad teatral en España. Virtudes Serrano considera que este importante cambio no podría haberse dado sin el trabajo en colectivo de tantas mujeres que sintieron ese llamado a reivindicar su accionar en el arte, particularmente en el teatro:

Es indudable que la presencia colectiva de la mujer en el territorio de la autoría teatral ha proyectado una nueva mirada que procede de una cosmovisión distinta; aquélla que, al estar en la *otra parte*, necesariamente tendrá que percibir la realidad con unos matices que no son los habituales para el modelo establecido (Serrano, 2004, p. 570).

A finales del siglo XX, tanto en Europa como en Latinoamérica, sucede algo particular en los diferentes lenguajes artísticos y es que las formas de representar se ven agotadas, ocasionando de esta manera que se busquen otras para la expresión que dan paso a la experimentación y transgresión de las formas tradicionales de representación. En Latinoamérica, particularmente, esta experimentación busca una representación desde lo femenino entendiendo que no es lo mismo ser una mujer europea que una latinoamericana. En el artículo *Decisiones de la máscara neutra: Dramaturgia femenina y fin de siglo en América Latina* de Nieves Martínez de Olcoz (1998) nos presenta tres caminos que la dramaturgia femenina tomó para “un teatro de la visión que legitime los códigos de representación de América Latina en el fin de siglo: la inscripción corporal del signo, la violencia de la representación y la naturaleza performativa de las acciones teatrales.” (1998, p. 7).

Lo importante en este artículo es que se afirma esa necesidad que se encamina desde lo colectivo hacia una nueva representación del cuerpo femenino que se evidencia con mayor fuerza a partir de 1980 en el contexto latinoamericano. Convirtiéndose el cuerpo en lugar de enunciación de aquellas problemáticas que como mujeres hemos tenido que vivir a través de él. En este sentido, no es arbitrario que las primeras formas de representación desde el cuerpo femenino respondan a una tradición del dolor y la violencia: “El cuerpo del dolor es una fase necesaria como exigencia de la memoria y la encarnación de las señas de identidad. Pero la cultura femenina del ochenta tiene como objetivo el poder enunciativo” (Martínez de Olcoz, 1998, p. 9).

Por lo anterior, podría nombrarse la década de los 80 como un momento crucial en la historia de las letras y el teatro escrito por mujeres en Latinoamérica, ya que se dieron las condiciones de emergencia para que se reinventen las formas en las que la mujer y su cuerpo han sido representados, trascendiendo y transformando hasta la esencia misma del dolor y la violencia, que si bien son importantes como reminiscencia de memorias corporales y son la

raíz de la denuncia y la resistencia, ahora buscan ser representados desde los cuerpos de mujeres que ya no quieren repetir la historia de dolor y violencia de sus madres y de sus abuelas. Dentro de esta nueva forma de enunciación de la voz femenina que inicia en esta década podríamos inscribir a Patricia Ariza, actriz, dramaturga, poeta, activista política, que marca un giro dentro de la dramaturgia escrita por mujeres en Colombia.

Patricia Ariza y Teatro La Máscara. Un giro hacia una dramaturgia feminista en Colombia

Coincide Beatriz Rizk (1995) con las críticas presentadas anteriormente en torno a la dramaturgia feminista española y latinoamericana, en que a partir de los años 80 podemos reconocer una práctica feminista en este ámbito siendo una de las más visibles la de Patricia Ariza. Rizk nos ofrece de esta manera una descripción de lo que ha significado Ariza para el surgimiento de la dramaturgia feminista en Colombia a través de su primera obra conocida, escrita y dirigida por ella, *El viento y la ceniza* (1986).

Otras mujeres mencionadas, periféricamente, respecto a esta época son: Beatriz Camargo, compañera de Patricia Ariza en el teatro La Candelaria, que toma años después su propio enfoque y camino con una inclinación hacia el teatro antropológico. Tenemos también a Fanny Mikey, gran gestora de festivales internacionales que, hasta el día de hoy, hacen parte de la agenda cultural del país. Y, posteriormente, Rizk enumera algunos grupos entre los que están Esquina Latina, y el que interesa a esta investigación: La Máscara. Estas enunciaciones se realizan de forma más descriptiva, sin embargo, este artículo es importante porque da cuenta del surgimiento de un nuevo discurso en la dramaturgia colombiana escrita por mujeres, en el cual, Patricia Ariza y teatro La Máscara juegan un importante papel.

En este punto se hace necesario aclarar que es difícil encontrar bibliografía en la que la dramaturgia escrita y dirigida por Patricia Ariza sea abordada o estudiada con un trasfondo

crítico que sea riguroso desde lo académico, de hecho, la mayoría de los siguientes referentes a los que se hará alusión tampoco corresponden a un estudio profundo de esta dramaturga y de su grupo teatral, sino menciones que se le han hecho en algunos estudios acerca del teatro colombiano. No obstante, dejan entrever la importancia de estas mujeres para la dramaturgia feminista colombiana.

Para empezar, en el libro *El Nuevo Teatro colombiano: arte y política* (1992), una investigación rigurosa de María Mercedes Jaramillo acerca de esta importante etapa del teatro colombiano, nos encontramos un apartado en el que se mencionan todos los grupos y colectivos teatrales que de alguna manera estuvieron atravesados por esta forma de hacer y pensar la puesta en escena teatral; aquí encontramos una mención general al grupo La Candelaria, del cual es integrante Patricia Ariza, pero de una forma más descriptiva que analítica, de la misma forma encontramos una alusión al grupo teatral La Máscara, donde podemos saber un poco más acerca de sus orígenes.

Otro libro que menciona de manera periférica el trabajo, específicamente del grupo La Máscara, son los libros que han sido publicado por Pilar Restrepo, integrante del grupo, *Dramaturgia de la Urgencia*, publicación del año 2006, en la que encontramos la obra que será abordada en esta investigación, y *La máscara, la mariposa y la metáfora: Creación teatral de mujeres* (1998), libro en que se ofrece una descripción detallada de cada una de las obras que han sido montadas en Creación Colectiva por este grupo, en el que también podemos encontrar la obra *Luna menguante* (1994). Es este el estudio que recoge con más detalle, aunque de una forma más descriptiva que crítica, información acerca del grupo La Máscara. El mencionado texto nos ofrece una mirada histórica hacia el surgimiento del Nuevo Teatro Colombiano, para llegar a la participación de este grupo dentro de este acontecimiento. Además, Pilar Restrepo se detiene en todas las obras montadas hasta ese momento por el grupo, ofreciéndonos un

análisis descriptivo de las mismas. Entre estas obras por supuesto podemos encontrar *Luna Menguante* (1994), objeto de estudio de la presente investigación. Al respecto nos dice la crítica:

A pesar de ser un fenómeno “natural”, la sangre empieza a ser interpretada; en nuestra sociedad es un asunto privado, secreto. Los ritos de iniciación con la primera llegada están ligados a la prohibición, *No te bañes, no peles el pescado, no te sientes sobre una sábana blanca con otra mujer*. La menstruante puede contagiar, dañar, arruinar. La sangre líquida y roja, impura, está vivida como la suciedad, frente al agua líquida, limpia, transparente. La sangre connota herida de muerte. Este montaje escudriña los mitos, las creencias culturales, en los mecanismos de pensamiento que los motiva, en la voluntad que los anima y en la intención estratégica que los sostiene, para ponerlos en evidencia frente al público (1998, p. 227).

En este momento llegamos al libro publicado por la investigadora Liliana Alzate Cuervo *El teatro femenino: una dramaturgia fronteriza* (2016), en el cual sí podríamos hablar de un estudio riguroso de la historia de la dramaturgia escrita por mujeres en Colombia y que se enfoca en estudiar tres dramaturgas: Patricia Ariza, Carolina Vivas y Beatriz Camargo. En esta publicación no se ofrece un acercamiento pormenorizado a la obra de Patricia Ariza, sino a dos de sus producciones: *Mujeres en la plaza. Memoria de la ausencia ¿Dónde están?* y *Antígona*.

Como vemos a partir de estos antecedentes, Patricia Ariza y el grupo La Máscara son dos referentes importantes que nacen en una época trascendental para el surgimiento de la dramaturgia feminista en Colombia, sin embargo, poco se ha estudiado sobre estas mujeres y podríamos decir que casi nada alrededor de la obra objeto de estudio de esta investigación. Esta pesquisa pretende volver la mirada hacia Ariza desde elementos analíticos proporcionados por la crítica literaria y la crítica literaria feminista para resignificar estos aportes a las letras escritas por mujeres en Colombia. En este sentido, este estudio permitirá que se reconozca el legado feminista que, dentro de la dramaturgia colombiana, constituye la obra de Patricia Ariza.

Capítulo 2.

El cuerpo de la mujer como territorio de conquista y de resistencia

En el presente capítulo se desarrollan cada una de las categorías de análisis de forma teórica para relacionarlas con algunos apartados de la obra *Luna Menguante* (1994) de Patricia Ariza que sustentan la hipótesis planteada previamente. Es decir, durante este capítulo se desarrollará el análisis de la obra antes mencionada teniendo como categoría central la noción de corporalidad, acompañada de tres categorías que se desprenden de la misma: el patriarcado, la menstruación y la resistencia. Durante el desarrollo de este capítulo estos ejes temáticos entraran en diálogo con los hallazgos de la obra dramaturgica.

Un acercamiento a la noción de corporalidad

El cuerpo como categoría de análisis aparece con la incursión de la teoría literaria feminista en el campo de los estudios literarios, la cual entregó una nueva mirada crítico-analítica para el acercamiento a la obra literaria. Las teorías literarias feministas suponen que existe una relación compleja entre los textos que se analizan y el entorno sociocultural y geográfico en el que fueron escritos y son leídos, por ende, los cuerpos, receptores de experiencias y sensaciones aparecen como un código tanto de representación como de análisis, así “La teoría literaria feminista presupone el efecto estético del texto literario en correspondencia con las subjetividades que atraviesan los cuerpos sexuados y que determinan la producción y recepción de la literatura”. (Vivero Marín, 2016, p. 115).

Además de convertirse en objeto de representación, el cuerpo se torna en un lugar desde el que se escribe y se lee, en este sentido importan tanto los cuerpos sexuados que escriben como los que leen. En el artículo *Género y teoría literaria feminista: herramientas de análisis para la aproximación social desde la literatura* (2016), la investigadora Cándida Elizabeth Vivero ofrece un acercamiento a la teoría literaria feminista como herramienta de análisis social

de la literatura desde categorías como la subjetividad y el cuerpo. Vivero enfatiza en la noción de cuerpo como creador de mundo: “Mi cuerpo es mundo y lo es de una manera privilegiada, en el sentido de que yo construyo mi mundo desde mi cuerpo.” (2016, p. 116).

También, Vivero retoma el concepto de cuerpo fenoménico de Antonio M. López Molina sustentando que tanto la teoría literaria feminista como los estudios de género y la teoría queer parten de esta noción de corporalidad: “Cuerpo y mundo no solo se oponen, sino que se complementan: nuestra corporalidad se extiende a las cosas y las cosas solo se me hacen presentes y reales en mi corporeidad”. (2016, p. 118).

Interesa para el análisis de la obra *Luna Menguante* (1994) de Patricia Ariza, el abordaje de esta teoría desde dos puntos de vista, por un lado, desde la creadora, atravesada en su cuerpo por todo lo que implica ser mujer desde lo más íntimo y subjetivo hasta lo que socialmente implica ser además escritora, teatrera y activista en un país como Colombia. Reconociendo que Ariza está atravesada por una pregunta por el cuerpo y por el ser mujer, podríamos reforzar de esta manera el hecho de que ella escribe desde el cuerpo, como lo dice Helene Cixous (1995) y lo veremos más adelante.

Y como segundo punto de vista interesa reconocer que Ariza no solo escribe con el cuerpo y desde el cuerpo, sino que escribe sobre él, como territorio sensible y como receptáculo de experiencias; en otras palabras, como anteriormente se ejemplificó con Vivero, como creador de mundo. En este sentido, teniendo el cuerpo como categoría general para el análisis en cuestión, partiremos de él para desentramar tres categorías más a través de las cuáles los cuerpos de las protagonistas de *Luna Menguante* (1994) se ven afectados, tanto como territorio de conquista, así como lugar subversivo. Estas son: el patriarcado, la menstruación y la resistencia.

El patriarcado y el cuerpo de la mujer como territorio de conquista

El patriarcado como estructura de poder es una de las formas primitivas de la esclavitud, siendo por esta razón una de las primeras formas de dominación conocidas. Esto es importante para la presente investigación porque se hace necesario comprender bajo qué sistema de relaciones de poder se mueve la obra en cuestión, pues si bien el patriarcado es transversal a todos los escenarios de la vida humana, hay situaciones de la realidad en las que se hace más fuerte su presencia, como la que se desarrolla en la obra *Luna menguante* (1994) de Patricia Ariza.

En esta obra el patriarcado se evidencia de forma contundente, es clara la intención de Ariza de no ocultar la carga que este pone en las espaldas de las abuelas y las madres, las cuales descargan a su vez sobre las niñas, hijas y nietas, a medida que van creciendo. En este sentido, se muestra cómo esta estructura de poder se ha incorporado y se sigue reproduciendo en las dinámicas familiares no solo a través de los hombres, pues también las mujeres la han asumido como la forma habitual de relacionarse. Esto tal vez se deba a la antigüedad que este sistema de relaciones tiene en la historia de la especie humana, al punto en que ya se ha incorporado completamente en nuestros actos cotidianos, en la forma en que nos relacionamos con los demás, con nosotras mismas y nuestros cuerpos, siendo este último el territorio sobre el que principalmente se ha ejercido poder.

Para tratar de entender la forma en que el patriarcado ha llegado a ser inherente a la historia de la humanidad nos acercaremos al libro *La creación del patriarcado* (1986) de Gerda Lerner, historiadora austríaca considerada una de las fundadoras de lo que se ha conocido como Historia de las mujeres. Este libro ofrece una profundización en torno al desarrollo de la estructura patriarcal en la cultura occidental. En el capítulo El origen del patriarcado, Lerner (1986) nos acerca a un desarrollo histórico que nos ayudará a comprender por qué se hace necesario definir este sistema de relaciones, cuya primera forma aparece en el estado arcaico, teniendo como su unidad básica de organización la familia patriarcal.

En *Luna menguante* (1994) esta organización familiar se evidencia en la carga que se transmite de mujer a mujer generación tras generación. Si bien no hay una presencia masculina, al menos desde un personaje, hay una carga patriarcal que trasciende la relación hombre-mujer, pues realmente es ejercida principalmente desde la figura de la abuela:

la madre y la abuela pintan un círculo que encierra a las dos Ana. Marchan arreglándolo todo con una precisión que solo se logra después de muchos siglos de hacer lo mismo.

Abuela: (Señalando el círculo) No debes tocarlo, permanecerás dentro de él, quieta, borda, cose y sobre todo observa (Ariza, 1994, p. 152-153).

En este apartado de la obra, Ariza utiliza el símbolo del círculo que la abuela traza alrededor de sus nietas dando cuenta de la cohibición que se hereda generación tras generación, que las obliga como mujeres a simplemente estar quietas y observar. Este círculo simboliza el patriarcado, que siglo tras siglo se sigue incorporando a las dinámicas familiares, hasta llegar a reproducirse con una precisión que solo se logra después de muchos siglos de hacer lo mismo. Un círculo que no solo simboliza algo que se repite, sino que también hace referencia al encierro que ubica a la mujer en la posición que le conviene al patriarcado, encerrada, quieta y observando. Como se evidencia también en el siguiente apartado:

Abuela (*A las Anas*): Repitan sus deberes

Ana 1: Pudor

Ana 2: Dicción

Ana 1: Mirada baja

Ana 2: Reserva

Ana 1: Dulzura

Ana 2: Aire ausente (1994, p. 163).

Como vemos esta carga patriarcal recae directamente sobre la forma en que las adolescentes se empiezan a relacionar con sus cuerpos, es por esto que podemos decir que este, el cuerpo femenino, se hace evidente en *Luna Menguante* (1994) como un territorio de conquista, sobre

el que se ejerce poder desde estructuras patriarcales que se repiten formando un círculo que en ocasiones es difícil romper.

Esta carga patriarcal se evidencia a través de la abuela en la mayoría de los momentos de la obra, sin embargo, en ocasiones, especialmente al inicio, la madre se hace cómplice de las imposiciones de la abuela. Ante la angustia de la niña, su hija menor, Ana 2, por la llegada de su menarquia, la madre solo responde: “No es nada, no debes tener miedo, ya estás en la edad de merecer” (Ariza, 1994, p. 149). Lo importante al parecer es que la niña ya está en la edad para merecer ser la señora de algún hombre y recibir su apellido, esto, por supuesto, porque su cuerpo ya está listo para la reproducción.

Volviendo a Lerner es pertinente anotar que la mercantilización del cuerpo de la mujer, sacando provecho de su sexualidad y su capacidad reproductiva es anterior a la creación de la cultura occidental:

La sexualidad de las mujeres, es decir, sus capacidades y servicios sexuales y reproductivos, se convirtió en una mercancía antes incluso de la creación de la civilización occidental. El desarrollo de la agricultura durante el periodo neolítico impulsó el «intercambio de mujeres» entre tribus, no sólo como una manera de evitar guerras incesantes mediante la consolidación de alianzas matrimoniales, sino también porque las sociedades con más mujeres podían reproducir más niños. (1986, p. 115).

De esta forma, las mujeres comienzan a considerarse como un bien que los hombres podían adquirir de acuerdo con sus ganancias económicas, así como sus propios padres o esposos las veían de esta forma, también desde las primeras formas de esclavitud fueron los primeros seres sobre los que se ejerció este tipo de dominación. Nos dice Lerner que la esclavitud de las mujeres, que combina racismo y sexismo a la vez, precedió, incluso, a la formación y a la opresión de clases: “Las diferencias de clase estaban en sus comienzos expresadas y constituidas en función de las relaciones patriarcales. La clase no es una construcción aparte del género, sino que más bien la clase se expresa en términos de género”. (1986, p. 115).

Las bases en las que se cimentó el patriarcado para emerger con tanta fuerza a lo largo de la historia están relacionadas directamente con la hegemonía masculina en el sistema de símbolos, la cual adoptó dos formas: la privación de educación para las mujeres y el monopolio masculino de las definiciones. Consecuencia de esto, por mucho tiempo, las mujeres creyeron no tener una historia, muchos menos la herencia de una mujer memorable alrededor de la cual forjar su resistencia, es decir, no tenían una conciencia colectiva. Por esto, las primeras mujeres que conocemos como creadoras o pensadoras tuvieron que hacerlo como hombres ya que por mucho tiempo la sabiduría femenina fue negada y ocultada. En este sentido, la concienciación de que como mujeres tenemos una herencia sabia y potente ha sido a contraluz del discurso masculino y a partir de la creación de una Historia de las mujeres.

Obras como *Luna menguante* (1994) que abordan experiencias que son específicamente femeninas como lo es la menstruación, permiten abrir caminos para narrar esa otra historia que fue negada bajo creencias no fundamentadas que nos hicieron crecer pensando que la menstruación es algo de lo que no se habla. Por lo tanto, este tipo de propuestas estéticas devuelven la voz a aquellos personajes de la historia que les fue arrebatada y que ahora tienen la posibilidad de contar la otra versión de la historia. La mujer, como categoría general, hace parte de esta subalternidad y este tipo de narraciones dan voz a esas memorias subalternas⁷. Así como sucede en *Luna Menguante* (1994), donde el ciclo menstrual es abordado desde la experiencia de cuatro mujeres, de generaciones diferentes, con cuerpos y úteros diferentes, pero con la característica en común de ser ellas quienes narran su historia.

Tener cuerpo de mujer para el patriarcado significa ser encerradas en espacios simbólicos que estratégicamente restringen nuestra movilidad en la sociedad y opacan nuestra

⁷ Término utilizado por Beatriz Gonzalez Stephan en su artículo *Escritura de memorias subalternas* (2002), en el cual con un enfoque en la literatura venezolana se analizan las obras de tres escritoras que en sus narraciones descubren sujetos silenciados y desentierran las historias que yacen debajo de las historias oficiales.

fuerza para enfrentarnos a ámbitos diferentes a lo que tiene que ver con el hogar. Es por esto que la antropóloga mexicana Marcela Lagarde (2005) emprendió la tarea de rastrear las categorías en las que nos han puesto en cautiverio, nombradas como *Los cautiverios de las mujeres*, título del libro resultado de su investigación. En este libro Lagarde sostiene que, a raíz de nuestra condición de mujer, la sociedad nos reduce a cuatro categorías: la madresposa, la monja, la puta, la loca y la presa. Independientemente de que seamos o no madres, esposas, monjas, prostitutas, tengamos algún asunto relacionado con nuestra salud mental o estemos realmente presas, la sociedad nos categoriza de estas formas de acuerdo con ciertas actitudes que manifestemos.

Antes de entrar en detalle se hace necesario aclarar a qué se refiere Lagarde cuando nos habla de la condición de la mujer:

La condición de la mujer es una creación histórica cuyo contenido es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser social y cultural genérico. Es histórica en tanto que es diferente a natural, opuesta a la llamada naturaleza femenina, es decir, al conjunto de cualidades y características atribuidas a las mujeres -desde formas de comportamiento, actitudes, capacidades intelectuales y físicas, hasta su lugar en las relaciones económicas y sociales y la opresión que las someta-, cuyo origen y dialéctica escapan a la historia y pertenecen, para la mitad de la humanidad, a determinaciones biológicas congénitas ligadas al sexo. (2005, p. 28)

En este sentido, como vemos la condición de la mujer es aquello que se viene determinando socialmente, como ser cultural que somos, y en esta medida se ve afectado por las relaciones de producción, reproducción, y por las demás relaciones en las que las mujeres se ven inmersas. Diferente es hablar de la situación de la mujer, que se refiere al conjunto de características que tienen las mujeres a partir de su condición genérica de acuerdo a las circunstancias históricas determinadas. Esto es importante aclararlo para reconocer que las mujeres pueden compartir la misma condición genérica, pero las situaciones cambian de acuerdo con su calidad de vida y los grados y niveles de opresión. Es por esta razón que hablar de la mujer es diferente a hablar de las mujeres, la mujer es lo abstracto, el ser social; la categoría “las mujeres” se refiere a lo

real concreto, la existencia social: “La categoría más general es la mujer. Se refiere al género femenino y a su condición histórica; expresa el nivel de síntesis más abstracto: su contenido es el ser social genérico. Cuando se usa la voz *la mujer* se alude al grupo sociocultural de las mujeres.” (Lagarde, 2005, p. 80)

Adicional a esto, la investigadora nos dice que el patriarcado es un espacio histórico del poder masculino y está conformado por varios ejes de relaciones sociales y contenidos culturales: El antagonismo genérico, entendido como la opresión de las mujeres y el dominio de los hombres que podemos ver en relaciones sociales, formas de ver el mundo, entre otras. Y la separación del género femenino como producto de la enemistad de las mujeres históricamente basada, en parte, en la competencia por el género masculino además del machismo como fenómeno cultural que se basa tanto en el poder masculino como en la enemistad entre mujeres. Es necesario aclarar que el poder patriarcal no solo se limita a la opresión de las mujeres, sino que afecta a otros sujetos que también dependen de este tipo de poder.

Además de desarrollarse en los espacios sociales y propios a sus determinaciones, el poder patriarcal se expande a cualquier relación opresiva, por eso se articula también con opresiones de clase, nacional, étnica, religiosa, política, lingüística y racial. (2005, p. 92)

Como vemos, Marcela Lagarde refuerza lo mencionado anteriormente, considerando que el poder patriarcal se expande a todas las atmósferas sociales, es un ente que no solo afecta a las mujeres, y que, aunque principalmente es ejercido por los hombres, se transforma en entidades más complejas:

Más allá de su voluntad y de su conciencia, los opresores patriarcales son, en primer término, los hombres por el sólo hecho de ser hombres, lo son también sus instituciones y sus normas (el Estado: la sociedad política, pero también la sociedad civil), y quienes por delegación patriarcal deban ejercerlo. Así, no es casual que las mujeres, a la vez que son objeto de la opresión, ejerzan en ciertas circunstancias el poder patriarcal sobre otras mujeres, sobre

menores, sobre enfermos y otros desvalidos; pero es cierto igualmente que las mujeres ejercen el poder patriarcal sobre hombres, sin que por ello exista matriarcado (2005, p. 92).

Las formas de ser mujer en esta sociedad y en sus culturas constituyen cautiverios en los que sobreviven creativamente las mujeres en la opresión. Desde una perspectiva antropológica, Marcela Lagarde ha construido la categoría cautiverio como síntesis del hecho cultural que define el estado de las mujeres en el mundo patriarcal. El cautiverio de las mujeres se expresa en la falta de libertad, concebida esta última como el protagonismo de los sujetos sociales en la historia, y de los particulares en la sociedad y en la cultura. En tanto cautiva, la mujer se encuentra privada de libertad. En nuestra sociedad, la norma hegemónica de la libertad es clasista y patriarcal: burguesa, machista, heterosexual, heteroerótica y misógina. De ahí que sean históricamente libres los individuos y las categorías sociales que pertenecen a las clases dominantes.

Las definiciones estereotipadas de las mujeres conforman círculos particulares de vida para ellas y ellos mismos son sus cautiverios. Estos son: la monja, la madresposa, la puta, la loca y la presa. A través del abordaje de cada uno de estos cautiverios vemos como el cuerpo de la mujer casi siempre pertenece a un otro, al padre, a un esposo o a Dios. En el cautiverio de la monja hay un conflicto directo con el cuerpo, porque hay una relación directa con la culpa, el cuerpo es el lugar del pecado, solo mortificando la carne puedo liberarme del pecado y estar más cerca del alma. Sin embargo, hay una transgresión del prototipo de madresposa, ya que, anteriormente muchas mujeres que no querían estar en ese cautiverio eligieron la vida religiosa.

En el cautiverio de la madresposa se niega la existencia de otro tipo de intereses en la mujer, la feminidad es vista solo con fines maternas. La maternidad es una institución cultural, de muchas formas nos han hecho creer que la madre es la base de la sociedad. Ha sido incluso una estrategia política para dejar a las mujeres encerradas en sus casas. (Lagarde, 2005).

Algunas de estas categorías se hacen presentes en la obra *Luna Menguante* (1994), siendo la de la madreposa la más evidente:

Abuela: Tu madre ha muerto. *Inicia una procesión de velorio. Las hijas descienden de sus lugares de trabajo con el traje de la madre puesto. Cantan "Madre, qué linda noche".*

Abuela: Niñas repitan sus deberes. Repitan. Pudor.

Abuela: A Ana 1: Ponte sus ropas.

Ana 1: No quiero.

Abuela: Póntelas. Vístete de madre. ¡Te corresponde!

Ana 1: No quiero. Mi madre está muerta.

Abuela: ¡Póntelas! Tú estás lista... Has sido preparada durante años, durante siglos, por muchas manos, por muchas miradas. ¡Póntelas! Absorberás su papel. Reemplázala. (Ariza, 1994, p. 165).

De esta manera, la abuela obliga a Ana 1, hermana mayor, a reemplazar el papel de su madre, cuando esta muere simbólicamente, la presiona diciéndole que ha sido preparada durante siglos. Manifestando, de esta forma, cómo el cautiverio de la madreposa se ha convertido en una carga, casi que en una obligación para la mujer siglo tras siglo.

Sin embargo, estamos en un momento de la historia en el que algunas mujeres se están apropiando de su decisión al momento de elegir ser o no madre, cada vez más la mujer se está encaminando hacia un despertar, que, así como lo opresión, también está directamente relacionado con el cuerpo, como lo veremos más adelante. Interesa aquí reconocer que este no ha sido un camino fácil, aquellas que se ven seguras y empoderadas de su cuerpo han sido juzgadas a través de una categoría que hace también parte de los cautiverios de Lagarde (2005), la puta.

Putas es un concepto genérico que designa a las mujeres marcadas por el erotismo, en una sociedad que lo ha considerado tabú para ellas. Como se mencionó anteriormente, Lagarde en esta investigación sostiene que todas las mujeres en algún momento hemos sido

encasilladas, en algunas de estas categorías, por lo tanto, aquellas que han evidenciado deseo erótico en alguna época o circunstancia de la vida caben dentro de este cautiverio. *Luna Menguante* (1994) muestra cómo una abuela y una madre han tenido que ocultar sus deseos, callarlos, hacer de ellos silencio y pretenden silenciar también los de las más jóvenes. Sin embargo, como lo veremos más adelante, aquellos deseos son provocados y salen a flote en algún momento: Ariza pone a estas mujeres al límite de sus cuerpos, sacando de ellas el erotismo, casi animal, que les fue arrebatado. Estos trances corporales y eróticos a los que las cuatro protagonistas van llegando a lo largo de la obra se convierten en un lugar subversivo, para manifestar aquello que el cuerpo ha debido callar. Interesa aquí reconocer que a medida que cada una de ellas va vivenciando su despertar, el patriarcado aparece para tildarlas de putas o de locas, categoría que también es analizada por Lagarde (2005).

Ana 2, la niña, cae en un sueño profundo en medio del dolor que está experimentando por la llegada de su menarquia, en medio de este sueño el ambiente se transforma y todas hacen parte de su trance onírico, después de que ellas, madre y abuela, sujetas al sueño de la niña, la pintoretean “para ellos”, es así como ellas mismas lo expresan, se refieren a ella con estas palabras:

Abuela: Ya no te llamas Ana
 Madre: Ahora te llamarás Lilith
 Abuela: Y no estás hecha de barro
 Madre: ¡Estás hecha de estiércol! (Ariza, 1994, p.157).

Aparece la figura de Lilith⁸, mujer ícono de la lujuria, antítesis de María, santa y pulcra. Categorías que no distan mucho de la Mujer fatal y del Ángel del hogar, impuestas también por el patriarcado a lo largo del siglo XIX para limitar a las mujeres a las labores del hogar y el cuidado de los hijos, enmascarando no solo una relación de dominación, sino toda una estrategia política. Así se mantenían a las mujeres al margen de estos escenarios, mientras estas

⁸ Lilith es una figura legendaria de la mitología mesopotámica y del folclore demonológico judío.

se dedicaban enteramente a formar buenos ciudadanos para el futuro de las naciones. (Bornay, 1990)

Ángel del hogar, mujer sumisa entregada completamente a su esposo, su hogar y sus hijos; Mujer fatal, aquellas que gozaban de una apropiación sobre su vida, y, por ende, sobre sus cuerpos. Puta, loca y mujer fatal, son categorías que se hacen presente a lo largo de la obra, aparentemente vistas negativamente a los ojos del patriarcado: “No te desquicies madre, irás al abismo.” Gritan las dos Anas a la madre cuando está atravesando su trance o su despertar. Sin embargo, realmente son categorías que se convierten en un lugar de resistencia.

El ciclo menstrual femenino. Un poder que ha sido negado

¿A qué se debe entonces que las mujeres vivamos en cautiverio? Una respuesta se puede encontrar al considerar que la forma en que el patriarcado ejecuta la opresión de la mujer para encerrarla en estos cautiverios está directamente relacionada con su cuerpo y con su sexualidad. La opresión de las mujeres y de su sexualidad se funda sobre su cuerpo cultural, que se ha puesto a disposición de la sociedad y el poder. En la división de trabajos que culturalmente se han establecido a cada uno de los géneros, a la mujer le han correspondido los que están directamente relacionados con su sumisión: la reproducción, el cuidado del otro, y el darle placer a un otro, todos a través del sacrificio de su propio cuerpo. (Lagarde, 2005)

Las mujeres son su cuerpo, más que los hombres, lo cual no quiere decir que el hombre no sienta su cuerpo:

La mujer vive el mundo desde su cuerpo. El hombre también, pero para el hombre su vida no es su cuerpo y para la mujer la vida se despliega en torno a un ciclo de vida profundamente corporal. Por eso su sensibilidad, y por eso su cuerpo grita y le duele cuando está inconforme, tanto como puede desplegar goces si logra vencer algunas chambras, algunos corsés, algunas camisas de fuerza y algunas mortajas. (Lagarde, 2005, p. 201).

Al ser cuerpo, la mujer ha identificado que su poder en la posición de subalterna se encuentra justo allí; en su sexualidad ha encontrado las armas para negociar con los hombres y con las otras mujeres de la sociedad, sin embargo, en algunas ocasiones esto ha sucedido de forma contradictoria si se piensa la libertad que se busca ¿Cómo encontrar entonces ese poder desde el cuerpo que le permita a la mujer estar en resistencia real a la hegemonía patriarcal? Adicional a esto, bajo la premisa de que la mujer es su cuerpo ¿qué significa pensar y crear como mujeres? Algo es seguro, nuestro ciclo menstrual nos habita de una forma que solo nosotras como mujeres vivimos y podemos comprender, tal vez una de las formas en que podríamos construir una memoria totalmente femenina sería a partir de la memoria que guardan nuestros úteros. Sin embargo, el patriarcado se ha encargado de ocultarnos esta sabiduría y no solo de ocultarla sino de hacernos creer que es algo desagradable, cayendo sobre el ciclo menstrual un pudor que lo ha convertido en un gran tabú para la sociedad.

El libro *Luna Roja* (1999) de Miranda Gray ofrece una mirada mística hacia la menstruación, tratando de devolverle a este proceso femenino la magia que le ha sido robada, y es que, según esta investigadora, a raíz de el misticismo que la menstruación guarda es que el patriarcado ha tratado de mantenerla oculta y en el lugar de lo desagradable, e incluso, impuro. Por lo anterior,

Las primeras sociedades patriarcales empezaron a considerar este poder como un peligro para ellos, con lo que aquellas prácticas que las mujeres habían establecido para tratar con las energías creativas inherentes a este proceso natural de sus organismos se convirtieron en objeto de duras críticas. La menstruación pasó así de considerarse santa y sagrada a convertirse en sucia y contaminante, y se fomentó la creencia de que la mujer durante esos días era: “una fuente de energía destructiva andante (1999, p. 12).

De esta manera comenzó a considerarse a la mujer contaminante y peligrosa durante los días de su periodo menstrual, hasta el punto tal de llegar a encerrarla y aislarla de todo contacto con la sociedad, especialmente de los hombres, mientras estuviera menstruando. En

algunas culturas no podían tocar ciertos objetos, ni consumir ciertos alimentos, como si se tratase en realidad de una enfermedad impura y contagiosa.

De manera contundente en *Luna Menguante* (1994), Ariza aborda los mitos y supersticiones que se han creado alrededor del ciclo menstrual, que hacen ver este proceso como algo desagradable, doloroso, algo que se oculta a los hombres:

Abuela: Ya no podrás dejar de ser mujer. *A Ana 2 limpiándole las piernas*

Madre: Debes aprender a lavarte y cuidarte de las jorobas

Abuela: No te pinches con una aguja

Madre: No te dejes tocar los pies con la escoba mientras barres

Abuela: No rompas los espejos. Si lo haces, echa los pedazos al agua

Madre: No te peines de noche

Abuela: Se extraviarán los navegantes

Madre: No te sientes con dos mujeres sobre una sábana blanca

Abuela: Si lo haces...

Madre: Una de las dos morirá

Abuela: No metas los pies en agua fría

Madre: Ni en agua hirviendo

Abuela: No te laves el pelo con el menstruo

Madre: No te bañes en el mar

Abuela: No arregles nunca un ramo de flores

Madre: No toques los retoños

Abuela: No batas los huevos

Madre: Los enloquecerás

Abuela: Come carne cruda

Madre: Jugo de limón, jamás

Abuela: No tomes el sol

Madre: Vivirás días secretos

Abuela: Absolutamente femeninos

Madre: Inventa palabras

Abuela: Nunca digas menstruación

Ana 1: Di masturba...

Abuela: Cállate la boca, desvergonzada. *Reprendiendo a Ana 1*

Madre: Habla de jaqueca

Abuela: Dolor de cabeza

Madre: Dirás que tienes una incomodidad

Abuela: Una indisposición

Madre: Una preocupación

Abuela: Que estás alelada

Madre: Serán tus días

Abuela: Serán tus cosas

Madre: Ningún hombre podrá notarlos. (Ariza, 1994, pp. 151-152).

Este comportamiento no se limita a las sociedades primitivas, incluso en la actualidad nos encontramos con casos similares, por ejemplo, en la cultura islámica cuando las mujeres están

menstruando no pueden entrar a un espacio tan sagrado para ellos como lo es una mezquita. Esta es también una de las razones por las que lo divino le ha sido negado a la mujer, esto lo podemos ver también claramente en la religión cristiana, donde las mujeres no pueden acceder a los principales cargos de esta empresa religiosa. Sin embargo, lo sagrado, no solo se vive en templos o a través de rituales que estén vinculados a una religión específica, Miranda Gray, en el libro anteriormente mencionado, relaciona el ciclo menstrual femenino con lo divino y lo sagrado. Una de las razones para poner esto en evidencia es el diálogo que ha existido a lo largo de la historia entre el ciclo menstrual y el ciclo lunar:

La sincronicidad entre el ciclo femenino y el de la luna también revelaba la conexión entre la mujer y lo divino: durante su ciclo la mujer albergaba el misterio de la vida dentro de su cuerpo y podía generar vida y asegurar el futuro de su pueblo, lo que equivale a decir que cada mujer poseía los poderes propios del universo: dar la vida, sustentar y crear. (Gray, 1999, p. 56).

El discurso patriarcal se ha encargado de que la mujer olvide su linaje, olvide el misticismo que hay detrás del ciclo menstrual cargándose negativamente hasta el punto en que las mujeres han creído durante muchos años lo que se le ha dicho, que su sangre es sucia e impura. Sin embargo, en el libro antes citado, Miranda Gray le devuelve al ciclo menstrual su poder divino, que no tiene nada que ver con algún tipo de religión, como la católica que, con el mito de María, ha ubicado el cuerpo femenino solo en el lugar de la procreación y no del placer. La menstruación le recuerda a la mujer su capacidad de procreación, pero también su naturaleza cíclica e intuitiva y su fuerza creadora, entendiendo la creación no solo como el dar a luz a otro ser humano. En este sentido, a continuación veremos cómo el cuerpo de la mujer en *Luna Menguante* (1994) puede convertirse también en un territorio de luchas y de resistencias.

El cuerpo femenino como territorio subversivo de resistencia

Las diferentes teorías han considerado la esfera del cuerpo y la sexualidad de vital importancia para la definición del sujeto femenino. El cuerpo es el escenario biológico y vital en el que se construyen las subjetividades. Particularmente, interesa el cuerpo de las mujeres porque

culturalmente parece que perteneciera a *otro*, y existen un sinnúmero de mecanismos opresores que socialmente arrebatan el dominio de nuestro cuerpo, aquello que paradójicamente, es lo más propio, lo más íntimo y cercano que tenemos como seres humanos.

La teoría literaria feminista se ha encargado de reconocer tanto a las mujeres como a los hombres como cuerpos sexuados mediados por el poder, así como de visibilizar los mecanismos por los que las mujeres han sido expropiadas de su cuerpo, su sexualidad y su potencial creativo. Por su parte, la literatura ha sido un espacio que fue negado a las mujeres por mucho tiempo, precisamente porque en él se puede representar simbólicamente estos mecanismos de poder. La crítica literaria feminista se encarga de analizar cómo en la literatura circulan tanto los discursos androcéntricos como los contradiscursos elaborados desde la subjetividad de escritoras que, en un proceso de representación, se apropian nuevamente de sus cuerpos. Textos que refieren la experiencia de ser mujer en sociedades patriarcales valorando su potencial subversivo a través de la escritura creativa.

La escritura de mujeres, por tanto, se refiere a textos que han sido escritos desde la experiencia de una mujer y que plantean la necesidad de recrearse desde la propia mirada, rompiendo con los arquetipos que han sido contruidos desde una visión androcéntrica del mundo respecto a las concepciones de feminidad y del deber ser femenino para caminar hacia la autonomía. Invita a la autorreflexión, pretende la comunicación, e inclusive la complicidad, con una persona que lee como mujer lo que otras mujeres han escrito de sí mismas. Éste es el potencial subversivo de una escritura de mujeres: apropiarse del lenguaje para que, a manera de contradiscurso, regrese a las mujeres al origen. (Meza Márquez, 2010, p. 20).

Lo anterior hace parte de la introducción del libro *El cuerpo femenino. Denuncia y apropiación en las representaciones de la mujer en textos latinoamericanos* (2010) teniendo como compiladora a Consuelo Meza Márquez, quien escribe así mismo la introducción. Este libro reúne una serie de artículos en torno al cuerpo de la mujer en la literatura latinoamericana, tomando como ejemplo diferentes constructos literarios.

La escritura ha sido la herramienta de muchas mujeres para romper su cautiverio. Helene Cixous, escritora, dramaturga, actriz, crítica literaria feminista, ha escrito sobre la

importancia de permitirse, como mujer, una escritura desde el cuerpo, una escritura que mientras le permite a la mujer crear como mujer, la saca del lugar que le ha sido reservado, el silencio. La escritura es voz, implica romper con el silencio, que es precisamente donde se ha tratado de ubicar a la mujer durante siglos, por lo tanto escribir ya es un acto contundente, pero que se transforma en un acto revolucionario si sucede desde el permitirse ser y sentirse mujer, desde su propio lenguaje, que, para esta escritora, se encuentra escribiendo desde el cuerpo:

Desde sus cuerpos en los que han sido enterradas, confinadas, y al mismo tiempo se les ha prohibido gozar. Las mujeres tienen casi todo por escribir acerca de la femineidad: de su sexualidad. es decir, de la infinita y móvil complejidad de su erotización, las igniciones fulgurantes de esa ínfima-inmensa región de sus cuerpos, no del destino sino de la aventura de esa pulsión, viajes, travesías. recorridos, bruscos y lentos despertares, descubrimientos de una zona antaño tímida y hace poco emergente. Cuando la mujer deje que su cuerpo, de mil y uno hogares de ardor -cuando hayan fracasado los yugos y las censuras- articule la abundancia de significados que lo recorren en todos los sentidos, en ese cuerpo repercutirán, en más de una lengua, la vieja lengua materna de un solo surco (Cixous, 1995, p. 57-58).

Teniendo en cuenta las palabras de Cixous, se hace necesario ahondar un poco más en la noción de “escribir desde el cuerpo”, definitoria para el presente análisis pero que puede resultar un poco confusa a la mirada de algunos lectores. Un acercamiento lo ofrece el artículo *Cuerpos, expresiones y emancipación: habitando el lenguaje en la literatura*, escrito por Hernán Javier Pinzón Manrique, a partir del siguiente cuestionamiento:

¿Qué implica habitar el lenguaje como cuerpo? Habitarlo es partir de la experiencia perceptiva, particular con el mundo. El lenguaje habitado por mi cuerpo desencaja la serie de significaciones propuestas por un modelo de la lengua. Implica no solo pensar el lenguaje, sino vivirlo dentro del inacabamiento de nuestra experiencia (2014, p. 287).

Como vemos, escribir desde el cuerpo implica no solo habitar el lenguaje desde el pensamiento, sino hacerlo desde la experiencia: “La apertura hacia la experiencia del cuerpo, frente al predominio del pensamiento, propone formas de experimentar-me en el lenguaje” (Pinzón Manrique, 2014, p. 287). Así, podríamos decir que en *Luna Menguante* (1994) nos encontramos ante una escritura desde el cuerpo, en la que una escritora y, en este caso, unas actrices, se permiten narrarse desde sus experiencias más profundas del ser mujer, partiendo de

una experiencia en esencia femenina y corporal, como lo es la menstruación y extendiéndose a otras inherentes a este proceso: la virginidad, la maternidad y la menopausia.

Llegamos así a un problema fundamental y que ha sido uno de los focos de la crítica literaria feminista, y es cómo ha sido abordada la mujer en la literatura a lo largo de la historia, esto a raíz de que durante siglos las mujeres fueron las representadas y no quienes representaban, por lo tanto, estuvieron siempre bajo la definición y la mirada de un otro que no le daba la posibilidad de mirarse al espejo para definirse a sí misma. Durante mucho tiempo los personajes femeninos de la literatura fueron creados bajo la imaginación y perspectiva masculina, el predominio de imágenes creadas por hombres obligó durante siglos a las mujeres a observar un ser mujer que no correspondía del todo con su yo. Es por esto que los planteamientos feministas proponen que la mujer creadora rompa con esas imágenes hegemónicas y falocéntricas características de la literatura universal.

Lucía Guerra en *Representación y escritura de mujer* (1994) propone que no se trata sólo de evitar y erradicar aquellas imágenes que sabemos que corresponden al imaginario masculino porque han sido una construcción social y cultural que resulta difícil eludir de la noche a la mañana. Lo que se propone es que la mujer se represente y represente a los otros desde las experiencias de su propio cuerpo:

Representarnos y representar a los otros significa proyectarnos a nosotras mismas como seres de experiencias específicas a partir de nuestro cuerpo y nuestras relaciones con todo aquello que nos rodea; pronunciar, de manera imaginaria, tanto nuestras utopías como nuestras iras y nuestros temores (1994, p. 188).

El tratamiento de experiencias específicas del cuerpo femenino, se ve reflejado en la obra *Luna Menguante* (1994), donde la historia gira alrededor de un acontecimiento que es físicamente femenino, como lo es la menarquia. La desigualdad en la producción de literatura escrita por mujeres y literatura escrita por hombres ha ocasionado lo que algunas lingüistas feministas han nombrado “vacíos lexicales”, estos son espacios en blanco en la tradición narrativa en la que

términos utilizados para experiencias puramente femeninas como menstruación, embarazo o parto, son casi inexistentes.

La mayoría de las mujeres escritoras del siglo XIX y principios del XX escribían bajo los parámetros de una escritura masculina, luego, a mitad del siglo XX, llevan la mirada hacia lo personal, lo autobiográfico, y finalmente es en la narrativa escrita por mujeres contemporáneas donde más claramente se comienza a apreciar un derrumbamiento de imágenes y estructuras patriarcales:

Es indudable que en la narrativa contemporánea, las escritoras comienzan a astillar las imágenes adscritas por el patriarcado. El Yo a través de la escritura comienza a ser inventado, construido y proyectado desde una perspectiva consciente de las subordinaciones genérico sexuales y del acervo de una subcultura femenina (Guerra, 1994, p. 191).

En algunas escritoras contemporáneas se lee una consciencia diferente que, en parte, se ha ido gestando desde que han creído en la escritura desde sus propias experiencias corporales femeninas, desde la creación de historias, personajes e imágenes que corresponden a la aparición de un Yo en su escritura. Es en este punto que es posible que aparezcan unas estrategias de subversión o resistencia al discurso patriarcal tanto desde el cuerpo mismo como desde la palabra y el lenguaje, tal como sucede en la obra *Luna Menguante* (1994) de Patricia Ariza.

Si bien es cierto que nos encontramos ante una obra de teatro, no por esto se ha de negar la riqueza de la palabra con la que Ariza va hilando la historia, entablando un íntimo diálogo entre el cuerpo y el lenguaje: “Escribir desde la experiencia del cuerpo permite formas de acceso por medio de la escritura, apunta a plasmar una experiencia donde la literatura constituye un horizonte donde el cuerpo entabla una relación singular con el lenguaje.” (Pinzón Manrique, 2014, p. 289) Sin embargo, para el análisis que se realizará a continuación prestaremos especial atención a aquellas estrategias que van apareciendo desde la palabra pero que están relacionadas con una acción corporal, por lo tanto, aprovechando que estamos ante

una obra de teatro, nos concentraremos en aquellas formas de la escritura que se convierten en una sugerencia para ser trasladadas al cuerpo, a veces desde una acotación y otras desde el diálogo de alguna de los personajes.

Estas acciones que a partir de ahora llamaremos estrategias, nos recuerdan que el cuerpo de la mujer si bien ha sido el territorio sobre el que se ha ejercido poder, se presenta como el lugar ideal sobre el cuál ejercer una soberanía de sí mismas. A continuación, se mostrarán estas estrategias que Patricia Ariza pone en los cuerpos de las actrices junto al Teatro La Máscara:

Escribir desde el cuerpo es un acto de resistencia, así como encarnar en los cuerpos de unos personajes y, en el caso de una obra de teatro, en los cuerpos de unas actrices, diversas formas de subvertir lo impuesto. En la obra, el primer acto subversivo que convierte al cuerpo en un lugar de resistencia es una *danza erótica de mujeres ciegas*, en medio de un ambiente onírico al que se llega gracias a un sueño de Ana 2, la pequeña que acaba de recibir su menarquia cuando cae en un sueño profundo en medio del dolor. En el momento en que el sueño se apodera de Ana 2, la atmósfera de la obra se transforma y todas comienzan a hacer parte de este sueño:

Ana 2: *Se duerme. Cambia la luz y se escucha música de ensueño, la abuela y la madre descienden ciegas. Son imágenes oníricas de Ana 2. Bajan lentamente de sus lugares de trabajo con movimientos extraños sumergidas en la pesadilla de Ana 2. Cambia la luz.*

Abuela: Eres provocadora, mi pequeña. *Danza*

Madre: Altiva y altanera. *La rodean*

Abuela: Te ataviaremos para ellos. *La pintorretean*

Madre: Muéstrales lo que tienes. *Le colocan medias y tacones de mujer fatal*

Abuela: Contonéate

Madre: Mójate los labios.

Abuela: Míralos y agáchate. Coquetéales.

Madre: ¡Se enloquecerán!

Abuela: Rúgeles al oído como una fiera.

Madre: Contonéate como una cabra.

Abuela: Ya no te llamas Ana.

Madre: Ahora te llamarás Lilith.

Abuela: Y no estás hecha de barro.

Madre: ¡Estás hecha de estiércol!

Bajo la música, la visten con un traje de fantasía. Se mueven como dentro de aceite. Esta escena es una danza erótica de mujeres ciegas. Ana 1 le coloca los zapatos y le pinta la boca. La

mueven y la conducen hacia un espejo. Ella se resiste, corre y se aferra al trapecio. (Ariza, 1994, p. 157).

A través de este ambiente onírico que permite el sueño de Ana 2, las mujeres se dejan llevar por la danza de sus cuerpos, “Se mueven como dentro de aceite. Esta escena es una danza erótica de mujeres ciegas” dice la acotación. Vemos cómo la danza empieza a aparecer como un lugar de expresión y apropiación corporal, como un lugar subversivo para provocar el flujo de aquellos deseos reprimidos. Aparecen las figuras de Lilith y de la mujer fatal, mencionada anteriormente. Dos nombres que, según Erika Bornay en su libro *Las hijas de Lilith* (1990) se corresponden perfectamente. Lilith es la encarnación de la mujer fatal, es el personaje mítico en quien se cimenta este arquetipo.

No es gratuito que aparezca este nombre, seguramente Patricia Ariza reconoce la fuerza que lo habita, Lilith, una mujer que encarna el pecado, la rebeldía, el placer, etc. La transgresión es inherente a su presencia en cualquier obra de arte, por lo tanto, aparece en *Luna menguante* (1994) en medio de una danza erótica de mujeres ciegas para confirmarnos que estamos ante un acto de rebelión y de resistencia. Cuatro mujeres sumergidas en un trance, asaltadas en su cotidianidad por un estado alterado, onírico, que lleva sus cuerpos al límite, permitiendo que sean poseídos por una animalidad, por una mujer fatal, por Lilith.

Se hace recurrente en Patricia Ariza, quien ha explorado también la técnica de la performance, poner los cuerpos al límite, en un umbral, en una liminalidad. Para comprender este tipo de propuestas que han venido apareciendo a partir del surgimiento del teatro postdramático, se desarrolla la noción de Teatralidades liminales, en donde la representación parece quedar en un segundo plano, pues los cuerpos están atravesados por una afectación real, debatiéndose entre representar y presentar. Bajo esta noción se ha nombrado el diálogo entre el lenguaje de la performance y el teatro y que abordaremos más adelante cuando clarifiquemos algunos aspectos teatrales de la obra. Sin embargo, desde una perspectiva literaria, lo anterior

lo podríamos relacionar con lo que Cynthia Ortega Salgado, ha llamado “metamorfosis” en su artículo *Actos performáticos del cuerpo en la literatura* (2018) donde la autora habla de un conocimiento que tiene que ver directamente con el cuerpo y que no tiene que ver con la mente o la voluntad: la enfermedad, la ralentización y el movimiento. Interesa el último acto para el presente análisis:

El movimiento, cuyo paradigma supremo es la danza. Se despliega en el escenario la forma en circulación, la intuición revelada en los estiramientos y contracciones. El conocimiento del cuerpo implica un regreso al instante, un aflorar del inconsciente, el movimiento puro del cuerpo conmueve y no hay otra cosa que se le asimile. Enfermedad, ralentización o movimiento: tres indicios de la potencia del cuerpo en el que se manifiesta otra voluntad, que va más allá de la controlable o calculable (Ortega Salgado, 2018, p. 3).

Poniendo en diálogo la obra con la cita anterior hay momentos en que los cuerpos parecen ser encaminados hacia una metamorfosis de forma involuntaria, como el sueño de Ana 2 que termina desencadenando un trance, no solo para ella, sino para las demás, un trance que Ariza llama danza erótica de mujeres ciegas. Interesa para el análisis de este apartado reconocer que en *Luna Menguante* (1994) aquellos momentos en que los cuerpos se ven encaminados hacia una acción que los pone al límite como la danza, la acrobacia, el trance, la animalidad, suceden tanto de forma involuntaria como el ejemplo anterior, así como de forma completamente consciente. En últimas, los cuerpos son encaminados hacia una resistencia.

Aunque las cuatro mujeres: abuela, madre y las dos Ana van siendo encaminadas a lo largo de la obra hacia estos actos subversivos, Ana 1, la hermana mayor, es el principal personaje que encarna la resistencia, y lo hace de diversas maneras, pero especialmente a través de la danza. En el momento en que la abuela dibuja un círculo que encierra a las dos Ana, abordado en el apartado del presente capítulo correspondiente al análisis del patriarcado dentro de la obra, Ana 1 danza en el centro de este círculo y cuando la abuela termina de dibujarlo, les dice las siguientes palabras: “No debes tocarlo, permanecerás dentro de él, quieta, borda, cose y sobre todo, observa”. La respuesta de Ana 1 es salir del círculo y continuar danzando y danzando, mientras la abuela y la madre siguen haciendo énfasis en los mitos alrededor de la

menstruación, como cuidarse de correr para que ninguna mancha traspase sus ropas. A medida que las dos mujeres mayores van haciendo más énfasis en sus palabras, Ana 1 danza y danza con más fuerza, hasta que, en palabras de Ariza: “queda como pegada a las paredes con los pelos de punta”. (Ariza, 1994, p. 154).

Si bien la danza como se describe anteriormente nos pone en una encrucijada entre si estamos ante un acto involuntario o no, pues parece que el movimiento en cierto momento se apodera tanto de ella que ya no puede controlarlo, sin embargo, la raíz de este movimiento parece ser un acto completamente consciente, pues a medida que la abuela hace énfasis en la quietud, Ana 1 responde con el movimiento hasta perder control sobre su cuerpo, siendo este uno de los momentos de la obra en que el cuerpo se convierte en un lugar de resistencia.

Esta apropiación corporal las atraviesa a todas a lo largo de la obra. Hasta el momento hemos abordado cómo sucede con Ana 1 y con Ana 2, sin embargo, el despertar más fuerte sucede en el cuerpo de la madre:

La madre ruge y se agita, se pone el traje de fantasía.

Ana 1: ¿Qué te pasa madre?

Madre: Hoy es día de salida

Ana 2: ¿Qué tienes?

Madre: Me dispongo

Abuela: No podrás. Vas a cumplir 50 años.

Madre: Yo era hermosa. Lúbrica y agresiva. Ansiaba un macho coitante. Era un almacén de placer.

Ana 1: ¿Cómo eras madre?

Madre: Morena y abierta como un túnel.

Abuela: Eras insaciable, uterina y ornamental.

Ana 2: Aire ausente

Madre (*Gritando*): Ausente de impulsos sexuales.

Abuela: Deliras como las perras en celo.

Madre: Mi cuerpo me pertenece ahora.

Provocadora y agresiva

Senos caídos, muslos flácidos, pata de cabra, surcos en la cara. Mis pechos se mecen como la hierba al viento.

Ana 2: No te desquicies madre.

Abuela: Irás al abismo

Madre: No quiero el sacrificio. Quiero mi cuerpo. No me rebelo. Me extirpo.

Abuela: Vas al abismo.

Ana 1: Te turbarás, tu alma se turbará.

Madre: Bajaré al abismo, aunque mis ojos y mi alma se turben, me inclinaré.

Ana 2: Déjala

Ana 1: Tú eres el modelo. Camina despacio.

Ana 2: Madre, no te contonees.

Ana 1: Tu espalda, madre.

Abuela: *Cierra la puerta de un golpe.*

No vuelvas pervertida.

La madre sale.

Abuela: Tu madre ha muerto. (Ariza, 1994, pp. 164-165).

La madre muere de forma simbólica, pero en realidad lo que sucede es que permite que su cuerpo despierte y se libere de la opresión que ejerce su madre, es decir la abuela en la obra. Tal vez de esta manera, estando “muerta”, es de la única forma en que su cuerpo le puede pertenecer. La madre convierte de esta manera a su cuerpo, el que ha sido castrado de múltiples formas, en el territorio en el cual manifestar su rabia y su lucha.

Volviendo a Ortega Salgado en su artículo Actos performáticos del cuerpo en la literatura, se podría decir que en este acto en que la madre deviene animal, respondiendo a sus instintos reprimidos, estamos ante una primera metamorfosis, que termina en la muerte, donde de forma simbólica la materia cambia de forma, se extirpa, como lo dice la propia madre. Este

acto, al igual que el sueño de Ana 1, parece generarse de forma involuntaria en la madre, consecuencia de todos los deseos que hay reprimidos en su cuerpo. Ella parece ser encaminada hacia una especie de demencia, sin embargo, y es por esto que podríamos considerar que las estrategias en *Luna Menguante* (1994) van apareciendo de forma subversiva, en estos actos aparentemente inconscientes a los que estas mujeres van siendo arrojadas, se encubre una necesidad de transgresión que de forma subversiva va llevando a cada mujer hacia el despertar de sus instintos, hacia una posibilidad de re-existencia.

El personaje de la abuela, quien encarna con mayor fuerza el poder patriarcal, es también encaminada hacia su propia metamorfosis, o más bien su propia rebelión. Muy similar a lo que sucede con la madre, pasa en el cuerpo de la abuela, de forma involuntaria se van apoderando de ella movimientos y palabras en las que, a modo de trance, va sucediendo en ella un despertar de sensaciones reprimidas:

Abuela:

Transformada en trance

Y yo tenía un amante. Tocaba el tambor. Invocaba al demonio para que él no me abandonara. Me restregaba la simiente de cáñamo... y el láudano... Satanás: "Úneme a este hombre. Tanto lo deben atar que de mí no se debe separar".

Repite. (Ariza, 1994, p. 167).

Ante este episodio, las nietas Ana 1 y Ana 2 intentan calmar a su abuela, dando a entender al lector o espectador que esta anciana está atravesando un episodio de demencia senil, sin embargo, es justo en este momento en que el cuerpo pierde voluntad sobre sí mismo, entregándose a los abismos del inconsciente, donde esta mujer por fin puede ser libre y encuentra otras posibilidades para relacionarse con su sexualidad, con su cuerpo y consigo misma.

De esta manera, la resistencia se va evidenciando a medida que cada una de las mujeres que hacen parte de *Luna Menguante* (1994), de forma subversiva, van atravesando su propio despertar, que sucede cuando el cuerpo por fin siente que puede ser y que puede liberarse de todo lo que ha sido impuesto justo a través de él. Esto ocurre en momentos en que el cuerpo experimenta estados alterados o liminales, que le permiten aflorar aquello que ha callado o reprimido, encontrando así formas de re-existencia.

Retomando las palabras de Consuelo Pabón: “Entonces, el cuerpo es sin lugar a dudas el medio donde se ejercen todos los poderes y por esto mismo, es el lugar privilegiado a través del cual se puede llegar a precipitar una transmutación de los valores de nuestra cultura”. (2010, p. 13), puede considerarse que en los apartados de la obra antes mencionados, el cuerpo es el lugar donde si bien se ejercen coacciones y restricciones por parte del patriarcado, también es el territorio ideal para la transmutación que aquí se ha abordado en términos de metamorfosis, transformación y resistencia, que posibilita una re-existencia, término que tomo también de Pabón para nombrar aquel umbral al que se llega especialmente en situaciones en que los cuerpos son llevados al límite y que posibilitan nuevas formas de habitar el mundo. Podría decirse que

Esta experiencia límite que vivimos nos permite entonces, como acto de resistencia, trastocar la existencia en su conjunto: podemos transformarnos en creadores que inventan un pueblo que no existe; poetas de la crueldad que realizan un esfuerzo enorme por escapar de sí mismos construyendo modos de existencia transmutados. (2010, p. 14).

Para finalizar, y desde los aportes de la teoría literaria feminista, nos permitiremos hablar de un proceso de concienciación que es inherente al antes expresado en términos de re-existencia. Las personajes de la obra en cuestión son encaminadas a vivir este proceso que llega a su punto más alto en el trance que cada una experimenta. El término concienciación hace parte del libro *La novela femenina contemporánea* (1970-1985) del año 1988 de Biruté Ciplijauskaitė, y aunque estemos ante un género literario diferente no se trata de nada más que de la forma y las

estrategias que el contradiscurso encuentra a través de narraciones femeninas, siendo una de ellas la concienciación, que se presenta en la novela femenina de diversas maneras, siendo una de las más importantes el despertar de la conciencia en la niña. Este despertar está ligado casi siempre al proceso de la menarquia, sin embargo el despertar de la conciencia del ser mujer va mucho más allá de esto, el proceso de concienciación sucede cuando la mujer atraviesa un despertar como los antes ejemplificados de la obra *Luna Menguante* (1994).

Para Ciplijauskaité (1988) la aparición de la novela femenina, que en su libro es equivalente a novela escrita por mujeres, término que en la actualidad se ha polemizado un poco gracias a los estudios queer⁹, trajo consigo una nueva forma de escritura caracterizada por ser arriesgada y rebelde siendo el proceso de concienciación una de sus estrategias. En este sentido, la categoría antes mencionada, desarrollada por Ciplijauskaité entra en diálogo perfectamente con la posibilidad de re-existencia de la que habla Consuelo Pabón. Ambas categorías nos permiten afirmar que en *Luna Menguante* escrita y dirigida por Patricia Ariza en 1994 las estrategias que se hacen evidentes en los cuerpos de las personajes como subversión y la resistencia al discurso patriarcal, permiten que esta obra encaje perfectamente en lo que, en palabras de Nelly Richard (1994) se ha llamado *feminización de la literatura*. Para esta investigadora, más allá de que quien escriba sea un hombre o una mujer, interesa reconocer aquellos elementos transgresores que permiten crear universos disidentes ante el discurso hegemónico.

Ante este panorama, *Luna Menguante* (1994) se convierte en un lugar de expresión de un contra-discurso que va en contravía de la tesis del discurso dominante. Palabras que danzan con lo pulsional, que brotan para ofrecer otras miradas permeadas por un ritmo subversivo y

⁹ Con el surgimiento de la Teoría Queer algunos autores señalan que las observaciones o conclusiones a las que se ha llegado sobre la escritura femenina, entendida como exclusiva de las mujeres/autoras, se pueden trasladar sin problema algunos textos escritos por hombres.

transgresor. Según Richard al relacionar lo femenino con lo pulsional, con lo rebelde, todo discurso que tenga este ritmo y se instaure como contradiscurso atraviesa una feminización, que muchas veces está presente desde el lenguaje mismo, como sucede en *Luna Menguante* (1994), en la cual el lenguaje se caracteriza por ser impulsivo, pulsional, irreverente, a veces un poco absurdo, especialmente cuando las mujeres están atravesando estados alterados de conciencia:

Más que de escritura femenina, convendría entonces hablar -cualquiera que sea el género sexual del sujeto biográfico que firma el texto- de una *feminización de la literatura*: feminización que se produce cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario. Cualquier literatura que se practique como *disidencia de identidad* respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna, cualquier escritura que se haga cómplice de la ritmicidad transgresora de lo femenino-pulsional, desplegaría el coeficiente minoritario y subversivo (contradominante) de lo “femenino” (Richard, 1994, p. 132).

Luna Menguante (1994) de Patricia Ariza ha dejado un rastro determinante para la dramaturgia colombiana de una mirada transgresora ante una temática que ha sido tabú para una sociedad aún patriarcal como es la de este país. Una obra en la que las palabras y los cuerpos danzan para subvertir y transgredir el discurso dominante y ofrecer un camino de resistencia y de re-existencia donde el cuerpo de la mujer, territorio de conquistas, se convierte en el lugar ideal para abrir caminos de liberación.

Capítulo 3.

Mujeres danzantes en busca de una soberanía sobre el cuerpo

En el presente capítulo se aborda la descripción del proceso de montaje de la video-performance, incitando unos postulados teóricos que no son más que un punto de partida para llegar a lo experiencial. Asimismo, las categorías analizadas en el capítulo anterior ahora serán abordadas desde el proceso de adaptación que se realizó previo al video-performance, para así terminar desglosando cada uno de los apartados de este resultado creativo.

El cuerpo femenino en resistencia. Teatro, performance y danza

De la resistencia que se evidencia a través del cuerpo hecho palabra, ahora abordaremos la palabra hecha cuerpo. Si bien en la literatura la transgresión sucede desde la escritura misma, para esta investigación en particular, sin restar la fuerza que tiene la poética de la palabra como lugar de resistencia, interesa también explorar en cuerpos reales cómo aquello que llega a ser palabra, después de haber atravesado las pulsiones y sensibilidades de un cuerpo que escribe, puede volver a ser cuerpo.

No estamos ante un acontecimiento extracotidiano, pues es esto lo que sucede con el teatro en sus procesos creativos: unas palabras son interpretadas en los cuerpos de unos actores o actrices. Sin embargo, este proceso de creación tiene para esta investigación una acentuación particular, pues anteriormente hablamos de la obra *Luna Menguante* (1994) como una propuesta dramaturgica transgresora que aborda un ritmo y una temática que está íntimamente ligada a lo pulsional y lo corporal, y que es precisamente en estas características que se encuentra una resistencia u oposición ante el discurso dominante o heteropatriarcal, reflejadas en los cuerpos de cuatro personajes mujeres. Ahora, lo que sucedió en 1994 cuando la actriz, dramaturga y directora Patricia Ariza llevó la mencionada obra a la escena junto al Teatro La

Máscara, fue precisamente que aquel universo literario dramático entró en diálogo con otras formas del lenguaje que hacen parte de la puesta en escena, siendo uno de ellas el lenguaje corporal; por lo tanto, aquella subversión del discurso hegemónico y resistencia que en principio nace en el mundo literario de la obra se traslada a los cuerpos de unas actrices que vivenciaron desde sus propias corporalidades la transgresión que la obra propone.

De esta manera al ser *Luna Menguante* (1994) en esencia una obra dramática que fue llevada a la escena está atravesada por dos universos paralelos, teniendo ambos como punto de partida al cuerpo. Es una obra que se escribe desde el cuerpo y sobre el cuerpo, y que, además, es llevada al cuerpo, lo que la hace doblemente contestataria. Al igual que la literatura, el teatro ha sido otro de los lugares a través de los cuales las mujeres han encontrado formas de resistencia y de subversión del discurso heteropatriarcal y, así como la literatura, el teatro fue durante mucho tiempo un lugar prohibido para la mujer, por su carácter especialmente público, negado a nosotras durante siglos. Sin embargo, por la misma razón, por la esencia pública del teatro es que este se ha convertido en una estrategia de reivindicación y subversión para las mujeres.

Como se abordó anteriormente en el primer capítulo de la presente investigación, Patricia Ariza fue una de las primeras mujeres que en Colombia identificaron este carácter político y transgresor del teatro y la obra en cuestión fue una de sus primeras creaciones con este enfoque. Así como sucede con la literatura, que mientras se va permeando por otras miradas u otros discursos diferentes a los dominantes, en la esencia de su forma se va permitiendo transgresiones que esas otras miradas aportan; lo mismo pasa con el ámbito teatral en donde aquellas que no habían podido encontrar un lugar para expresar y crear, lo encuentran. Así Patricia Ariza se convierte en transgresora desde la forma misma de crear y de hacer teatro, siendo una de las pioneras en Colombia en adaptar el lenguaje de la performance dentro del hecho teatral.

En el artículo Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción de Antonio Prieto Stambaugh (2007) se aborda esta tendencia que se ha ido implementando en el teatro cada vez más, y que lo pone en diálogo con otros lenguajes:

Situaciones donde se contaminan y cruzan la teatralidad y la performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida. Lo liminal, como lo fronterizo, es de naturaleza procesual; es una situación de canjes, mutaciones, tránsitos, préstamos, negociaciones... Una teatralidad liminal implicaría una puesta en juego de estas condiciones (Stambaugh, 2007, p. 2).

Si bien *Luna Menguante* (1994) no es una obra performativa, como algunas que más adelante Ariza llegó a crear, guarda una relación fuerte con el lenguaje liminal pues los cuerpos de las actrices son expuestos a lo largo de la obra a acciones que los ponen en riesgo, por lo tanto, se ven atravesados por una afectación real, rompiendo de cierta forma con la representación. Es debido a este carácter de la obra original que en el proceso de montaje del presente video-performance nos permitimos abordar técnicas como la de la performance y la danza, porque son expresiones que aparecen a lo largo de la obra escrita por Patricia Ariza y que cuando aparecen están relacionadas directamente con un acto de resistencia. A continuación, describiremos el proceso a través del cual se realiza la adaptación de la obra al lenguaje del video-performance donde aquellas estrategias de subversión y resistencia evidenciadas en el capítulo dos del presente trabajo entran en un íntimo diálogo con la historia y los cuestionamientos de cuatro cuerpos de mujeres reales.

Bitácora de viaje. Creación video-performance Luna Menguante

La creación del video performance estuvo a cargo de La Colectiva Rizoma, conformada por cuatro mujeres de El Carmen de Viboral, Antioquia, a saber: Laura Jaramillo, quien realiza el análisis y la adaptación del texto que surge a partir del presente trabajo investigativo-creativo; Daniela Arango, estudiante de Licenciatura en Teatro de la Universidad de Antioquia, quien apoya en la parte de la dirección de la obra; Laura Idárraga y Liceth Zuluaga, quienes apoyan

en la parte actoral junto a las dos compañeras antes mencionadas. Cuatro mujeres que se sienten convocadas a crear a partir de lo que sus cuerpos y sus úteros tienen para contar.

El proceso de creación inicia a la par del desarrollo del análisis de la obra en cuestión, el cual iba arrojando aquellas estrategias que se dejaban entrever en ciertas escenas, textos y acciones, que debían hacer parte del resultado final del montaje. Aparece la danza desde el primer momento como estrategia de resistencia, aparece la animalidad como estrategia que subvierte el poder patriarcal que ha sido impuesto tratando de ocultar y acallar esos instintos salvajes que nos pertenecen y, finalmente, aparece la performance incitando a cuestionar y romper parcialmente con la representación.

En este sentido, aunque cada una en principio interiorizó el papel de alguno de los personajes, al poner en diálogo la obra con sus historias y sus úteros nos fuimos dando cuenta de que las cuatro podíamos encarnar aquellos cuatro personajes, que cada mujer dentro de sí guarda una abuela, una madre, una joven y una niña, y de esta manera se empezó a romper con la representación, si bien en algunas escenas aparece solo una abuela, una madre, una Ana 1 o Ana 2, en la mayoría del video todas somos todas. Por otro lado, hay un reconocimiento de la danza y la animalidad como aquellas estrategias subversivas de resistencia presentes en la obra original de Patricia Ariza, ya que ambas aparecen en los momentos en que cada una de las mujeres entran en trance y atraviesan un despertar de sus instintos salvajes, siendo tal vez la animalidad la estrategia que aparece con más fuerza. Posterior a este análisis se ponen los cuerpos de las actrices en diálogo con la obra original de Patricia Ariza para explorar estas pulsiones salvajes en algunos lugares donde los cuerpos estuvieran en riesgo, un poco incómodos o simplemente fueran afectados por algo externo y real; es así como de las tablas el montaje se traslada al barro, el bosque y el río como escenarios para realizar la performance.

Escenarios que además permiten un retorno a ese contacto real con el origen, con el barro, la tierra, el aire, el agua y el fuego que somos.

El proceso de adaptación se fue moldeando a medida que las historias de cada una y sus cuerpos entablaban una conexión con la obra, si bien las estrategias, acciones y textos estaban escogidos y esbozados, la línea narrativa estuvo en constante transformación hasta que se encontró aquella manada, aquellas lobas que mostraron el camino.

Primera escena. Darse a luz a sí misma

El momento en que una mujer se enfrenta con la llegada de su primer periodo menstrual queda guardado en su memoria como un recuerdo trascendental de su vida por diversas razones, casi siempre relacionadas con el dolor y la vergüenza. Algunas niñas experimentan dolores tan fuertes que han sido relacionados con los de un parto, uno no deseado. En esta adaptación de *Luna Menguante* (1994) queremos subvertir esa sensación, razón por la cual hemos llamado a esta escena “Darse a luz a sí misma”, ya que es el acontecimiento que le permite a la niña un reconocimiento diferente de su cuerpo, más que como un cuerpo sucio, como el de una mujer fuerte y creadora. El video-performance inicia, al igual que la obra original, con un ambiente aparentemente desagradable, con la menarquia y con el primer cólico de Ana 2, para tal como escenario se escoge un barro rojo. Un lugar aparentemente sucio del que es muy fácil embarrarse y es difícil salir; en principio se relaciona con la sangre, pero en la exploración se llega a la conclusión de que es la sangre que ha estado atravesada por el patriarcado, que la ha mostrado solo como algo sucio, desagradable, doloroso. En esta escena Ana 2 y la abuela, embarradas completamente por el barro, danzan el cólico, intentan quitarse la suciedad, el dolor, el miedo, pero entre más intentan salir de allí más caen y se embarran; en voz en off se escuchan a la abuela y la madre atormentando a Ana 2 con mitos y supersticiones alrededor de la menstruación. Aparecen estos dos personajes porque mientras Ana 2 está recibiendo la

sangre, la abuela se despide de ella y a través de la danza se logra ver cómo descarga sobre la espalda de su nieta aquellos mitos y tabúes con que a ella le tocó también en algún momento recibir su menarquia.

Pero el barro no es solo la representación del cólico, del dolor o de esa carga sinónimo de suciedad que nos ha atormentado a lo largo de la historia, en concordancia con la metáfora detrás de esta escena: “darse a luz a sí misma”, el barro es también sinónimo de vida, de vientre, de nacimiento, es por esto que los movimientos a veces se confunden entre los de un cólico y los de una contracción. De esta manera desde la primera escena se deja entrever la subversión presente a lo largo de la propuesta performativa.

Segunda escena. Lobas

En la segunda escena, del barro se llega al bosque, aparecen las cuatro mujeres que evidentemente sienten el llamado de la loba que hay en cada una de ellas, la cual aparece cuando subvierten el discurso que la abuela dice en la obra original con énfasis: “No debes tocarlo, permanecerás dentro de él, quieta, borda, cose y sobre todo observa”. Aquí esta sentencia se convierte casi que en el conjuro para romper el hechizo que liberará sus lobas reprimidas. Se escogen estas palabras porque representan una sentencia que abuelas repiten año tras año, siglo tras siglo, pero que, en este caso, le damos un giro repitiéndola hasta convertirla en conjuro, teniendo en cuenta que la carga mítica alrededor de la brujería no es más que la prueba de que las mujeres son más fuertes cuando se unen, es decir cuando hacen manada.

Luego del conjuro las lobas van saliendo en medio de una danza que se deriva de la danza erótica de mujeres ciegas que Ariza sugiere en la dramaturgia, baile que sucede en medio de un sueño de Ana 2. En la adaptación este ambiente onírico se traslada al ambiente siniestro y misterioso de un bosque.

En esta escena son dos los mecanismos de subversión y resistencia evidenciados en el Capítulo 2 que aparecen y son trasladados al video-performance, uno es el trance de Ana 2 en medio de su sueño, del que todas hacen parte y que se acaba de abordar en el párrafo anterior. El otro es el clímax tanto de la obra original como de la adaptación a video-performance, y es el trance y muerte de la madre. En este escenario una loba herida, la madre, siente la necesidad de gritar, gemir, aullar y entregarse finalmente a la tierra, como muerte simbólica para liberarse de su cuerpo aporreado. Ante la muerte de la madre, aparece el canto de Ana 1 y el lamento de Ana 2 y de la abuela, posteriormente se puede ver cómo la madre se hace una con la tierra.

Tercera escena. Danza ritual

Aparece una tercera escena en la que el escenario es un ambiente nocturno en una manga al aire libre, es el momento de la danza, del ritual, de la ceremonia después de la muerte de la madre, en la que participan todas, todas siendo todas las mujeres, ahora liberadas porque encontraron su loba, porque su madre se entregó a la tierra para liberarlas, porque dejaron a sus impulsos salvajes fluir igual que a su sangre. Es una danza erótica porque son los movimientos de cuerpos liberados y es un ritual porque se convierte en el momento en que las actrices entran en conexión con sus historias, sus cuerpos y sus úteros. Este ritual se deriva de una danza personal que cada una de las actrices crea, reconociendo en la obra original una intención de Patricia Ariza de poner los cuerpos a danzar como mecanismo de resistencia.

Cuarta escena. Río de sangre

Finalmente, amanece y aparece una cuarta escena, el escenario es una cascada, en la que Ana 2 permite que su sangre fluya, Ana 1 sale como si hubiera brotado de la cascada, le canta a su pequeña hermana mientras la baña con flores que simbolizan la sangre, la sangre de ambas, así como la de su madre y la de su abuela, con la que se han reconciliado, reconociendo que el círculo está roto, que ya no tienen que ser como ellas. Esta última escena es un rito de iniciación

que, en lugar de repetir una tradición, la rompe, permitiéndole a las nuevas generaciones sanar, limpiar y florecer. La canción que cierra el video-performance es Siembra roja del grupo de bullerengue Agua Salá pues describe justo el proceso de sanación y reconciliación con nuestra sangre menstrual que se vive a lo largo del video. Esta canción hace referencia al ritual de sembrar la sangre menstrual y entregársela a la tierra en términos de pagamento, siendo esta una ofrenda de sangre creadora de vida a la madre tierra sobre la que se ha derramado tanta sangre de muerte en tanto reconciliarnos con ella nos permite reconciliarnos con nosotras mismas y con nuestras ancestas.

De esta manera, la video-performance reúne las tres categorías de análisis abordadas en el Capítulo 2 del presente trabajo, estas son: el patriarcado, la menstruación y la resistencia, teniendo como gran categoría a el cuerpo, el cual las atraviesa a todas. Por otro lado, las estrategias de subversión y resistencia identificadas a través del análisis literario de la obra *Luna Menguante* (1994), a raíz de algunos postulados de la crítica literaria feminista, son trasladadas por medio del lenguaje de la video-performance a los cuerpos de cuatro mujeres, actrices de La Colectiva Rizoma, quienes permiten que en sus cuerpos habiten las cuatro mujeres personajes de la obra y dialoguen con las historias que guardan sus úteros. En últimas con este video-performance queríamos reconocer el poder subversivo y sanador que habita en cada una de nosotras.

Conclusiones

El presente trabajo de investigación-creación permitió que se abrieran las fronteras de la investigación literaria desde las artes teatrales, puesto que filología es un método de estudio que ha mutado con el paso del tiempo permitiendo el acercamiento a otras formas de expresión. Por otro lado, la literatura y el teatro son lenguajes que dialogan perfectamente, pues en la mayoría de los casos la literatura es la fuente primaria para la creación de una obra de teatro, así como el teatro se convierte en el lugar en que la palabra toma vida.

Si el acceso a la literatura escrita por mujeres ha sido difícil, en el caso de la dramaturgia lo ha sido mucho más pues el teatro ha estado dominado por siglos bajo la mirada masculina. Si bien desde el siglo XIX encontramos pocas dramaturgas frente a las que escribían poesía, literatura epistolar o diarios, géneros que han sido llamados de la intimidad como se analizó en esta pesquisa. A mitad del siglo XX podemos vislumbrar cada vez más mujeres dramaturgas sin embargo vamos a necesitar varias décadas para que las obras de teatro sean no solo escritas por mujeres, sino que tengan una carga rebelde y contestataria por parte de estas. Patricia Ariza y el grupo de teatro La Máscara marcaron un giro en la dramaturgia escrita por mujeres en Colombia, al centrarse en temáticas que solo concernían a ellas, permitiendo que se cuente la historia desde el lado femenino, mientras abrían una puerta que posibilitaría generar cada vez más un movimiento feminista dentro del teatro.

No debemos olvidar que en ocasiones antes del montaje teatral hay un proceso de escritura, por lo tanto este tipo de obras permiten ser estudiadas a la luz de teorías literarias. Si bien los hallazgos de esta investigación fueron traducidos al lenguaje teatral por medio de una video-performance, pasaron primero por un análisis crítico literario por medio de la teoría literaria feminista, en el que se encontraron los siguientes resultados:

Como categoría general de análisis se eligió el cuerpo que permitió la identificación en *Luna Menguante (1994)* de Patricia Ariza de otras tres categorías más que estaban íntimamente relacionadas: la menstruación, teniendo en cuenta que es un proceso que nos atraviesa corporalmente a las mujeres o personas con útero; el patriarcado, ya que su forma de acción ha sido casi siempre a través del cuerpo y la resistencia que en la obra sucede también a través de este. De esta manera como hipótesis principal se planteó que si bien es través del cuerpo que el patriarcado ha violentado a la mujer de muchas formas, es también el lugar en el que esta ha encontrado formas de resistencia; hipótesis que pudo ser evidenciada en el análisis de la obra *Luna Menguante (1994)*.

De igual manera, los hallazgos evidenciados en este trabajo escrito fueron trasladados a los cuerpos de las actrices de la Colectiva Rizoma, quienes realizaron el montaje en video-performance de la adaptación realizada en medio de esta investigación. En este sentido, las mismas categorías que se analizaron a la luz de la crítica literaria feminista se tuvieron en cuenta para la realización del video, siendo el cuerpo no solo la categoría principal, sino el lugar de expresión de las palabras aquí consignadas.

Como conclusión final es importante mencionar que cuando la investigación literaria y universitaria en general se permiten abrir las fronteras y dialogar con otras formas del lenguaje como los artísticos, quien investiga se relaciona de forma más íntima con su objeto de estudio; en este caso, al ser dramaturga y una de las actrices de la video-performance pude transitar desde mi cuerpo todo el proceso y experimentar en carne propia las palabras aquí plasmadas.

Referencias

- Ariza, P. (1994). Luna Menguante. En P. Restrepo, *Dramaturgia de la urgencia* (pp. 147-171). Teatro La Máscara.
- Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Cátedra.
- Ciplijauskaité, B. (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Anthropos.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa*. Anthropos.
- Gonzalez Stephan, B. (2002). Escritura de memorias subalternas. *Universidad Simón Bolívar*
<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7807/2002v10p21.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Gray, M. (1999). *Luna Roja*. Gaia Ediciones.
- Guerra, L. (1994). La problemática de la representación en la escritura de mujer. *Debate feminista*, 183-192.
- Jaramillo, M. M. (1992). *Nuevo teatro colombiano: arte y política*. Universidad de Antioquia.
- Josiowicz, A. (2010). El género de la intimidad: Katherine Mansfield y Clarice Lispector. *Cadernos pagu*, 302-329.
- Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lerner, G. (1986). *La creación del patriarcado*. Press, Inc.
- Martínez de Olcoz, N. (1998). Decisiones de la máscara neutra: Dramaturgia femenina y fin de siglo en América Latina. *Latin American Theatre Review*, 5-16.
- Meza Márquez, C. (2010). *El cuerpo femenino. Denuncia y apropiación en las representaciones de la mujer en textos latinoamericanos*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.

- Ortega Salgado, C. (Julio de 2018). Actos performativos del cuerpo en la literatura. https://www.researchgate.net/publication/326380409_Actos_performaticos_del_cuerpo_en_la_literatura
- Pabón, C. (2010). Construcciones de cuerpos. <https://es.scribd.com/doc/45332816/Pabon-Consuelo-Construcciones-de-Cuerpos#scribd>
- Pinzón Manrique, H. (2014). Cuerpos, expresiones y emancipación: habitando el lenguaje en la literatura. *Enunciación*, 282-291.
- Restrepo, P. (1998). *La máscara, la mariposa y la metáfora: creación teatral de mujeres*. Teatro La Máscara.
- Richard, N. (1994). ¿Tiene sexo la escritura? *Debate feminista*, 127-139.
- Rizk, B. (1995). Hacia una poética feminista: la increíble y triste historia de la dramaturgia femenina en Colombia. En M. Jaramillo, B. Osorio de Negret, & Á. Robledo, *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX. Volumen II* (p. 405). Uniandes.
- Schmidhuber de la Mora., G. (2007). La dramaturgia de Sor Juana Inés de la Cruz, su máxima osadía. En S. Guardia, *Mujeres que escriben en América Latina* (p. 571). CEMHAL.
- Serrano, V. (2004). Dramaturgia femenina fin de siglo. . *Arbor*, 561-572.
- Stambaugh, A. (2007). Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción. *Revista de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*.
- Vivero Marín, C. E. (2016). Género y teoría literaria feminista: herramientas de análisis para la aproximación social desde la literatura. *Sincronía*, 114-134.

Anexos

Guion adaptación video-performance Luna Menguante

Primera escena. Darse a luz a sí misma

Lugar: Barro rojo

Sonidos de mosquitos

Ana 2: Estoy herida de muerte, madre.

Ana 2: Me he reventado por dentro, abuela. Sangro.

Ana 2 y abuela aparecen completamente embarradas del barro rojo, se mueven en medio de retorcionas, como si tuvieran contracciones de parto. Quedan congeladas en una imagen en que la abuela descarga todo su peso sobre Ana 2.

Caen en feto, se intensifican los movimientos de dolor, retorcionas, imágenes de parto.

Texto en off en crescendo:

Abuela: Bendita seas. No tengas miedo. Yo estoy vieja y marchita. Mi sangre se escondió en un cubil hace años.

Madre: A mí me suben calores y sudo sin razón. Me seco.

Abuela: Ya no podrás dejar de ser mujer.

Abuela: No te bañes el pelo con el menstruo

Madre: No te peines de noche

Abuela: Se extraviarán los navegantes

Madre: No te sientes con dos mujeres sobre una sábana blanca

Abuela: Si lo haces...

Madre: Una de las dos morirá

Abuela: No metas los pies en agua fría

Madre: Ni en agua hirviendo

Abuela: No te laves el pelo con el menstruo

Madre: No te bañes en el mar

Abuela: No arregles nunca un ramo de flores

Madre: No toques los retoños

Abuela: No batas los huevos

Madre: Los enloquecerás

Abuela: Come carne cruda

Madre: Jugo de limón, jamás

Abuela: No tomes el sol

Madre: Vivirás días secretos

Abuela: Absolutamente femeninos.

Madre: Dirás que tienes una incomodidad

Abuela: Una indisposición

Madre: Una preocupación

Abuela: Que estás alelada

Madre: Serán tus días

Abuela: Serán tus cosas.

Madre: Ningún hombre podrá notarlo.

Abuela: Ya no podrás dejar de ser mujer.

Segunda escena. Lobas

Lugar: Bosque y piedra

Las cuatro mujeres salen tras los árboles, forman un círculo, en el que las palabras de la abuela se convierten en el conjuro que romperá el hechizo para liberarlas precisamente de esas palabras.

Todas: No debes tocarlo, permanecerás dentro de él. Quieta. Borda, cose y sobre todo observa. (3 veces)

Las lobas comienzan a aparecer

Abuela: Rúgeles al oído como una fiera

Madre: Contonéate como una cabra

Abuela: Ya no te llamas Ana

Madre: Ahora te llamarás Lilith

Abuela: Y no estás hecha de barro

Madre: ¡Estás hecha de estiércol!

Danza erótica de las lobas

La madre cae herida, se lame, se desaparece en el bosque, va a la piedra allí dice su textos antes de morir

Yo era hermosa, lúbrica y agresiva. Ansiaba un macho coitante. Era un almacén de placer.

Morena y abierta como un túnel.

¡Mi cuerpo me pertenece ahora!

Senos caídos, muslos flácidos, pata de cabra, surcos en la cara. Mis pechos se mecen como la hierba al viento.

No quiero el sacrificio. Quiero mi cuerpo. No me revelo. Me extirpo.

Ana 1 canta, las lobas se lamentan, la madre muere.

La madre se hace una con la tierra.

Tercera escena. Danza ritual

Lugar: Espacio abierto, preferiblemente manga y de noche.

Las cuatro mujeres danzan, es la ceremonia de la muerte de la madre, pero también es el ritual que las conecta con sus instintos animales y eróticos antes negados, y con el poder que hay en sus úteros.

Cuarta escena. Río de sangre

Sonido de agua

Lugar: Cascada

Ana 2 se baña con pétalos rojos que simbolizan su sangre que ahora fluye libremente.

Ana 2: Soy un río de sangre. No quiero quedarme quieta. Expondré mi vientre al sol.

Ana 1 aparece como si brotara de la cascada para hacer el ritual de iniciación y sanación a su pequeña hermana.

Ana 1: Te lavaré mi pequeña hermana, te expondré al sol. Pondré tu vientre al aire, no importa los ríos de sangre, no importa que mueras.

Nos cortaremos el pelo. No somos un túnel. No seremos como ellas.

Ana 1 canta Siembra Roja, luego la canción se reproduce y las dos jóvenes danzan.

La video-performance se encuentra disponible en el siguiente link:

<https://drive.google.com/file/d/1cYlgs9pIszfOvvVQfNngIGANJEHQNG1w/view?usp=sharing>

Creación Colectiva Rizoma

Dramaturgia original: Patricia Ariza

Guion adaptación video-performance: Laura Jaramillo Salazar

Dirección teatral: Daniela Arango Guizao

Actrices: Laura Alejandra Idárraga Giralgo

- Liceth Andrea Zuluaga Narváez
- Daniela Arango Guizao
- Laura Jaramillo Salazar