

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

La visibilización de la desigualdad de género en la puesta en escena de
“Las tres viudas” dirigida por Carlos Galiano

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN
Artes Escénicas

AUTORA

Josefa Mora Wiese

ASESOR

Gabriel Raul Calderon Chuquitaype

Lima, Abril, 2019

RESUMEN:

El siguiente trabajo de investigación titulado “La visibilización de la desigualdad de género en la puesta en escena de ‘Las tres viudas’ dirigida por Carlos Galiano”, tiene el objetivo de determinar de qué manera está planteada esta condición en los distintos elementos de la puesta en escena. Para ello, se tendrán en cuenta dos categorías principales: la desigualdad entre hombres y mujeres, y la puesta en escena de “Las tres viudas”. La desigualdad entre hombres y mujeres será definida previamente y luego analizada a través de dos subcategorías: la dimensión doméstica y la dimensión social, que incluye los aspectos económicos y laborales. Asimismo, se hará referencia a los procesos históricos en el texto dramático original escrito por Manuel Ascencio Segura en el año 1861, y la reescritura elaborada por Galiano, quien ha contextualizado la historia en el año 1921, durante las celebraciones del centenario de la independencia del Perú. Los personajes femeninos y masculinos de la puesta en escena de Galiano responden a dicho momento histórico y los cambios introducidos en ellos se reflejan en tres aspectos: en el comportamiento, en la caracterización (vestuario, maquillaje y composición física) y en el conflicto interno y externo. Finalmente, se incluirá un análisis de los elementos escénicos o parateatrales de la puesta en escena: la iluminación, la escenografía y la música. En este caso específico, a través de estos elementos de configuración de la puesta en escena, el director busca enfatizar la desigualdad doméstica y social entre los personajes femeninos y masculinos de “Las tres viudas”.

ÍNDICE:

SUMILLA.....	6
INTRODUCCIÓN.....	i
1. CAPÍTULO 1: PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN.....	7
1.1 Presentación y delimitación del problema.....	8
1.2 Objetivos de la investigación.....	14
1.3 Preguntas de investigación.....	14
1.4 Justificación.....	15
1.5 Hipótesis e hipótesis específicas.....	16
2. CAPÍTULO II: EL GÉNERO: UN ABORDAJE DESDE LAS ARTES ESCÉNICAS.....	20
2.1.Introducción al concepto de género desde las Ciencias Sociales.....	21
2.1.1 El género como construcción cultural.....	21
2.1.2 Tratamiento del género desde las artes escénicas.....	27
2.2 Breve historia de la desigualdad de género durante los siglos XIX e inicios del siglo XX.....	31
2.2.1 Desigualdad doméstica entre hombres y mujeres en el Perú del siglo XIX e inicios del siglo XX.....	32
2.2.2 Desigualdad social entre hombres y mujeres en el Perú del siglo XIX e inicios del siglo XX.....	36
2.2.3 El papel de la literatura y el teatro en la transformaciones de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX.....	41
3. CAPÍTULO III: LA DIMENSIÓN COMUNICATIVA DEL TEATRO.....	46
3.1 La dimensión comunicativa del teatro.....	47
3.1.1 El texto dramático.....	49
3.1.2 La puesta en escena y sus elementos constitutivos.....	51
3.2 Sobre la adaptación de una obra teatral lejana a la época contemporánea.....	55
4. CAPÍTULO IV: EL PLANTEAMIENTO DE LA DESIGUALDAD ENTRE HOMBRES Y MUJERES EN LA PUESTA EN ESCENA DE “LAS TRES VIUDAS” DE CARLOS GALIANO.....	61
4.1 Antecedentes de la obra “Las tres viudas”.....	62
4.1.1 Manuel Ascensio Segura y el Costumbrismo.....	62
4.1.2 Uno de los modelos por predominancia: el Teatro del Siglo de Oro español.....	65
4.1.3 Los personajes femeninos en las obras del Siglo de Oro español.....	67
4.1.4 Los personajes femeninos en las obras de Manuel Ascensio Segura.....	70

4.1.5 Argumento de “Las tres viudas”.....	74
4.2. Diseño metodológico.....	75
4.2.1 Enfoque, tipo y nivel de la investigación.....	75
4.2.2 Método, categorías y unidades de análisis.....	76
4.2.3 Técnicas e instrumentos de recojo de la investigación.....	77
4.2.4 Técnicas e instrumentos de análisis de los datos.....	78
4.2.5 Aspectos éticos de la investigación.....	79
5. ANÁLISIS DE CONTENIDO DE LAS MATRICES Y LAS ENTREVISTAS SEMIESTRUCTURADAS	81
5.1 Dimensión doméstica y social de la desigualdad de género en la adaptación del texto original de Manuel Ascencio Segura.....	82
5.2 Análisis de la dimensión doméstica de la desigualdad de género en la obra original de Manuel Ascencio Segura.....	88
5.3 Análisis de la dimensión doméstica de la desigualdad de género en la adaptación de Carlos Galiano.....	96
5.4 Análisis de la dimensión social de la desigualdad de género en la obra de Manuel Ascencio Segura.....	105
5.5 Análisis de la dimensión social de la desigualdad de género en la adaptación de Carlos Galiano.....	114
6. CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES Y LOS ELEMENTOS ESCÉNICOS EN LA ADAPTACIÓN DE “LAS TRES VIUDAS”.....	125
6.1 Caracterización de los personajes femeninos.....	126
6.1.1 Micaela.....	126
6.1.2 Martina.....	128
6.1.3 Clara.....	130
6.1.4 Juana.....	132
6.2 Caracterización de los personajes masculinos.....	133
6.2.1 Melitón	133
6.2.2 Pablo	135
6.2.3 Antonio.....	136
6.3 Diseño del montaje.....	137
6.3.1 Escenografía.....	137
6.3.2 Iluminación.....	142
6.3.3 Música.....	147
7. LOS PERSONAJES Y SUS MOTIVACIONES: CONFLICTOS INTERNOS Y EXTERNOS.....	152
7.1 Micaela.....	153
7.2 Martina.....	160
7.3 Clara.....	168
7.4 Juana.....	179
8. CONCLUSIONES.....	187

8.1 El concepto referencial de partida que emplea Carlos Galiano para visibilizar la problemática de la desigualdad de género a través de la adaptación de “Las tres viudas” de Manuel Ascensio Segura.....	188
8.2 Las características de la desigualdad de género que son visibilizadas desde la dimensión doméstica de la puesta en escena de “Las tres viudas”.....	189
8.3 Las características de la desigualdad de género que son visibilizadas desde la dimensión social de la puesta en escena de “Las tres viudas”.....	191
8.4 El margen de divergencia entre el texto dramático de “Las tres viudas” de Manuel Ascensio Segura y el texto dramático de Carlos Galiano.....	195
9. ANEXOS/ APÉNDICES.....	198
10. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	214



SUMILLA:

La presente investigación tiene el objetivo de determinar de qué manera está planteada la desigualdad de género en los distintos elementos de la puesta en escena “Las tres viudas” dirigida por Carlos Galiano. Se han analizado dos categorías: la desigualdad entre hombres y mujeres, y la puesta en escena de “Las tres viudas”. Se incluirá un análisis de los elementos escénicos o parateatrales de la puesta en escena para entender de qué manera se manifiesta esta condición: la iluminación, la escenografía y la música son los componentes que se ha tomado en cuenta. En este caso específico, a través de estos elementos de configuración de la puesta en escena, el director busca enfatizar la desigualdad doméstica y social entre los personajes femeninos y masculinos de “Las tres viudas”.

PALABRAS CLAVE:

DESIGUALDAD DOMÉSTICA, DESIGUALDAD SOCIAL, PUESTA EN ESCENA, REESCRITURA, CARACTERIZACIÓN, ELEMENTOS PARATEATRALES

INTRODUCCIÓN:

Desde sus orígenes el teatro ha funcionado a partir del principio de “simultaneidad”, por el que tanto intérpretes como espectadores conviven en el mismo espacio y en el mismo tiempo. Ello permite que el espectador sea también partícipe del montaje, por medio de la reconstrucción de sentido que elabora a partir del mismo. Es gracias a este contacto mutuo entre creador y espectador que se genera una retroalimentación desde la que se construye el carácter comunicativo y vivencial que caracteriza al teatro (Montaner y Simón, 1979).

Esta simultaneidad se produce cuando convergen dos tiempos y espacios en la representación social: el tiempo y el espacio en el que el texto dramático fue escrito, y el tiempo y el espacio en el que es representado. Esta convergencia espacio-temporal es la que establece la relación entre el espectador y la vida social; entre la historia del texto dramático y su propia historia (Meryan, 2008). Una vez que se ha producido este acuerdo, el espectador es capaz de identificar ciertos aspectos de su configuración social que lo pueden llevar a reflexionar sobre una situación en particular.

De lo dicho se desprende el interés por analizar este principio en una determinada puesta en escena y, en este caso, se ha elegido la obra “Las tres viudas”, dirigida por Carlos Galiano y escrita por Manuel Ascensio Segura. La elección se relaciona con el tema que el director destaca y vuelve central en su versión: la situación de desigualdad entre hombres y mujeres en la sociedad peruana.

Dado que nos encontramos en un momento en el que persisten las brechas sociales entre los hombres y las mujeres en aspectos como el laboral, el educativo y el económico, y en el que la violencia de género se yergue como uno de los principales problemas de la sociedad peruana (“Perú21”, 2017), consideramos que el teatro puede ser un buen canal para visibilizarlos debido a su carácter vivencial, y también por el contacto que se produce entre el actor y el espectador. Si bien el teatro no es un medio de agitación política, sí permite la reflexión y el desarrollo de la conciencia crítica.

La obra “Las tres viudas”, estrenada en el 2015 en el Teatro La Plaza, es una versión del director Carlos Galiano sobre el texto original de Manuel Ascencio Segura, quien lo escribió en 1861. Esta adaptación incorpora una mirada contemporánea, ya que centra el tema de la puesta en escena en la desigualdad que existe entre los hombres y las mujeres en el periodo de las celebraciones por el centenario de la independencia del Perú. El director adapta el texto a partir de la lectura del original que ya contenía este mensaje de denuncia, a pesar del lenguaje humorístico y satírico propio del Costumbrismo (Isola, 2012).

Así, el director ahonda en los conflictos de los tres personajes femeninos, desarrolla sus propias contradicciones y su posición como mujeres en una sociedad represiva que las obliga a mantenerse bajo la tutela masculina, sin posibilidad de independizarse o de ejercer sus derechos como ciudadanas. Cabe resaltar que, si bien en el texto original de Segura está presente el conflicto central de estas mujeres viudas que se han quedado sin tutela, al final de la historia se mantiene el statu quo, porque se asigna a las tres al cuidado de un varón que les proveerá de recursos económicos para su manutención. Esto se debe a que por pertenecer a los modelos dados por el teatro del Siglo de Oro español y el Neoclasicismo de Moratín, la

permanencia del statu quo que la propia sociedad del momento postula, resulta fundamental al momento de escribir y de representar una obra de teatro (Isola, 2012).

Con respecto a lo mencionado anteriormente, durante la época de la constitución de la República existió entre los limeños una afición por el teatro. Sin embargo, conviene explicar que los espectadores de la época buscaban pasar un momento agradable, sin necesidad de problematizarse ni de encontrar un mensaje crítico en las obras teatrales. Y a ese espíritu responden las piezas del momento, que no se preguntan por los problemas subyacentes de aquello que describen, ni critican las bases de la desigualdad de la sociedad de ese entonces, sino que dan cuenta de sus efectos superficiales y de ciertas manifestaciones culturales. Más bien, estos dramaturgos registran con minuciosidad los usos lingüísticos, la vestimenta, los hábitos domésticos, las fiestas religiosas y profanas, los gustos y aficiones, las diversiones públicas y privadas y los paisajes urbanos. Es de esta forma que contribuyen a la construcción del correlato literario de la psicología y los patrones de conducta de sus habitantes (Cornejo, 2001).

Al adaptar la puesta en escena a la época contemporánea, el equipo creativo ha tenido que rescatar y adecuar la carga sociohistórica del texto original, para evitar que la brecha temporal se convierta en un obstáculo que impida que el espectador se conecte con lo que está viendo. Esta transversalidad temporal es lo que permite que, por ejemplo, una obra de teatro clásico pueda seguir representándose. Por eso, a la hora de realizar el análisis, se tomarán en cuenta los tres siglos consecutivos que atraviesan la adaptación: el siglo XIX (el Costumbrismo), el siglo XX (el centenario de la Independencia) y el siglo XXI.

Igualmente, se analizarán los aspectos de la puesta en escena. Este término deriva del francés “mise en scène” y designa, desde fines del siglo XIX, el pasaje del texto a la escena, de la escritura a la interpretación (Pavis, 2008). En el proceso de una puesta en escena, todos los elementos se hallan cargados de un potencial significado (Lorente J., De Diego, R. y Vázquez, L., 2012). Estos elementos parateatrales son: la iluminación teatral, la conformación del espacio escénico, la musicalización, el vestuario y el maquillaje de los personajes, y conforman la unidad de sentido de una puesta en escena determinada (Veiga, 2010).



CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN



1.1 Presentación y delimitación del problema:

En la presente investigación nos centraremos en el carácter comunicativo y vivencial del teatro, que permite la difusión de una serie de mensajes e influye en el pensamiento individual y colectivo de una sociedad, a partir de la mirada de un creador o de un grupo de creadores que trabajan de manera conjunta. Desde esa mirada crítica es posible recurrir a la exposición de situaciones sociales para transmitir una inquietud sobre las mismas, y así crear un diálogo que invite al espectador a cuestionar lo que está viendo (Veiga, 2010).

Se parte por asumir que el teatro debe ser visto como un hecho social, y se toma como base los planteamientos esbozados por el dramaturgo alemán Bertolt Brecht, quien señala que el teatro puede aumentar la conciencia mientras exagera las contradicciones internas de los espectadores (Ubersfeld, 1999). A partir del convencimiento de que el teatro puede generar cambios, Brecht reta al actor a que descubra cuáles son los puntos de interés humano que toca el autor en una obra determinada y, una vez que ha establecido el mensaje crítico, a que identifique a quién va dirigido. Según esta observación, el poder del teatro consiste en la posibilidad de criticar el entorno en el que vivimos y de hacer evidentes las debilidades sociales; además, por supuesto, de poseer una vitalidad contenida en el eterno presente de la representación.

La visibilización de una situación social desde lo escénico puede definirse a partir de los tres momentos que definen una obra de arte, tal como lo señala Santiago García (1994). El primero es el momento cognoscitivo, que se caracteriza por ser ambiguo y polisémico. Es el que determina la manera en que la obra de arte se apropia de la realidad a través del lenguaje de la estética. El segundo es el momento ideológico, que establece la apreciación que el artista tiene del mundo de la realidad; en otras palabras, su posición sobre ciertos temas. En

esta etapa se materializan las ideas, los conceptos y las apreciaciones a través de la interpretación. El tercero es el momento estético que precisa la forma de presentar los contenidos en la obra de arte y la manera en la que transformará y recreará la realidad.

La incorporación de estos tres momentos en la realización de una puesta en escena permite que el equipo creativo componga una determinada situación y/o preocupación social, y que la transmita por medio de diversos recursos estéticos. En el caso de la presente investigación, el interés recae en el tratamiento de un tema en particular: la desigualdad entre hombres y mujeres en nuestra sociedad.

Históricamente el término “desigualdad” ha sido asociado al discurso sobre la inferioridad de las mujeres y la superioridad de los hombres (Cobo, 2005). Una de las consecuencias de esta posición arbitraria en la que se ha colocado a las mujeres a lo largo de la historia occidental ha sido su participación restringida en las esferas públicas y sociales, a pesar de los cambios sociopolíticos que se produjeron luego de la Revolución francesa y del proceso de industrialización. Aunque existieran preceptos más inclusivos en el ámbito de lo social, se seguía impidiendo que las mujeres ejercieran sus derechos políticos, debido a que se consideraba legítimo su confinamiento en el espacio del hogar y de la familia bajo la supervisión permanente de una figura masculina (Caine y Sluga, 2000).

Esta situación se arrastra hasta nuestros días y tiene repercusiones en aspectos tales como la situación laboral de la mujer. La British Broadcasting Corporation recoge en un artículo un dato revelador: en América Latina únicamente el 53% de las mujeres posee un trabajo remunerado, lo cual implica que casi la mitad de la población femenina no ejerce laboralmente (BBC, 2017). Por otro lado, en el Perú, el Instituto Nacional de Estadística e

Informática (INEI) ha elaborado una metodología de medición llamada “Índice de Desigualdad de Género” (IDG) que expone que el porcentaje de la participación de las mujeres en la fuerza laboral en el Perú es de 63, 4%, lo que significa que hay un 36.6% de mujeres que se encuentra en situación de desempleo o subempleo. En el caso de los hombres, el porcentaje de participación en la fuerza laboral es de 82, 5%, porcentaje que excede el de las mujeres en un 19.1% (INEI, 2016).

Debido a que se trata de una situación que se mantiene a lo largo de la historia, su exposición debe estar presente en los distintos medios artísticos y no únicamente en los medios de comunicación, como fundamentalmente ha ocurrido durante los últimos años. El teatro, como medio de comunicación, puede posibilitar la reflexión del espectador en torno a la misma.

Para estructurar el presente trabajo de investigación se han determinado dos categorías principales: la desigualdad de género y la puesta en escena de “Las tres viudas”. La primera será analizada por medio de dos subcategorías: la dimensión doméstica y la dimensión social (en la que se incluyen los aspectos económicos y laborales). En estas dimensiones de la vida cotidiana se presentan diversas situaciones de desigualdad entre hombres y mujeres.

En el caso de la dimensión doméstica el análisis se centrará en el rol de la mujer dentro del hogar y los aspectos privados relacionados a las emociones y la subjetividad. En el caso de la dimensión social se analizará la posición de la mujer en la sociedad, es decir, cómo es vista ante la ley y en el ejercicio de sus derechos ciudadanos. En lo referente al aspecto económico y laboral, el análisis busca incidir en la dependencia económica de las mujeres hacia los hombres.

Cabe señalar que las dos dimensiones señaladas serán analizadas en función a la categoría “puesta en escena”, cuyas subcategorías son la adaptación del texto original de “Las tres viudas”, la construcción de los personajes femeninos y masculinos, y el diseño de la escenografía.

Del mismo modo, la investigación se enfocará conceptualmente en la construcción del género desde las artes escénicas, es decir, cómo ésta ha sido y es abordada desde la dramaturgia, la performance y los montajes teatrales. Un ejemplo se puede apreciar en el live art, que muestra connotativamente el daño del discurso patriarcal en el cuerpo de la mujer, al punto de llegar a dañarlo físicamente en escena (Cintas, 2017). En las artes escénicas peruanas, se puede mencionar el montaje titulado “Reconstrucción-nombre femenino”, presentado por el grupo Tránsito-Vías de Comunicación Escénica. La obra se basa en las vivencias y dificultades que han atravesado las actrices como mujeres adultas en una sociedad machista, y las contrapone a las historias de mujeres emblemáticas de la historia peruana que también pasaron por circunstancias similares.

Dicho esto, se procederá a definir la primera subcategoría: la adaptación del texto original de “Las tres viudas”, a partir del análisis del texto escrito por Manuel Ascensio Segura en el siglo XIX. La adaptación ha tenido en consideración el contexto histórico, político y social del primero, así como el nuevo contexto que responde a la primera mitad del siglo XX en el Perú, época en la que transcurre la adaptación de Galiano.

En primer lugar, se debe señalar que el texto dramático escrito por Manuel Ascensio Segura pertenece al género del Costumbrismo que fue empleado por excelencia en el continente latinoamericano. Sus autores se caracterizaron por reproducir el habla cotidiana, retratar estereotipos sociales, y hacer referencia a las fiestas y las costumbres regionales a través de la

comedia. Sin embargo, la estructura cómica que presenta es también empleada como un modo de crítica social (Isola, 2012).

Los antecedentes del Costumbrismo están en el teatro del Siglo de Oro español, cuyo auge se dio durante el siglo XV en España. En éste, al igual que en el Costumbrismo, el rol de la mujer se reduce a ser el de la depositaria del honor de los parientes masculinos, o bien la transgresora de un orden social en el cual no se siente libre. Es importante precisar que los autores destacan la capacidad de supervivencia de las mujeres quienes, a través de enredos y de comportamientos considerados amorales, lograrán su objetivo de casarse y ejercer su libertad, pero siempre dentro de los parámetros socialmente establecidos y aceptados (González, 1995).

En el caso peruano, durante el siglo XIX se inicia una importante subversión de los valores que alcanzará su pico en las décadas de 1860 y 1870, momento en el que las mujeres empiezan a realizar una serie de actividades que las visibilizan y las sacan del confinamiento hogareño que las mantenía ocultas, posibilitando así su ingreso a la modernidad y a la vida pública (Denegri, 2004). De esta manera, el modo de relacionarse de las mujeres cambió, en tanto se dio cierto tipo de permisividad referida a las situaciones sociales de las limeñas (Del Águila, 2003).

Por otro lado, a inicios del siglo XX se produce una aceleración en los acontecimientos históricos a nivel mundial, que trae modificaciones vertiginosas en el ámbito geográfico, político, bélico, económico y demográfico. Estos cambios incidieron en la poca capacidad de adaptación de la población, acostumbrada a las pausadas variaciones del siglo XIX, y en el

ámbito de lo femenino permitieron la incorporación de la mujer al mercado laboral y, en algunos casos, al escenario político (Concha Lepeley, 2007).

Este hecho repercute también en el Perú, que a fines del siglo XIX y a inicios del siglo XX, vivió una época de tránsito entre la consolidación de la Independencia y la configuración de una república con aspiraciones democráticas que marcó la vida política, social, económica y cultural del país. La sociedad se encuentra inmersa en la modernidad, pero sigue imperando el conservadurismo asociado a la Iglesia católica y esto repercute en la situación de las mujeres, a las que se sigue sometiendo a la tutela masculina (Viale, 2010).

Estos procesos históricos se han tomado en cuenta en la construcción de los personajes femeninos y masculinos de la puesta en escena de Carlos Galiano. Específicamente se verán reflejados en tres aspectos: el comportamiento, la caracterización (vestuario, maquillaje y composición física) y en el conflicto interno y externo. Éstos permitirán entender por qué los personajes actúan de cierta manera y los criterios que los guían. La combinación del análisis del contexto histórico con el de los personajes en la puesta en escena permitirá encontrar los elementos que hacen patente la desigualdad entre hombres y mujeres.

En el último punto de este trabajo incluiremos un análisis de los elementos escénicos o “parateatrales” de la puesta en escena; es decir, de la iluminación, la escenografía, el sonido y la música. Estos aspectos contribuyen a crear una cierta significación y a repotenciar el mensaje que se quiere transmitir (Veiga, 2010). En este caso específico, a través de estos elementos de configuración de la puesta en escena, el director busca enfatizar la desigualdad doméstica y social entre los personajes femeninos y masculinos de “Las tres viudas”.

1.2 Objetivos de la investigación:

- Objetivo general: Analizar el planteamiento de la desigualdad de género desde las dimensiones doméstica y social en la puesta en escena de “Las tres viudas”, dirigida por Carlos Galiano.

Objetivos específicos:

- Identificar el concepto referencial de partida que ha utilizado el director para visibilizar la problemática de la desigualdad de género a través de la actualización de “Las tres viudas” de Manuel Ascensio Segura.
- Analizar cuáles son las características de la puesta en escena de “Las tres viudas” de Carlos Galiano que son visibilizadas desde la dimensión social de la desigualdad de género.
- Comparar las diferencias entre el texto dramático de “Las tres viudas” de Manuel Ascensio Segura y la adaptación hecha por Carlos Galiano.

1.3 Preguntas de investigación:

- Pregunta de investigación: ¿De qué manera está planteada la desigualdad de género desde las dimensiones doméstica y social en la puesta en escena de “Las tres viudas”, dirigida por Carlos Galiano?
- Pregunta específica 1: ¿Cuál es el concepto referencial de partida que utiliza el director para visibilizar la problemática de la desigualdad de género a través de la adaptación de “Las tres viudas” de Manuel Ascensio Segura?

- Pregunta específica 2: ¿Qué características de la desigualdad de género, desde la dimensión doméstica, son visibilizadas a través de la puesta en escena de “Las tres viudas”?
- Pregunta específica 3: ¿Qué características de la desigualdad de género, desde la dimensión social, son visibilizadas a través de la puesta en escena de “Las tres viudas”?
- Pregunta específica 4: ¿Cuál es el margen de divergencia entre el texto dramático de “Las tres viudas” de Manuel Ascencio Segura y el texto dramático de Carlos Galiano?

1.4 Justificación:

“Las tres viudas”, dirigida por Carlos Galiano, es una adaptación de la obra original escrita por Manuel Ascencio Segura en 1861, que tuvo una temporada en el Teatro La Plaza durante el año 2015. A través de ella, el director expone la problemática de la desigualdad de género, y le da vigencia mediante una actualización del texto original.

Cabe resaltar que el texto dramático de “Las tres viudas” posee un carácter crítico desde su elaboración original: presenta un mensaje de denuncia que refleja el pensamiento de su propia época y el funcionamiento de su sociedad. Sin embargo, la contundencia de esta denuncia queda debilitada debido al carácter cómico del texto original. Es por ello que Galiano debe adaptarla para poder ahondar y desarrollar los conflictos de cada personaje, con lo cual invita al espectador a ser testigo de la lucha que emprenden estas mujeres que pertenecen a una sociedad que las reprime y las recluye.

A partir de esta reescritura y de su planteamiento escénico, el director mantiene e intensifica ese carácter de denuncia en la puesta en escena. De esa manera expone la vulneración de las mujeres en la sociedad y la falta de leyes que las amparan ante cualquier situación de injusticia. Cada personaje posee una voz diferenciada y, a su manera, se rebela contra un sistema de valores en el que la exclusión femenina es permanente.

En segundo lugar, la elección de esta puesta en escena es consecuencia de un interés particular en la resignificación del valor histórico del texto dramático original que realiza el director. Montar una obra de dramaturgia peruana clásica para la cartelera teatral limeña implica un riesgo, ya que puede crear un distanciamiento con el público actual. A pesar de su importancia como documento histórico, los directores y productores no arriesgan en propuestas de este tipo y, más bien, le han otorgado mayor peso y reconocimiento a la dramaturgia peruana contemporánea, que cuenta con un espacio más amplio para su desarrollo dentro de la creciente oferta teatral en la ciudad de Lima.

En tercer lugar, la elección de esta obra se debe al interés por la minuciosidad con la que se ha llevado a cabo la puesta en escena, sobre todo, la elección de los elementos que la componen: el vestuario, la escenografía, el sonido, entre otros. La suma de cada uno de ellos hace posible que resalte el mensaje sobre la situación de desigualdad que viven las mujeres. Es así que la espectacularidad de la que hace gala la puesta en escena consigue proponer, entretener, impactar y, a la vez, generar un diálogo con el público sin que se interponga la barrera de la temporalidad.

1.4 Hipótesis general:

La puesta en escena “Las tres viudas”, dirigida por Carlos Galiano, plantea la visibilización de la desigualdad de género a partir de las dimensiones doméstica y social por medio de tres aspectos: la adaptación del texto original de Manuel Ascensio Segura que, si bien mantiene el ámbito privado y público y las relaciones entre los personajes, actualiza la época en la que la historia está ambientada, introduciendo así una modificación fundamental; la caracterización de los personajes femeninos y masculinos, expresada en su composición física y en la transmisión de sus reales sentimientos; y el diseño total de los elementos estéticos contenidos en el montaje, tales como la escenografía, el sonido, el vestuario y el maquillaje.

1.4.1 Hipótesis específica 1:

Al recibir la propuesta del Teatro La Plaza para dirigir una obra peruana, Carlos Galiano elige “Las tres viudas” debido a que el contenido del texto está vigente, por más que se trate de una obra del siglo XIX. El concepto referencial de partida para evidenciar la desigualdad de género en la puesta en escena de “Las tres viudas”, de Galiano, está ligado a los problemas actuales que el país atraviesa en tanto se mantienen las brechas de género. Esta situación de desigualdad se reproduce a lo largo del siglo XIX, a pesar de que se incorporan los cambios provenientes de las nuevas corrientes modernas y de las luchas de las mujeres en el mundo, pero con los rezagos y lentitud propios de estos procesos y de la conformación de la sociedad peruana.

1.4.2 Hipótesis específica 2:

Las características de la puesta en escena que son visibilizadas desde la dimensión doméstica de la desigualdad de género están asociadas al espacio restringido a las cuatro paredes en las que se encuentran enclaustradas y en el que se mueven los personajes de doña Martina y Micaela. El único lugar en el que se sienten seguras y se mueven con libertad es la sala de su casa y, aún en él, cuando los personajes masculinos lo invaden, deben moderar sus movimientos y asumir un “comportamiento adecuado”, con lo cual esa libertad se ve condicionada. Asimismo, esa condición dependiente y subordinada se evidencia en el diseño de la escenografía, cuyos muebles demasiado antiguos y deteriorados reflejan que el tiempo se ha detenido, y el enorme retrato del padre en primer plano les recuerda permanentemente a las mujeres que habitan ese espacio que su poder y el statu quo se preservan más allá de la muerte.

1.4.3 Hipótesis específica 3:

Las características de la puesta en escena que son visibilizadas desde la dimensión social de la desigualdad de género están asociadas a la reescritura del texto original de Manuel Ascensio Segura. En esta versión de Galiano se han agregado nuevos textos y canciones que las protagonistas interpretan, y es a través de éstos que comunican sus estados de ánimo y los conflictos causados por el sometimiento a situaciones que no son de su elección y que no las satisfacen. En ellos aparece explícitamente su rebeldía y su disconformidad, algo que no ocurre en el texto original.

1.4.4 Hipótesis específica 4:

Las diferencias entre el texto original de “Las tres viudas” de Manuel Ascensio Segura y la versión de Galiano se centran en los siguientes aspectos: el tiempo de la acción, la introducción de diálogos e historia en los personajes de los criados y el uso de canciones para evidenciar los conflictos internos de los personajes femeninos.



**CAPÍTULO II: EL GÉNERO: UN ABORDAJE
DESDE LAS ARTES ESCÉNICAS**



2.1. Introducción al concepto de género desde las Ciencias Sociales

2.1.1. El género como construcción social:

Es preciso iniciar el siguiente capítulo señalando el impacto que en las últimas décadas han tenido en las Ciencias Sociales tanto el movimiento feminista como las teorías de género que se mencionarán en este capítulo. La etnografía feminista ha aportado importantes datos sobre la realidad de las mujeres y sus relaciones con los hombres, lo cual ha determinado nuevos descubrimientos en el origen de la supremacía masculina y en la división sexual del trabajo (Martín Casares, 2006).

De esta manera, la noción de género surge para romper con el determinismo biológico del sexo y, a partir de ella, se marca simbólicamente el destino de los hombres y de las mujeres. La categoría género, de análisis científico, revela el carácter cultural en las construcciones identitarias de las personas (Martín Casares, 2006). Esto se debe a que todo el pensamiento occidental está fundamentado en una serie de dicotomías como “femenino-masculino”, “mujer-hombre”, “naturaleza-cultura”, “reproducción-producción”, entre otras.

Estas dicotomías conllevan a la jerarquización de las partes implicadas, justifican el sistema de dominación patriarcal y la asociación de la mujer con los términos considerados como menos prestigiosos. Por ejemplo, se le ha asociado con el ámbito privado (lo doméstico), con la reproducción, con los trabajos secundarios, con la dependencia y el cuerpo, mientras que se suele asociar al hombre con el ámbito público (político-social), con el intelecto, el poder y la producción. De esta manera se ha concebido el mundo moderno occidental (Cintas, 2017).

Por otro lado, también se ha considerado al género como una categoría distinta de la clase social o etnia, considerados instrumentos de análisis desde hace bastante tiempo. A diferencia de ambos, el género es una herramienta que se ha descubierto recientemente y su uso no está tan difundido. Los antecedentes de este tipo de estudios se encuentran en el escrito titulado “El segundo sexo”, de Simone de Beauvoir, en el que la escritora plantea que las características humanas consideradas como “femeninas” son adquiridas por las mujeres mediante un proceso individual y social, en vez de derivarse de forma biológica de su sexo (Lamas, 1996).

Así también, las teorías de autoras como Monique Wittig sostienen esta idea de que el cuerpo es concebido como una noción cultural más que como “natural”. Lo que en realidad sucede es que los límites del género y las desigualdades parecen ser producto del peso de las instituciones culturales que convencionalmente se han apropiado de lo “natural” concebido como anatómico y lo han reinterpretado (Lamas, 1996). Por ello, se deduce lo siguiente:

La elección de asumir determinado tipo de cuerpo, vivir o vestir el propio cuerpo de determinada manera, implica un mundo de estilos corpóreos ya establecidos. Elegir un género es interpretar las normas de género recibidas de un modo tal que las reproduce y organiza de nuevo (Lamas, 1996; p. 309).

Entonces, los cuerpos de las mujeres se vuelven esenciales para los estudios de género ya que son considerados como un “Otro” en la medida en que son definidos desde la perspectiva masculina predominante que intenta defender su propio estatus no corpóreo y desencarnado. Al asociar a las mujeres en esta esfera corpórea, los hombres pueden disponer de sus cuerpos, hacerse distintos de ellos y ponerse en un plano de superioridad. Por ello, Simone de Beauvoir sugiere que el cuerpo posee una doble significación, ya sea como locus de

situaciones culturales que lo define dentro de un contexto social, o en tanto tenga la capacidad de asumir e interpretar ese conjunto de interpretaciones recibidas (Fernández, 1996).

De esta manera, el cuerpo se convierte en un nexo peculiar entre cultura y elección, y “existir” el propio cuerpo se convierte en una forma personal de asumir y reinterpretar las normas de género recibidas (Fernández, 1996). En este sentido, la autora hace hincapié en esta capacidad crítica, en esta actitud de cuestionamiento sobre la imposición sociocultural que hace que las mujeres tengan que ser de una determinada manera o desempeñar ciertos roles. Como veremos en el punto siguiente, esta capacidad crítica sale relucir en el ejercicio intelectual y en el de la protesta, pero a veces no es suficiente para combatir al sistema heteropatriarcal dominante.

Retomando el punto anterior, resulta importante agregar que históricamente se ha tratado de justificar las relaciones asimétricas entre varones y mujeres en la naturaleza diferencial de los sexos; sin embargo, el hecho de las diferencias biológicas no explica la asimetría social ni la construcción de las relaciones intersubjetivas e intrasubjetivas del significado de las diferencias. Estas últimas existen, pero más ligadas a la vivencia simbólica, dado que las diferencias de sexo son experimentadas como género. Como bien se mencionó líneas arriba, las ciencias sociales parten del género como una construcción social: “son los significados de la diferencia biológica los que delimitan las fronteras del mundo dividido en categorías en función del sexo. Los marcadores categoriales de sexo, raza o edad arrastran consigo significados que desencadenan comportamientos que superan, con mucho, el efecto de las diferencias biológicas” (Fernández, 1996).

Debido a que la desigualdad entre hombres y mujeres trasciende los aspectos biológicos y anatómicos, los estudios de género revelan que esta categoría está en la base de la división del trabajo, aparece vinculada a las relaciones de poder y afecta a la subjetividad de los ciudadanos y ciudadanas. Dado que cada cultura tiene una forma de relacionarse e interactuar con la naturaleza, a partir de ésta se puede extraer el sustrato sobre el que se configuran los diversos significados otorgados a los sexos.

La forma de representación de los sexos, como indica Laqueur (1990), es histórica. Por eso, el sexo configurado desde el género es una construcción histórica que se nutre de los significados culturales establecidos y expresa la dinámica de las relaciones intergrupales, con lo cual repercute en las tomas de posición intersubjetivas e intrasubjetivas (Fernández, 1996).

Por lo tanto, la mayor o menor dominación femenina o masculina aparece vinculada a la manera de resolver y dar forma al entorno histórico y cultural, y al modo de desarrollo de las identidades. El género está directamente relacionado con las relaciones asimétricas y de poder, lo cual implica que socialmente hay grupos jerarquizados y grupos dominados (Fernández, 1996).

Del mismo modo, Lionetti (2005) inicia el debate de su artículo preguntándose si hay que escribir una historia de las mujeres, interrogante crucial en la actualidad ya que por muchas décadas no podría ni siquiera haberse planteado. La autora resalta lo absurdo de este cuestionamiento en vista de que la historia de las mujeres ha tenido una gran repercusión en el mundo occidental: primero en las tierras anglosajonas, luego en Francia y, posteriormente, en otros países europeos.

El desarrollo de este tipo de planteamientos trajo como consecuencia que, durante la década de los setenta y principios de los años ochenta, muchas académicas se dedicaran a los estudios de género: “Si los estudios de mujeres exploran las experiencias de las mujeres, los estudios de género exploran las estructuras interconectadas de los hombres y las mujeres en tanto hombres y mujeres” (Lionetti, 2005).

Posteriormente Judith Butler en “El género en disputa” (2007) pone en juicio las categorías de sexo y género, y replantea esta última, lo que supone una revolución que solo se producirá si se cambia radicalmente lo que se considera posible o natural. ¿Qué es el género? ¿Cómo se produce y reproduce, y cuáles son sus opciones? A partir de estos cuestionamientos, la autora expone que estas categorías están asociadas a un sistema de poder y por eso, en lugar de priorizar un sistema de poder falogocéntrico, priorizan uno exclusivamente heterosexual (Butler, 2007).

Considerar que las categorías fundacionales del sexo, el género y el deseo son efectos de una formación específica del poder requiere una forma de cuestionamiento crítico que Foucault, reformulando a Nietzsche, denomina «genealogía». La crítica genealógica se niega a buscar los orígenes del género, la verdad interna del deseo femenino, una identidad sexual verdadera que la represión ha mantenido enterrada; la genealogía indaga sobre los intereses políticos que hay en señalar como origen y causa de las categorías de identidad que, de hecho, son los efectos de instituciones, prácticas y razonamientos de origen diverso y difuso. La labor de este cuestionamiento es centrar -y descentrar- esas instituciones definitorias: el falogocentrismo y la heterosexualidad obligatoria (Butler, 2007; 45).

La autora enfatiza la idea de que el género no es únicamente producto de un sexo, sino que está compuesto por los significados culturales que acepta el cuerpo sexuado. Si la distinción sexo/género es analizada hasta el límite lógico, se muestra una discontinuidad radical entre cuerpos sexuados y géneros culturalmente construidos. En realidad, no está claro que la construcción de “hombres” dará como resultado únicamente cuerpos masculinos, o que las mujeres interpreten solo cuerpos femeninos. Aunque los sexos puedan ser binarios, no hay

ningún motivo para creer que los géneros también lo sean, ya que la propia condición construida del género se teoriza como completamente independiente del sexo (Butler, 2007).

Con estos preceptos la autora inicia las bases de la teoría *queer* que, si bien no es el objeto de estudio de esta investigación, se le menciona porque cuestiona la noción de género y, por tanto, el sistema político del falogocentrismo o antropocentrismo que coloca a las mujeres en un rol de inferioridad únicamente por sus características biológicas.

Por último, para entender las perspectivas de los estudios de género se ha empleado el trabajo de la autora peruana Norma Fuller quien habla desde la noción de femineidad. Señala que la división sexual del trabajo en la clase media en el Perú se funda en el modelo de las esferas separadas y mutuamente complementarias: la mujer en la casa y el hombre en la calle. Las mujeres son consideradas como reinas del hogar mientras el varón es visto como el protector del mundo exterior, por ello las esposas están encargadas de la educación de los hijos y están sometida a la autoridad del esposo (Fuller, 1998).

La lógica social percibe a la sociedad como un todo en el que la familia es el fin último, por lo cual la honra de la mujer afecta al hombre. La pureza de la mujer es equivalente a la fortaleza del hombre y, esta combinación, permite la conformación del valor social familiar. En esta lógica, la mujer es la encargada de la preservación de la moral por lo que su sexualidad puede poner en peligro el honor del esposo, padre o hermano. De ahí que se castigue la sexualidad libre de una mujer ya que simboliza el caos y el peligro (Fuller, 1998).

A lo largo de los siglos XIX y XX, a través de la difusión de las nuevas doctrinas psicológicas en el credo religioso católico, como la freudiana, la madre se convierte en la

figura contenedora de sus hijos. La maternidad, entonces, es redefinida como una noble función místicamente asociada a la figura de la Virgen María.

2.1.2 Tratamiento del género desde las artes escénicas:

En el siguiente punto nos enfocaremos en la revisión de casos en los que se haya trabajado algún aspecto sobre las diferencias de género en las artes escénicas. En primer lugar, desde el ámbito del arte de acción, la performance y el live art, se rescata el hecho de que el discurso patriarcal influye directamente sobre el cuerpo de la mujer hasta llegar al punto de ejercer violencia física. Por ello, el cuerpo de la mujer se traslada a la práctica artística para poner en evidencia su propia experiencia personal y corporal durante los años sesenta, y tiene su máxima expresión durante los años setenta con las mujeres artistas, quienes, a través de nuevos lenguajes y espacios, y con la experiencia del feminismo político de esos años, desarrollaron la teoría y la práctica activista en el discurso artístico (Cintas, 2017).

Algunas de estas performances fueron hechas para los espacios públicos. La artista Adrian Piper, por ejemplo, buscaba confrontar al público con la construcción social del cuerpo y la diferencia, a partir de temas como el racismo, la xenofobia y la supremacía masculina. Por su parte, la artista Gina Pane exploró la solemnidad de los ritos y los dolores del cuerpo en su trabajo performático. Ella tiene una serie fotográfica llamada “Autoportraits (1973)” en la que realiza varias acciones de protesta en contra de su propio cuerpo, ante la presencia de un público en la galería Stadler de París. Por medio del dolor físico, Pane hace cómplice a los espectadores de la opresión a las que los cuerpos de las mujeres son sometidos (Cintas, 2017).

Asimismo, por el lado de la dramaturgia existe el Teatro Feminista que se caracteriza por tratar de crear una conciencia feminista frente a la posición de inferioridad en la que se sitúa a la mujer en la sociedad. Una de sus representantes es la dramaturga española Lidia Falcón, quien en sus obras escritas en los años ochentas, expone las historias de mujeres desde el contexto político y social que se estaba viviendo en España. Por ejemplo, en su obra titulada “Las mujeres caminaron con el fuego del siglo”, escrita en 1982, las tres protagonistas elaboran sus experiencias a partir de los acontecimientos sociales e históricos significativos en España durante el siglo XX. En este sentido, esta obra tiene como objetivo la inclusión de la experiencia femenina dentro de la cultura (Gabriele, 2003).

Del mismo modo, el Teatro Feminista ha calado en las propias instituciones en donde se hace teatro, como una forma de restablecer el orden opresivo. Por ello, en la década de los sesenta en Estados Unidos, el feminismo gana un fuerte reconocimiento en el ámbito teatral y ello se observa en grupos como el Open Theatre y el Bread and Puppet Theatre que, desde el lema “lo personal es político”, exponían causas de agenda como la inserción femenina en la política (Donkin y Clement, 2002).

Sin duda, la repercusión del trabajo de las artistas escénicas mujeres alrededor del mundo cala también en el Perú. Según Alicia Saco (2004), durante los años sesenta irrumpen en la escena nacional varias mujeres de teatro. Es así que nace la primera generación de dramaturgas contemporáneas: Sarina Helfgott, Sara Joffré, Elena Portocarrero, Estela Luna y Delfina Paredes. Una de ellas, Sara Joffré, imprime en sus trabajos una mirada política de la sociedad:

El segundo tomo de Teatro peruano editado por « Los grillos » (1978), recoge sus obras « Pre-texto », « Se administra justicia » y « Los tocadores de tambor », todas ellas estrenadas anteriormente. Siendo la más prolífica de las

dramaturgas, varias de sus obras se han escenificado a nivel nacional. En el 2000, Sara fue la coordinadora de la revista Muestra, que publica periódicamente a dramaturgos peruanos, y en el primer número nos entregó su obra «Camille Claudel». La obra reunida de Sara ha sido editada no hace mucho. Una característica importante en varias de ellas es la intención de denunciar lacras sociales, siguiendo el influjo de Bertolt Brecht (Saco, 2004).

Asimismo, como precursora de la siguiente generación se encuentra Marcela Robles, poeta y periodista que escribe el monólogo “Mujer, modelo para armar” que gira alrededor del erotismo femenino y presenta una visión crítica de la situación de la mujer. Tras esa generación, los años noventa presentan una fuerte presencia femenina en la dramaturgia nacional debido a los cambios sociales que conllevan a la superación -mas no de forma absoluta- de la marginación de la mujer en la educación, la sociedad y las artes. En la primera mitad de esta década, destaca la producción dramática de Celeste Viale, Maritza Kirchhausen y Maritza Núñez en Lima. Por ejemplo, en 1991, Celeste Viale estrenó con el grupo de teatro “Alondra” la obra “En un árbol sin hojas”, que cuenta la historia de tres mujeres de distintas generaciones que luchan por salvar una emisora radial la cual, además de ser su fuente de trabajo, es también un medio para su realización personal (Saco, 2004). También es importante mencionar a los personajes femeninos de las obras del grupo Yuyachkani y, en particular, la de la obra “Rosa Cuchillo”, creada por Ana Correa: una mujer campesina que busca a su hijo durante el periodo de guerra interna.

Otro ejemplo que toca el tema de género, específicamente de la importancia y vivencia de lo femenino como motor de cambio para la sociedad en las artes escénicas es la creación colectiva “Reconstrucción-nombre femenino”, obra dirigida por Paloma Carpio del grupo “Tránsito-Vías de Comunicación escénica”.

¿Qué pasa si deliberadamente nos ponemos a hacer una creación más política que hable de la coyuntura? Entonces, nos pusimos a hacer una nueva creación con esa intención más política y decidimos en ese momento hablar de Lima, porque hace

algunos años habíamos hecho P.A.T.R.I.A. un montaje que habla sobre la forma en que cada uno percibe y performa el ser peruano. Dijimos: ¿Qué pasaría si hacemos ese mismo ejercicio sobre la manera en la que percibimos Lima? Empezamos hablando de Lima, pero empezaron a aparecer cuestiones que nos afectaban a nosotras como creadoras. Lo más fuerte, fue el fenómeno de “Ni una menos” y las denuncias en contra de Guillermo Castrillón. Queríamos reivindicar la ética de los creadores escénicos. A todo esto, los miembros masculinos se retiraron del proyecto y nos encontramos con un grupo solo de mujeres. Paralelamente se produjo el fenómeno costero que llevaba el lema de “la reconstrucción con cambios”. A partir de todos esos factores nos asumimos como mujeres creadoras que íbamos a generar un discurso escénico relacionado al contexto, pero que partiera de nosotras y que incorporara esta idea del cambio. El cambio tiene que partir de la valoración de lo femenino. En su momento, esa combinación de factores nos planteó el reto de asumir una nueva creación hablando desde el ser mujer, desde el rol que tiene que tener lo femenino en la idea de lo que necesita nuestro país y entonces así surgió el proyecto (Entrevista a Paloma Carpio 25-09-18).

Así, lo femenino es planteado desde el reconocimiento de nuestra vulnerabilidad como país y en el enfrentamiento de los sucesos que han sido agraviantes históricamente. Desde los relatos de vulnerabilidad de las actrices, hasta los relatos ficticios de mujeres como la Dama de Ampato, la Perricholi y dos primeras damas- Susana Higuchi y Pilar Nores - se plantea la situación de las mujeres históricamente y en el presente:

La mujer ha estado siempre supeditada a una voluntad masculina. También los productos culturales han moldeado nuestras formas de ser mujeres y de ser hombres. En base a esos ejes es que se teje la dramaturgia de la obra: mostrar desde lo íntimo cómo hay algunos temas de interés público que queríamos tocar como la maternidad, la depresión, el cuidado. Queríamos mostrar que a lo largo de la historia la mujer siempre ha estado relegada, y cómo se ha construido la idea de ser mujer y ser hombre a partir de productos culturales. Tomamos como referencia el personaje de la Dama

de Ampato, una niña que va a ser sacrificada. Los sacrificios de niñas eran muy comunes en las culturas precolombinas. O la Perricholi que está supeditada al virrey Amat. Amat murió cuando ella tenía veintiocho años; ella vivió hasta los setenta, pero nunca se cuentan los cuarenta y dos años siguientes. Incorporamos a dos primeras damas que no admiramos (Pilar Nores y Susana Higuchi) que fueron maltratadas por sus esposos. En el caso de Pilar, debió aceptar públicamente que Alan García tenía un hijo de otra relación y su imagen es la de una mujer que solo soporta. La forma de asumir esa situación fue realmente violenta. Lo que le ocurrió a Susana Higuchi fue también tremendo. Creamos una situación ficticia en la que ella trata de escapar del maltrato del presidente que después se hizo público que fue torturada. Si las parejas de los hombres más importantes del Perú han sufrido esa violencia, la mujer promedio debe sufrir igual o más (Entrevista a Paloma Carpio 25-09-18).

En esta creación colectiva se tocaron aspectos históricos de la situación de la mujer en el Perú desde la etapa precolombina en la que se la sacrificaba, hasta otros tipos de violencia que se mantienen hasta la actualidad.

2.2 Breve historia de la desigualdad de género durante los siglos XIX e inicios del siglo XX

En el siguiente punto se abordará desde el plano histórico, la desigualdad de género existente durante los siglos XIX e inicios del siglo XX, épocas en las que Manuel Ascensio Segura escribe “Las tres viudas” y en el que transcurre la puesta en escena de Carlos Galiano. Es importante mencionar que se abarcarán los aspectos domésticos y sociales de la configuración de esta desigualdad. Para ello se han tenido en cuenta los estudios históricos y literarios de Francesca Denegri y María Emma Mannarelli que abordan este tema.

2.2.1 Desigualdad social entre hombres y mujeres en el Perú del siglo XIX e inicios del siglo XX

Con el objetivo de incorporar una nueva reflexión en torno a la categoría de género, y antes de desarrollar específicamente el aspecto de la desigualdad social entre hombres y mujeres en el Perú en los siglos XIX e inicios del siglo XX, resulta importante señalar que, según Robert W. Connell (1987), las relaciones de género están estructuradas por la división del trabajo, el poder y los vínculos emocionales. A modo de resumen, Connell expone la siguiente taxonomía:

- a) La división de género del trabajo: las mujeres se encargan de la organización del trabajo doméstico y del cuidado de los niños. De ello se deriva una división de trabajo pagado y no pagado lo cual, a su vez, genera la segregación en el plano laboral entre los “trabajos de hombres” y los “trabajos de mujeres”. Por ello, se produce la discriminación en el acceso y en los salarios desiguales.
- b) La estructura de poder: hay jerarquías en el Estado y en los negocios que priorizan la figura del varón como jefe en la ejecución de los proyectos. Esto genera la violencia institucional e interpersonal, la regulación sexual, la vigilancia de todos los aspectos de la vida de las mujeres y de la autoridad doméstica de los hombres, a pesar de que en muchos casos sea la mujer la jefa del hogar.
- c) La estructura de afectos y emocionalidad construida en las relaciones sociales: en este punto se encuentra el modelado de elección de objeto, deseo y deseabilidad, las orientaciones sexuales (heterosexuales y homosexuales), así como la estructuración social de los antagonismos de género. Por último, están los

lazos familiares y las relaciones emocionales en torno a la crianza de los hijos (Fernández, 1998).

De esta manera, a partir de lo señalado por Connell, las esferas de poder se ven reproducidas en los ámbitos políticos, laborales e incluso emocionales. Al haberse impuesto el modelo del hombre protector y proveedor, éste se ve privilegiado socialmente en la medida en que accede a un mayor número de oportunidades laborales, educativas y políticas. Esto, como se ha podido apreciar líneas arriba, repercute en el desarrollo histórico, ya que normativiza el rol de la mujer en la sociedad y lo restringe al terreno del hogar como ama de casa y cuidadora de los hijos. Por eso, para el desarrollo de la siguiente investigación se tomarán en cuenta los procesos históricos en los que se reproducen estas concepciones para proceder con el análisis correspondiente.

Dicho esto, es necesario tener en consideración los acontecimientos históricos que transcurren en Latinoamérica durante el siglo XIX. En principio, la educación es un factor primordial para la posición de la mujer en esta nueva sociedad que se gesta luego de la declaración de la Independencia y que, como se ha estipulado, trajo consigo una serie de reformas y cambios en todos los sectores. Ya, a mediados del siglo XVIII, se introducen las reformas de los soberanos de la casa de los Borbones que se basan en los ideales de la Ilustración.

Esta época trae una nueva visión del mundo, de la naturaleza, del ser humano, de la sociedad y de la religión. Los pensadores iniciaron un riguroso estudio de todas las ciencias del saber y de cada campo de la cultura; incluso se llegó a proponer que la lógica y la razón eran las únicas fuerzas ordenadoras de la vida (Rebaza Wu, 2010).

Durante el siglo XIX, la educación arrastró algunos postulados del período colonial, y por ello todavía era considerada como profundamente elitista. A pesar de eso, hubo gobernantes, como Manuel Pardo, que promulgó un decreto en el que ordenaba de forma obligatoria que todos recibieran educación primaria -hombres y mujeres- y además aprobó el funcionamiento de un Reglamento General de Instrucción Pública (Rebaza Wu, 2010).

En general, tanto en el siglo XIX como a inicios del siglo XX, se producen cambios notables en diversos terrenos. Los nuevos valores sociales mantuvieron los roles asociados a las mujeres, aunque ya empezaban a producirse cambios que no solo incluían el cambio de la saya y el manto por los vestidos de influencia europea, sino a nivel educativo y de la presencia de las mujeres en la escena intelectual y pública. Aunque es importante señalar que se produjeron avances y retrocesos en la misma época. Por ejemplo, a mediados de 1840, la restricción de las mujeres se extendió hacia la socialización en los espacios públicos y produjo la vuelta de la mujer a la vida familiar y con supervisión en los lugares que frecuenta. Luego también, produjo la creación de nuevos espacios masculinos de reunión en donde si bien antes permitían la presencia de las mujeres, ya no es posible incluirlas (Del Águila, 2003).

En ese momento persisten sentimientos contradictorios en los pobladores del Perú, como el desasosiego producido por la derrota del Perú en la Guerra del Pacífico y, paralelamente, las ganas de asumir esa nueva modernidad encarnada en la consigna “orden y progreso”. Los años que van desde 1845 hasta 1930 conforman un período de transición muy importante, que se caracteriza por una estabilidad política en comparación con la historia republicana previa (Mannarelli, 1999).

Asimismo, en la década de 1840, gracias al enriquecimiento producido por la explotación y la comercialización del guano, el Estado peruano se propone poner en marcha un programa de

renovación cultural que incluía la literatura, el teatro y la prensa. Debido a ello, el siglo XIX está constituido por el proyecto de modernidad nacional, la aparición del Romanticismo como nuevo estilo literario y el surgimiento de la mujer como “escritora ilustrada” (Denegri, 2004). Se desarrollan las instituciones públicas y el Estado pierde ciertos rasgos patrimoniales, se vuelve más moderno y asume otras funciones públicas (Mannarelli, 1999).

Lima se convierte entonces en el eco y foco de la cultura hispánica, con una sociedad asentada formada por hispanos y criollos que “reunía apreciable conjunto de talentos cultivados, mujeres bellas y graciosas con características muy peculiares propias de la fusión de razas durante tres siglos” (Cisneros, 1975). Como se desprende de esta cita, este primer intento de inserción de la mujer en la sociedad se ve restringido por la concepción tradicional que la liga a ciertas cualidades superficiales que pretenden estereotiparla.

En tanto los estudios de género involucran aspectos políticos y de poder en la vida social, es necesario mencionar que las relaciones laborales también están relacionadas a este concepto. Es así que en el siglo XIX, la noción de clase se relaciona con la noción de género. Por ejemplo, los reformadores de la clase media describieron a los trabajadores codificados femeninos como “subordinados, débiles, explotados sexualmente como prostitutas”, lo cual provocó que los dirigentes del trabajo y los socialistas repliquen insistiendo en la posición masculina de la clase trabajadora, definiéndolos como “productores, fuertes, protectores de sus mujeres e hijos” (Martín Casares, 2006). Estas definiciones son sumamente importantes para comprender la visión de la época y su aparente transformación durante los inicios del siglo XX.

Además, los profundos cambios sociales que atravesó el Perú durante el último siglo, sobre todo el cambio del sistema político y el impacto de la economía industrial, afectaron el lugar de la mujer en la familia. Sin embargo, como consecuencia del establecimiento del modelo

democrático, las mujeres sólo en el papel tuvieron los mismos derechos de los hombres. En el siglo XX, la mujer es una ciudadana únicamente en el aspecto jurídico ya que en 1907 pudo acceder a educación superior y pudo votar en 1952, pero la reclusión en lo doméstico no dejó de existir (Fuller, 1998).

Desde el ámbito laboral se abren nuevos espacios de participación de las mujeres, a partir de la crisis que se genera por causa de la posguerra. Las esposas asumen actividades laborales que rebasan los ámbitos privados, lo cual es excepcional hasta ese momento. Esto se ve sobre todo en el aspecto educacional: por ejemplo, en 1876 había 37 por ciento de maestras mujeres, mientras que a partir de 1908 éstas representan el 74 por ciento del total de maestros en la ciudad. Esto implica también que las mujeres se incorporan al sistema educativo más o menos a finales del siglo XIX y tienen una formación académica al igual que los hombres. Por ello, ya en 1908 se constituye de manera legal el ingreso de las mujeres a las universidades y el analfabetismo va decreciendo en el sector femenino (Mannarelli, 1999).

Sin embargo, los trabajos asociados a los servicios religiosos, la pedagogía y las profesiones liberales sólo involucran al 9,5 por ciento de la población económicamente activa femenina. El resto de mujeres se concentra en ejercer ramas relacionadas al personal de servicio, industria, artes manuales o comercio, lo cual las restringe a actividades asociadas con una carencia de estatus e ingresos bajos. Ya el hecho de realizar este tipo de labores constituye un demérito para la mujer, que en muchos casos además de sufrir discriminación por la clase social a la que pertenece, es juzgada por el tipo de trabajo que ejerce (Mannarelli, 1999).

2.2.2 Desigualdad doméstica entre hombres y mujeres en el Perú del siglo XIX e inicios del siglo XX

Como se ha mencionado en el párrafo anterior, los cambios políticos generados en dicho periodo de tiempo en el Perú fueron múltiples y acarrearón numerosas modificaciones sociales que repercutieron en la percepción del rol de la mujer. El siguiente punto se centrará únicamente en el aspecto doméstico y en lo que significaron estos cambios a nivel social.

Es importante precisar que durante el período decimonónico la esfera pública y la esfera privada son consideradas como dos entidades completamente separadas (Mannarelli, 1999), situación diferente, por ejemplo, a la que se vive en el siglo XX – década de 1960 en adelante - que se rige por la consigna “lo personal es político”

Durante el siglo XIX la sociedad tenía como modelo femenino al “ángel del hogar victoriano” que constituía una imagen abnegada, discreta y recatada de la mujer, pero también se consideraba ligera, adornada y lisonjera (Denegri, 2004). Esta imagen parte de un peligro por manchar el honor familiar, tal y como se ha mencionado previamente, por ello socialmente debe ser encerrada dentro de la esfera de lo doméstico. De esta manera, al centrar las ambiciones de la mujer en sus hijos, no le queda espacio para otros intereses y su único deber será el de formar a “los ciudadanos del mañana” (Fuller, 1998).

Con la inserción del Romanticismo en la literatura y su influencia en el modo de concebir la sociedad, además de la angustia acarreada por los períodos de desorden bélico y de crecimiento citadino que fue acompañado por la exclusión de los migrantes, negros y chinos, se produjo una redefinición del rol de la mujer y de la familia dentro de la sociedad criolla imaginada por la élite intelectual. Desde la visión burguesa, la vida familiar se percibe como un refugio, un territorio inmune en donde el hombre cansado del quehacer cotidiano podía olvidarse de todo. Esto se enfatizó en la medida en que las guerras civiles que siguieron a la Independencia empezaron a hacerse más constantes (Denegri, 2004).

A fines del siglo XIX irrumpe la imagen romántica de la mujer, que trae un cambio en la vestimenta femenina y la imagen que proyecta. Ésta incorpora colores más claros, permite que los cuerpos de las mujeres se luzcan más y que recojan sus cabellos y los adornen con flores. Los rostros lucen sonrisas más naturales y la rigidez poco a poco se desvanece. La posguerra se lleva consigo la austeridad y permite que materiales como el satén y la seda se posicionen como los predilectos para los vestidos de las mujeres, lo cual les proporciona una mayor libertad al momento de vestir (Mannarelli, 1999).

Durante los inicios del siglo XX el escenario urbano limeño empieza a sufrir ciertas transformaciones. Hasta 1886, año en el que se introduce la luz eléctrica, la vida nocturna de la ciudad había sido iluminada por la luz de gas. La electricidad trae consigo la proliferación de espectáculos culturales como dramas, óperas, zarzuelas y operetas. Además, se experimentan cambios en el transporte con la llegada del tranvía eléctrico y el automóvil, por lo cual la forma de concebir el espacio público ciudadano se altera en el imaginario de los habitantes. Sin embargo, a pesar de ello, el sistema de honor en torno al comportamiento femenino seguía manteniendo su rigurosidad y propugnaba como inapropiado el que una mujer esté en la calle o transite sin la compañía de un varón, ya que el ir sola podía provocar la pérdida de su estatus (Mannarelli, 1999).

Otro tipo de cambio que resultó sumamente importante para la época fue que en 1901 el municipio decide invertir en la infraestructura urbana y reforma la Plaza de Armas. Se pavimentan las pistas y se instalan baños públicos en la ciudad. Estos nuevos servicios públicos ejercen una fuerte influencia en la vida cotidiana de las personas y redefinen sus nociones sobre lo público y lo privado, haciendo que el concepto de limpieza se posicione como un valor de la modernidad. Para las mujeres de clases acomodadas, que eran las que podían acceder a este servicio, esto significó un alivio en las tareas domésticas ya que empezaron a lavar las prendas y la ropa de cama en sus casas con un nuevo sistema de

cañerías, en lugar de tener que acudir con un balde a la fuente más cercana. Es así que la higiene comienza a definir gran parte de la percepción pública pero también de la autopercepción, ya que este concepto recién surgido implica también una preparación privada en el hogar (Mannarelli, 1999).

A partir del Oncenio de Leguía, las avenidas y los automóviles empezaron a apropiarse de la ciudad y esto influye en la mayor independencia de las mujeres que pueden movilizarse en ellos. Debido a la inserción laboral de la mujer en casas de comercio u oficinas públicas, y con la aparición sustantiva de las clases medias, la escena pública se complejiza y ya no se pretende que las mujeres permanezcan únicamente como amas de casa; aunque de todos modos persiste la cuestión del honor y del degrado. Las mujeres que apostaban a cierto estatus social no eran bien vistas si se desplazaban constantemente en las esferas públicas, ya que ponían en duda la capacidad laboral y protectora de los hombres de su familia (Entrevista a Francesca Denegri, 06-06-2016).

Otro dato importante es que durante el siglo XIX, y también durante la época del Oncenio, la legislación de la época provenía del Código Civil de 1852, fruto de la tradición occidental cristiana, que establecía la protección del marido hacia su esposa y la obediencia incondicional de ella hacia él. El Código basaba las relaciones entre los cónyuges en el vínculo de la servidumbre, por el cual la mujer, en su cualidad inferior, debía servir sin cuestionamientos al marido, superior en cualidad. Por ello, dejaba amplios márgenes para el ejercicio libre del poder masculino, únicamente cuestionado en algunos casos por el poder público (Mannarelli, 1999).

Entre otras cosas, ese corpus legal establecía que la mujer estaba obligada a cohabitar con el marido y a seguirlo a dónde él tuviera por conveniente establecerse. La voluntad de la mujer no sería tomada en cuenta para decidir sobre la residencia conyugal. Esto es un indicador del grado de negación del deseo femenino, del desconocimiento de su voluntad que expresaba la ley escrita y vigente en esa época. Por otro lado, el marido estaba obligado a tener en su casa a la mujer.

Al asignarle al marido una obligación como esa, no sólo se creaba un deber para éste. Además, se le atribuía la propiedad de la casa, y por lo tanto su poder sobre ella (Mannarelli, 1999).

En esa sociedad el hombre figura como el amo y señor del hogar, que es un espacio en el que nunca se enfrentará al poder de la injerencia pública. También es el protector de la casa, y no existe un control sobre él mientras no haya una definición exterior de sus dominios. Por su ubicación en la jerarquía social y por su interacción con las mujeres y otros poderes subalternos, los hombres son competentes para seguir ese modelo de masculinidad (Mannarelli, 1999).

La domesticidad sigue estando sujeta a una jerarquía, lo que atenta contra el desarrollo pleno de las mujeres y la construcción de un “yo” más independiente. De igual manera, la maternidad está asociada a lo femenino y, por tanto, a lo inferior; y por eso el padre se retira del ámbito doméstico, tal como lo establece el modelo de masculinidad provisto por la Iglesia católica y el ejército. Así, la paternidad y la crianza se complejizan para el hombre, cuyo deber es ser el proveedor y la persona pública, mientras que el de la mujer es asumir la crianza de los hijos. Si es de clase alta contará con el apoyo de la servidumbre, una fuerza laboral que realiza ésta y otras tareas en el hogar, y cuya presencia se convierte en un motivo más por el que está mal visto que un hombre se involucre en las tareas domésticas (Mannarelli, 1999).

Es importante enfatizar que, aun estando en una situación de absoluta subordinación, muchas mujeres se rebelan y escandalizan a la sociedad conservadora de la época:

La otra cara de la moneda es una dificultad o resistencia femenina para asumir la domesticidad en términos de una organización específica del mundo de la casa. Desde el siglo XIX las mujeres fueron descritas como muy inclinadas a salir a la calle y a descuidar la descendencia. Percepciones similares atravesaron igualmente el discurso higienista del siglo XX temprano. En una de las novelas emblemáticas de la época, “Duque”, de José Diez Canseco, la discreción no era la virtud de las señoras ni de las señoritas de la oligarquía peruana. En las leyendas familiares, la bisabuela de Teddy, el protagonista, marquesa de Soto Menor, aparecía acostándose con el mayordomo

africano de la hacienda. La madre de Teddy fue descrita como una mujer refinada y elegante. Y así era considerada por sus pares. Sin embargo, la descripción de su comportamiento, lo mismo que el de las otras mujeres de su grupo, nos disuaden frente al arquetipo de mujeres virtuosas y reprimidas. La elegancia no contradice la perversión ni la procacidad en las mujeres de la aristocracia de la época (Mannarelli, 1999).

Por lo tanto, la domesticidad es también evadida por las mujeres durante el siglo XIX, tal y como está retratado en algunas obras de teatro costumbrista. Por ejemplo, en “La saya y manto” escrita por Manuel Ascensio Segura, las protagonistas femeninas realizan un plan para no ser reconocidas en la calle, que consiste en cambiar de manto. Estas tretas planteadas por los autores costumbristas parten de una realidad concreta: las mujeres se veían obligadas a idear artimañas para librarse de la censura pública y del escándalo que podría perjudicar a sus familias.

Es importante precisar también el papel de las mujeres precursoras de los cambios que paulatinamente se produjeron en la sociedad. En este periodo las mujeres encontraron espacios para dejarse ver y oír en un momento en el que primaba la desazón por la derrota en la Guerra del Pacífico. Ellas hallaron en las actividades culturales, principalmente en la literatura, un espacio para compartir sus ideas, su visión sobre el mundo en ellas. Estos espacios son conocidos con el nombre de veladas literarias y son inaugurados el 19 de julio de 1876 en Lima, gracias a la organización de la argentina Juana Manuela Gorriti (Viale, 2010).

2.2.3 El papel de la literatura y el teatro en las transformaciones de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX

Como se ha señalado en el punto anterior, el período post independentista, que comprende el caudillismo y la situación de caos social y político, tiene como característica principal el

relajamiento de los controles sociales. A diferencia del modelo europeo en el que la burguesía surge en la etapa del Renacimiento, todavía en el Perú del siglo XIX no hay propiamente una burguesía consolidada, por lo cual la noción de familia es diferente.

La literata Francesca Denegri señala que el modelo de familia costumbrista presentado en las obras de Pardo y Aliaga y de Segura está en decadencia. Hay una suerte de “emasculación” producto de la falta de autoridad en la figura masculina. Esta característica del Costumbrismo resulta interesante si se hace una comparación con el Teatro burgués del siglo XVIII, representado por el italiano Carlo Goldoni. Por ejemplo, en su obra “La Posadera” presenta la historia de Mirandolina, una mujer que se hace cargo del manejo de la posada familiar sin ayuda, debido a que su padre ha fallecido, y que pretende a tres hombres al mismo tiempo, provocando un duelo entre dos de ellos.

Es cierto que el mensaje de la obra es claro: la infidelidad y el traspasar los límites de decoro utilizando la coquetería y el desparpajo solo llevan a la destrucción final. Pero el argumento que presenta a una mujer dirigiendo sola un negocio y seduciendo a hombres abiertamente, resulta imposible en el imaginario español de esa época, del que parte el Costumbrismo peruano, y que es más conservador que el mediterráneo.

El mantener el statu quo con la continuidad del matrimonio viene del Neoclasicismo, de la dramaturgia neoclásica. “El sí de las niñas”, por ejemplo, es un mandato didáctico: se debe hacer pedagogía a través del teatro, que era un espacio donde acudía la plebe; aún más, en naciones tan jóvenes como la peruana. (Entrevista a Francesca Denegri-06/06/16).

Posteriormente, los intelectuales como Pardo y Segura asumen la responsabilidad de formar una nación letrada según el patrón republicano. Desde los sectores más interesados en un proyecto burgués moderno, como Pardo y Aliaga, es fundamental construir una distinción social entre los sectores burgueses o de clase media alta y los sectores populares. Lo que Pardo y Aliaga encuentra es más bien una sociedad en donde la cultura popular es muy fuerte y donde todos hacen uso de las prácticas, del lenguaje, los bailes, la forma de vestir. No existe propiamente una burguesía que se

distinga por sus modales, por su ropa, por sus bailes (Entrevista a Marcel Velázquez-03/05/15).

Esa nación letrada dependía de la sólida formación educativa que recibieran todos los miembros de la sociedad, principalmente las mujeres, quienes eran las llamadas a formar a los ciudadanos para la futura república. Por lo tanto, había que concentrarse en su alfabetización, y para ello el teatro y la prensa eran instrumentos importantes que contribuían a ese objetivo pedagógico.

Paralelamente había que fortalecer las instituciones que eran la base de este nuevo modelo social. Por ello, se pone especial interés en la familia, que es el núcleo de reproduce los valores y comportamientos. El matrimonio bien constituido es una manera de transmitir el mensaje moral de imaginar la nación siempre a través de la familia cristiana, en la que el padre y la madre deben tener el mismo origen social y son aceptados por su familia y su entorno. A ello deben contribuir tanto la prensa como las artes, específicamente la literatura y el teatro.

Es así que la sociedad que representa Pardo y Aliaga es un lugar decadente, en donde la influencia de cualquier elemento que no encaje con el desarrollo del pensamiento ilustrado pseudo europeo, que para él representa la modernidad, es nociva. Por ejemplo, en “Frutos de la educación”, la introducción de lo afroperuano y su incorporación a la cultura criolla le parece un retroceso en la formación de esa república burguesa moderna. Uno de los personajes masculinos deja embarazada a la mulata, pero esa transgresión no es la más importante, sino la que comete Pepa al bailar la zamacueca y alejar a su pretendiente inglés (Isola, 2012).

Alberto Isola sostiene que “Frutos de la educación” es una alegoría: Pepa representa a la patria, esa nación peruana que está todavía en proceso de constituirse como tal. Ella es el fruto de la educación precaria, de los lastres coloniales, del mestizaje con “razas inferiores”.

La única manera de que Pepa pueda cambiar su educación es casándose con el inglés Eduardo, ya que Inglaterra representa el máximo ideal de orden y modernidad para la época (Isola, 2012).

Por su parte, Manuel Ascencio Segura también trata de introducir ciertos mensajes y su posición sobre asuntos políticos y sociales, en una época en la que se sucedían los gobiernos militares corruptos en el poder, las guerras, la “alienación” y las mujeres disponían de demasiada libertad para los estándares sociales.

Las obras en las que más se aprecia la voz del autor son “La saya y manto” y “La Pepa”. En la primera, a través del personaje de Don Juan sostiene que es necesario ver teatro peruano, cuya calidad es similar al del europeo, y que es el deber de todo compatriota apoyar los productos nacionales.

En esa obra presenta al personaje de don Mariano, que representa al truhan, un tipo social característico de sus obras, que engaña a todos pero que al final es descubierto. Él desprecia a su país, vive al margen de las normas sociales y es un oportunista que se adapta al bando político que gobierna únicamente por conveniencia.

En “La Pepa” ocurre algo similar con el personaje de don Pedro, que obtiene un nuevo puesto como un alto funcionario de la milicia, y que por ese motivo es considerado como un mejor pretendiente para la protagonista. En esta obra, la voz del autor es encarnada por don Antonio, quien proclama un discurso en contra de los caudillos militares y los gobiernos de facto. Incluso, al final de la obra, perdona a Felipe por irrumpir en su hogar a altas horas de la noche solo porque éste se proclama democrático y jura solemnemente que combatirá a los que estando en el poder traten de instaurar la corrupción en la nueva nación peruana.

En “Las tres viudas” no está presente este didactismo. Se centra en el desarrollo de los personajes y sus conflictos. Por eso está considerada como su obra con mayor profundidad psicológica.



**CAPÍTULO III: LA DIMENSIÓN
COMUNICATIVA DEL TEATRO**



En el siguiente punto se presentarán definiciones teóricas sobre la dimensión comunicativa del teatro y se contrastarán las de varios autores. Del mismo modo, se expondrá la definición de los componentes del teatro - el texto dramático y la puesta en escena - con el propósito de diferenciar la obra de Segura de la puesta en escena de Carlos Galiano más adelante. Por último, se incluirá un punto referido a la adaptación de obras teatrales a la época contemporánea, ya que a partir de la exposición teórica sobre este tema será posible analizar la adaptación del texto de Manuel Ascencio Segura realizado por Carlos Galiano.

3.1 La dimensión comunicativa del teatro

El carácter comunicativo del teatro se plasma en su dimensión de texto dramático, así como en la de puesta en escena. Por ello es importante hacer referencia al libro “Lire le théâtre” de la semióloga Anne Ubersfeld (1978), quien señala que el teatro es un arte que posee un doble carácter: perdurable en tanto ámbito textual, y efímero en tanto ámbito representacional. Es un arte que envuelve instancias de acción performática, ligada al momento inmediato y no puede ser igual al día anterior (Ubersfeld, 1999). Con la intención de complementar esta afirmación se ha tomado en consideración lo que señala Henri Gouhier en su escrito titulado “La esencia del teatro”, cuando afirma que en la representación hay presencia y presente. Esta doble relación con la existencia y con el tiempo constituye la esencia del teatro (Gouhier, 1957).

El presente de una puesta en escena es lo que lleva a clasificar el arte teatral como un fenómeno vital que nace, se desarrolla y eventualmente muere, para luego volver a nacer y completar este ciclo infinito que se produce cada vez que un equipo creativo decide montar un texto o bien una creación colectiva. Lo que se produce al presenciar una obra de teatro es, sin lugar a dudas, un diálogo entre el equipo creativo y el espectador, quien interpreta lo que

percibe a través de sus sentidos. Por ello, el teatro ha sido un vehículo de educación y socialización tanto en la antigua Grecia como en la época previa a la Colonia. Aunque no haya indicios de piezas teatrales previa la llegada de los españoles, se presume que las distintas culturas prehispánicas lo utilizaban para anunciar y proclamar sus victorias bélicas o para difundir la introducción de nuevas pautas sociales. Estas representaciones de carácter ritual tenían lugar durante las ocasiones festivas y estaban matizadas con cantos y bailes (Viale, 2010).

Por otro lado, durante la época del Siglo de Oro en España, el gran éxito de la afluencia de público se debió, en primer lugar, a que se instauraron los corrales de comedia como edificios teatrales, y a que los dramaturgos dejaron de lado sus propósitos didácticos, rehuyeron del modelo clasicista y se orientaron a brindar diversión al público amplio compuesto por diversas clases sociales (Ríos, 2014). En ese sentido, el teatro empieza a comunicarse a través del entretenimiento y no únicamente del aleccionamiento.

En el caso peruano, lo que ocurre en Lima a fines del siglo XIX hasta los inicios del siglo XX, es que el teatro adquiere mayor relieve en la vida social. Empieza a adquirir mayor reconocimiento y un público afluente debido a que se convierte en un proyecto eficiente para la introducción del proyecto modernista a través de su dramaturgia pedagógica y moralizadora, pero también divertida y satírica (Viale, 2010). Ello abona a la teoría de que el teatro refleja el quehacer social y comunica desde los conflictos y los pensamientos de una determinada sociedad.

El sustento de cualquier obra de teatro es la presentación de algún tipo de conflicto que evidencia lo que acontece al interior de los grupos humanos a quienes se les representa en una determinada puesta en escena. Además, a ello se adjunta la denuncia que adopta la forma de una exposición de vidas, de situaciones y de personajes que no necesariamente existen en

la memoria colectiva, pero que son necesarios en tanto reflejan la pluralidad humana (Viale, 2010).

3.1.1 El texto dramático:

En la siguiente investigación es necesario definir la noción de texto dramático. La existencia de éste trae consigo la de otros componentes fundamentales como la permanencia, el estatismo, la época en que fue escrito, la posición del autor y el contexto social. Hay que precisar que el texto dramático se diferencia de la narrativa en tanto la sucesión de hechos que ésta narra tienen lugar en el pasado y el lector debe remontarse a otro tiempo. En cambio, en el teatro el espectador y la obra comparten el mismo tiempo real y, en ese mismo momento, ambos se remontan a un tiempo ficticio (Alegría, 1987).

El texto dramático es visto como la primera presentación de una obra teatral, y la puesta en escena viene a ser la segunda presentación. Por lo tanto, el libreto presupone un montaje concreto dentro de un tiempo real, inherente a su organización y distribución (Alegría, 1987).

Con el objeto de hacer mayores precisiones, se retoman las especificaciones de Gouhier acerca del texto dramático. Este autor se refiere a la relación que se establece con el tiempo. Señala que toda existencia es actual en el teatro, que todas las presencias que uno percibe en el escenario están en el aquí y ahora. Tanto el actor como el espectador presente en la sala son contemporáneos, viven al mismo tiempo, si no en el mismo tiempo. Añade, además, que la necesidad de representación es inherente a una obra de teatro: la obra está hecha para ser representada y tal intención es lo que la define y la hace distinta, tanto de la narrativa como de la lírica (Gouhier, 1957). De igual manera, Alonso Alegría (2013) sostiene que, a diferencia de otros tipos de literaria, el autor teatral escribe para ser hablado. Esto quiere decir que el texto debe ser escrito en consideración al habla, a la voz de un determinado actor

o una determinada actriz. Así también, este texto cobrará vida en tanto sea intermediado y expuesto.

La definición de los componentes del texto dramático está en “La Poética” de Aristóteles, un texto imprescindible en la historia del teatro occidental. El autor señala que una tragedia está compuesta por seis partes: la fábula o trama, el carácter, la dicción o elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melodía.

La acción de la historia se representa en el drama por la fábula o la trama, entendida como la combinación de los accidentes o sucesos que acontecen en la historia. Y de ella se desprende el carácter de los personajes, a los que se les adscriben ciertas cualidades morales. La dicción o elocución es la composición de los versos y la forma correcta de decirlos. El pensamiento es una característica del personaje que se refleja cuando está en una determinada situación o cuando anuncia una verdad general. Con respecto al espectáculo y a la melodía no ofrece una definición en particular (Aristóteles, 1946).

Alonso Alegría (1987) se basa en estos componentes para realizar una descripción desde una concepción contemporánea. En principio, señala que la fábula es la narración completa de todos los eventos que han llevado a la situación inicial dentro de la que se inserta el argumento. Éstos pertenecen a un tiempo ficticio anterior al inicio de la obra. Alegría incorpora la descripción del tiempo ficticio, que es el tiempo tal y como transcurre dentro de la fábula y el argumento. (Por ejemplo, las obras de Shakespeare como “Romeo y Julieta” transcurren a lo largo de unos cuantos días, pero otras como “Un cuento de invierno” abarcan una década o más). Paralelamente define el tiempo real como el natural; el que transcurre de manera indefectible durante la representación.

El autor agrega la noción de punto de ataque y de evento. Afirma que el primero es el suceso o circunstancia que revela y desencadena la acción dramática, y que el segundo es el

producto de la decisión de algún personaje. Por lo tanto, en el conjunto de los eventos recae toda la composición del argumento de la obra.

De este modo el argumento contiene dentro de su estructura un principio, una mitad y un final. El principio del argumento no es el principio de la fábula, sino que es el punto de ataque. Así, la mitad del argumento – que proviene del principio y apunta hacia el final - podría definirse como el desarrollo. Por último, el final se desprende de la mitad y debe ser sorprendente y lógico para el espectador.

Es importante resaltar que el personaje es fundamental en esta definición, ya que es quien toma las decisiones que le permiten cumplir con sus objetivos. Un componente que le pertenece es la dicción, que puede definirse como el texto verbalizado de los personajes. Según esta dicción se define la condición socioeconómica de cada uno de ellos, además de la culminación de la acción (Alegría, 1987).

Por último, es fundamental la comprensión de la acción dramática definida como la fuerza rectora que unifica todos los eventos y que debe tener consecuencias en uno o más personajes. Tanto la obra como la acción dramática terminan simultáneamente, y no se pueden producir otros eventos una vez que ésta se ha extinto, salvo que se incorporen en un epílogo. Cabe resaltar que la acción dramática es transversal a todos los personajes y a sus objetivos particulares, y que rige cada uno de ellos de forma tácita (Alegría, 1987).

3.1.2 La puesta en escena y sus elementos constitutivos:

A la puesta en escena se le conoce como “mise en scène” desde las primeras décadas del siglo XIX. Este término ha sido traducido al castellano como dirección, montaje o escenificación. Comprende el conjunto de los medios de interpretación escénica: decorados,

iluminación, música y actuación. Además, es entendida, de manera general, como transposición de la escritura dramática a la materialización y la acción (Diéguez, 2007).

También puede considerarse como el planteamiento de un texto dramático en un espacio determinado. Uno de sus aspectos fundamentales es que siempre guarda relación a un espacio y a un tiempo dados y está armada en base a diversos materiales, pero, sobre todo, en función a un público (Pavis, 1987).

Esta última característica nos remite al concepto de emisor-receptor: el emisor viene a ser el equipo artístico conformado por el director o directora, los actores, el productor, el escenógrafo, el luminotécnico, el vestuarista, el maquillador, etcétera. Es decir, todo aquel que forma parte de la creación del proceso artístico. De la misma manera, el destinatario viene a ser el espectador que asiste a la función, que cumple un rol fundamental desde el momento en que acepta la convención presentada por el equipo artístico porque sabe de antemano que lo que ocurre no es real (Palant, 1968).

Históricamente, la relación entre el emisor y el receptor teatral ha variado en cada época. Por ejemplo, la distancia y separación entre ambos se produce de forma posterior al Siglo de Oro español con la introducción del telón que cambia completamente la forma de ver y aproximarse al teatro (Ríos, 2014). En la actualidad las partes fundamentales de un local teatral son el escenario y el auditorio que son interdependientes y cuya relación varía en función a las circunstancias.

Del mismo modo, la introducción de la dirección escénica y de la figura del director son un producto del siglo XX, que nace en 1866 en la época del duque Saxe-Meiningen y que, luego, al asumir un conjunto de funciones, ha ido adoptando la relevancia que tiene el día de hoy. El

director decide el arreglo escénico que contiene la planta, la conformación arquitectónica y el estilo visual, así como la elección de los actores para un cierto tipo de personaje (casting). Ambos aspectos de construcción del montaje conforman la elaboración de sentido y contribuyen a la significación de la puesta en escena (Clurman, 1990).

Sin embargo, hay autores que si bien consideran importante el rol del director, creen que su función puede ser asumida por los propios actores:

Dentro de este arte colectivo, la dirección escénica tiene una ubicación fundamental, pero secundaria. No resulta indispensable, pero sí necesaria. Con el enriquecimiento constante de nuevos medios técnicos aplicables a la escena aumenta su importancia. Actualmente no se concibe un espectáculo sin la voluntad unificadora del director escénico. Pero que no se cometa el error, tan difundido, de creer que el director posee fórmulas mágicas capaces de transformar lo feo en bello. Si el elemento básico es mediocre, por muy bueno que sea el director, el resultado de su labor dejará mucho que desear (Arrau, 1969).

Para Sergio Arrau el trabajo del director consiste en unificar el texto dramático, el trabajo del actor, la realización escenográfica, la iluminación, el diseño de vestuario y de maquillaje, aspectos que aportan al hecho teatral concebido como colectivo (Arrau, 1969). Su trabajo no es visto como el de un dictador que controla el conjunto del conjunto del montaje, sino como el de un mediador. Su necesidad, como bien ha sido planteada, es la de transmitir el pensamiento de un determinado autor o autora, y para ello deberá tener un caudal de conocimientos técnicos que le permitan crear (Arrau, 1969).

Como puesta en escena, el teatro recrea un universo ficticio que contiene un mensaje específico tanto de la época en que fue escrito, como de la época en la que es representado. Se caracteriza por emplear actores en vivo en un escenario que puede estar diseñado de manera minimalista, realista, conceptual, entre otras. Tanto los actores como el escenario

estarán caracterizados en función a los diversos personajes que deberán representar o a los lugares en donde estos personajes transitarán. Ésta es la principal tarea del equipo creativo (Cameron y Gillespie, 1989).

En base al texto de Arrau (1969) se expondrán de forma genérica las etapas de la puesta en escena: La etapa preparatoria comprende la elección de la obra, del elenco que dará vida a los personajes y del tipo de público al que estará dirigida. Comprende también la lectura, el análisis dramático correspondiente - acción dramática, argumento, objetivos de los personajes -, e incluso puede llegar a la visualización de la pieza.

De estas lecturas analíticas, el director debe extraer el estilo de la obra, que se define como el cúmulo de características expresivas por las que podemos reconocer un trabajo. Entre los estilos están: el clásico (literatos griegos del siglo V a.C), el neoclásico (pertenece a los dramaturgos del siglo XVII como Racine y Corneille), el romántico (pertenece a los dramaturgos del siglo XVI como Lope de Vega, Shakespeare o Calderón de la Barca), el neorromántico (propio de Goethe, Schiller, Víctor Hugo, entre otros), el realista (autores del siglo XIX), el naturalista (basado en una teoría elaborada por Zola), el realista-psicológico (predominante en la actualidad y propio de Hauptmann, Chéjov y Williams) y, por último, el expresionista (surge como una reacción posterior a la Primera Guerra Mundial en Alemania). Este análisis previo le sirve al director para trasladar el texto al escenario.

La siguiente etapa es la del planteamiento escénico, que comprende la distribución del espacio de la acción para organizar los elementos escénicos y el movimiento de los actores y actrices. Es conveniente que para ello el director y el equipo de realización empleen un plano-base como guía para marcar las posiciones de los intérpretes y del mobiliario que

utilizará para que sea funcional y esté dispuesto de forma armónica. A partir de este planteamiento, el equipo creativo va a diseñar un cuadro escénico dinámico, concebido como una sucesión ininterrumpida de cuadros estáticos que funcionan en base a los principios de la composición plástica aplicada a la escena, tales como el contraste (contradicción), la unidad (se establece cuando en el cuadro escénico no hay elementos discordantes), el ritmo, el equilibrio (entre formas, colores y cuerpos), el énfasis, la subordinación y el centro de interés (también llamado foco, que por momentos se concentrará en un punto o un personaje). El aspecto de la iluminación, considerado técnico a la vez que artístico, está en función a estos principios y deberá responder a ellos (Arrau, 1969).

3.2 Sobre la adaptación de una obra teatral de una época lejana a la época contemporánea

La adaptación de una obra literaria o de una obra teatral ha sido y es un recurso sumamente común en la historia del cine y del teatro. La adaptación, sea literaria o de cualquier otra forma, es vista como una posibilidad de direccionar el mundo a partir de la visión de un creador o un conjunto de creadores. Requiere un trabajo de interpretación de un determinado texto, que se convierte en el punto de partida para la creación; pero le otorga libertad al creador que puede ser radical y reelaborar completamente el texto original, o puede ceñirse a él e incorporar pequeñas modificaciones.

Para la elaboración de este punto se tendrán en consideración varios argumentos desarrollados en el libro “El arte del teatro”, del autor Gordon Craig (1995). El reconocido hombre de teatro señala que su posición es contraria a la sacralización del texto, pero que le parece absolutamente imprescindible exaltar su valor. Lo que hace la adaptación es agregarle

valor a lo que ya es válido en la obra del dramaturgo. De este modo, hace hincapié en la necesidad de elaborar una puesta en escena que mantenga la esencia del texto a través de la plástica desarrollada por el director, es decir, de la concepción estética que le provea al montaje.

De la misma forma, el maestro colombiano Sandro Romero Rey (2007) plantea las siguientes preguntas: “¿Cómo respetar la tradición y, al mismo tiempo, convertirla en un instrumento dinámico de la contemporaneidad? ¿Se puede ser creador cuando se reproducen textos de otras épocas, de otras culturas, de otros autores? ¿Un dramaturgo, un director, un pedagogo interpreta, produce, reproduce, o crea?” (Romero Rey, 2007). Esta problematización revela la magnitud de las dificultades que afronta un equipo artístico a la hora de realizar la puesta en escena de un texto clásico. Del mismo modo, el autor plantea su preocupación acerca de los montajes:

Pero, lo más grave no es el hecho de que desaparezcan los textos, sino que desaparezca para siempre la idea de los montajes. ¿Cómo era la puesta en escena de *La orestíada*? ¿Cómo voló por los aires el carro de fuego de Medea? ¿Vieron los espectadores atenienses la sangre de los ojos de Edipo? Todo desaparece. Y el teatro es un arte que nació para ser efímero y morir en su propia juventud (Romero Rey, 2007).

Cabe señalar que el espectáculo o representación no está subordinado al texto, ya que el espectáculo es el que lo integra: ambos van de la mano y no tienen una posición jerárquica (García Barrientos, 2000). El trabajo que supone estudiar las diversas puestas en escena de cada periodo y de cada cultura realmente no le compete a un equipo artístico, a menos que quisiera realizar un montaje manteniendo la fidelidad absoluta. Sin embargo, es fundamental tener en cuenta que montar una obra significa resucitar permanentemente su esencia, su temática.

El libro titulado “La obra de teatro fuera de contexto” de Hanna Scolnicov y Peter Holland (1989), comprende una compilación de artículos acerca de los diversos textos dramáticos que

han sido montados en múltiples periodos y culturas. El libro se inicia con la siguiente reflexión:

Chéjov opinaba que no había forma alguna en que los espectadores que no fuesen rusos pudieran comprender cabalmente el significado de la venta de la finca, en su obra “El jardín de los cerezos”. Tanto le preocupaba que sus obras pudiesen entenderse erróneamente en lenguas extranjeras, que lamentaba el hecho de no poder impedir su traducción y producción en el extranjero. El repudio por Chéjov de la traducción representa una posición extrema: la negación total de la posibilidad de transferir una obra de teatro de una cultura a otra (Scolnicov y Holland, 1989).

Lo que se plantea en esta investigación es que el texto dramático trasciende cualquier tiempo y cualquier espacio. Es cierto que existe un enorme inconveniente en el traslado de las obras de teatro de una cultura a otra debido a la traducción del texto y, es más complicado aún, el hecho de que la puesta en escena deba lograr transmitir su significado y estar adaptada a un nuevo ambiente de modo que cree otros significados asociados al contexto en el que se está presentando o va a presentarse. Pero el teatro es una maquinaria singular que supera estas diferencias y llega a otras culturas, a otros pueblos, e incluso a otras personas; por ello, también es posible que se logre adaptar a cualquier época (Scolnicov y Holland, 1989).

Cada vez que se vuelve a montar “Hamlet”, de William Shakespeare, el director interroga al autor a través de su texto. “¿De qué está hablando?” “¿Qué me está diciendo?”, se pregunta. El tema es sumamente complejo por las dimensiones que aborda: el presente del autor, el proceso de la puesta en escena del director, el presente del público. Al respecto se cita el trabajo de tesis de María Elena Granados titulado “La contemporaneidad del teatro de William Shakespeare en el Perú: El caso de Hamlet de Alberto Isola”:

Con el planteamiento contemporáneo, la relación entre el tiempo del público y el tiempo de la ficción trasciende los artificios de modernidad y se compenetra con el sentir del espectador. No se restringe a una simple identificación de los elementos colocados en escena, propios del tiempo actual, sino que permite reconocer a través de la historia problemáticas similares, sumamente vigentes, pertinentes en el presente

del espectador en los niveles humano, social y político. Si este paralelo entre los tiempos se haya bien constituido, el público se sentirá afectado por la obra, y ello aunque la ficción esté ambientada en una caverna de la prehistoria o una ciudad en la luna. (Granados, 2003).

Se habla del tiempo del montaje y del tiempo del espectador y de cómo ambos coinciden en ese presente teatral sobre el que se ha discutido mucho. Esta característica es la más importante de cualquier representación, pues por medio de la verosimilitud el espectador tiene que ser capaz de conectarse con lo que está pasando en la escena. Sabe que lo que está ocurriendo no es real sino pura convención y, sin embargo, se deja llevar por la ficción, a tal punto que puede llegar a creer que es real.

Con la intención de retomar lo señalado acerca del teatro como un arte que converge entre lo eterno y lo efímero, se introduce el escrito de la directora norteamericana Anne Bogart (2001) “La preparación del director”, en el que la autora afirma que la trascendencia de una obra teatral dependerá de la pregunta que contenga. De esta manera, se representan obras con la intención de recordar preguntas relevantes a través del cuerpo del actor, y de las percepciones del espectador que tienen lugar en un tiempo y un lugar otorgado por la ficción.

Un ejemplo que propone Bogart está relacionado a la soberbia, un defecto humano que se reproduce en todos los períodos históricos, y que explica por qué ciertas obras del teatro griego antiguo son absolutamente vigentes (Bogart, 2001). Por otro lado, Bogart toma el concepto de la redescipción del filósofo Richard Rorty, quien parte del marco que engloba la memoria en el proceso artístico. La memoria es esencial en el momento del proceso creativo ya que un recuerdo se puede volver corpóreo en el momento en el que el director dirige una obra.

Según la autora, lo que estimula a los seres humanos es el ejercicio de contar historias que redescriban las verdades, las creencias y observaciones. Ella sostiene que la tarea de todo artista consiste en redescibir la herencia en la ficción, debido a la necesidad de crear nuevos

paradigmas en el futuro (Bogart, 2001). Del mismo modo, el artista debe ser capaz de reconciliar las carencias y paradojas de la actualidad con las del tiempo que la obra propone:

Los artistas son individuos que desean expresarse frente al cambio constante y la transformación. Y el artista que prospera encuentra estructuras nuevas como reacción a las ambigüedades e incertidumbres de hoy en día. El artista deviene creador del futuro a través del acto violento de la expresión artística. Digo violento porque el acto de expresarse es un acto enérgico. Requiere cierta dosis de agresividad y cierta habilidad para entrar en la pelea de traducir la experiencia en expresión artística. En esta expresión comienza a tomar forma una nueva organización del paisaje que hemos heredado (Bogart, 2001).

Cuando en una entrevista semiestructurada se le preguntó al dramaturgo y director Alonso Alegría si debe existir un matrimonio entre la visión del dramaturgo y la visión que tiene el director al trasladar ese texto a la escena, respondió lo siguiente: “Sí, en tanto el director es un intérprete del autor al servicio de una representación de la obra. Que no deje de ser la obra y que no deje de transmitir los contenidos que el autor hizo originalmente” (Entrevista a Alonso Alegría- 07 de abril de 2016).

En el mismo sentido Carlos Galiano se refiere a la labor más importante que enfrenta un director al desarrollar un montaje: “Debe centrar el contenido de la obra. Me parece que todos los diferentes y múltiples aspectos del montaje deben aportar a ese contenido. Un director tiene que tener en cuenta también el espectáculo, pero me parece que esa factura del espectáculo debe hacerse en función al contenido de la obra.” (Entrevista a Carlos Galiano-08 de abril de 2016).

El respeto que debe darse entre el texto original y el montaje está en función de que se logre una articulación entre la herencia cultural (occidental en este caso) y un nuevo cúmulo de cambios. El lenguaje teatral de una determinada representación no podrá ser el mismo que el de hace cien años porque se tienen que tomar en cuenta los avances tecnológicos y los nuevos fenómenos sociales. Un claro ejemplo de esta afirmación es la película titulada “Romeo +

Julieta”, adaptación de la obra original de William Shakespeare, realizada en 1996 por el director australiano Baz Luhrmann.

El film se rodó en México y fue protagonizado por los actores Leonardo Di Caprio y Claire Danes. Luhrmann mantiene el lenguaje de la obra original, por lo tanto, los personajes respetan el verso en pentámetro yámbico propio de la dramaturgia isabelina y representativo de Shakespeare. Sin embargo, sitúa la ficción en una Verona moderna, ostentosa y marginal a la vez. La propuesta es la de un western de estilo West Coast urbano, que adopta la estética de un videoclip de MTV en el que el contenido visual es barroco y colorido. Es más, se atreve a modificar el final de la historia, concediéndoles unos minutos más de vida a ambos protagonistas. (Fischlin, 2007).

**CAPÍTULO IV: EL PLANTEAMIENTO DE LA
DESIGUALDAD ENTRE HOMBRES Y MUJERES
EN LA PUESTA EN ESCENA DE “LAS TRES
VIUDAS” DE CARLOS GALIANO**

4.1 Antecedentes de la obra “Las tres viudas”

El último punto del presente trabajo se centrará en el análisis de la desigualdad entre hombres y mujeres en la puesta en escena de “Las tres viudas”, dirigida por Carlos Galiano. Se ha realizado una división temática que parte por definir el Costumbrismo como la literatura que surge luego del Virreinato, luego describe el contexto en el que Manuel Ascensio Segura escribe la obra y en el que ésta transcurre, y finalmente termina con en el análisis de las categorías “la desigualdad doméstica” y “la desigualdad social” sobre las que giran los planteamientos e hipótesis elaborados.

4.1.1 Manuel Ascensio Segura y el Costumbrismo:

Las obras de Manuel Ascensio Segura son representativas del siglo XIX del Perú post independentista. Tanto en el siglo anterior como en dicho periodo histórico, la representación de escenas y tipos populares mostrados en la pintura a lo largo de todas las épocas adquiere solidez y se convierte en un género. Del mismo modo, en esos años el romanticismo influye en todas las disciplinas artísticas, lo cual deriva en una exaltación del individuo y del nacionalismo, dando origen a la corriente costumbrista que creó el subgénero de los tipos populares. El Costumbrismo se manifiesta tanto en la plástica como en la literatura. En algunos casos, los dibujos son la representación visual de los textos (Rodríguez De Tembleque, 2000).

En la plástica los artistas plasman las tradiciones de los pueblos y los tipos sociales característicos de su entorno como, por ejemplo, a los representantes de los diversos oficios y

de los distintos estratos sociales; sin embargo esta tendencia se generaliza recién en el siglo XVIII, momento en el que los cambios en la mentalidad europea repercuten en los intereses nacionales que comienzan a enfocarse en el propio territorio y se organizan las primeras expediciones científicas para conocer la geografía y las ciencias naturales. Hasta ese momento el arte seguía plasmando mayoritariamente las imágenes de la época colonial, a pesar del sentimiento nacionalista que se exacerbó por el proceso de la independencia de muchos países latinoamericanos.

Se hizo usual que en las expediciones se incorporara a un dibujante que registraba lo que veía en láminas. Estos dibujos sirvieron para que en Europa se conociera la dimensión del continente, así como sus manifestaciones culturales, y repercutieron en las obras de los pintores que, años más tarde e incorporados al movimiento romántico, desarrollarán el Costumbrismo que reflejará la vida cotidiana de la gente de América (Rodríguez De Tembleque, 2000). El artista más representativo de esta época es Pancho Fierro. Su vida abarca casi todo el siglo XIX, y coincide con la de Manuel Ascensio Segura (Cisneros Sánchez, 1975).

A la obra de ambos se le atribuye un carácter divertido, satírico y pintoresco. Este carácter “ligero” que caracteriza su legado es una característica que define al teatro decimonónico, que responde también a los postulados estilísticos que se transmitían desde el pasado grecorromano y que se cimientan con el Renacimiento (Isola, 2012). Sin embargo, dentro de ese universo dicharachero y divertido existe una crítica social identificable que es lo que es lo que se busca identificar.

Por otro lado, el Costumbrismo como género literario, surge en España a inicios del siglo XIX. Su máximo representante es Mariano José de Larra (1809-1837), quien escribía artículos y describía estampas de la época. Gracias a la obra de dramaturgos como Manuel

Bretón de los Herreros (1796-1873), que fue compañero de estudios del autor peruano Felipe Pardo y Aliaga (Isola, 2012), este género encuentra un espacio ideal en el teatro, por la posibilidad que ofrece de mostrar comportamientos humanos en el escenario. El Costumbrismo en Hispanoamérica y en el Perú es un componente esencial de la serie literaria y también constituye un capítulo significativo de la historia social y política del país (Cornejo Polar, 2001).

Este tipo de literatura marca muy claramente las diferencias que existen con respecto a la literatura colonial, en la que no era usual el tratamiento literario de la realidad cotidiana. En efecto, los nuevos escritores comprendían que a los países independientes les correspondía una literatura diferente de la que se escribía durante la dominación española (Cornejo Polar, 2001).

El contexto sociopolítico en el que surge el teatro costumbrista es el de la independencia latinoamericana. Entre 1810 y 1825 todos los países de Hispanoamérica - con excepción de Cuba - logran su independencia política. Los escritores toman conciencia de la necesidad de hacer un nuevo tipo de literatura que se diferencie claramente de la que se practicaba en la época colonial (Cornejo Polar, 1987).

Dentro de este período surge el teatro de Manuel Ascencio Segura, escritor que nace el 23 de julio de 1805, dentro de una familia de militares y se incorpora a la milicia cuando tenía trece años - se supone que como cadete debido a su corta edad - y logra ascender con rapidez dentro de dicha institución (Varillas Montenegro, 2005).

El primer costumbrista peruano en sentido estricto fue Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868). En el año 1829 estrena su comedia "Frutos de la educación", que inaugura el período costumbrista en la literatura nacional. Sin duda alguna Pardo y Aliaga y Segura son considerados como los escritores costumbristas peruanos de mayor relieve. Llama la atención

que sus orígenes y experiencias de vida sean marcadamente diferentes. Segura provenía de una familia modesta y no tuvo una educación de calidad. A pesar de ello, llegó a ser un funcionario de categoría intermedia en el Ministerio de Hacienda. Por el contrario, Pardo pertenecía a la clase alta y su formación en el Perú y España fue inmejorable. Logró ocupar los más altos niveles dentro de la administración pública como embajador y canciller (Varillas Montenegro, 2005).

4.1.2 Uno de los modelos por predominancia: el Teatro del Siglo de Oro español

Si bien el modelo a seguir por Segura, hasta entrado el siglo XIX, será la producción literaria del autor madrileño Leandro Fernández de Moratín, sobre todo la obra “El sí de las niñas” (Isola, 2012), en el siguiente capítulo se ha priorizado el análisis de los personajes femeninos del teatro del Siglo de Oro español. Esto se debe a que existen muchas similitudes en las relaciones y en el tratamiento de estos personajes que, como veremos posteriormente, tienen que seguir una serie de normas sociales.

El origen del teatro del Siglo de Oro español se remonta a finales del siglo XVI e inicios del XVII, y en él confluyen tres tipos de prácticas teatrales divergentes que se remontan al final de la Edad Media. La primera posee un carácter populista propio de los espectáculos juglarescos y del teatro religioso. Se independiza de la Iglesia por la presión de los fieles que se convierten en espectadores, y así se les conoce en la actualidad. La segunda es la práctica cortesana que se realiza de manera privada dentro de un grupo hegemónico, pero que en un momento llega a confluir con el teatro público por las exigencias sociales e ideológicas del momento. La tercera es la práctica teatral propia de los círculos académicos y eruditos que se reduce a lecturas. En ella se alienta la percepción clasicista del teatro que refuerza el género

trágico (Ríos, 2014). Es importante precisar que a todas las manifestaciones del teatro del Siglo de Oro español se les engloba bajo el título genérico de Comedia, y los mismos dramaturgos empleaban este término para nombrar sus piezas dramáticas. Además, se debe señalar que el creador de este nuevo teatro es el autor Félix Lope De Vega (Huerta, 2003).

Sobre lo mencionado en el primer párrafo, la confluencia entre la práctica cortesana, las estructuras clásicas y los espectáculos seculares populares, es lo que lleva a que en este periodo el teatro encuentre un público más amplio, y a que en varias ciudades se establezcan compañías locales. Esto lleva a que a la tradición de los autos sacramentales se le sume la tradición del corral propiamente española, en el que lo cómico se relaciona con lo trágico y las clases sociales altas se mezclan con las bajas. Por lo tanto, la dramaturgia debe ser asequible y entretenida para el público asistente, con lo cual se van creando modelos (Strosetzki, 1998).

Este modelo de escritura para la elaboración de las comedias no tiene una fecha exacta, aunque se puede determinar que la mayoría de sus características están presentes hacia 1590 o 1600. Una de las características principales del teatro del Siglo de Oro es la pluralidad temática, ya que las fuentes en las que se basan los autores para construir sus argumentos son la literatura, la teología, el folklore, la historia y la vida cotidiana. Otra de sus características es la división tripartita de los actos en los que transcurre la acción. Esta división permite empezar cada acto con un hecho que capte la atención del espectador y mantenga la intriga (Huerta, 2003).

Por otro lado, todas las comedias tienen ciertos imperativos que se constituyen en rasgos esenciales de su construcción. En primer lugar, la gran mayoría aplica la condensación

temporal, por la cual la historia ocurre en el tiempo presente y los personajes no envejecen ni cambian de estatus social o económico. La unidad dramática real es la de la acción y ésta es la que Aristóteles enfatiza en su “Poética”. Las unidades de tiempo y de lugar son percibidas por los dramaturgos del XVII como artificiales ya que la acción del drama, al prescindir de ambas, adopta la estructura espacio-temporal de la vida humana (Huerta, 2003). En segundo lugar, incorporan varios enredos amorosos que giran en torno al enredo principal. En tercer lugar, introducen al personaje cómico que se vuelve fundamental, ya que con elocuencia e ingenio es el que anuda la intriga y suspende el desenlace hasta el último instante. Es también fundamental mencionar que los héroes y las heroínas poseen una presencia masiva, dominan la acción y logran la resolución de sus conflictos de forma alturada (Strosetzki, 1998).

De igual forma, el verso, y no la prosa, es el lenguaje por excelencia en las comedias. Se emplean los metros tradicionales como los italianos, y predomina el octosílabo. Aparecen en distintas combinaciones estróficas, en las que predominan las redondillas, los romances, las décimas, las quintillas, las silvas, los sonetos y las octavas. En todo momento los autores someten el verso al proceso de sistematización dramática, acomodándolo a la situación. En su combinación buscan alcanzar la calidad estética de la palabra, así como utilizar su capacidad de plasmación de la realidad humana (Huerta, 2003).

4.1.3 Los personajes femeninos en las obras del Siglo de Oro español

Se suele decir sobre los personajes del Siglo de Oro español que carecen de interioridad, que no tienen profundidad psicológica y que no encarnan valores humanos universales. La premisa es centrar el interés en la acción para que la vida sea captada con intensidad máxima y poca psicología, diferenciándose del teatro contemporáneo que es más bien psicológico.

Por eso es que se debe estudiar a los personajes del Siglo de Oro español en función a los ideales colectivos que ellos cristalizan (Huerta, 2003).

Se trata de personajes-tipo: el galán, la dama, el rey, el gracioso, la criada, el padre, etcétera. Por eso sus actos responden a la construcción ideológica y genérica que les corresponde. Sin embargo, en cada uno de ellos está la máscara y el rostro, es decir, la caracterización del personaje-tipo y la propia psicología que guía su acción a partir de un conflicto. Esto quiere decir que, de todos modos, cada personaje posee una complejidad y un fin ulterior dentro de su construcción arquetípica, y eso permite que trasciende las barreras del “tipo” (Huerta, 2003).

En el siguiente punto se profundizará en los personajes femeninos de las comedias del Siglo de Oro y para ello se incluye una breve descripción de los personajes-tipo del galán y de la dama.

Tanto el galán como la dama son las figuras clave de toda intriga. Los rasgos típicos del primero son el valor, la audacia, la generosidad, la constancia, la capacidad de sufrimiento, el idealismo, la apostura y el linaje. Los del segundo son la belleza, el linaje, la absoluta y apasionada dedicación amorosa y la audacia. Estos amantes se caracterizan por vivir en un mundo restringido de convenciones sociales en el que solo se les permite una forma de comportamiento. Transitan entre los celos, el honor y el amor, y son capaces de morir y matar por dichos sentimientos (Huerta, 2003).

La mujer se limita a ser la depositaria del honor del padre y del marido, y debe lograr a toda costa que se preserve y hacer que este objetivo sea fundamental en el desarrollo de la acción.

Hay algunos autores como Calderón de la Barca que ni siquiera les otorgan a los personajes femeninos un papel de relevancia y las limitan a ser espectadoras de hechos que están determinados desde afuera. En sus obras “El médico y su honra” y “El pintor y su deshonra”, a pesar de que los personajes femeninos defienden el honor de sus maridos, al final son consideradas culpables y pagan su ofensa con sus vidas (González, 1995).

En cambio, los personajes femeninos de Lope de Vega son decisivos en la historia, toman la iniciativa e impulsan a los hombres a tomar decisiones. El autor tiene una visión menos tradicional e incluso les otorga a las mujeres cierto grado de libertad, siempre y cuando no traspasen los parámetros y convenciones aceptadas en la época. En su obra “La discreta enamorada”, la protagonista es una joven llamada Fenisa, que utiliza su astucia para evitar su matrimonio con un hombre entrado en años llamado el Capitán y, en su lugar, consigue casarse con Lucindo, un alférez del que está enamorada (González, 1995).

Se debe señalar que la mayoría de mujeres en las comedias del Siglo de Oro son transgresoras como Fenisa. Su comportamiento es diferente al de las mujeres en los dramas de honor conyugal y en los dramas de comendadores:

La mujer representa el desorden dentro de la escena cómica. Su comportamiento es amoral; es mentirosa, enredadora, egoísta, y tiene un único objetivo: casarse y, además, con el joven del que está enamorada, y no duda en tomar la iniciativa cuando es necesario. Hay una constante búsqueda de libertad (González, 1995).

Por lo general, estas mujeres no tienen una figura paterna o un hermano que controle sus actos y eso les proporciona un gran margen de libertad y el albedrío para tomar sus propias decisiones. Los personajes femeninos en las comedias son más ingeniosos y atrevidos, ya que en la vida real eran bastante más sumisas y dependientes de las decisiones masculinas. Podría

ser que esas actitudes completamente inusuales fueran las que causaran comicidad entre el público (González, 1995).

Pero es importante dejar en claro que bajo ninguna circunstancia llegan a salirse de los parámetros sociales establecidos, aunque sobrepasen ciertas convenciones morales de la época. Finalmente, su transgresión se acaba cuando cumplen con su deseo y objetivo de contraer matrimonio con el hombre elegido, no con el impuesto. El matrimonio es aceptado por las mujeres como una institución básica que supone someterse a la tutela de un hombre que les dará honor y seguridad, por lo que su libertad siempre estará coactada (González, 1995).

4.1.4 Los personajes femeninos en las obras de Manuel Ascensio Segura

Como ha sido señalado en puntos anteriores, el Costumbrismo de Manuel Ascensio Segura tiene como uno de sus antecesores al teatro del Siglo de Oro español. En muchas de sus comedias - que fueron representadas en corrales – los personajes femeninos aparentan respetar la división del espacio público/privado diferenciado para el hombre y para la mujer, pero al mismo tiempo se oponen a las normas sociales y morales que las obligan a permanecer encerradas (Ferrers Valls, 2006).

La autora y cronista Flora Tristán se refiere de forma negativa a una norma de etiqueta que regía en el Perú, según la cual, cuando una mujer de clase alta llegaba a una ciudad que no era la suya, debía permanecer en la casa en la que era recibida durante un mes. Ahí podía recibir a las visitas y solo después de ese tiempo podía salir para corresponder las atenciones (Tristán, 1971).

Al igual que en las comedias del Siglo de Oro en las que las mujeres siempre encontraban alguna manera de salirse con la suya, en la Lima del siglo XIX se manifiesta ese mismo espíritu contestatario:

Efectivamente, el mundo de las mujeres se extendía más allá de las casas, por una serie de espacios públicos a diversas horas del día. Es una constante encontrar los comentarios halagadores sobre las limeñas, tanto por parte de hombres como de mujeres extranjeros, ensalzando su inteligencia y carácter. Para Basadre, en la Lima del XIX predominaba el espíritu femenino (1947: 185). Aunque, en este caso, no lo diga en términos positivos: femenino asociado a chismorreo y clandestinidad (Del Águila, 2004).

Manuel Ascensio Segura publicaba crónicas sobre las costumbres de la época en los diarios. A continuación, se presenta un extracto del artículo “Me voy al Callao” en el que hace referencia a la necesidad que tiene su esposa de salir fuera de casa y de frecuentar los lugares de moda, lo que reafirma que las mujeres limeñas del siglo XIX habían ganado cierto terreno que les permitía moverse en el espacio público, a costa de ser consideradas frívolas y coquetas.

Hinchado como un pavo me tenía la posesión de una alhaja tan valiosa, y no la hubiera cambiado, ni por una presidencia, que es el bocado más apetecible en nuestras repúblicas nacientes; pero ¡oh, inestabilidad de las cosas de este mundo! No habrán transcurrido seis meses de engrimiento y de ventura, cuando mi amada consorte ha dado al traste sus mimos, su recogimiento y su ahorrativa. Ya no hay diversión pública a la que no se presente de todo TECUM en contrapunteo con la más encopetada. Ya no escucha mis consejos ni mis súplicas, y lo más del tiempo se la lleva revoloteando por esas calles, como palomita de Santa Rosa, a costa de mi crédito y de mi bolsillo. Si va a Judíos a comprar seda o agujas, se pone zapato de raso nuevo y tan ajustado, que a la vuelta lo trae roto o destalonado, y por supuesto inservible. La media no se diga, ha de ser del día, y el pañolón de los más ricos y de moda (Segura, 1968).

En esta época se ponen de moda algunos espectáculos como las corridas de toros y el teatro. Incluso las reuniones en el Congreso son consideradas un entretenimiento, al igual que los paseos y las actividades al aire libre en los que se socializa abiertamente. Pero estos momentos son el premio que recibe la mujer que mantiene el hogar como ámbito central de

su vida. Es ahí donde recibe a sus invitados y se establecen relaciones de diversa índole (Del Águila, 2004).

Alberto Isola, en su investigación, proporciona la siguiente información:

En las casas republicanas limeñas, como herencia del pasado colonial, la sala es un espacio de encuentro entre el mundo privado y el público. Espacio ideal para la socialización y la formalización de vínculos que unan ambos mundos, principalmente el matrimonio, que garantiza la continuación del orden social. Los problemas domésticos de “adentro” se ventilan en este espacio de mediación, en el que los sucesos y exigencias del “afuera” (siempre vinculado a la realidad política y social del momento) irrumpen constantemente, recordándonos que la anécdota de las piezas, por doméstica que aparente ser, es siempre un reflejo de esa sociedad que está “afuera” pero que norma todos los comportamientos individuales, aun si muchas veces los mismos personajes no son conscientes de esto (Isola, 2012).

Es así que las salas republicanas limeñas son un lugar de convergencia de los diferentes estamentos de la sociedad (señores, amas de casa, señoritas, criados, visitantes). Es el lugar del cortejo y de las charlas:

La sala es también un lugar donde pueden encontrarse las diversas clases sociales, donde las “visitas” del mundo exterior permiten intercambios de visiones e ideas, donde los mundos de amos y criados coinciden. Es interesante notar que, en su mayoría, las obras de nuestro teatro costumbrista son obras “de interiores”. El mundo “exterior” de la naturaleza y el paisaje está siempre relegado a un telón de fondo, lo que reafirma la voluntad de nuestro teatro de lidiar con temas de convivencia social por encima de otras preocupaciones. Es un teatro absolutamente laico, donde las preocupaciones existenciales o metafísicas no tienen lugar (Isola, 2012).

En el periodo republicano se amplía el tránsito femenino en los espacios públicos, si se compara con los límites impuestos en el periodo colonial, en el que las mujeres debían andar con recato por la calle para preservar su honra. A partir del siglo XVIII se producen una serie de cambios producto del mestizaje, de la decadencia de las familias nobles y de a la anarquía que trajo la Independencia del Perú. Esta desestabilización del ambiente social lo vuelve bastante más permisivo para las mujeres (Del Águila, 2004). La mayor libertad de la que gozan se refleja en las obras literarias de la época.

En las piezas costumbristas convergen estas dos realidades: la de “adentro” (el ámbito doméstico) y la de “afuera” (el contexto social, político y económico). Cada personaje que

ingresa a la sala para ser atendido por las mujeres de la casa, trae consigo su bagaje social y político.

Asimismo, se han tomado en consideración las entrevistas realizadas a Carlos Galiano, Christian Ysla y Stephanie Orue. El director menciona que si bien Segura parece estar sumamente lejos del espectador actual, en realidad esta percepción no es tan cierta. Es cierto que los paradigmas se han modificado y actualmente las mujeres han ganado un mayor espacio y una serie de derechos, todavía hay comportamientos y conceptos que responden a la época en la que el dramaturgo escribió la obra.

Por otro lado, la imagen de la mujer reflejada en la versión de “Las tres viudas” de Carlos Galiano está interrelacionada al cambio de tiempo en el que la historia acontece. Al enmarcar la acción dramática en el aniversario de los cien años de la independencia peruana, el autor relaciona la situación del país con la de la mujer: ambos intentan liberarse, pero todavía están sometidos a muchas taras coloniales; así la independencia y la modernidad son ideales que demoran mucho en implantarse en el imaginario social.

Es interesante resaltar cómo Galiano le otorga mayor participación al personaje de la criada (Juana), una mujer de la sierra del que no se habla directamente en las obras de Segura. En el montaje, la reconstrucción de Juana es crucial para entender el concepto planteado por el director, pues se trata del único personaje femenino que logra emanciparse. En un primer momento adopta las maneras de la señorita Miquita como una forma de ser aceptada en esa sociedad tan discriminadora, pero luego da un paso más y se libera cuando abandona la casa en la que ha trabajado.

Según el actor Christian Ysla, quien interpretó al personaje de Pablo, en la versión de Carlos Galiano la crítica se centra en la sociedad de la época que es la que fomenta el comportamiento dependiente de las mujeres, y no se dirige a las mujeres a las que no les

queda otro camino de sobrevivencia. Adopta así el mismo enfoque que Alberto Isola cuando dirigió “Ña Catita” hace más de diez años. Esta necesidad crucial es el motor de las acciones de doña Martina y de Clara, e incluso de Pablo.

Micaela y Juana son las únicas que tratan de sobreponerse a esta situación. El director elige liberar a Juana más no a Micaela quien, a diferencia de un personaje como Nora en “Casa de muñecas” de Henrik Ibsen, no logra escapar de su casa-prisión, y a pesar de que su sobrevivencia está asegurada, termina profundamente infeliz.

4.1.5 Argumento de “Las tres viudas”:

La comedia “Las tres viudas” fue escrita en 1841 y representada en 1862 (Ísola, 2012). Los personajes son: don Melitón (anciano aristocrático y octogenario), doña Martina (viuda), Micaela (su hija, viuda), Clara (amiga de Micaela, viuda también), Don Pablo (amante de Micaela), Juana (la criada) y el criado que hace los recados. La historia transcurre en la sala de la casa de doña Martina y Micaela, ambas viudas. Se inicia con una fuerte discusión entre ambas, debido a que doña Martina no está de acuerdo con la relación entre Micaela y don Pablo, hombre al que considera un tunante engañador, y quiere convencer a su hija de que se case con don Melitón, un anciano de gran fortuna que la pretende hace tiempo. Sin embargo, ante el desaire de Micaela, don Melitón decide proponerle matrimonio a doña Martina.

Poco después de establecido este compromiso, aparece Clara, una mujer también viuda y sumamente seductora, que gusta de los hombres que gozan de una buena posición social y económica. Cuando Clara descubre que Micaela tiene interés en don Pablo, quiere persuadirla de que éste no le conviene, pero como la joven no toma en consideración lo que le dice, recurre a una medida desesperada: le escribe una carta a don Melitón en la que se

hace pasar por la esposa de don Pablo. En ella le pide encontrarse con él porque le quiere pedir que convenza a Micaela de dejar a su esposo.

Cuando doña Martina descubre esta carta, sufre un ataque de celos y rompe su compromiso con don Melitón. La obra finaliza con el desenmascaramiento de don Pablo (quien en realidad se llama Pedro Canelo) y de Clara, pues se descubre que ambos han estado casados y siguen casados por la ley. En el caso de Clara, la situación es bastante grave porque puede perder la pensión de viudez que recibe por haber estado casada con un soldado en segundas nupcias. Don Melitón decide apoyar económicamente a las tres viudas, brindándoles una pensión que les permitirá mantener su posición social, la estabilidad económica y la tranquilidad.

4.2 Diseño Metodológico

4.2.1 Enfoque, tipo y nivel de investigación:

El siguiente trabajo de investigación utilizará el enfoque cualitativo, en tanto se fundamenta en un proceso de análisis inductivo a partir de la lectura del texto dramático reelaborado por Carlos Galiano y de la visualización de la grabación de la puesta en escena de “Las tres viudas” (Hernández Sampieri, 2016). Es una investigación de tipo documental, puesto que se basa en la revisión bibliográfica del texto dramático original de “Las tres viudas” escrito por Manuel Ascensio Segura, en la versión de “Las tres viudas” escrita por Carlos Galiano y en la puesta en escena (formato de video). El nivel de alcance es exploratorio debido a que la

problemática de análisis, que consiste en la desigualdad de género en las artes escénicas- específicamente en el teatro- no ha sido estudiada ampliamente (Hernández Sampieri, 2016).

4.2.2 Método y unidades de análisis:

Las categorías de la investigación son, en primer lugar, “la desigualdad entre hombres y mujeres” que, a su vez, contiene las subcategorías de “dimensión doméstica” y “dimensión social”. En segundo lugar, “la puesta en escena” que comprende las subcategorías “adaptación del texto”, “construcción de los personajes” y “diseño de la escenografía”. En tercer lugar, los objetos concretos de estudios son los dos textos dramáticos de “Las tres viudas”, tanto el original escrito en 1841 por Manuel Ascensio Segura, como la versión de Carlos Galiano escrita en el año 2015. De la versión original del texto, se han extraído las escenas: acto 1-escena 1, acto 1-escena 2, acto 1-escena 3, acto 1-escena 4, acto 1-escena 6, acto 1-escena 12, acto 1-escena 13, acto 1-escena 14, acto 2-escena 2, acto 2-escena 3, acto 2-escena 4, acto 2-escena 10, acto 2-escena 13, acto 2-escena 14, acto 2-escena 16, acto 2-escena 19, acto 3-escena 6, acto 3-escena 9, acto 3-escena 10, acto 3-escena 12 y acto 3-escena 13.

Por otro lado, de la versión de “Las tres viudas” de Carlos Galiano, se han extraído las escenas: acto 1-escena 1, acto 1-escena 2, acto 1-escena 6, acto 1-escena 7, acto 1-escena 9, acto 1-escena 11, acto 1-escena 14, acto 1-escena 16, acto 1-escena 18, acto 1-escena 19, acto 1-escena 20, acto 1-escena 23, acto 1-escena 24, acto 2-escena 1, acto 2-escena 2, acto 2-escena 5, acto 2-escena 7, acto 2-escena 8, acto 2-escena 9.

La siguiente selección de escenas parte de un criterio dramático a partir del cual se ha buscado analizar el inicio, el desarrollo del conflicto principal y la resolución del mismo. De igual manera, es importante señalar que también se han tenido en cuenta los diálogos que

hacen referencia a los aspectos domésticos y sociales, así como las acotaciones introducidas por el autor.

En cuarto lugar, para el análisis de las subcategorías de construcción de los personajes y de diseño de la escenografía, se empleará como unidad de observación el video completo de la obra “Las tres viudas”, grabado por el programa “Tercera Llamada” del Canal TV Perú. Si bien la grabación no posee la característica de la teatralidad (el teatro ocurre en el momento de su representación), el soporte audiovisual es útil para la realización de un análisis exhaustivo ya que permite la observación continua y múltiple que el carácter efímero del teatro dificulta.

4.2.3 Técnicas e instrumentos de recojo de la información:

Para el recojo de la información se empleó el análisis de contenido. En este caso, esta técnica permite formular inferencias a partir de la identificación sistemática y objetiva de ciertas características especificadas dentro de un texto (Krippendorff, 1990).

Asimismo, se empleó la técnica de la entrevista semiestructurada definida por Hernández Sampieri (2016) como una reunión para intercambiar información entre una persona (el entrevistador) y otra (el entrevistado), en la cual a través de preguntas y respuestas se puede llegar a la construcción conjunta de significados acerca de un tema en particular.

Además, se realizaron entrevistas a las personas involucradas en el proceso de estudio, como el propio Galiano, director de “Las tres viudas”, para profundizar en los motivos que lo llevaron a elegir esa obra, sobre su planteamiento en torno a la situación de las mujeres en

1921 y cómo el mensaje que transmite no pierde vigencia en pleno siglo XXI. Así también, se entrevistó a dos especialistas: Francesca Denegri y Marcel Velásquez, quienes desde la literatura y la historia respectivamente han estudiado la situación social de la mujer, tanto en el siglo XIX como en el siglo XX.

4.2.4 Técnicas e instrumentos de análisis de los datos:

En el caso del análisis de contenido, los diálogos de los personajes de “Las tres viudas” en la adaptación de Galiano se han trabajados por medio de una matriz de análisis que ha servido como instrumento de recojo de información. Toda la información obtenida se utilizó para incorporarla en el análisis comparativo de la dimensión doméstica de la desigualdad de género y de la dimensión social de la desigualdad de género, comparando ambos textos: el original escrito por Manuel Ascensio Segura y la adaptación del mismo escrita por Carlos Galiano. En ambos, se busca hacer énfasis en las escenas que se han mencionado en el primer punto de este capítulo, cuyo contenido destaca los aspectos domésticos y sociales de la desigualdad de género a partir de los siguientes elementos: personajes, diálogos, espacios y situaciones.

Se han elaborado once matrices de análisis a partir de la adaptación del texto original, para contrastar las diferencias y similitudes entre las dimensiones doméstica y social planteadas en ambos textos. Se han elaborado cuatro matrices de análisis para los personajes femeninos (Micaela, Martina, Clara y Juana), y tres para los personajes masculinos (Melitón, Pablo y Antonio). En las matrices de los personajes se han contemplado los aspectos de vestuario y maquillaje, composición física, dicción, relación con los personajes del sexo opuesto y relación con los personajes de su mismo sexo.

Además, se han diseñado tres matrices de escenografía, música e iluminación. En la primera de ellas, se ha tenido en cuenta los aspectos de adentro (dimensión doméstica) que implica realizar una descripción detallada del mobiliario, la composición espacial y los colores de cada espacio, así como los aspectos del exterior de la vivienda. En la segunda matriz que tiene como eje la música, se ha efectuado un análisis de las canciones cantadas por los personajes que ha tenido en cuenta el lugar donde ésta misma es cantada, la letra, quién la interpreta y a quién va dirigida. La última matriz de análisis se refiere a la iluminación y la composición espacial (dónde están ubicados los personajes y los colores de las luces).

Por último, se elaboró una guía de preguntas que sirvió como un instrumento de análisis de datos en las entrevistas semiestructuradas. La entrevista a Carlos Galiano se centró en la puesta en escena, en su adaptación del texto, en la construcción de los personajes y en el diseño de la escenografía. Las entrevistas a las especialistas giraron en torno al rol de la mujer durante los siglos XIX y XX, y, específicamente, en la desigualdad entre hombres y mujeres en sus dimensiones doméstica y social.

4.2.5 Aspectos éticos de la investigación:

El siguiente trabajo se rige bajo los preceptos éticos que deben ser inherentes a una investigación académica, vista como una acción humana que tiene una relevancia en el ámbito social. Se reconoce los derechos de autoría por medio del correcto citado de las fuentes, tanto textuales como audiovisuales (Núñez, Marquina, León, Sánchez, 2017). Las ideas desarrolladas se apoyan en la objetividad de las fuentes, pero también en el objeto de estudio que es la puesta en escena. Si bien se realizará un análisis subjetivo en tanto está interpelado por el punto de vista de la autora y ésta elaborará conclusiones propias, no se

emplearán términos peyorativos ni discriminadores referidos al objeto de estudio ni a ninguno de los involucrados.



**CAPÍTULO V: Análisis de contenido de las matrices
y las entrevistas semiestructuradas**



5. Capítulo V: Análisis de contenido de las matrices y las entrevistas semiestructuradas:

En el siguiente punto se realizará el análisis correspondiente a las matrices a través de la separación de las subcategorías de la dimensión doméstica y la dimensión social de la desigualdad entre hombres y mujeres. En cada una de ellas se tendrá en cuenta las matrices de reescritura del texto original de Manuel Ascencio Segura, la caracterización de los personajes femeninos y masculinos y el diseño de escenografía.

5.1 Dimensión doméstica y social de la desigualdad de género en la adaptación del texto original de Manuel Ascencio Segura

Como ya ha sido mencionado, un texto dramático es universal y trascendental en la medida en que logre conectarse con la sensibilidad del espectador. Éste es un tema crucial para todo el que se dedica al ejercicio teatral.

El espectador constituye el eje sobre el que se desarrolla cada montaje; por eso es importante tenerlo en consideración al momento de presentar una obra de teatro, más aún si se trata de una adaptación de otra época o contexto histórico. No hay ninguna fórmula que dictamine por qué un espectáculo es más exitoso en público que otro. Sin embargo, en la medida en que un montaje apele a lo más primario y a aspectos humanos universales, puede llegar a tener una buena recepción.

Las obras clásicas se siguen montando porque su contenido es trascendental, porque le recuerdan a la humanidad sus errores y miserias, y le plantean salidas filosóficas y morales.

La motivación de un director que elige adaptar una obra clásica puede estar en la vigencia actual de contenido, que le permite hacer un paralelo entre una época y otra, o destacar una problemática que se mantiene en el tiempo o, por contraste, hacer algún tipo de crítica social.

“¿Qué le dice, por ejemplo, “Hamlet” de William Shakespeare para que quiera adaptarla? ¿Qué cree él que le puede decir al espectador actual sobre su propia sociedad? ¿Por qué es importante esta obra aquí y ahora?” Estas fueron las preguntas con las que Carlos Galiano se enfrentó cuando decidió adaptar “Las tres viudas” de Manuel Ascencio Segura.

El problema de la segregación popular y racial es profundo y escandaloso en este período post independentista y Carlos Galiano se encarga de mostrarlo desde una mirada contemporánea. Este es un rasgo clave en la elaboración de su puesta en escena, en la que intenta asociar las situaciones discriminadoras con lo que ocurre en la época actual.

Por otra parte, el director comenta que:

El Teatro La Plaza me encargó montar una obra, y la directora Chela de Ferrari me animó a considerar entre mis opciones un texto peruano clásico. Entonces hice un recorrido por varios momentos de la dramaturgia peruana, que incluyó a Pardo y Aliaga y Segura, los principales representantes del Costumbrismo, hasta los años sesenta, y traté de encontrar algo que se pudiese considerar como un clásico dentro del canon de nuestra dramaturgia que es menor todavía en comparación con otros países. Cuando releí “Las tres viudas” sentí que en esa obra en particular había un potencial. Hay que pensar que Segura no está pensando en los mismos términos que yo; no está pensando en la acción dramática ni en el contenido de la obra. Él retrataba ciertos tipos sociales, pero lo que me interesó es que pusiera tanto peso en la mujer, en cómo se mueve dentro del espacio doméstico, y en cómo aprovecha el título de viuda para acceder a cierto estatus social más favorecedor (Entrevista a Carlos Galiano-08/04/16).

Galiano elige dicho texto porque considera que los roles de dependencia femeninos y los de protección que asumen los hombres se siguen reproduciendo en la actualidad, y que este aspecto le daba vigencia a la obra.

Su objetivo era que la obra conecte con el público actual, y consideró que era necesario introducir modificaciones que se desprenden del cambio de fecha que introdujo. Situar la obra en 1921, durante la celebración de la Independencia del Perú y no a finales del siglo XIX, le permite convertirla en una fecha simbólica y jugar con la idea de que este cambio político no liberó al país de sus taras coloniales.

Entonces la situé en el 28 de julio de 1921 e hice que se mencionara la Plaza San Martín y la cercanía de la casa de los personajes a la misma plaza donde se había organizado la fiesta. Esto significó que incluyera solo algunos pocos versos. Ese ejercicio me llevó a desarrollar otros impulsos de intervención dramática (Galiano 2016).

Ese cambio posibilitó que presentara a unas mujeres que de alguna manera estaban influidas por el cambio del siglo, momento en el cual aparecieron nuevas ideas con respecto a su rol dentro de la sociedad.

Otra modificación fundamental que actualiza la obra es la introducción del problema racial en la sociedad limeña, que se reproduce a través de los siglos.

Por ejemplo, en el texto original aparecía una criada que era una señora sin características definidas. Se me ocurrió que fuera una chica que venía de la sierra y que fuera joven para hacer una equivalencia entre ella y la niña de la casa que debía tener la misma edad. ¿Quién es más independiente que quién? ¿La que tiene más estatus dentro de la casa o la que no lo tiene? También se me ocurrió que un personaje muy breve que entraba y dejaba una carta fuera un afroperuano, y que replique la relación que tiene Pedro Pablo (Christian Ysla) con la hija. Me interesaba que esa relación se duplique en los subalternos, es decir, en los criados (Entrevista a Carlos Galiano-08/04/16).

El director les deja libertad a sus actores para que propongan sugerencias que contribuyan a diseñar sus personajes y a darles personalidad. Esto fue lo que hizo con la actriz que interpreta a Juana, Stephanie Orue.

En la versión original Juana solamente abría la puerta y decía “sí señora, no señora”. No tenía un desarrollo o un proceso, ni ese lado íntimo que muestra cuando se mueve en los diferentes espacios, con Antonio, con la señora, con la señorita Miquita. En la obra el director le da vida a Juana. En principio mi aporte como actriz fue hablar con el dejo que el director me propuso y eso me pareció genial porque es una particularidad del personaje que le da vida. Empecé a investigar, a escuchar dejos, vi referentes. En el proceso fui decidiendo en qué letras y consonantes me iba a apoyar y así fue saliendo. Yo le sugerí que Juana cante una canción en la que hable más de ella y el día de la primera lectura me la dio. Ya después en el camino fui encontrando elementos en las relaciones con los otros personajes (Entrevista a Stephanie Orue-11/05/16).

La puesta en escena dirigida por Carlos Galiano rompe con la estructura hegemónica planteada por el modelo literario republicano que preserva el estatus a través del matrimonio, y lo logra por medio de los cambios de personalidad y comportamiento de los personajes y su propuesta de montaje. El director ha sabido interpretar a Segura, y con las modificaciones introducidas le ha agregado más valor y actualidad, sin que la obra haya perdido su esencia, ni ha dejado de transmitir los contenidos originales.

Así, el texto ha logrado trascender en el tiempo y en el espacio, permitiendo que la problemática similar, absolutamente vigente hasta nuestros días, se transmita a los espectadores con gran receptividad y buena acogida.

Por otro lado, la construcción de los personajes transgrede los valores de la época, ya que cuestiona ese modelo hegemónico y lo critica empleando el humor. Los personajes femeninos buscan otras salidas para preservar su posición social y económica que, si bien implican continuar bajo la dependencia masculina, no pasan por el matrimonio.

Micaela y Clara son mujeres más modernas, que también en otros detalles más banales como la vestimenta, dejan muy en claro que el luto no les impedirá tener un comportamiento más libre, ni usar vestidos que estaban considerados cortos, ni maquillarse.

El actor Christian Ysla opina sobre la construcción de los personajes femeninos y reconoce que Galiano convirtió el texto en uno más crítico.

Yo creo que la crítica al rol de la mujer estuvo mucho más presente en el montaje de Galiano que en el texto original. Por ejemplo, la crítica está presente en la última escena que agregó: cuando la madre está decidiendo qué va a hacer con la hija, y la hija da un grito de protesta que no es escuchado. También cuando introduce el personaje de la criada, ella no se deja dominar por el personaje afroperuano y decide irse. El acto más fuerte es el de esta mujer que deja todo y se va para no ser manipulada por nadie. Definitivamente el director hizo mucho más crítico el texto (Entrevista a Christian Ysla-05/05/16).

Galiano también ha modernizado algunos personajes para que respondan a los prototipos actuales. Esto es claro al momento de construir el personaje de Pablo, que responde a un tipo de criollo emergente actual, que quiere asegurar su posición o hacerse rico sin importarle si los métodos que utiliza traspasan lo lícito y van desde la viveza hasta la estafa o la corrupción.

Sería como una especie de Acuña, que cree que todo se compra con la plata. Su mentalidad es la del peruano que quiere salir de su condición social a como dé lugar y no le importa a quién lleva al abismo (Entrevista a Christian Ysla-05/05/16).

Es importante resaltar que el director tenía como principal objetivo que la puesta en escena de “Las tres viudas” se adecuara al presente para que sea aceptada por el público actual. Esto es evidente cuando introduce una referencia al exalcalde de Lima Luis Castañeda y a la famosa frase “roba pero hace obra”. Igualmente el discurso sobre la situación de la mujer está pensado para que tenga validez en pleno siglo XXI.

Cuando yo entendí que Segura, además de estar cumpliendo con los paradigmas de escritura de su época, estaba denunciando algo a través del humor, todo adquirió sentido. Yo trabajé mucho con Sofía Rocha para que asumiera el personaje desde el punto de vista de la tragedia y no de la comedia. Yo estaba seguro que la gente se iba a reír igual, pero me parecía que el drama de ese personaje era enorme y se centraba en el abandono que había sufrido. Yo le decía que creía que si esa mujer hubiese

tenido amor en su vida, no sería este monstruo que vemos ahora. A partir de eso se me ocurrió que el pendejo de la obra también intentara seducirla para asegurarse la economía de la casa. Como esta mujer está tan constreñida y guarda tanto rencor, cuando un hombre la toca con la punta del dedo, ella entra en un conflicto muy grande. Eso además era muy gracioso en escena. La situación es muy vigente porque conozco a muchas mujeres dependientes emocional y psicológicamente, y además dependientes económica y materialmente. Mujeres que someten su dignidad por este sistema heteronormativo, machista, para poder vivir, para tener qué comer, que es la realidad de “Las tres viudas”. Yo creo que esas mujeres hacen lo que hacen porque si no, no tienen qué comer (Entrevista a Carlos Galiano-08/04/16).

Los acontecimientos ficcionales que ocurren ante los ojos del espectador deben ser pertinentes en ese momento para que se produzca la conexión esperada. “¿Por qué “Las tres viudas hoy?” es la pregunta que Carlos Galiano responde.

Porque uno pensaría que la Lima que retrata Segura está bien lejos y la verdad- y así se corroboró en el montaje por la reacción de la gente- es que está mucho más cerca de lo que pensamos. Digamos, los paradigmas se han modificado evidentemente, la mujer puede votar y tiene una presencia mucho mayor pero, en el fondo, ese sustrato de conducta que se instaló en la colonia sigue operando bajo otras formas, seguimos siendo así. Me parecía importante que el público de hoy, en primer lugar, accediera al saber que hay un clásico peruano, un autor de dramaturgia que, cuando lo enseñan en el colegio no es tan importante como Molière para los franceses o Shakespeare para los ingleses y, evidentemente, Segura no tenía ese nivel tampoco, pero es la primera piedra con Pardo y Aliaga, por lo menos en la historia de la República. Me parecía importante que el público vea cómo algo que está en el escenario representado como un suceso que ha ocurrido hace mucho tiempo es tan vigente. Yo conozco muchas mujeres, a pesar de que ahora puedan votar y tengan una presencia mayor en todos los aspectos, que siguen siendo dependientes de esas mismas formas, del prestigio social, de tener que casarte con alguien para acceder a algo. Me parece que hay taras en la obra, la hipocresía, el afán de cagar al otro, de estafarlo, de quitarle su felicidad que son absolutamente actuales. Por eso me parece que la obra funcionó, porque yo podía haber hecho toda mi tarea pero, si finalmente no hay nada en Segura que conecte hasta ahora no hubiese funcionado (Entrevista a Carlos Galiano-8 de abril del 2016).

La incorporación de tres de los problemas no resueltos en el Perú (el racial, la estratificación y desigualdad social y el rol subalterno de la mujer) que son los que han impedido e impiden la integración del país y la formación de una nación, le confiere riqueza y vigencia a la adaptación de Galiano.

Por otro lado, la puesta en escena que Galiano presenta juega con el concepto de dependencia/independencia que ha plasmado en la escenografía y en la construcción del

escenario y denotan ese paso de la Independencia a la nueva república: dependencia porque el tiempo parece haberse congelado en la casa de muebles antiguos y deteriorados, con una decoración que prioriza en primer plano el retrato del padre muerto, que gobierna desde el más allá. Independencia por haber incluido el espacio externo, la calle a la que solo acceden los criados y a la que ahora puede salir Micaela para pasearse por el Jirón de la Unión, un símbolo de liberación y modernidad.

En la obra original todo pasa en una sala. Entonces lo primero que se me ocurrió era que tenía que haber una casa, pero la idea de dependencia-independencia y el hecho de que afuera hubiera una celebración por la Independencia me hizo pensar que necesitaba un adentro y un afuera. Mi primera idea fue que el escenario estuviera partido en dos, y que una parte fuera la casa y la otra parte el exterior. Luego me pareció más interesante que siempre se viera la casa y hubiese un espacio de afuera que no estuviese representado por nada, que hubiera un vacío, que no fuera una representación realista. Eso me llevó a cortar la casa un poco para tener una franja exterior. Se me ocurrió que las escenas en las que aparecían los criados sucedieran afuera, así también quedaría acentuado el dominio de estas mujeres adentro de la casa y la idea de dominio-no dominio sea explícita. Claramente ese era el concepto más valioso de la escenografía, además de la estética realista de adentro que también cumple su función. Otra cosa que me pareció importante fue incluir el retrato del padre que no está en la obra original, y que acentúa esta figura que estando ausente sigue siendo todopoderoso por ser el padre y hombre, para resaltar la dependencia en la que vivían todas las mujeres (Entrevista a Carlos Galiano-08/04/16).

5.2. Análisis de la dimensión doméstica de la desigualdad de género en la obra original de Manuel Asencio Segura

La dimensión doméstica gira en torno al rol de las mujeres dentro del hogar. En este caso, es el espacio en el que se reproducen una serie de comportamientos asociados a las mujeres de una clase social acomodada. Las mujeres que viven en esta casa no realizan tareas domésticas, las que asignan a la criada. El ámbito laboral no está presente en las vidas de las protagonistas. Su economía gira en torno a las pensiones de viudez y a la posibilidad de contraer matrimonio.

En tanto no están casadas y tampoco tienen hijos no reproducen los esquemas de subordinación de la época relacionadas con el papel proveedor del hombre en el hogar, y con el papel de responsables de la educación de los hijos asignado a las madres.

Dado que no hay un hombre que encabece la jerarquía, madre e hija se disputan el control de la casa y el orden establecido se altera. Quien se impone como cabeza del hogar es doña Martina por ser la madre, pero Micaela es la propietaria del inmueble gracias a su matrimonio pasado.

Son mujeres confinadas a las cuatro paredes de su casa. Es una época en que era mal visto que una mujer de esa condición se moviera libremente en el espacio público, aunque ya entre 1860 y 1870 las mujeres comenzaban a realizar actividades que las visibilizaban, y esto tiene su expresión mayor en las veladas literarias organizadas por las mujeres escritoras.

Las protagonistas, ajenas a estos cambios, hacen de su sala el espacio más importante de la casa que se convierte en el lugar en el que se tratan los temas importantes (el matrimonio en primer lugar). Las pedidas de mano y los temas relacionados al matrimonio se realizan en el ámbito doméstico, en la privacidad del hogar. La escena tercera del primer acto ocurre ahí. El personaje de don Melitón, tras ser rechazado por Micaela, decide pedirle matrimonio a su madre doña Martina, lo refleja bien:

Melitón: ¡Qué idea, Dios de Jacob!
Al negocio... Así a lo menos
podré ser su protector.
Oiga usted, doña Martina,
y al darme contestación
no gaste muchos melindres.

Martina: Para melindres estoy.

Melitón: ¿Quiere usted ser mi mujer? (Segura, 1963).

En la obra original de Segura la dimensión doméstica es atravesada por el valor que se le otorgan a los bienes materiales en tanto éstos otorgan poder y garantizan la subordinación de los dependientes. En el caso de las mujeres es claro que esta seguridad solo se consigue por medio del matrimonio. Tenemos que en la novena escena del tercer acto, doña Martina trata de echar a Micaela de su casa pero esta última repara en que ella es la que aporta económicamente, y que si no se hubiese casado, probablemente no tendrían un techo donde vivir:

Martina:...Mi propia hija
es quien me mete el cuchillo.

Micaela: Falso, mamá, no es así.

Martina: Calla o te rompo el hocico.

Micaela: Pero mamá...

Martina: ¡Fuera, fuera!

Pablo: A mí no me culpe.

(A Micaela)

Martina: ¡Inicuos!

Micaela: Sosiéguese usted.

Martina: ¡Cochina!
Vete de mi casa digo.
No quiero verte ni hablarte.

Micaela: Mamá, yo siento el decirlo,
mas creo que usted se olvida
que cuanto aquí existe es mío,
y que yo pago esta casa (Segura, 1963).

La institución del matrimonio está asociada a la supervivencia y a la preservación del hogar, entendido como el espacio en el que la mujer se siente protegida y mantenida por el esposo. El asegurar la subsistencia está unido a la idea de la conformación de una familia. Así lo entiende Clara, quien en la cuarta escena del primer acto usa su coquetería y su belleza como un medio para atraer a los hombres de buena posición económica y así asegurar su subsistencia, ya que su situación de viuda la coloca en una situación precaria. El hecho de que este encuentro se haya dado en el hogar de doña Martina refuerza la idea de que lo doméstico es el espacio en el que se pactan y forjan los contratos sociales de gran importancia.

Clara: ¿No hay gente en casa?

Martina ¡Oh Clarita!
(Importuna)

Clara: Al fin te encuentro
(Abrazándola.)
¿Cómo estás?

Martina: Buena.

Clara: ¿Y Miquita?
¿Por dónde anda?

Martina: ¡Por dentro!

Clara: Caballero...
(Haciéndole una reverencia a don Melitón).

Melitón: Soy de usted

Clara (a Martina ap.): ¿Y quién es éste?

Martina: Un amigo.

Clara: ¿Saldrá Miquita?

Martina: No sé;
adentro está, ¿no te digo?
¿Por qué no entras?

Clara: Voy allá.
Con permiso...
(A don Melitón con coquetería.) (Segura, 1963).

El hogar es el lugar donde se dan los anuncios importantes:

Criado: ¿El señor Don Melitón?

Martina: ¿Qué se le ofrecía a usted?

Criado: Esta carta.

Martina: Aquí no vive.

Criado: Entonces la volveré.
Usted dispense.

Melitón: ¡Eh! ¡Muchacho!
Venga usted.

Martina: ¿Desfachatez?

Criado: ¿Usted me llama?

Melitón: ¿Esta carta?

Criado: Aquí está.

Melitón: Para mí es.
¿Quién se la ha dado?

Criado: Una niña.

Martina: ¿Y dónde vive?

Criado: No sé... (Segura, 1963).

Esa competencia cubierta de cizaña y de malicia que se establece entre las mujeres viene del Siglo de Oro. En “La discreta enamorada” de Calderón de la Barca ocurre esta misma situación de competencia entre la madre, la hija y el personaje de la cortesana.

La estructura de los afectos y la emocionalidad es parte del ámbito doméstico. Ahí se hacen visibles las contradicciones entre los personajes, lo que motiva sus sentimientos reales. Destacan la rivalidad permanente entre las mujeres, la vileza de un personaje como Pablo, las dudas de Micaela. Pero al haber sido planteada como una comedia trabajada con estereotipos, la complejidad y exposición de los sentimientos queda subordinada a la acción y a las situaciones que impulsan la historia.

Es interesante señalar que los hombres que forjan contratos sociales con las mujeres en el espacio doméstico, se mueven con mayor libertad y menos imposiciones. Lo dicho se hace patente en la décimo segunda escena del primer acto, en el que don Melitón no quiere dejar en secreto su matrimonio con doña Martina y no se preocupa por el qué dirán:

Melitón: Yo no tengo que dar cuenta
a nadie de mis acciones.
Ni la charla me amedrenta
de tontos y murmurones:
y en prueba de lo que digo
sepa usted Miquita bella
y sépalo usted mi amigo,
que yo me caso con ella,
y ella se casa conmigo

Martina: Amén...(Segura, 1963).

Llaman la atención las libertades que se toma don Pablo durante sus visitas a la casa de Doña Martina. Ello se aprecia en la décimo cuarta escena del segundo acto cuando interroga a la criada Juana:

Pablo: ...pero permítame usted
que tome algunos informes,
en los cuales, Dios mediante,
espero que se mejore.
Oye Juana.

Juana: Mande usted. (Segura, 1963).

La seguridad que le da su condición masculina le permite transitar con mucha comodidad por el espacio doméstico, imponer su presencia, manipular a estas mujeres, imponer su supremacía ante Juana, a quien se siente con el derecho a interrogar, o al seducir con engaños a Micaela y a doña Martina, o al minimizar a Clara cuando ésta va a confesar la verdad sobre su matrimonio.

Sabe que tiene más ventajas que las mujeres a las que está asediando y utiliza su condición para ofrecerles lo mismo que don Melitón – estabilidad familiar, liderazgo masculino – solo que su verdadera intención es tener acceso a la pensión de viudez que el Estado le ha asignado a Micaela.

En la décimo tercera escena del primer acto queda claro que la sala es también un lugar de negociación, y que ésta es un factor clave en las estrategias que cada personaje diseña. Lo que ocurre en esta escena hace que doña Martina empiece a sospechar que Clara quiere boicotear su matrimonio con don Melitón para ocupar su puesto. Esto se ratifica en la escena décimo sexta del segundo acto en la que ella le advierte a Juana, su criada, que debe tener los ojos bien abiertos con Clara y don Melitón:

Martina:...De esta hecha cae ño Porrúa.
 Lleva ese molde a su dueño,
 y si acaso te pregunta
 porqué lo vuelves tan pronto,
 dile...lo que se te ocurra.
 Verbigracia, que yo tengo
 otro de la misma hechura.
 O así...cualquier cosa. A ti
 te sobran para esto argucias.
 Dale las gracias también

Juana: Descuide usted, no soy muda.

Martina: Y ojo al Cristo...

Juana: Ya estoy, niña.

Martina: Examina y disimula.

Juana: No hay cuidado.

Martina: Mira, Juana...

Juana: (Qué vieja tan importuna) (Segura, 1963).

El papel de la criada es cumplir con las tareas domésticas. Es fundamental para mantener el orden en la casa, pero en la obra también es ella la que preserva la cordura, y destaca su ecuanimidad frente a los absurdos mandatos de la patrona. Juana despierta con su sarcasmo y agudeza a doña Martina y a doña Micaela, que se encuentran sumidas en sus preocupaciones. Sin embargo, nunca está presente cuando los señores discuten temas trascendentales. Por ejemplo, durante la confesión final de Clara, Martina expulsa de la sala a Juana pues lo que se comente podría perjudicar su reputación de líder del hogar. En general, los criados son considerados inferiores y nunca se les hace participar en situaciones determinantes.

5.3 Análisis de la dimensión doméstica de la desigualdad de género en la adaptación de Carlos Galiano

En la adaptación de “Las tres viudas” realizada por Carlos Galiano, la desigualdad de género en la dimensión doméstica plantea la misma problemática de la obra original, con variaciones en algunas escenas.

Por ejemplo, la madre sigue ejerciendo la autoridad dentro del hogar y en la cotidianeidad doméstica. En la primera escena del primer acto, Doña Martina trata de imponerle a Micaela que se ponga un vestido antiguo y extremadamente recatado para recibir la visita de don Melitón. El guardar las apariencias y las formas, incluso en el espacio privado, se mantiene como una imposición no superada por las mujeres de comienzos del siglo XX.

La diferencia está en que el personaje de Micaela es más rebelde y trata de cuestionar la autoridad de la madre, aunque no puede liberarse de su control.

MICAELA entra a la sala escapando de su madre, MARTINA, una mujer de 45 años, imponente e insuperable en el arte de la hipocresía. Trata de imponerle a su hija un vestido negro conservador, como el que ella misma lleva puesto.

MICAELA: No me voy a poner más esos vestidos de antaño, elegantes en los años del virrey Manuel de Amat; pero ahora, en pleno mil novecientos veintiuno, ya no es muy oportuno vestir harapos...

MARTINA: ¿Ah, sí? ¿Conque “harapos” no, mocosa? Bien que hasta ayer los usabas, cuando aún no te las dabas de moderna y esas cosas” (Galiano, 2014).

En la versión de Galiano, al igual que en la de Segura, prácticamente todos los acontecimientos importantes transcurren en la sala de la casa de doña Martina y Micaela.

Estamos en 1921, año en el que las mujeres ya estaban incorporadas al mercado laboral y unas cuantas incluso emergían en el escenario político. Sin embargo, las protagonistas siguen confinadas. La novedad es que el director introduce el “afuera”, representado por la calle en la que se producen interacciones ligadas al ámbito social, sobre todo de los visitantes y de los criados.

Del mismo modo, la convivencia de las diversas clases sociales en un mismo espacio (el hogar) se encuentra presente en la adaptación. La diferencia es que Galiano le da un matiz diferente al personaje de Juana, la criada, e introduce el componente de la diversidad cultural, además de hacer que finalmente ella sea la mujer más lúcida de la casa. En cambio, en la obra de Segura lo que queda en evidencia es la comicidad y la astucia de este personaje. Galiano le da bastante más relevancia al incluir su romance con Antonio, el criado afroperuano y al ser ella la que cuestiona a Micaela y la hace reflexionar.

En la décimo primera escena del primer acto, él ingresa a la sala para entregarle una carta a Don Melitón, y mientras los señores están pendientes de los asuntos que les competen, Antonio aprovecha para acercarse a Juana, sin mostrar temor a ser descubierto por ellos. Este personaje es potenciado y complejizado en la adaptación, es más trasgresor y muestra una actitud empoderada distinta a la de Juana, quien busca mantener el orden del hogar desde su posición subordinada y más sumisa. Esto se aprecia en la décimo cuarta escena del primer acto:

JUANA: ¿Qué entras como en tu casa? Espera afuera mejor.

ANTONIO: Cómo eres, cholita ingrata.

JUANA: Mala soy pues, así soy. Que esperes afuera te digo, ahí sale el Don Melitón. Si te ve la sin marido te va a dar un coscorrón...

ANTONIO: Que nos vea, en buena hora; así nos botan a los dos.

JUANA: Que la boten a tu abuela. ¡Quita tú de ese sillón! (Galiano, 2014).

En ambas versiones las conversaciones importantes y decisivas se mantienen en la privacidad del hogar. Y, al igual que en la versión de Segura, la institución del matrimonio es el tema sobre el que gira el presente y el futuro de todos los personajes y sobre el que confluyen la mayor parte de diálogos. Otra de las preocupaciones centrales es recuperar el orden y la estabilidad que proporciona una figura masculina. Esto queda claro en la segunda escena del primer acto:

Entra DON MELITÓN. Aunque bastante mayor, guapo y distinguido. Aristócrata pulido, millonario y decidido. Muy eficaz en el manejo de las formas de cortesía, pero uno alcanza a percibir una estela de arrogancia en la seguridad con la que opera.

MELITÓN jala a un lado a MARTINA.

MELITÓN: Al grano, doña Martina: ¿y aquello se concluyó?

MARTINA: ¿Qué dice usted? No he tenido todavía la ocasión de hablarle ni...

MELITÓN: Bueno, bueno, pues entonces lo haré yo. (Decidido pero amable) Miquita, escúcheme usted.

MICAELA: Con mil gustos.

MELITÓN: Míos son. Mi carátula descubre desde a leguas lo que soy, y si se juzga por ella, tengo más años que Job; sin embargo, aún siento fuerzas, sea dicho acá entre nos, para no irme al otro barrio soltero y sin sucesión (Galiano, 2014).

Una característica de la versión original que Galiano mantiene en la adaptación es la mayor permeabilidad para juzgar la conducta masculina, llegándose a aceptar su doble moral como

algo incluso ingenioso. La conversación que mantiene Micaela con Clara en la séptima escena del primer acto da cuenta de ello:

CLARA: Pues, mi amor, como te digo, conozco mucho al sujeto de que hacemos referencia, porque a toda hora lo veo en casa de una amiguita con la cual tiene hace tiempo compromisos muy sagrados.

MICAELA: Ay, hija, ríete de eso: compromisos de esa especie tienen los hombres a cientos.

CLARA: No adelantes así el juicio, que eso, niña, no está bueno; pues, mira, se me asegura que está casado en secreto (Galiano, 2014).

La estructura de los afectos y la emocionalidad es parte de la dimensión doméstica, un aspecto que está más desarrollado en la adaptación de Galiano a través de la incorporación de varios momentos de privacidad que tienen los personajes femeninos, en los que revelan sus más profundos temores que siempre están relacionados con el miedo al rechazo social, con el estar en la boca del resto, con perderlo todo.

Galiano decide explorar esta subjetividad que está condicionada por estas limitaciones e inseguridades ligadas al ámbito de lo doméstico y personal, y destaca en la trama las intrigas como recursos desesperados que utilizan estas mujeres para mantener su posición. En la obra original y en la adaptación son básicamente las mujeres las que echan mano de este tipo de métodos.

Clara trata de impedir el matrimonio de Micaela con Pablo al decirle que la engaña y que tiene compromisos con otras mujeres y Micaela decide no creerle, o pasar por alto los deslices, hacerse de la vista gorda: una táctica muy utilizada por las mujeres para mantener sus privilegio o simplemente para sobrevivir. Clara aprovecha todo momento dentro de la

sala para hablar de asuntos importantes sobre don Pablo con Micaela. En la décimo octava escena del primer acto sucede lo siguiente:

CLARA: ¿Cómo es, no? Dos visitas van hoy, y el que debe, paga.

MARTINA: Tú ven todo lo que quieras, da placer tenerte en casa.

CLARA: Siempre tan cordial y amable. Y Miquita, ¿está ocupada?

MARTINA: Creo que no.

CLARA: ¿No ha salido? (Galiano, 2014).

Igualmente, tal como ocurre en la obra original, doña Martina trata a toda costa de mantener su compromiso con don Melitón: cuando él rompe con ella por sus celos hacia Clara, doña Martina utiliza a su propia hija para manipularlo. El paternalismo y el sentimiento tutelar que mueve a don Melitón hace que ceda y sienta que está obligado a proteger a las dos viudas. En la décimo sexta escena del primer acto esta manipulación se hace evidente:

MARTINA: ¡Ay, señor don Melitón! Pero su novio es un truhan y de repente le pega y se le manda a mudar. Es preciso que haya en casa un hombre a quien respetar. Yo soy una pobre viuda... a mí, ¿qué caso me harán? En cambio, si usted la cuida, ella siempre sabrá estar totalmente agradecida. Hágalo por caridad.

MELITÓN: (Aparte) Esta mujer bien es bruja, o es el mismo Satanás.

MARTINA: (Aparte) Titubea: ya cayó.

MELITÓN: Si usted palabra me da de no armar más pelotera, las cosas se compondrán (Galiano, 2014).

En la vigésima escena del primer acto, manipula de la misma manera a Micaela para convencerla de que converse con don Melitón y le devuelva el favor. Pero ante la negativa de Micaela, doña Martina cambia de estrategia:

MARTINA: Si viviera aún tu padre no tendría que aguantarlo. Porque, hija, hablemos en plata. ¿Yo qué tengo? ¿Yo qué valgo? Nada, yo no valgo nada. Solo esta ropa que traigo y un par de vestidos más de mil ochocientos algo. Escucha, solo tú puedes sacarme de ese pantano.

MICAELA: ¿Yo, mamá?

MARTINA: Tú.

MICAELA: ¿Pero cómo?

MARTINA: El modo es fácil, muy llano. Háblale a don Melitón en mi favor...

MICAELA: ¡Por Dios Santo! ¡Está usted loca!

MARTINA: ¿Y por qué?

MICAELA: Después de lo que ha pasado...

MARTINA: Se fue la oportunidad de que un viejo octogenario te pinte el cuerpo de joyas de valor extraordinario. Pero a mí no me la niegues, chihuahua del hortelano, si no comes, que tu madre se goce con el bocado (Galiano, 2014).

Doña Martina no tiene límites. Presiona a Micaela para que recupere a Don Melitón para ella. Su táctica es apelar a condición de viuda, de mujer mayor, a su dependencia económica, y a las mayores posibilidades que tiene Micaela de encontrar un marido. Por eso no sorprende que termine aliada a Pablo, el único personaje masculino despreciable.

En la adaptación de Galiano este personaje llega a seducir a doña Martina porque sabe que Micaela está comprometida con don Melitón y eso les asegura a ambas una cómoda posición económica, tal como se expone en la quinta escena del segundo acto:

PABLO: (Sirviéndose un trago) Me alegra Doña Martina. Ahora vamos a lo nuestro. (Aparte) Si no engancha con la hija, al menos con el espectro.

Se seca el vaso. Le habla mientras le sirve un trago tras otro.

PABLO: (A MARTINA) Ya es muy claro que ese viejo que le pidió matrimonio es un

gran animalejo, una especie de demonio.

MARTINA: Tal parece que así es.

PABLO: Que no quepa duda alguna. Lo que tiene de vejez lo tiene de gran jijuna. Yo no entiendo cómo usted, mujer guapa y de recursos, quisiera amarrarse a él, que está para el otro mundo.

MARTINA: Pues no tengo alternativa. No me sobran las opciones (Galiano, 2014).

Cada una de las mujeres tendrá un momento de revelación muy importante en el que alguna verdad trascendental sobre su vida saldrá a la luz, lo cual ocurre en la versión original de Segura únicamente con el personaje de Clara.

En la adaptación de Galiano, en cambio, Micaela abre los ojos y se rebela ante su madre después de una conversación con Juana, la criada en la vigésimo tercera escena del primer acto. Cabe añadir que su rebeldía se transforma en resignación cuando finalmente intuye que su situación de dependencia y opresión se origina en factores sociales y de género muchos más complejos que el carácter dominante de su madre.

JUANA: Mire. Tiene mi edad y ya es viuda.

MICAELA: ¿Por qué estás tan confianzuda? ¿Quieres que afuera te tire?

JUANA: No soy yo a la que la vida le pende apenas de un hilo. La mentira no es mi estilo, perdone que se lo diga.

MICAELA: ¿Qué quieres decir con eso?

JUANA: Esta casa, estos modos. Es un todos contra todos. Nada bueno saldrá de esto.

MICAELA: ¿Tú qué sabes de nosotras? ¿Tú qué sabes de esta casa? Anda con los de tu raza, ¿ya, serrana carachosa?

JUANA se queda parada frente a ella.

JUANA: Ay, Miquita, me das risa... Tan bonita y tan limeña. Una pena que tu dueña sea tu madre y no tú misma.

Sale JUANA hacia la calle (Galiano, 2014).

Juana destapa la inconformidad de Micaela, quien en la vigésimo cuarta escena reflexiona a solas sobre su situación.

MICAELA: ¿Y ésta?, ¿qué se habrá creído? ¿Insultarme así en mi cara? Hay que ser muy descarada para tanto desatino.

MICAELA da vueltas por la sala con su abanico en la mano.

Sin embargo, eso no quita que hay verdad en lo que dice.

Pausa.

Nunca supe lo que quise: solo soy su muñequita. Silencio. Hace falta ser muy bruto para no ver lo evidente. Una niña solamente... cargando con este luto (Galiano, 2014).

El terror al rechazo social es tan intenso que puede generar fuertes confrontaciones entre los personajes femeninos, tal como aparece en la séptima escena del segundo acto:

MARTINA: ¡Cochina! Vete de mi casa digo. No quiero verte ni hablarte.

MICAELA: Mamá, yo siento el decirlo, mas no creo que se olvide que lo que hay aquí es mío, incluyendo esta casa.

MARTINA: Sin mí no habría ni pío. Fui yo la que te casó.

MELITÓN: Todo eso no importa un pito. Dele usted gusto, Miquita, busque al instante otro asilo y gaste y triunfe a su antojo sin escrúpulo, el más mínimo, que yo pago, aunque me quede como Adán en el Paraíso (Galiano, 2014).

En este mundo de hombres en el que la mujer debe echar manos a su ingenio para sobrevivir, una de las estrategias más utilizada es la de guardar las apariencias y fingir siempre. La frase “la procesión va por dentro” (Galiano, 2014) es una que ellas repiten constantemente. En la segunda escena es claro como fingen ante don Melitón alegría y despreocupación.

MELITÓN: (A MICAELA) ¿A dónde va tan coqueta?

MICAELA: Por el Jirón de la Unión.

MELITÓN: ¿Portando tanta lisura?

MICAELA: Si portando luto estoy.

MARTINA: Así le gusta andar a ella. Desnuda como una flor.

MICAELA: ¿De qué habla usted, mamá? Solo se me ve el talón. Me voy para ver la calle: hoy es la celebración... (Galiano, 2014).

En la segunda escena, justo después de esto, llega don Melitón ambas mujeres fingen ante él. Galiano introduce el monólogo, que no aparece en la obra original, para hacer saber que la casa guarda varios secretos de los protagonistas y que algunos de ellos serán revelados al público de esa manera. Por ejemplo, el personaje de Doña Martina tiene un momento privado en donde le comunica sus miedos más grandes al retrato de su difunto esposo. Esto ocurre en la décimo novena escena del primer acto:

Se topa con una fotografía del esposo ausente.

¿Por qué te fuiste de pronto y me dejaste sola aquí? Forzada a sobrevivir en esta Lima inclemente. Te descuidas y te entierran. Habladurías de fieras. Aunque librate quisieras te exterminan, simplemente (Galiano, 2014).

El pedido de matrimonio que don Melitón a doña Martina, luego del rechazo de Micaela, produce en la primera una tremenda satisfacción y un gran alivio. Logrará salir de la situación en la que se encuentra, ya no tendrá que depender de Micaela y estará bien posicionada socialmente. Por ello, en la sexta escena del primer acto tiene otro momento de introspección:

MARTINA: Cuando se propale en Lima que me hace la corte un rico, ¡ayayay!, de brinco en brinco las muchachas andarán; y deseando en sus adentros arrebatarme el trofeo, ya las oigo, a un bufeo las más me compararán. “¡Tan yuyonaza, tan fea!”, exclamarán a mi paso, “¿y qué hombre es quien le hace caso? Nadie más que un vegetal, un autómatas espectral, fastidioso y calavera”; pero si las pretendiera, ahí sería el “ya no ya”. Que se rían que se mofen, que me jalen, que me tiren, que me tuerzan, que me miren, que me

estrujen como ají, de envidia nomás es todo: digan, pues, cuanto les plazca, que así simple, así tarasca, se cambiarían por mí (Galiano, 2014).

Esta reflexión destapa a un estereotipo de mujer que se va convirtiendo en esclava de las apariencias, compite con las otras. Prioriza el qué dirán a la sensación de bienestar que le debe producir su futura estabilidad, la protección que recibirá y el que no tendrá que vivir de la pensión que cobra su hija. Su mayor preocupación es la opinión tendrán las otras mujeres de su círculo por su matrimonio con un hombre rico.

5.4 Análisis de la dimensión social de la desigualdad de género en la obra de Manuel

Ascencio Segura

Ya en la primera escena del primer acto está presente la idea del deber social de contraer matrimonio que pesa sobre las mujeres, y que en el siglo XIX era pactado por las familias. La decisión es parte de un contrato social en el que la afinidad y el romance quedan en un segundo plano. Este aspecto queda claro cuando al recibir una negativa por parte de Micaela, don Melitón inmediatamente pide la mano de doña Martina, quien acepta su propuesta por necesidad.

Micaela: Sólo por dar a usted gusto,
y sin ponerle un “distingo”,
me uní ha poco con un gringo
feo, pobretón y adusto.
Me trató como a judío,
vida de perros me dio,
pero Dios lo recogió
por su descanso y el mío.
Va a ser un año por mayo
que no lo cubre este techo
y que yo tengo el derecho
de hacer de mi capa un sayo.

Martina: La noticia es algo fresca.

Micaela: Fresca o añeja, mamá,
 si ahora me caso, será
 con quien mejor me parezca (Segura, 1963).

En esta primera escena Micaela se rebela ante las imposiciones de doña Martina. Acaba de perder a un marido al que nunca quiso y con quien fue obligada a contraer matrimonio, y no quiere repetir la experiencia sino que busca casarse con alguien de su elección. Le pide a su madre vestir un sayo tradicional y no la capa de viuda que debe usar según la costumbre antigua. Esto desencadena la discusión y lleva a doña Martina a tomar cartas en el asunto:

Martina: Mira, Miquita,
 dejémonos de teorías:
 ya nadie sufre ocho días
 un marido de rosita.
 Y lo digo aunque te pique,
 y aunque te dé un patatús;
 tu novio se encuentra a flus
 y a tres dobles y un repique,
 ¿Qué hará, pues, sin nada suyo,
 sin ejercicio y sin blanca?
 Claro está, montarse al anca
 de algún galancete tuyo.

Micaela: ¿Usted todo se lo explica?

Martina: Si cuando almuerza no cena,
 si está como ánima en pena.

Micaela: Sarna con gusto no pica (Segura, 1963).

La madre busca asegurar el futuro económico y social de ambas; en cambio Micaela quiere librarse de la carga como sea, y por eso Pablo le parece una buena opción. No piensa en su estabilidad económica ni en mantener su estatus social y por eso es que rechaza la proposición matrimonial de don Melitón:

Melitón: Tengo la palabra:
 perdone usted, que allá voy.

Yo a ninguno necesito
 ni adulo, gracias a Dios,
 porque mis bienes me bastan
 para vivir como un lord;
 tengo diez casas realengas,
 seis chacras y un callejón,
 y algo también en contantibus,
 por si hay un lance de honor.
 Pues todo es de usted, Miquita,
 se lo cedo, se lo doy
 si consiente en ser mi esposa:
 está el punto en discusión (Segura, 1963).

Son periodos de cambios, en los que las mujeres tienen formas poco convencionales de rebelarse ante la autoridad masculina. Micaela se inserta en esa corriente de antagonismo que no encuentra todavía un camino de liberación.

En los años que escribe Segura, la "tapada" era un personaje histórico de carne y hueso porque lo describen los mismos viajeros y, como sabemos, los patrones de conducta que van urdiendo y construyendo las tapadas a lo largo de los siglos son bastante heterodoxos. Son mujeres que escapan al control del varón para encontrarse con amantes o amigos que no son bendecidos por la familia, entonces me imagino que este comportamiento para Segura habrá sido censurable. (Entrevista a Francesca Denegri -06/06/16).

En esa época la función del hombre era la de tutelar a la mujer, que era considerada como un ser incapaz de valerse por sí mismo. Es por eso que don Melitón busca restablecer el orden perdido e imponer en esa casa una nueva figura paterna. Se propone como el líder familiar por medio de un enlace matrimonial con una de las dos señoras. Tiene el poder de devolverles a esas dos mujeres la distinción social y económica que habían perdido según las normas de la época.

Don Melitón es un buen partido y hace gala de ello. Su desventaja es la edad, pero en esa sociedad la seguridad económica se priorizaba ante los sentimientos y los matrimonios por interés estaban bien vistos.

Segura escribe una historia que termina con final feliz para las mujeres. Don Melitón decide adoptar a Micaela como su hija y heredarle todos sus bienes. Además, le otorga una pensión a Doña Martina y a Clara para que ellas también puedan estar tranquilas y ser independientes económicamente. Sin embargo, el autor deja sentada su crítica a los matrimonios por conveniencia que se desarrollaban en la época al destinarle al benefactor una novia que no es otra que la carroza fúnebre. Don Melitón se da cuenta de lo forzado de la imposición matrimonial, tal como podemos apreciar en la décimo tercera escena del tercer acto.

Melitón: Ya es tarde, tengo otra novia.

Martina: ¡Qué es lo que oigo, santo cielo!
¡Otra novia!

Melitón: Sí, señora,
la que conviene a mi edad.

Martina: Madre mía, Santa Mónica.

Clara: ¿Podremos saber quién es?

Melitón: ¿Y por qué no? Es la carroza.

Todas: ¡La carroza!

Melitón: Qué ¿se asustan?
Yo no debo tener otra.

Clara: Pero ¿y Miquita?

Melitón: ¡Jamás!
Dios y la ley me lo estorban.
Un padre no puede a su hija
darle el título de esposa.

Clara: ¡Ella su hija!

Melitón: Lo será

mañana en debida forma.
 La adopto por hija mía,
 y cuanto tengo le toca (Segura, 1963).

Como ya se ha mencionado, doña Martina es la que acepta la propuesta matrimonial rechazada por Micaela. En la sexta escena del primer acto expone la lógica de las relaciones sociales, basadas en el éxito o en el fracaso de las mujeres en asegurar su posición y estatus. Cuando una de ellas lograba su cometido, era muy importante que se supiera para generar aceptación social y de paso la envidia del resto.

Martina: ...Cuando se propale en Lima
 que me hace la corte un rico,
 ¡Ay! qué torcidos de hocico
 las muchachas me darán;
 y deseando en sus adentros
 arrebatarme la polla,
 ya las oigo, a la cebolla
 las más me compararán.
 Tan yuyonasa, tan fea,
 exclamarán a mi paso,
 ¿y qué hombre es quien le hace caso?
 nadie más que un zampaplús,
 un autómeta, un vejete
 fastidioso y calavera;
 pero si las pretendiera,
 fuera entonces el “non plus”... (Segura, 1963).

En esta escena Segura saca a la luz cómo funcionaba ese sistema de acomodo social, ligado a la hipocresía y a la conveniencia. Doña Martina sabe que el novio no es el modelo de hombre ideal al que el resto de mujeres aspira y que será criticada a sus espaldas, pero también sabe que la maledicencia es fruto de la envidia que suscita ante las otras que no han logrado conseguir el ansiado buen partido.

El personaje de doña Martina es muy interesante porque revela las tácticas que utilizaban las viudas de la época y, en general, las mujeres solas para manipular a los hombres y para victimizarse; estos recursos eran imprescindibles para asegurar su posición en la sociedad.

Ello queda claro en la segunda escena del segundo acto:

Martina: ...Por mi hija no más lo siento,

pero Dios la amparará.

¡Pobrecita!

Melitón: ¿Y yo qué le hago?

¿Le doy opio a su galán?

¿Le digo que no se case?

¿Le tuerzo su voluntad?

Martina: ¡Ay, señor Don Melitón!

Pero su novio es un truhan,

y de repente le pega

y se le manda mudar.

Melitón: ¿Y qué tengo yo con eso?

¿Soy vicario o juez de paz?

Martina: No, señor don Melitón;

pero el paso que usted da

le quita a esa criatura

el apoyo paternal...

Mucho cuento es que haya en casa
 un hombre a quien respetar.
 Yo soy una pobre viuda...
 ¿a mí, qué caso me harán? (Segura, 1963).

En esta escena en particular, el autor explicita que era común en la época que un hombre golpee y eche a la calle a la mujer, dejándola desvalida. Este podría ser el futuro de Micaela si otro hombre no intercede por ella.

En la décimo tercera escena del segundo acto se hace alusión a que el manejo y la administración de los bienes de la mujer estaba a cargo del marido, así los bienes provinieran de un anterior compromiso. Por eso la viuda depende de la hija que a su vez depende del marido. Se entiende así la desesperación de doña Martina que en todo momento está pensando en su situación desventajosa, ya que en esa sociedad las viudas quedaban desvalidas.

Doña Martina:...porque sólo el interés
 me podía haber cegado
 al extremo de desear
 casarte con ese anciano,
 este, que sabe del mundo
 todos los altos y bajos,
 conoció que la mujer
 que convenía a sus años
 ero yo y en tal concepto
 me ofrece al punto su mano.
 Cuando vino aquí Clarita,
 Don Melitón y yo hablábamos
 sobre este mismo negocio,
 pero, hija, cosa del diablo,
 al encontrarse ella y él
 uno al otro se miraron
 pero con cierto modito

tan fino y amartelado,
 que al instante conocí
 que el golpe había sido mágico.
 ... Porque, hija, hablemos en plata,
 ¿Yo qué tengo? ¿Yo qué valgo?
 Y el día que a tu marido,
 que atraparé de antemano
 los diez mil pesos que tienes
 en vales consolidados,
 se le meta el diablo al cuerpo,
 por no aguantar sus modajos
 saldré de aquí de patitas
 a otra parte a espulgar galgos.

Micaela: Eso no.

Martina: Déjate de eso.
 Tus deseos serán santos,
 lo creo, Dios te lo pague,
 más todo eso es paja, es guano;
 no de chincha, porque entonces
 no cantarías otro gallo.
 Escucha, tú sola puedes
 sacarme de este pantano.

Micaela: ¿Yo, mamá? ...(Segura, 1963).

A mediados del siglo XIX, época en la que se sitúa la obra de Segura, el factor racial era inherente a la estratificación social. El sector minoritario blanco era el que controlaba el poder político y económico en la capital, y en provincias existía un grupo de mestizos con dinero, pero que estaba marginado del manejo de los poderes fácticos por el centralismo y por factores raciales. El racismo atravesaba los otros aspectos de la vida social y por supuesto influía en los cánones de belleza de entonces y, por lo tanto, en el destino de las mujeres. El autor lo explicita en la décima escena del segundo acto:

Martina: Yo la hacía levantada.
 Te digo que esta jaqueca
 la tiene entumida, flaca,

no le deja día bueno.

Clara: Mire usted, pues es desgracia.

Martina: Hasta el color lo ha perdido.

Clara: ¿Qué me dices? ¡Ay, qué lástima,
tan buen color que tenía!

Martina: Tú lo has visto, era tan blanca
que daba envidia su cutis.

Clara: (ap) Su plata que le costaba.

Martina: Y como sabes, jamás
se pintó ni puso chapas... (Segura, 1963).

Era una sociedad violenta con instituciones muy débiles en la que el honor masculino se defendía en los duelos y no en los tribunales, y en la que el dinero compraba o tapaba honras y delitos. Por ejemplo, en la sexta escena del tercer acto, cuando don Pablo es descubierto por Micaela, reta a duelo a don Melitón amenazándolo de muerte. Esta necesidad por mantener el honor viene también de la masculinidad de las obras del Siglo de Oro español, mencionada líneas arriba.

Otro aspecto social desarrollado por Manuel Ascencio Segura es el relacionado a los derechos conyugales, a través de la relación entre Pablo y Clara. En ese momento estaba vigente el Código Civil de 1852 que otorgaba la tutela de la mujer al marido que la debía proteger, pero que en realidad reproducía un vínculo de servidumbre entre los cónyuges por el que la mujer era considerada inferior y debía servir sin cuestionamientos al marido.

Las viudas de funcionarios estatales tenían derecho a una pensión que perdían si se casaban nuevamente. Este es el caso de Clara que se casó en secreto con Pablo, quien sabía que la tenía en sus manos por este hecho, y se aprovechó de la situación de esta mujer que además

tenía unos hijos a los que debía mantener. Por eso, la actitud final de Clara es muy valiente porque revela la verdad aun sabiendo que pone en juego su precaria economía y su reputación. La décima escena del tercer acto es reveladora:

Clara: ¡Qué desfachatez!

Pablo: Eso me lo hará usted bueno.

Clara: Yo era joven y gozaba de una pensión no muy corta, como viuda de un marino que falleció en Amazonas. No obstante, volví a casarme, y lo hice con nombre de otra por consejos de mi cómplice, que haciendo igual traspantoja se puso Pedro Juanelo llamándose Pablo Postas.

Micaela: ¡Qué bribón!

Clara: A los tres meses de celebrada esta boda, don Pedro me abandonó, como a un perro se abandona, y se entregó libremente a una vida escandalosa, creyendo que yo jamás diría nada en su contra por no perder la pensión que hasta el día se me abona (Segura, 1963).

5.5 Análisis de la dimensión social de la desigualdad de género en la adaptación de

Carlos Galiano

En la versión de Carlos Galiano ha pasado más de medio siglo. A pesar de la fragilidad institucional y de las taras de una república no consolidada, se han producido cambios

sociales que responden a la modernidad y a las influencias internacionales. Los cambios incorporados en el personaje de Micaela, así como la presencia relevante de los criados Juana y Antonio, son una muestra de ello.

Se nota un cambio en la actitud de Micaela que responde a la nueva era: no está dispuesta a contraer otro matrimonio por conveniencia. El marco de la celebración del centenario de la independencia del Perú viene acompañada de nuevas ideas y de cuestionamientos a los patrones sociales impuestos a las mujeres:

Yo creo mucho en el antagonismo social, creo que las sociedades se configuran a partir de la tensión y la lucha sorda entre diferentes grupos con intereses particulares y que, al no poder negociar, se desarrolla un antagonismo. Aquí hay un antagonismo de género: el varón que quiere dominar a la mujer y la mujer que no quiere ser dominada. Las mujeres querían escapar del control social del varón. (Entrevista a Francesca Denegri-06/06/16).

Las mujeres de clase media, especialmente las intelectuales, son las primeras que se van integrando al mercado laboral y logran cierta independencia; sin embargo las protagonistas siguen aisladas y dependientes.

MARTINA: ¡No le hables así a tu madre que te tuerzo ahora el hocico! ¡Qué lisura! ¡Se habrá visto! Si estuviera aquí tu padre...

MICAELA: Solo por dar a usted gusto, y sin mostrarle remilgo, me casé con ese gringo feo, vegetal y adusto. Me trató peor que a china, vida de perros me dio, pero Dios lo recogió para su paz y la mía. Va a ser un año casi ya que no descansa en mi lecho, y que yo tengo el derecho de dejar el luto atrás.

MARTINA: La noticia es algo fresca.

MICAELA: Fresca o añeja, mamá, si ahora me caso, será con quien mejor me parezca. Hoy la gente está de fiesta. Deje ya de molestar. Anímese a celebrar cien años de independencia.

MARTINA: El país tendrá cien años pero tú aún tienes veinte.

MICAELA: Yo ya soy independiente.

MARTINA: No te endulces con engaños. Tú celebra lo que quieras, pero dentro de esta casa es tu madre la que manda (Galiano, 2014).

Doña Martina insiste en casar a Micaela por conveniencia:

MARTINA: ¿Qué hará, pues, sin nada suyo, sin oficio y sin un real? Seguro que jaranear gastando todo lo tuyo.

MICAELA: No es mucho lo que yo tengo.

MARTINA: Calle usted esa boca sucia. No se venden las penurias:

MARTINA y MICAELA: “La procesión va por dentro” (Galiano, 2014).

La décimo octava escena del primer acto deja constancia de que la mentalidad de doña Martina y Clara no ha cambiado y que medio siglo después siguen considerando que el matrimonio es su tabla de salvación, tal como lo expresa Clara, quien afirma que la reputación de un hombre no es lo importante sino su compromiso y la garantía de que se casará.

MARTINA: No pierde el tiempo la lacra. Como digo... mi parienta que precia de ser muy cauta; pero que, mujer al fin, le tiene apego a la alhaja, me ha encargado que averigüe con todas mis camaradas, qué clase de hombre es su novio.

CLARA: Di... ¿tu parienta es tarada?

MARTINA: ¿Perdón? ¿A qué te refieres?

CLARA: Nadie usa ahora esas mañas... Aquí nadie suelta el pájaro teniéndolo ya en la jaula. Dueña es la que posee; dile que no sea cándida. Me voy, no me embromes más (Galiano, 2014).

Lo dicho por Clara parece contradictorio porque al inicio ella despotrica en contra de esa institución. Sin embargo, en el fondo ella sabe que las mujeres como ella no tienen otra alternativa de sobrevivencia.

Las apariencias y el arribismo son presentadas por Galiano como dos fuerzas sociales que esconden economías precarias y que se sustentan en base a deudas y a préstamos, una realidad extendida no solo a inicios del siglo XX sino en la etapa anterior, pero a la que Segura no da mayor relevancia y que la adaptación sí enfatiza.

Martina y Clarita están ocultando lo que pasa por dentro, construyen una apariencia social que no es real. Martina se vende como si fuese una mujer con cierta posición, pero en realidad no tiene dónde caerse muerta. La casa que tiene la pagó el anterior marido de Micaela. (Entrevista a Carlos Galiano-08/04/16).

Es destacable señalar cómo los intereses y preocupaciones de los hombres y de las mujeres de clase alta y un sector de clase media, en la sociedad de inicios del siglo XX, siguen estando en compartimentos separados. Los asuntos económicos, políticos, la preservación de los bienes, el ejercicio del poder a nivel doméstico y público sigue estando del lado masculino. Se reafirma el papel del hombre proveedor de bienestar económico y seguridad familiar.

Otro elemento que no varía con el cambio de siglo es que el trabajo remunerado no está dentro de las opciones de las mujeres que no quieren descender en la escala social, y que estaba mal visto en las señoras de posición acomodada. La única que trabaja en esa casa es Juana, a pesar que desde fines del siglo XIX ya se había producido la incorporación de las mujeres en el mercado laboral. En 1876, en Lima, 37% de los puestos en el sector educación eran ocupados por mujeres (Mannarelli, 1999).

A nivel legal, la situación no ha variado. Sigue rigiendo el mismo Código Civil de 1921 que, al igual que el de 1852, pone en una situación de servidumbre a la mujer con respecto al marido. Esta es una traba que impide a las mujeres labrar un patrimonio propio y genera temor ante la posibilidad de un divorcio que pueda dejarlas literalmente en la calle.

Sin embargo, existe una nueva Constitución que recoge aspectos modernos, pero todavía no se produce una reforma jurídica y legal que permita homogenizar conceptos y criterios. En la primera escena del segundo acto, por ejemplo, Antonio le muestra a Juana el texto en el que podrá leer sus derechos:

JUANA: ¿Qué es eso que tienes ahí?

ANTONIO: La nueva Constitución.

JUANA: ¿Y a mí qué me importa eso?

ANTONIO: Escucha con atención: “Desde ahora en adelante los derechos del indio son prioridad para el Estado. Reconoce la nación la existencia legal de este y asegura protección para su comunidad, así como...”

JUANA: Sí, señor. El Estado y sus mentiras.

ANTONIO: Pero es la Constitución.

JUANA: ¿Tas creyendo a ese Leguía?

ANTONIO: Hay que creerle pues, ¿no? Diz’ que trae la Patria Nueva (Galiano, 2014).

El vigésimo segundo artículo de la Constitución del año 1920 establece que “no hay ni puede haber esclavos en la República. Nadie podrá ser obligado a prestar trabajo personal sin su libre consentimiento y sin la debida retribución. La ley no reconoce pacto ni disposición alguna que prive de la libertad individual” (art. 22 CP). La nueva carta magna recoge el décimo séptimo artículo de la Constitución de 1856, promulgada por Ramón Castilla, que estipula que nadie es esclavo en la República (art.10 CP).

Sin embargo, la explotación laboral a la que siguen siendo sometidos los criados hace que Juana dude de los cambios que supuestamente trae la Patria Nueva de Leguía. Seguidamente, Galiano introduce un elemento de actualidad en la misma escena:

ANTONIO: ¿Por qué tanta desconfianza? Leguía es trabajador. Ve todo lo que ha construido.

JUANA: ¿Y por eso no es ladrón?

ANTONIO: De repente, pero hace obras.

JUANA: Eso no lo hace mejor.

ANTONIO: Por lo menos hace algo, si es ladrón o no es ladrón eso no hay cómo saberlo (Galiano, 2014).

El director hace alusión al gobierno municipal del entonces alcalde de Lima Luis Castañeda. El “roba pero hace obra” da cuenta de que la corrupción es un mal que perdura a lo largo de los siglos.

Un elemento de atraso es esa discriminación racial que se camufla, pero que sigue reproduciéndose con fuerza. En la misma escena, ello se refleja en la actitud de Pablo hacia Antonio.

PABLO intenta pasarlo, pero ANTONIO le quita su sombrero. PABLO intenta recuperarlo pero no lo logra. ANTONIO se coloca el sombrero y se para frente a su dueño. Goza por un instante de una tácita supremacía. PABLO intenta golpearlo con su botella, pero ANTONIO repara en ello y se la quita. Destapa la botella, huele el contenido y decide meterse unos tragos. PABLO no puede hacer nada, es evidente que está en desventaja. Finalmente, ANTONIO se aproxima a PABLO, ejerciendo cierta intimidación, y le devuelve la botella y el sombrero.

ANTONIO: No se me ponga nervioso. Tranquilito, ya me voy.

ANTONIO sale. PABLO se queda solo, humillado.

PABLO: ¡Maldito Ramón Castilla! (Galiano, 2014).

Don Pablo trata de intimidar a Antonio y hacerlo sentir inferior por ser afroperuano, pero no espera esa respuesta del criado, que lo enfrenta a sus propios complejos y a su arribismo.

Juana sufre el maltrato de doña Martina, quien tiene un trato autoritario y de rechazo hacia ella, por su condición de criada y su procedencia andina. Como se ha mencionado previamente, en el Perú como en el resto de los países de América Latina, el color de piel

indicaba la posición social y la procedencia. Los de estatus más alto desde el Virreinato eran las personas blancas, criollas o españolas. Sin embargo, ya a finales de la Colonia, el Perú era multicultural (Del Águila, 2003).

Esta relación, que en la obra de Segura está matizada por la comedia, es transformada en maltrato por Galiano. Además, resulta importante mencionar que en esta adaptación, el personaje de la criada no es una mulata, como en las comedias costumbristas, sino una mujer andina históricamente invisibilizada en este tipo de teatro. Igual que los esclavos de origen africano, que ya eran libres en ese momento, siguen ejerciendo labores de servidumbre doméstica en las casas de familias pudientes en la república limeña (Isola, 2012).

Doña Martina, al igual que los decimonónicos, expone el malestar que le causa “el alza de los indios”, tal y como Pardo y Aliaga lo hacía cuando mostraba la relación entre los criollos blancos y de clase alta con la servidumbre afroperuana en su obra “Frutos de la educación” (Isola, 2012). Además, critica la independencia de España y la creación de la nación peruana. Acusa la falta de jerarquías y arremete contra las protestas y rebeliones indígenas como un reflejo de lo que los limeños de su clase opinan. Es importante anotar que en otras obras de Segura, como por ejemplo en “Un juguete”, se busca evidenciar la falta de moral de los dueños de la casa versus la moral y la constante lucha de los criados (Isola, 2012).

La actitud de ambos criados en la adaptación de Galiano es de empoderamiento, de conciencia de su situación y de asimilación de sus derechos. Es una actitud diferente a la que plasma la obra original. Antonio le abre los ojos a Juana. Él trata de que ella se dé cuenta de que su posición en la sociedad no está dictaminada por su destino. El personaje de Juana realiza un viaje y finalmente decide renunciar a su trabajo. El trato que recibió fue siempre

despectivo por parte de las señoras de la casa, tal y como está registrado en la décimo octava escena del primer acto:

MARTINA: Nada. Cien años son poca cosa para una historia tan larga.

CLARA: Al menos no somos más hijos de la Madre España.

MARTINA: Maldita la hora en la que nos quedamos a nuestras anchas. Ahora ya no hay jerarquías y los indios se levantan.

CLARA: Pues te dejo aquí a la tuya, seguro que aquí hará falta

MARTINA: Ninguna, que te acompañe. Ve con ella, ¿me oyes, Juana? (Galiano, 2014).

En la segunda escena del segundo acto se explicita su condición de ciudadana sin derechos, cuando es acosada por don Pablo, quien trata de aprovecharse sexualmente de ella:

PABLO: ...es que a la casa había entrado y hace poco se marchó.

JUANA: No, señor...

PABLO: Yo creo que sí.

JUANA: Se equivoca, lo que pasa...

PABLO: Lo acabo de ver aquí, así que acá a nadie engañas.

JUANA: Eso no es lo que pasó.

PABLO: ¿Pero a quién van a creer? ¿Al hombre que todo vio o a la sirvienta mujer? (Galiano, 2014).

Por otro lado, la adaptación de Galiano presenta el momento en el que se produce una lenta apropiación del espacio público por parte de las mujeres. El centro de Lima es un lugar de encuentro, iluminado y agradable para pasear. En el caso de las protagonistas es Micaela la que aprovecha la celebración del centenario para dar un paseo por el Jirón de la Unión. En su caso el acontecimiento le permite la posibilidad de huir del control materno.

Este es un cambio importante en relación al confinamiento en el que se hallaban las mujeres en la obra original porque supone mayor libertad de desplazamiento, mayor independencia, más capacidad para decidir sus actividades y disponer de su tiempo.

Por último, es importante hacer hincapié en las escenas finales del tercer acto, en las que se descubre que Clara ha estado casada en secreto con Pablo utilizando otro nombre:

CLARA: Engañada, perseguida, tratada como una loca, y devorando en silencio mis ultrajes y zozobras. Sin embargo es preciso que aquí todos las conozcan: yo era joven y gozaba de una pensión, no muy corta, como viuda de un marino que murió en el Amazonas. No obstante, volví a casarme, y lo hice con nombre de otra por consejo de mi cómplice, que haciendo igual traspantoja se puso Pedro Juanelo llamándose Pablo Postas.

MARTINA: ¡Ese bribón!

CLARA: A los meses de celebrada esta boda, don Pedro me abandonó como a un perro se abandona y se entregó libremente a una vida escandalosa, creyendo que yo jamás diría nada en su contra por no perder la pensión que hasta el día se me abona. Pero cuando me enteré que te había propuesto boda a ti, el muy infeliz, y que no era tu persona la que le hacía emprender una acción tan deshonorosa, sino esos vales que tienes y cuyos réditos cobras, deseando entonces salvar mi conciencia religiosa, y evitar una desgracia que hubiera afectado tu honra, me decidí a conjurar la borrasca a toda costa. Empecé dando los pasos que a todos ustedes constan, y a fin que don Melitón tomase parte en esta obra, me valí de una vecina para que lo hablase a solas. Ésta le escribió una carta dándole una cita (Galiano, 2014).

La economía de las mujeres solas de clase alta, todavía en 1921, tal y como está planteada en la obra, provenía de las pensiones por viudez otorgadas por el Estado, las herencias de sus padres, la adopción o la caridad de la familia o de algún conocido. Por eso es que al ver afectada su supervivencia y su fuente de ingresos, Clara tiene que recurrir nuevamente a la seducción como estrategia:

MICAELA: Cuánto siento, Clarita, los dolores que soportas y que, tal vez, por mi culpa pierdas la pensión que gozas...

CLARA: ¿Ahora qué será de mí? ¿Con qué pararé la olla? Solo soy una mujer (Insinuándose muy sutilmente a MELITÓN) viuda, sola y querendona, sin ninguna otra virtud que ser una buena esposa. Voy a tener que salir mañana a pedir limosna...

DON MELITÓN se acerca a CLARA.

MARTINA: Don Melitón...

MELITÓN: No la escucho. (A CLARA) Escuche usted, buena moza, si acaso por lo ocurrido le quitan todas sus cosas desde aquella misma fecha yo le pararé la olla (Galiano, 2014).

Don Melitón cambia el acuerdo para beneficio de todas.

MELITÓN: Un padre no puede a su hija darle el título de esposa.

CLARA: ¿Ella, su hija?

MELITÓN: Lo será mañana, en debida forma. La adopto por hija mía, y cuanto tengo le toca.

CLARA: (Aparte) Al final salió ganando.

MARTINA: De gozo el llanto me ahoga.

MELITÓN: Doña Martina, y a usted, a fin de que vista y coma, y haga el gasto a sus expensas sin que ninguno le tosa, le fijaré una mesada hasta que le ronque la olla. Los duelos con pan son menos, y lo que no mata engorda”

“MARTINA y MELITÓN se abrazan. A lo lejos, se oye el sonido de una multitud eufórica y las primeras notas del himno nacional, que suenan triunfantes. MICAELA ha quedado al lado de la ventana, y mira hacia afuera, desolada y expectante. Se oyen, de manera difusa y lejana, los versos del himno cantados por la gente en las calles, a algunas cuadras de la casa. CLARA se acerca lentamente a ella.

CLARA: ¿Qué penas estás llorando? Sonríe, chiquita tonta. Si has salido ganando. ¿A qué esa cara tristonza? ¿No te hace feliz acaso que seamos libres todas, que de nadie dependamos? No hay por qué sentirse sola. Aquí nos acompañamos. Nos tenemos a nosotras. Ya aparecerá el Don Juan que tanto anhelas ahora. O quizá no llegue nunca... Total, ¡para lo que importa! Pero ahora no es momento de andarse con esas cosas. El amor y la pasión son aguas que se evaporan. Ahora abraza a tu madre (Galiano, 2014).

Lo que esta situación revela es que el paso de un siglo a otro no trajo la igualdad ante la ley y que la institución matrimonial era lo único que les aseguraba la estabilidad económica. Queda patente además que a estas mujeres no les interesa desarrollarse como personas, valerse por sí mismas o preservar su dignidad. Vivir del favor de un hombre es la solución ideal.

Galiano cuestiona esta situación por medio de un final diferente al de la obra original. Micaela llora y se aleja de la celebración. Es la única que es consciente de que esa libertad que han obtenido no es tal, y que vivirán sometidas sin haber logrado nada por sí mismas.



CAPÍTULO VI: Caracterización de los personajes y los elementos escénicos en la adaptación de “Las tres viudas”



En el siguiente punto se hará un análisis de las características de los personajes (vestuario, maquillaje, composición física, motivaciones), así como de los elementos escénicos o parateatrales (iluminación, escenografía, música).

A través de los elementos de configuración de la puesta en escena y del trabajo, el director logra plasmar su propuesta, los contenidos que le interesa resaltar y su visión crítica sobre las desigualdades de género que se reproducían en ese periodo histórico y que siguen vigentes en la actualidad.

6.1. Caracterización de los personajes femeninos

Para realizar la caracterización se ha utilizado una matriz de análisis de contenido en la que se han destacado los siguientes aspectos: vestuario y maquillaje, composición física y dicción.

El director ha sido sumamente cuidadoso al momento de representar estos tipos sociales característicos de un sector social de principios del siglo XX en el Perú. Cada detalle físico responde a la personalidad de la mujer representada, y refuerza los estereotipos y su ubicación dentro del escalafón social, lo que contribuye a que el mensaje de la obra se potencie.

6.1.1 Micaela:

Lleva un vestido negro de manga tres cuartos, a una altura que llega hasta debajo de las rodillas, en tres tiempos; tacones bajos negros; un collar; un abanico negro. Para salir a la

calle se cubre con un saco negro y se pone un sombrero estilo charleston también negro. El color representa su condición social de viuda, mientras que la manera tan ataviada en la que anda es propia de su corta edad y de mostrarse accesible a otros hombres.

Lleva el pelo corto y rizado, y el maquillaje es natural. Este personaje se viste acorde a la moda de su época, y se revela ante su madre que quiere que se vista a la moda de 1800. La celebración por los cien años de la independencia es también una excusa para lucir el vestido y el maquillaje que lleva el personaje de Micaela.

Esto, sin duda, perturba a su madre, quien trata de preservar la imagen recatada de su hija. En la segunda escena del primer acto, se lo hace ver a don Melitón cuando le dice que a Micaela le gusta andar desnuda como una flor y ésta le responde que solo se le ve el talón (Galiano, 2014).

La ropa es elegante, de corte delicado. Refleja la clase social a la que pertenece. Se muestra elegante, a pesar de que a diferencia de don Melitón, no pertenece a la oligarquía. Siempre se le ve impecable y este detalle revela que no realiza tareas domésticas. Tampoco aparece con ropa de casa, ya que en 1921 no era bien visto que una mujer de ese nivel social se ocupara directamente de las labores del hogar y menos aún que trabajara en un lugar público (Mannarelli, 2006). Es evidente que se preocupa por su aspecto físico y que invierte dinero y tiempo en su vestimenta.

Su composición física es la de una persona distinguida ya que camina, se para y se sienta erguida. Trata de mantener las manos juntas y pegadas al cuerpo. Su tono de voz es agudo y únicamente en momentos de desesperación salpica sus movimientos al correr.

Del mismo modo, su dicción es la de una limeña educada que habla sin acortar las palabras, con soltura y propiedad. Solo cuando está disgustada levanta mucho la voz, tal como ocurre en la primera escena del primer acto cuando Micaela le dice a su madre que parece una negra criolla y doña Martina le responde que ella es la que está gritando (Galiano, 2014).

Representa el estereotipo de la mujer decente, discreta y sobria, con algunos momentos de rebeldía controlados. Ha sido educada para ser una esposa respetable y madre intachable.



Imagen 1

6.1.2 Martina:

Su vestido es de color negro, de manga larga, de talle largo que llega hasta los pies. Lleva el cuello alto de color blanco. Utiliza abanico de color negro. Es una vestimenta anticuada y convencional que representa el orden establecido y los valores de la sociedad del siglo anterior. Además va de acorde con su papel de defensora del estatus quo y de la situación de dependencia de la mujer.

Su maquillaje es pronunciado, se marca el arco de las cejas y tiene una prótesis en la nariz que agranda su tamaño. Se peina con un moño recogido hacia arriba. A partir de esta descripción, el personaje de doña Martina posee ciertos rasgos grotescos que la deshumanizan un tanto.

Es una mujer mayor para la época (40 años), distinguida y con una fuerte personalidad. Estas características físicas reflejan su estatus social y la pertenencia a una clase social acomodada, aunque esté venida a menos. Doña Martina camina y se sienta erguida al recibir visitas. Pisa fuerte al caminar. Por momentos, camina con las manos en la cintura cuando piensa en voz alta y el movimiento de sus manos es bastante expresivo. Solo cuando ingiere alcohol, se tambalea al caminar. Mira directamente a los ojos cuando le habla a cualquiera, sin excepción de su sexo o clase social, lo cual demuestra seguridad personal y de clase. Por su dicción se deduce que es oriunda de Lima ya que no acorta las vocales; su tonalidad de voz es grave y levanta mucho la voz. Su risa es fuerte y alta cada vez que se burla de algo o se toca de nervios por alguna situación.



Imagen 2

6.1.3 Clara:

Su vestido es de color negro con la falda en cuatro tiempos, collar de perlas, sombrero negro tipo charleston, guantes color negro, abanico color negro, zapatos de tacón negro y un bolso de mano color negro. Su maquillaje enfatiza un prominente delineado de ojos, los labios rojos y un lunar encima de la comisura del labio. Se peina con el cabello corto a la altura del cuello. Su corporalidad denota seguridad y aplomo pues se trata de una mujer delgada que golpea los pies con los tacones al caminar.

La descripción de Segura, que ha adoptado Galiano, es bastante precisa. La retrata como: “una viuda de 33 años, que lleva el luto puesto, pero también la coquetería y el chisme. Es muy guapa y trata de sublimar en una falsa elegancia, una sensualidad que brota a chorros (Galiano, 2014)”.

Al caminar también contonea las caderas de un lado al otro; su cuerpo se inclina hacia adelante al dirigirse a alguien, sobre todo si se trata de un varón y quiere seducirlo, o también si quiere enfrentar a alguien. Se sienta erguida y fuma. El movimiento de sus manos es expresivo. A veces apoya su mano en la cintura cuando algo que dice alguien la disgusta. Su mirada es firme y directa. Cuando se enfrenta a alguien su postura cambia y sus modales también, golpea y zarandea y su columna se agacha.

Su dicción es la de una limeña de clase acomodada, ya que no corta las palabras ni alarga las letras. Sin embargo, su tono es permanentemente agudo, no solo cuando está enojada. Este detalle delata que su origen no es aristocrático y que hay algo forzado en su elegancia que la ropa fina no puede ocultar. Alarga las sílabas al final de las palabras, se ríe en una tonalidad aguda. Cabe señalar que este escudo de sensualidad y seguridad que caracterizan al personaje de Clara es una fachada que ella ha construido para poder atraer a algún hombre que pueda asegurar su futuro económico y social.

Representa a un tipo de mujer de clase media que está dispuesta a recurrir a las estrategias de sobrevivencia que tiene a mano con tal de salir adelante en una sociedad que sabe que no la protegerá: el chisme, la gracia femenina y la coquetería son sus armas.



Imagen 3

6.1.4 Juana:

Se viste con una blusa blanca de manga larga abotonada hasta el cuello, una falda larga beige que le cubre los pies y un mandil color crema. La tela de su ropa es rústica, barata y cómoda, ideales para realizar las tareas del hogar. Tiene el cabello recogido en un moño. A pesar de que su tipo es el de la mujer andina, no usa trenzas porque quiere parecerse a su patrona Micaela, hasta que en un momento decide reivindicar sus raíces y su identidad y vuelve a peinarse de ese modo. Camina erguida y sus manos siempre están una encima de la otra, posicionadas a la altura del estómago. Su dicción responde a la de las clases populares, y habla con un dejo marcado perteneciente a algún lugar de la sierra. Arrastra las erres y su tono de voz es fuerte al acatar órdenes y al protestar.

A pesar de que su voz se hace sentir al interior del espacio doméstico, ella representa al sector invisible de la sociedad, a las mujeres que no figuran en el escalafón social.

Pero si bien se siente alienada en ese mundo al que no pertenece, ella es la que se ocupa de mantener el orden establecido y a reproducirlo, al preservar el hogar y realizar acciones cotidianas que parecen intrascendentes, como abrir la puerta principal o atender a las señoras, pero que le da la continuidad al funcionamiento de una casa que simboliza el sistema social imperante.



Imagen 4

6.2 Caracterización de los personajes masculinos

Se ha recurrido a la misma matriz para realizar el análisis de la caracterización de los personajes masculinos. Las observaciones en este punto coinciden con la del anterior: el director logra reproducir estos estereotipos masculinos que contribuyen a la claridad del mensaje y a la crítica implícita que quiere expresar.

6.2.1 Melitón:

Usa un terno color gris oscuro, camisa blanca abotonada hasta el cuello, corbata roja y zapatos de vestir color negro. Su origen distinguido se denota en la forma cómo se pone y saca el sombrero de copa alta que lo caracteriza cada vez que entra o sale de la casa, así como en el bastón de tamaño mediano de color negro y de mango de plata que mueve con soltura.

Su composición física revela su procedencia. Es blanco y parece de ascendencia europea. A pesar de la curvatura de su espalda, propia de un hombre de su edad, mantiene el porte y hace esfuerzos por pararse erguido con la ayuda del bastón. Es un hombre de modales refinados, que cuida las formas y que se mueve con soltura por los salones de la alta sociedad. Es educado al hablar y al dirigirse a las personas en su entorno. Su dicción es la de un limeño de clase alta; no alarga las palabras ni arrastra las vocales. No alza la voz, salvo cuando se enoja.

Galiano lo define en la segunda escena del primer acto como: “bastante mayor, pero todavía guapo y distinguido. Un aristócrata pulido, millonario y decidido. Muy eficaz en el manejo de las formas de cortesía, pero uno alcanza a percibir una estela de arrogancia en la seguridad con la que opera (Galiano, 2014)”.



Imagen 5

6.2.2 Pablo:

Viste un traje marrón a cuadros (saco y pantalón), camisa blanca abotonada hasta el cuello, chaleco marrón, corbata color mostaza, zapatos de vestir en dos tonos (blanco y marrón) y sombrero chevalier o canotier de tirilla de paja con cinta marrón oscuro que se saca al ingresar a la casa. Evidentemente es una vestimenta poco refinada, que no llega a la estridencia ni al mal gusto, pero que no demuestra distinción. Se nota que no tiene ni el gusto ni los medios para mejorar su guardarropa, pero que trata de suplir con otros detalles como el del bigote corto y bien delineado que delatan su esfuerzo por cuidar su apariencia física.

En el primer acto es descrito por Galiano como: “un hombre sinuoso y seguro de sí mismo. Viste un atuendo llamativo y toda su figura refleja una propuesta de estilización hecha con pocos recursos (Galiano, 2014)”.

Su aspecto físico delata al arribista y oportunista que busca ascender económica y socialmente. Mantiene la columna erguida al caminar, sus pasos son largos y su caminar es firme. Sin embargo, no es muy distinguido en sus maneras ya que hace muchos gestos con las manos y se sienta con las piernas cruzadas. Se acerca mucho a los demás personajes para generar confianza con ellos, amenazarlos o intimidarlos. Una prueba de ello es el abrazo que le da a doña Martina quien lo tilda de tosco. Su dicción es la del limeño que pertenece a una clase social criolla emergente. No corta las palabras ni alarga las sílabas finales, pero emplea algunas jergas o modismos en su léxico.



Imagen 6

6.2.3 Antonio:

Se viste con una camisa blanca abotonada hasta el cuello, chaleco color beige, pantalón color marrón oscuro y zapatos negros de vestir como si estuviese uniformado. Es un sirviente de rango menor, porque no lleva el uniforme usual de los mayordomos. Pertenece a la clase popular y es afro descendiente, lo que lo pone en una posición de menor rango en la escala social. Sin embargo, tiene presencia porque posee un porte musculoso y es alto, que le otorga

personalidad y una actitud orgullosa. Se para erguido y no es sumiso cuando se dirige a los señores. Posee gracia y ritmo que utiliza para cortejar a Juana cuando baila y zapatea.

En la escala social de la época se encuentra por encima de Juana por ser hombre, y eso le da la libertad para tomar la iniciativa en sus avances amorosos y para entrar y libremente de la casa. Su mayor presencia y su carácter trasgresor son aportes de la adaptación de Galiano, que construye un personaje que tiene licencias que los otros no pueden permitirse.



Imagen 7

6.3 Diseño del montaje

En el siguiente punto se busca analizar cómo los aspectos escénicos o parateatrales contribuyen a resaltar los contenidos que el director Carlos Galiano quiere enfatizar. Los tres componentes del montaje que se han tomado en cuenta son: la escenografía, la iluminación y la música.

6.3.1 Escenografía

La escenografía de la adaptación de “Las tres viudas” se ha concentrado en el “adentro”, es decir, en la sala de la casa de doña Martina y Micaela. Por eso los elementos de análisis de ese espacio son: la composición espacial, los colores y el mobiliario.

A partir de la composición espacial se han encontrado cinco espacios que conforman la totalidad del hogar: el primer término de la sala, el segundo término de la sala, el patio interior y las habitaciones. Los dos últimos son parcialmente visibles a los ojos del espectador; sólo el primer y el segundo término de la sala son apreciados completamente. Esta división sigue una línea convencional que se basa en la arquitectura típica de las casas republicanas que, desde una definición histórica, tienen un estilo ecléctico que viene de Francia. Por eso es que las casas y los edificios públicos de la época mantienen la influencia europea en el período republicano e incluso, en el periodo anterior mantuvieron rasgos del período neoclasicista europeo (Zúñiga, 2014).

El primer término, que se considera desde la puerta de entrada hasta antes de la sala de estar, está compuesto por techos altos, piso de azulejos de color verde con blanco, paredes de tonalidad rojo oscuro hasta la mitad superior, friso de madera verde oscuro hacia la mitad inferior y una puerta de entrada de gran altura color verde. El segundo término contiene los muebles, y en segundo plano se encuentra el retrato del padre de Micaela enmarcado en pan de oro. Al lado izquierdo están las ventanas que dan a la calle (plantas, ramas y flores), a los lados del retrato hay dos ventanas que dan al patio interior, algunos adornos bañados en oro, una puerta con marco verde y vidrio que da a las habitaciones.

La novedad y aporte de Galiano a la escenografía ha sido la introducción del retrato del padre de Micaela. Su gran tamaño y su ubicación en el centro del espacio le confieren no solo visibilidad sino una carga de significado sumamente fuerte. El padre muerto está ausente, pero no olvidado y las reglas familiares que impuso están presentes. Hubo una estructura familiar que desafortunadamente se resquebrajó con su muerte, aunque las normas sociales se preservaron. En ese sistema patriarcal no resalta el esposo fallecido de Micaela que era el dueño del inmueble, sino la figura paterna dominante. De ello se puede inferir que el principal referente y aportante a la economía familiar debió haber sido el padre de Micaela, y de ahí su idealización como protector, proveedor y guardián del orden y de las tradiciones.

Por otro lado, el patio interior y las habitaciones son los espacios que no se ven enteramente porque no son importantes si se les compara con la sala, y por eso no deben quitarle el protagonismo espacial. El patio interior está recubierto de azulejos y adornado con plantas en macetas marrones. Las habitaciones están adentro y se ubican detrás de la gran puerta verde que separa el espacio de la sala del espacio íntimo. Los colores que predominan en este espacio son el rojo oscuro, verde oscuro, dorado (pan de oro), blanco, marrón y azul oscuro.

Otro aspecto es el del mobiliario que se encuentra en la escenografía. Es antiguo, pero no está pasado de moda, tampoco está mal conservado. Mantiene el estilo del siglo XIX: ni el mobiliario ni la decoración han sido modernizadas. Esto fue común en muchas casas de principios del nuevo siglo (Zúñiga, 2014).

En la adaptación de la obra el director ha decidido mantener el estilo antiguo para reforzar la idea de que el tiempo se ha quedado congelado en ese hogar. La dueña de casa asume los

patrones del siglo anterior, tanto en la decoración como en su propia vida. Para ella nada ha cambiado con el nuevo siglo.

La sala de la casa de Doña Martina y Micaela contiene: un candelabro de techo de cristal, muebles (sillones y sillas) color verde oscuro de tipo Luis XIV en buen estado, una mesa de centro tipo Luis XIV de madera con los bordes pintados de dorado, una mesa de madera al lado de las ventanas (lado izquierdo), un florero de metal con flores, un perchero, dos cruces de madera a los lados de la puerta, dos mesas pequeñas (una de té y otra para adornos).

Son el tipo de muebles que fueron importados en la segunda mitad del siglo XVIII, con precios asequibles desde Europa y Asia, y que incluían piezas de mejor acabado tales como cómodas, divanes, cristal y seda. Esto favoreció el enriquecimiento del mobiliario limeño y la mayor diferenciación de los patrones de uso de las habitaciones. Posteriormente los artesanos peruanos empezaron a copiar los patrones europeos de moda con gran éxito. Esto hizo que no fuera necesaria la importación de mobiliario en muchos casos. (Gálvez, 2005).



Imagen 8

La decoración de la sala y la disposición de los sofás verdes tapizados con terciopelo están pensados para que se atienda a las visitas con comodidad y que éstos se puedan mover con libertad. Este es un espacio destinado al placer y al relax, en el que se puede jugar o leer, pero también cumple con su función principal que es brindar privacidad y libertad para discutir los asuntos trascendentes (Zúñiga, 2014).

El director ha decidido incluir el “afuera” de la casa de Micaela y Doña Martina como un espacio complementario del anterior. Es representado por la calle vacía, en la que no hay nada: es un lugar de tránsito para los personajes que llegan a la casa desde algún otro sitio o que salen de ella. El piso es de madera y está separado por una franja casi imperceptible que solo la iluminación permite apreciar.



Imagen 9

Resulta importante mencionar que este “afuera” es el espacio en el que los personajes como Juana y Antonio tienen un mayor margen de libertad para expresar sus emociones. Antonio baila ahí en el tercer acto. Es un lugar neutro, el territorio liberado en el que doña Martina no ejerce su dominio y en el que se permiten manifestaciones que están vetadas en el “adentro”.

Es el espacio de la jarana, de la coquetería y de la libertad. Por eso es que también Pablo está familiarizado con este lugar y se siente más cómodo cortejando a Micaela desde ahí, tal como se aprecia en la primera escena. Incluso, Micaela y Clara lo aprovechan para conversar de ciertos temas que no pueden tocar en el interior de la casa. Es un lugar restringido para las viudas que solo en contadas ocasiones hacen uso de él ya que no está bien visto que se les vea en la calle.

6.3.2 Iluminación

La propuesta de iluminación ayuda a reafirmar ciertos mensajes sobre la desigualdad doméstica. Para ello se han demarcado dos espacios: adentro (dentro de la casa) y afuera (la calle). Las características de análisis son: la composición espacial, los momentos o escenas y los colores de la luz.

Se han escogido las siguientes escenas del primer acto: primera, sexta, décimo tercera, décimo quinta, vigésimo primera y vigésimo cuarta. Asimismo, se han escogido las siguientes escenas del segundo acto: tercera, octava y novena.

El primer acto o la escena de apertura se inicia cuando Micaela abre las ventanas de la sala y deja pasar la luz del sol; una luz tenue, que parece reflejar los primeros rayos de sol. La escena separa la calle de la sala de la casa y la iluminación se tiñe de colores principalmente amarillos y azules oscuros, que representan el paso de la madrugada al día. Al entonar la canción, el personaje se encuentra próximo al público; se juega con el rompimiento de la cuarta pared.

El momento revela que existe una relación entre ellos, que Pablo hace todo lo posible por impresionarla, y que Micaela ya sucumbió ante él. Ella se le acerca por un momento, ya que sabe que no puede permanecer afuera sin ser vista a esas horas.

En ese caso en particular, la iluminación crea la ilusión de un nuevo día, de esperanza y de cambio en el porvenir en la vida de ambos personajes. Para Micaela esta metáfora implica el cambio de vida, del encierro hacia la libertad. Cuando ella ve a Pablo la escena se ilumina, como si él representara esa luz de esperanza en la vida de Micaela.

En la primera escena, durante la discusión entre doña Martina y Micaela, la iluminación resalta el sector de la casa que está en el espacio público (la sala) y le otorga unas tonalidades amarillas, mientras que el espacio interior (el patio y las habitaciones) permanece más o menos oculto por un juego de sombras que lo ponen en un segundo plano. De esta forma, el espacio público representado por la sala cobra un protagonismo, y hay una focalización de la atención en el retrato del padre de Micaela, iluminado de manera permanente por una luz.

En las escenas sexta y décimo novena en las que doña Martina se encuentra sola, se ilumina con una luz cenital amarilla el centro del escenario donde ella está ubicada. En la escena décimo novena, en la que ella le habla a su esposo ausente, una luz cenital blanca ilumina el retrato del esposo fallecido que se encuentra ubicado en la parte central del fondo del escenario, mientras que el resto del escenario se oscurece. En este momento, la luz resalta la importancia de este personaje, su presencia/ausencia queda patente, así como la necesidad que tienen estas mujeres de que un personaje masculino regule sus vidas.

En la escena décimo tercera, en la que Micaela reflexiona sobre su situación con su madre y Pablo, se ilumina el centro del escenario y donde ella está para que el énfasis recaiga en su persona. Son estas escenas de introspección en las que las mujeres cobran un protagonismo importante. El discurso que manejan es resaltado por la composición que logra que el resto desaparezca y ellas brillen con luz propia.

Por otro lado, la iluminación sirve para denotar el paso del tiempo, como en la escena vigésimo primera en la que Pablo visita al anochecer la casa de doña Martina y de Micaela. La luz se torna amarilla en el primer plano, mientras que en el plano del fondo baja la intensidad y se ven las sombras de las ventanas y de los objetos. En el patio y en el reflejo de

la ventana la luz se vuelve azul oscuro, un indicador de que la hora de visita ya terminó. Pero como ya se ha señalado, los personajes masculinos no suelen fijarse si la hora es la adecuada y se creen con el derecho de visitar esta casa cuando les plazca. Este detalle marca una diferencia con los personajes femeninos que viven pegados a las formas, a los protocolos y restringidos en sus desplazamientos. Sólo rompen estas normas cuando se encuentran en una situación extrema: averiguar algo decisivo o confesar la verdad, como lo hace Clara al final de la obra.

En la escena vigésimo cuarta, durante la canción que interpretan Juana y Micaela, se utiliza un juego de luces que las ilumina a ambas con una luz amarilla, mientras Juana está en el patio y Micaela adentro de la casa. La iluminación no hace distinción entre ambas, más bien las iguala: a pesar de que una tiene una posición privilegiada en relación a la otra, el hecho de ser mujeres las ubica en una situación de desventaja con respecto a una serie de derechos básicos y a su desarrollo pleno como ciudadanas. Lo más probable es que ambas compartan los mismos sueños truncos y las mismas limitaciones personales.

Durante la octava escena del segundo acto ocurren dos hechos protagonizados por Clara y Juana. Cuando Clara confiesa la verdad sobre su matrimonio secreto con Pablo, la luz hace énfasis en ella mientras todo se oscurece. El personaje se vuelve vulnerable, ha confesado que está casada y parece que el estigma social caerá sobre ella, como si fuera una especie de pecadora no redimida. Pero a la vez siente alivio porque se libera del secreto, puede dejar de actuar de manera intrigante y de utilizar sus encantos femeninos para sobrevivir.

En esa misma escena, Juana toma una decisión que es también trascendental y decisiva. En ese momento solo se le ve a ella iluminada por una luz amarilla cenital y el resto queda en

cubierto por una luz azul oscura. Ella tiene un momento de revelación en el que se da cuenta de que todas las personas que ha conocido en esa casa son mentirosas e impostoras, que nadie las podrá enderezar, que ya no quiere ser refinada ni elegante como sus patronas, que no quiere ser una mentirosa como ellas. Se quita el mandil, lo tira y se va para siempre: una liberación que altera el orden establecido porque ha sido la mujer aparentemente más indefensa la que ha logrado desatar el nudo.

En la última escena de la obra, la iluminación juega un rol fundamental en la construcción del significado y del mensaje final. Después de la resolución del conflicto, cuando don Melitón decide mantener económicamente a las tres viudas, la alegría que inunda la ciudad por la celebración del centenario parece introducirse en la casa. Suena el himno nacional, mientras se oscurece todo el escenario salvo el lado izquierdo al lado de la ventana con vista a la Plaza San Martín en el que se ve a Micaela llorando junto a la ventana y a Clara que se le acerca para consolarla. En ese momento, una luz blanca enfoca el lugar en donde ellas están y una luz azul oscura atenúa el resto de la escena.

El final que aparentemente es feliz porque asegura económicamente a las tres mujeres, deja un desazón en Micaela que parece darse cuenta de que nunca podrá valerse por sí misma, que será una dependiente de por vida, que necesitará de un tutor que tome las decisiones por ella. Como ella no participa del jolgorio, la luz la distingue y la aleja.

En ese momento aparecen los fuegos artificiales que reúnen en la ventana a todos menos a ella. La iluminación se basa en luces intermitentes de color blanco y en una luz azul oscura que cubre el resto del escenario.

Justo antes de que se entone el último verso de la canción, la guitarra se tuerce hacia otro acorde y la luz se sitúa sobre MICAELA y el cuadro de su padre, el ausente.

MICAELA: ¿Qué son tus esperanzas? Humo vano.

Un acorde contundente de guitarra se lleva la luz. Apagón Final (Galiano, 2014).

La iluminación final de luces cenitales blancas termina apuntando al foco principal compuesto por Micaela y el retrato de su padre. La sociedad patriarcal ha vencido, el orden se ha impuesto.

Del mismo modo, otra escena en donde sucede un juego de luces que refleja una situación específica ocurre en la vigésimo cuarta escena del primer acto en la que Juana trata de concientizar a Micaela sobre su situación de manipulación y ésta la rechaza e insulta. En este momento en particular, empieza la canción de ambas que se mencionó líneas arriba. A modo de composición, Micaela está dentro de la casa, Juana afuera. La luz enfoca a Micaela y a Juana. El resto oscurece.

Es ahí cuando, a partir de la composición, las dos mujeres se ven en igualdad de condiciones. A pesar de la amplitud de la escenografía, se las ve como en un espacio de encierro que simbólicamente, se podría interpretar como el margen de libertad que las dos poseen en esa sociedad. Ambas se saben apresadas y, en ese instante, buscan asimilar esa situación.

6.3.3 Música

Resulta importante señalar que las canciones incorporadas en la puesta en escena pertenecen al género del vals criollo que estaba en el auge de su popularidad en el año 1921. Son

canciones populares en las que el director encuentra la relación con la historia oculta de cada uno de los personajes, presentar el mundo interno de los personajes y sus verdaderas motivaciones.

La introducción de los vales criollos denota una nueva visión de Lima, más poblada, con nuevos barrios populares y una incipiente migración andina que está empezando a cambiar su rostro, lo que marca una diferencia con respecto a la obra original (Borras, 2012). Galiano se expresa en la siguiente cita textual:

Incluí canciones porque, además, la época coincidía con el establecimiento del vals como un género musical que le daba voz a las clases populares. Me pareció que a través de éstas yo podía decir lo que pensaban y no decían, o lo que realmente sentían. Porque la obra funciona muy bien y es muy graciosa, en gran parte debido a que retrata cómo somos los limeños, nuestra hipocresía, el doble discurso (Entrevista a Carlos Galiano-08/04/16).

Por ejemplo, durante el primer acto en la escena décimo novena, Doña Martina se topa con el retrato de su esposo fallecido y le reclama por haberse ido, por haberla dejado sola en esa Lima inclemente. Acto seguido, entona un vals con la siguiente letra:

MARTINA: Es muy negra mi aflicción cual negro manto. Es horrible lo que paso yo en mi vida. Son las penas que han abierto en mí una herida, una herida que jamás se curará. En mi vida he sufrido un desengaño. No quisiera referir jamás mi historia. Esa historia trae páginas de llanto. Como yo nadie en el mundo sufrirá. De todo esto fue culpable un amor, un amor que llegó a enloquecerme. Ese amor que jamás quiso quererme es culpable de mi angustia y mi dolor. Un mal día desperté y se había ido ese hombre que fue el todo en mi pasado. Todos dicen que la muerte lo ha llevado. Debe ser pues nunca más lo volví a ver. Solo Dios sabe por qué me ha abandonado. Solo Dios sabe por qué me lo ha quitado. Solo sé que solitaria me he quedado y que a nadie aquí en el mundo amaré. Solo sé que solitaria me he quedado y que a nadie aquí en el mundo amaré (Galiano, 2014).

Este momento musical revela a una doña Martina más humana, y delata los enormes padecimientos de las mujeres y en especial de las viudas en una sociedad que las discriminaba si no tenían un hombre que las protegiera. Refuerza la angustia de doña Martina y su historia. Es también uno de los pocos momentos de sinceridad que se permite en la privacidad de su hogar que protege sus secretos y le permite mantener las apariencias.

Asimismo, en el primer acto otra canción muestra una faceta íntima de Micaela y Juana. En la vigésimo tercera escena, luego de que Juana trata de advertirle a Micaela sobre el control que están ejerciendo los demás en su vida, Micaela la insulta y Juana se va. Ella se queda sola en la sala y empieza a cantar:

Corazón sin amor, corazón muerto, que en lóbrega prisión, lates vacío. El mundo es para ti, campo desierto.

Sin límites, sin luz, estéril, frío.

Paralelamente, se ve en la calle a Juana, quien entona el siguiente verso que es complementado por Micaela.

JUANA: El mundo es para ti, campo desierto.

MICAELA: Sin límites.

JUANA: Sin luz.

MICAELA: Estéril, frío.

Las dos voces se hacen una y producen una melodía compacta, potente y dolorosa.

MICAELA y JUANA: Nunca podrás ornar, con frases huecas, la triste historia del dolor humano. ¿Qué son tus ilusiones? Flores secas. ¿Qué son tus esperanzas? Humo vano (Galiano, 2014).

Nuevamente hay un momento de compenetración entre las dos mujeres. Se reconocen como iguales en su condición de mujeres confinadas y sin libertad, una por su madre y por el

imperativo de contraer matrimonio, y la otra por la necesidad que tiene de vivir bajo el patronato de alguien más.

Por último, la escena final que ocurre en la sala de la casa, cierra con la canción de inicio del galanteo de Pablo hacia Micaela. En este momento de celebración, todos los personajes cantan, salvo ella.

Celebración. MELITÓN empieza a cantar el verso de la canción que abrió la obra y toma a MICAELA para bailar con ella. Las cuerdas de la guitarra acompañan y MARTINA y CLARA se suman. Gran falso final de unión.

MELITÓN: Brotó una flor por hadas cultivada, brotó una flor...

MELITÓN, MARTINA Y CLARA: ...como una ensoñación.

MELITÓN: Limeña fue la de mirar profundo,

MARTINA: la de pétalos de oro,

CLARA: la flor que me embriagó.

CLARA hace a un lado a MICAELA y baila con MELITÓN. Fuera de la casa, doblan la esquina JUANA y ANTONIO. Se abrazan y besan, felices, y luego de unos momentos desaparecen. MICAELA se suma a la canción.

En el jardín de Lima la hechicera brotó al color, la música siguió, y entre las calles de mi bruja Lima viví un amor, amé una flor, y entre las calles de mi bruja Lima... viví un amor...

Justo antes de que se entone el último verso de la canción, la guitarra se tuerce hacia otro acorde y la luz se sitúa sobre MICAELA y el cuadro de su padre, el ausente.

MICAELA: ¿Qué son tus esperanzas? Humo vano.

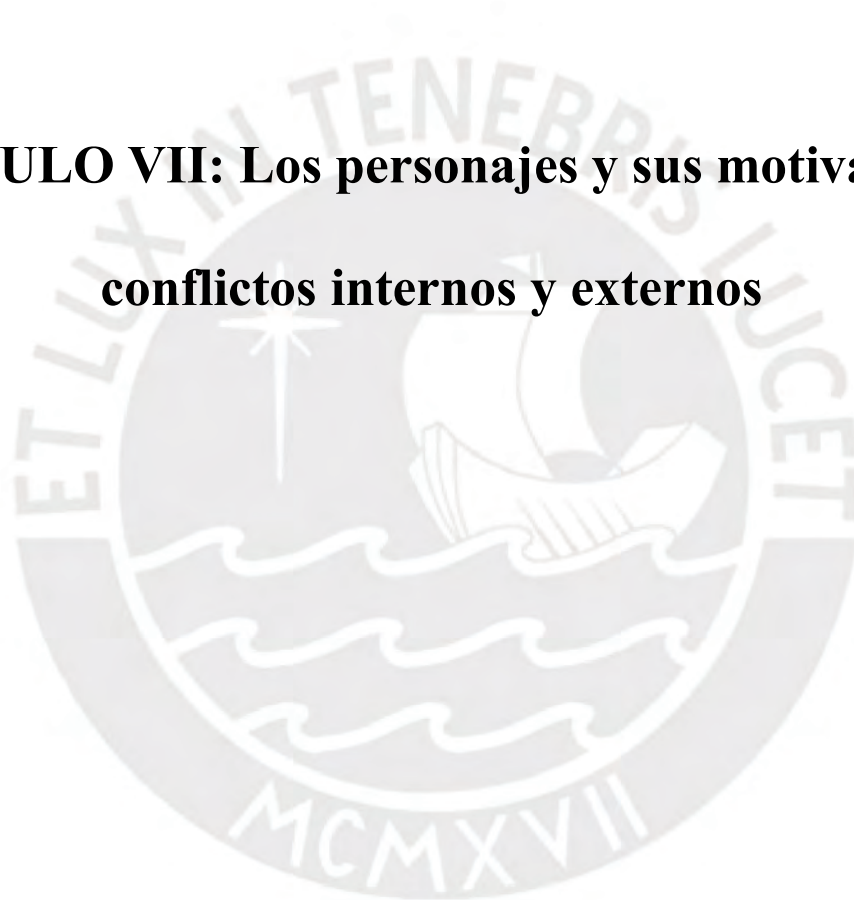
Un acorde contundente de guitarra se lleva la luz. Apagón Final (Galiano, 2014).

Durante el transcurso de la imagen final, don Melitón baila con doña Martina y con Clara, ven los fuegos artificiales y ríen. En cambio, Micaela baila con don Melitón por inercia y con desgano y abraza a su madre porque Clara se lo ordena. Permanece en una esquina observando, no canta.

Solo interviene al final para introducir la frase de la canción anterior, ya que con ello reafirma que su situación no se modificará y que lo que ella realmente quiere para su vida jamás le será concedido. Ella es la única que tiene conciencia de lo que el acuerdo con don Melitón implica y no está satisfecha.



**CAPÍTULO VII: Los personajes y sus motivaciones:
conflictos internos y externos**



El siguiente punto está directamente relacionado con la adaptación de la obra y la construcción de los personajes. Galiano logra trasladarlos al siglo XX, modificando algunos rasgos de su comportamiento, pero manteniendo sus características esenciales. Ha considerado que son tres los personajes que necesitaban ser repensados – Micaela, Juana y Antonio – y que sean ellos los que reflejen el paso a la modernidad, los cambios sociales ocurridos entre un siglo y el otro, y el conflicto que se produce cuando la modernidad introduce un tipo de pensamiento que favorece los avances en la lucha de las mujeres por la equidad de género, mientras que los sectores tradicionales insisten en imponer un paradigma social retrógrado.

En esta sección se han elegido a las protagonistas femeninas por su complejidad y riqueza, y se han tomado en cuenta tres aspectos: la relación con los personajes masculinos, la relación con los otros personajes femeninos y la percepción propia.

7.1 Micaela

Al inicio de la obra ella muestra cierta rebeldía, pero la orienta a aspectos que no son fundamentales, como el modo de vestir. Sus arranques van dirigidos a molestar a su madre, con quien tiene el conflicto principal en la obra. Como ya se ha visto en el análisis, Doña Martina trata de imponerle a Micaela sus costumbres del siglo XIX en pleno siglo XX, momento de cambio social y tecnológico en la ciudad de Lima (Mannarelli, 2006).

Se niega rotundamente a ser manipulada por su madre, por lo cual las sospechas de ella crecen aún más. Esto genera en Micaela una suerte de contradicción ya que, por un lado, quiere ayudar a su madre por el respeto y el amor que siente por ella pero, por otro lado, sabe

que su forma de actuar la perjudica. Esta contradicción está presente durante la vigésimo tercera escena del primer acto:

MICAELA: ¡Pobre mi mamá! Me angustia su situación. Solo vive entre sospechas y dudas. En mala hora le propuso don Melitón estas nupcias. ¡Hasta de mí está celosa! ¿Se verá mayor locura? (Galiano, 2014).

Por eso es que al final se produce un quiebre en la relación de ambas, que llevará a Micaela a llorar mientras todos celebran. Este quiebre es producto de una resolución de Micaela al darse cuenta de que su propia madre le daba la espalda y le impedía tomar las decisiones necesarias para encontrar su felicidad. De esta forma, se distingue de la versión original de Manuel Ascensio Segura, en tanto no termina con una reconciliación entre ambas sino, más bien, en una situación de desesperanza y de abandono, tanto familiar como social:

MARTINA: Ahora es otra la historia.
 MICAELA: ¿Lo que pienso yo no cuenta?
 MELITÓN: ¿Y qué la convierte en otra?
 MICAELA: ¿Me escuchas? Te estoy hablando.
 MARTINA: Que ahora ya no hay nadie en contra.
 MICAELA: Nunca pudiste escucharme.
 MELITÓN: ¿No importa que ella se oponga?
 MICAELA: Nunca supiste mirarme.
 MARTINA: Eso, en realidad, no importa.
 MICAELA: Para ti no existe nadie...
 MARTINA: La pobre no tiene de otra.
 MICAELA: ...solo tú y tu triste imagen.
 MARTINA: Mi palabra es la que importa (Galiano, 2014).

Micaela comprende finalmente que su madre pertenece a esa sociedad que la oprime, y que no va a cambiar ni siquiera por el amor que siente por ella.

En su relación con los personajes masculinos no hay nada que indique el cambio que va a experimentar. Es cierto que desde el principio rechaza la proposición de don Melitón; sin

embargo los motivos no están relacionados a la preservación de su dignidad o de su libertad, sino a la avanzada edad del pretendiente.

En la segunda escena del primer acto ella demuestra su rechazo indiscutible ante la propuesta marital:

MELITÓN: Bueno, bueno, pues entonces lo haré yo. (Decidido pero amable)
Miquita, escúcheme usted.

MICAELA: Con mil gustos.

MELITÓN: Míos son. Mi carátula descubre desde a leguas lo que soy, y si se juzga por ella, tengo más años que Job; sin embargo, aún siento fuerzas, sea dicho acá entre nos, para no irme al otro barrio soltero y sin sucesión.

MICAELA: Pobre hombre, es tan anciano (Galiano, 2014).

En el texto no se menciona desde cuándo se conocen, solo se dice que es un amigo cercano de la familia. Lo que está claro es que la relación amical y afectiva que se va a consolidar conforme avanza la historia.

MELITÓN: Ya lo pasado, pasado, y basta de niñerías. (Aparte) ¡Oh! ¡Si pudiera quitarme unos treinta años de encima! También un caballo viejo, cuando ve verde, relincha. (A MICAELA) Ahora entremos en materia. ¿Usted recuerda, Miquita, que me ha prometido amar con la ternura más viva como a su padre, se entiende?

MICAELA: Sí, señor, no se me olvida.

MELITÓN: Bien, Miquita, pues un padre solo quiere el bien de su hija. En esta suposición, suplico a usted que me sirva prestar entera confianza a todo cuanto le diga.

MICAELA: Lo haré así, don Melitón (Galiano, 2014).

Al inicio Micaela no se hace cuestionamientos profundos, le parece que no hay otra manera que asegurar su manutención y sobrevivencia que por medio de un matrimonio. Esto se reafirma en su condescendencia frente a los avances de Pablo, a quien ve como una vía de escape. Por eso es que hace caso omiso a los reparos de su madre:

MARTINA: Por supuesto. Ese novio carachoso, flacuchento y pobretón...

MICAELA: Guárdese usted su opinión. Para mí él es muy fachoso.

MARTINA: ¿Fachoso? Si es una tripa. Si cuando almuerza no cena, si ya parece alma en pena.

MICAELA: Sarna con gusto no pica (Galiano, 2014).

Incluso, su madre le hace notar que es un hombre sin dinero ni bienes que puedan asegurarle la vida:

MICAELA: En fin, sea o no locura, yo lo amo y Santas Pascuas.

MARTINA: Después te verás en ascuas, que amor con hambre no dura
(Galiano, 2014).

Otro de los personajes femeninos con los que se relaciona es Clara, una amiga mayor que ella, por la que tienen sentimientos encontrados. Al igual que en el caso de Doña Martina con el mismo personaje, Micaela mantiene una relación de rivalidad con Clara al inicio de la obra. Esta rivalidad es definida en términos de atractivos físicos y de pretendientes. También de desconfianza y de reprobación por el comportamiento liberal de Clara.

Es un personaje que le genera celos, no solo por su gran atractivo físico ante los hombres que la colocan en calidad de rival, sino porque se mueve con más libertad que ella, es más osada y decidida.

Por ello, en la séptima escena del primer acto, Micaela duda de las intenciones de Clara al hablarle de su prometido:

CLARA: Eva pecó por curiosa y nos puso en este infierno.

MICAELA: No me muelas la paciencia con semejantes disfueros. Habla, si te da la gana, y si no, Clarita, déjalo.

CLARA: Bueno, pues, ya que lo quieres, te diré sin más rodeos que sí lo conozco.

MICAELA: ¡Ajá!

CLARA: No vayas a creer por eso que es mi cortejo.

MICAELA: ¡No... qué! (Galiano, 2014).

Esta rivalidad y la necesidad de evitar que Clara pueda inmiscuirse en su relación, la llevan a rechazar todo lo que trata de revelarles. Sin embargo, no llega a despreciarla ni tampoco a menospreciarla, sino que trata de evadirla. Su relación con ella varía desde una amistad con cierto grado de rivalidad hasta la transformación de Clara en una verdadera consejera y voz de la razón para Micaela.

Micaela se arrepiente de haber dudado de la lealtad de Clara y siente mucha compasión hacia ella. Es consciente de que podría perderlo todo y quedar a su merced en una sociedad en donde no tendrá apoyo de nadie. Admira su coraje y reconoce su valiosa y legítima muestra de amistad al final de la obra.

Por último, la relación de Micaela con Juana es también compleja. Juana la admira y quiere ser igual a ella, y Micaela no le da mucha importancia, sin que esto amilane a la joven. Casi al final del primer acto tienen una discusión en la que Micaela deliberadamente discrimina a Juana por su condición racial:

JUANA: Mire. Tiene mi edad y ya es viuda.

MICAELA: ¿Por qué estás tan confianzuda? ¿Quieres que afuera te tire?

JUANA: No soy yo a la que la vida le pende apenas de un hilo. La mentira no es mi estilo, perdone que se lo diga.

MICAELA: ¿Qué quieres decir con eso?

JUANA: Esta casa, estos modos. Es un todos contra todos. Nada bueno saldrá de esto.

MICAELA: ¿Tú qué sabes de nosotras? ¿Tú qué sabes de esta casa? Anda con los de tu raza, ¿ya, serrana carachosa?

JUANA se queda parada frente a ella.

JUANA: Ay, Miquita, me das risa... Tan bonita y tan limeña. Una pena que tu dueña sea tu madre y no tú misma.

Sale JUANA hacia la calle (Galiano, 2014).

Esta escena es importante ya que revela que Micaela, a pesar de no mostrar el trato discriminatorio de doña Martina y Clara, tiene internalizado el desprecio por la población indígena y por los criados que era característico de las clases dominantes de la sociedad de la época.

De todos modos, es Juana la que le abre los ojos sobre su condición. Se da cuenta de que siempre ha sido manipulada por su madre y que su rebeldía no la ha llevado a tomar una posición más firme.

MICAELA: ¿Y ésta?, ¿qué se habrá creído? ¿Insultarme así en mi cara? Hay que ser muy descarada para tanto desatino.

MICAELA da vueltas por la sala con su abanico en la mano.

Sin embargo, eso no quita que hay verdad en lo que dice (Galiano, 2014).

A partir de este momento, Micaela decide evitar este tipo de imposiciones y se opone rotundamente a su madre y a las decisiones que ella pueda tomar sobre su futuro. Se mantiene firme hasta que, a finales del primer acto, Clara le cuenta del matrimonio secreto de Pablo con otra mujer y de su cambio de nombre, y solo en ese momento empieza a dudar de su prometido. Pero decide creerle prácticamente hasta el final. Pero la desconfianza la persigue.

MICAELA: (Aparte) A replicar no me atrevo. (A PABLO) Otra cosa me han contado... Dicen que es usted casado.

PABLO: ¡Me va hacer reír de nuevo! ¡Cuántos crímenes los míos!

MICAELA: Cuando se dice, algo hay visto.

PABLO: También dijeron de Cristo que era un bribón los judíos. Casado, ¿no? ¿Y quién es ella? ¿Cómo se llama? (Galiano, 2014).

Micaela empieza a sospechar de la palabra de su prometido.

MICAELA: La verdad, yo no comprendo lo que mi madre está haciendo, ¿y por qué diablos don Pablo anda con tanto interés? ¿Tendrá algún plan escondido? ¿O su manejo habrá sido así, siempre, tan versátil? Esto es lo que yo no sé. ¿Pero si es un caballero pundonoroso y sincero, que nunca falta sin mérito a la palabra que dio, qué tiene, pues, con Clarita, que porque otro la visita brinca y arde de cólera?..(Galiano, 2014).

En la escena décimo segunda del primer acto, Pablo quiere ponerla en contra de su madre y de don Melitón quienes, según su versión, se oponen a su unión y quieren impedirla:

PABLO: No perdamos tiempo. Adiós, también me marchó.

MICAELA: ¿Y por qué?

PABLO: Es necesario, lo exige nuestro común interés. Aquí no se juega limpio, Miquita, sépalo usted. ¿No observa usted esos secretos? ¿No ve usted qué ten con ten? Ésta es trampa que nos ponen.

MICAELA: Pero si no hay un motivo...

PABLO: Ya lo verá usted después. Esta casa va a ser Troya, otra torre de Babel. Se acordará usted de mí.

MICAELA: Usted se engaña tal vez (Galiano, 2014).

A pesar de las evidencias y sospechas, a Micaela le cuesta romper la relación y sigue dispuesta a casarse con él. Cuando finalmente cree lo que don Melitón le dice sobre el matrimonio secreto de su prometido, no echa a Pablo de su casa ni rompe el compromiso, sino que le pide que busque las pruebas que invalidan su matrimonio anterior.

MELITÓN: Cuando pruebe usted que es libre, podrá casarse con ella.

MICAELA: Sí, don Pablo, y entretanto que no se hable más de amores.

PABLO: Me están dando trasudores.

MELITÓN: ¡Bien dicho! ¡Pruebas al canto!

PABLO: ¿Y a usted quién diablos lo mete?...

MELITÓN: Ya lo veremos después.

MICAELA: ¿Pero si usted libre no es, para qué se compromete?

PABLO: ¡Qué embuste, por un demonio! Usted sabe demasiado quién es quién me ha levantado ese falso testimonio; y aunque esta misma cuestión quedó hace poco concluida, finge usted que se le olvida con depravada intención. Me doy cuenta de

la treta... A diez mil leguas resalta; para validar su falta, vuelve usted a esa cantaleta.

MICAELA: No es así, más sobre todo, si antes pude creer a usted, ahora que otras cosas sé pienso de distinto modo. (Se retrae) Y no crea usted por esto que faltó a mi compromiso, que para ello era preciso un desaire manifiesto (Galiano, 2014).

Finalmente, Micaela se libra de ese matrimonio, a pesar de sus propias vacilaciones y de todas las triquiñuelas que Pablo idea para convencerla de que se case con él. Recién en la última escena, se convence a sí misma de que su relación con don Pablo estuvo condenada desde un inicio.

Todas estas reacciones hacen de Micaela un personaje bastante complejo, con un comportamiento por momentos errático, pero que tiene una capacidad de reflexión y de rectificación inusual en el momento del desenlace. Al final, su vida parece arreglada por medio de la adopción propuesta por don Melitón.

MELITÓN: Un padre no puede a su hija darle el título de esposa.

CLARA: ¿Ella, su hija?

MELITÓN: Lo será mañana, en debida forma. La adopto por hija mía, y cuanto tengo le toca (Galiano, 2014).

Cae en cuenta que no será aceptada ni afuera ni en su propio hogar, lo que le produce un hondo sentimiento de desolación. Y cuando ha sido liberada de otro matrimonio por conveniencia, algo en ella ha cambiado y esa solución no le parece suficiente ni ideal. Se da cuenta de que no ha recuperado su dignidad ni ha avanzado en su propia liberación.

7.2 Martina:

Ha crecido en un momento histórico de fuertes cambios introducidos por el proceso de mestizaje en el siglo XVIII y que se consolidaron en el siglo XIX (Del Águila, 2003). Es una fiel representante de la mujer del siglo anterior y su pensamiento corresponde a este periodo.

Es controladora y autoritaria en general, pero en la relación con su hija es cuando más evidentes se hacen estas características. Ella busca su propia seguridad por encima de todo, y no le importa manipular a su propia hija para lograr sus objetivos.

Trata de imponerle esas ideas a Micaela que se le rebela permanentemente y el conflicto más fuerte se da entre ambas. Como ya se ha visto en el análisis, doña Martina trata de imponerle a Micaela sus costumbres del siglo XIX en pleno siglo XX, momento de cambio social y tecnológico en la ciudad de Lima.

Es la jefa de la familia que está vista como un canal de control social que, durante el siglo XIX fue la obsesión de los moralistas debido a la elaboración de modelos de comportamiento para las mujeres (Ferrers Valls, 2006).

El encierro que busca imponer a Micaela es el reflejo de un patrón social común que se aprecia en la literatura moralista de la época. Este encierro se sustenta en dos argumentos, el primero que la mujer debe orientar sus funciones a mantener la estabilidad dentro del hogar y el segundo que el mundo exterior se presenta como un campo minado lleno de peligros y tentaciones que, debido a su carácter frágil, debe evitar a toda costa (Ferrers Valls, 2006).

Se ha propuesto casar a Micaela con don Melitón para asegurar el futuro de ambas; sin embargo, la negativa de su hija incrementará la intensidad de su conflicto. Llega al extremo de sospechar que Micaela puede robarle el pretendiente cuando la propuesta de matrimonio es para ella.

MARTINA: ...Porque, hija, hablemos en plata. ¿Yo qué tengo? ¿Yo qué valgo? Nada, yo no valgo nada. Solo esta ropa que traigo y un par de vestidos más de mil ochocientos algo. Escucha, solo tú puedes sacarme de ese pantano.

MICAELA: ¿Yo, mamá?

MARTINA: Tú.

MICAELA: ¿Pero cómo?

MARTINA: El modo es fácil, muy llano. Háblale a don Melitón en mi favor...

MICAELA: ¡Por Dios Santo! ¡Está usted loca!

MARTINA: ¿Y por qué?

MICAELA: Después de lo que ha pasado...

MARTINA: Se fue la oportunidad de que un viejo octogenario te pinte el cuerpo de joyas de valor extraordinario. Pero a mí no me la niegues, chihuahua del hortelano, si no comes, que tu madre se goce con el bocado (Galiano, 2014).

Asimismo, sobre esta situación, quien en realidad comete una traición es la misma doña Martina que seducida por Pablo, se deja llevar y es descubierta por Juana en la segunda escena del segundo acto:

MARTINA: (Escandalizada) ¿Qué habla usted? No me enamore.

PABLO: ¿Y por qué no? ¿Estoy prohibido? ¿No puedo expresar mi amor?

MARTINA: El alcohol lo ha confundido. Retírese, por favor.

PABLO se acerca a ella.

PABLO: No se prive usted de esto. Solo déjese llevar.

MARTINA: Guarde un poco de respeto, por favor, este es mi hogar.

PABLO: No me pida “por favor”. Disponga de lo que es suyo. Deje atrás ese temor y ábrame su capullo.

PABLO se lanza sobre ella y la besa. MARTINA se resiste. Él empieza a quitarle la parte de arriba del vestido. Ella lucha, aunque cada vez menos.

MARTINA: ¡No!

PABLO: ¿Por qué no?

MARTINA: ¡Porque no!

PABLO: ¿“Porque no”? Ésa no es razón.

MARTINA: (Deshaciéndose de él) ¿Y Miquita no es razón?

PABLO vuelve sobre ella, lentamente.

PABLO: Usted sabe bien que no. No se tiene que enterar. Ni ella ni nadie... (Galiano, 2014).

Doña Martina hipócritamente le esconde a Micaela lo sucedido, e incluso la inculpa cuando cree que se ha aliado con don Melitón. Es por eso que la relación se quiebra y ya no vuelve a ser la misma:

MARTINA: Mi propia hija es quien me mete el cuchillo.

MICAELA: Falso, mamá, no es así.

MARTINA: Calla o te rompo el hocico.

MICAELA: Pero mamá...

MARTINA: ¡Fuera, fuera!

PABLO: (A MICAELA) A mí no me culpe...

MARTINA: ¡Inicuos!

MICAELA: Sosiéguese usted.

MARTINA: ¡Cochina! Vete de mi casa digo. No quiero verte ni hablarte.

MICAELA: Mamá, yo siento el decirlo, mas no creo que se olvide que lo que hay aquí es mío, incluyendo esta casa.

MARTINA: Sin mí no habría ni pío. Fui yo la que te casó (Galiano, 2014).

Hay un reclamo por parte de doña Martina y una dependencia muy fuerte hacia su hija. Paralelamente abusa de su autoridad y le exige a su hija una contribución permanente a la economía y la preservación de los bienes materiales. Se acerca a los personajes masculinos para intentar sacar algún provecho que apunte a preservar su estatus y asegurar su situación económica. Para lograrlo no le importa mentir, fingir, tender trampas, manipular ni humillarse.

En la primera parte de la obra, doña Martina busca retener a don Melitón, ya sea como su marido o como marido de su hija. Una vez que asegura su posición como su futura esposa, el siguiente paso es de alejarlo de Clara, que coquetea con él. Las crisis de celos y el hostigamiento se vuelven cada vez más inmanejables.

MELITÓN emprende la salida.

MARTINA: (Reteniéndolo) Sosiéguese usted, por Dios, no le dé una enfermedad...

Basta, pues... Ya se acabó.

MELITÓN: Menuda trampa mortal en que me iba yo a meter.

MARTINA: Confieso a usted que he hecho mal, pero perdóneme usted, el mucho amor me ha hecho errar. ¡Lo amo a usted tanto...!

MELITÓN: ¡Demonios! ¿Tanto amor, de cuándo acá?

MARTINA: ¡Ingrato!

MELITÓN: ¡Esta sí que es buena!

MARTINA: No me cree...

MELITÓN: ¡Tanto afán! Pero si usted no me ha criado ni me ha dado de mamar, ¿cómo he logrado en su pecho armar esa tempestad?

MARTINA: No se burle usted de mí, téngame lástima...

MELITÓN: ¡Bah! Si fuera yo un mozo, vamos, la creería a usted quizá, porque amor de vieja a un mozo no es amor, es huracán. ¡Pero viejo y achacoso! Ésa no entra en mi costal (Galiano, 2014).

La relación entre doña Martina y Clara es de competencia, desconfianza y celos. Se infiere que la reputación de Clara es uno de los puntos principales por los que se genera el rechazo de Doña Martina:

MARTINA: (Aparte) Bien dicen que hay en el mundo gustos que merecen palos. (A MELITÓN) Se la debe haber cruzado, si es pato de toda boda.

MELITÓN: (Aparte) La envidia siempre de moda.

MARTINA: La botan de todos lados... (Galiano, 2014).

Hacia el final de la obra, cuando doña Martina trata de desenmascarar a todos, muestra su verdadera relación con Clara, de real confrontación pero disimulada por la hipocresía:

CLARA: ¿Y a usted le va bien, señor?

MELITÓN: Perfectamente, y hoy más.

MARTINA: ¡Qué tal lisura!

CLARA: ¿Y a ti?

MARTINA: No tan lindo como a ti, jodiendo por donde vas.

CLARA: ¡Ladró la malhumorada!

MARTINA: Claro, hay que tener pechuga.

CLARA: Quien te picó la lechuga que se coma la ensalada.

MARTINA: Basta, Clarita, me tienes hasta aquí.

CLARA: ¡Dios nos asista!

MARTINA: Te has vuelto muy enredista, y no sé a qué te atienes.

CLARA: Sopla, ¡qué cohete de arranque!

MARTINA: Hostigan ya tus reveses.

CLARA: ¿Y esas no son pesadeces? Con razón no hay quien te aguante.

MARTINA: Mas nunca por causa mía se impidieron matrimonios (Galiano, 2014).

En este momento de la obra, doña Martina incrimina a Clara por haber destruido su matrimonio y por los enredos que ha ocasionado. La amenaza y trata de golpearla, evidenciando el extremo al que pueden llegar las mujeres en una sociedad que las presiona para que compitan entre sí por asegurar su sobrevivencia.

MARTINA: Maldita la hora en la que nos quedamos a nuestras anchas. Ahora ya no hay jerarquías y los indios se levantan.

JUANA la mira desconcertada.

CLARA: Pues te dejo aquí a la tuya, seguro que aquí hará falta

MARTINA: Ninguna, que te acompañe. Ve con ella, ¿me oyes, Juana?

CLARA: Que venga, si así lo quieres.

MARTINA: (A JUANA) No olvides... (Galiano, 2014).

Resulta importante señalar que doña Martina cumple las funciones que debería cumplir el hombre del hogar, ya que está tratando de buscar un matrimonio que mantenga el honor de su familia. Asume un rol masculino en este sentido y es la que preserva la familia, que es la institución en la recae el espacio de la intriga amorosa que se da lugar en esta casa.

Esta motivación es la que la lleva a aliarse a Pablo para evitar la supuesta unión entre Clara y don Melitón:

PABLO: Despacio. Lo que harán no lo sé yo porque no soy nigromántico; pero lo que he visto es que él entró donde ella hace rato, y lo que supongo es que ella tiene con él algún pacto, y que ella y él estarán ahora mismo en conciliábulo, ella, para hacerme a mí algunos desaguisados, y él, para darles a ustedes en represalia algún chasco. (A MARTINA) ¡Toma si se los dará! Un clavo saca otro clavo. Dentro de muy pocos días usted los va a ver casados, y aquí el pato de la boda será usted, no hay que dudarle.

MARTINA: ¡Ya lo ves! ¿No te lo dije? Los dos se han aconchabado... Juana los debe haber visto, de seguro. ¡Qué malvados! Soy capaz... No sé de qué. La cosa es para matarlos.

PABLO: Oiga, se me ocurre un plan.

MARTINA: ¿Y qué plan es ése?

PABLO: Unámonos, y entre usted, Miquita y yo, esperemos el asalto.

MARTINA: Pues no me parece mal; sería muy acertado (Galiano, 2014).

El miedo que siente por lo que podría suceder si don Melitón y Clara confabulan es mayor a su rechazo inicial por Pablo. Quizás, la mayor contradicción en esta relación ocurre cuando en la escena vigésimo tercera del primer acto, doña Martina trata de apresurar el matrimonio de Micaela con Pablo:

MARTINA: Este mozo es excelente... ¡Qué vivacidad! Me gusta. ¡Cuánto te quiere!
¿No es cierto? (Galiano, 2014)

La seducción de Pablo hacia ella, añadida por Galiano, excita aún más estas contradicciones de ambos personajes. Doña Martina, al encontrarse sola por tanto tiempo, se deja convencer fácilmente, sin darse cuenta de que él la seduce solo por conveniencia.

PABLO: Quiero hablarle a usted un momento. He traído un rico pisco.

MARTINA: Ese es un buen argumento; sin embargo, no es bien visto....

PABLO: Vamos, solo un tanganito, un trago no mata a nadie.

MARTINA: Uno muere de a poquitos.

PABLO: Y vive solo un instante.

PABLO sirve un poco de pisco en un vasito que trajo consigo. Ella duda, pero finalmente bebe un poco.

PABLO: ¡Dele todo! ¡Sin cuidado! Total, nadie aquí está viendo.

MARTINA: Me corrompe usted, don Pablo. Al diablo, ¡a qué tanto miedo!

MARTINA se toma lo que queda del vaso y se sacude. Le encanta.

PABLO: ¿Cómo le ha sentado eso? ¿Se siente más relajada?

MARTINA: Pues mejor que anillo al dedo: me siento una llamada.

PABLO: (Sirviéndose un trago) Me alegra doña Martina. Ahora vamos a lo nuestro.

(Aparte) Si no engancha con la hija, al menos con el espectro (Galiano, 2014).

Al final, Pablo trata de engañar a las tres viudas, quienes finalmente lo descubren y lo confrontan. Galiano añade una escena en la que las tres se unen frente a esta burla del representante más ruin del sexo masculino:

MARTINA y MICAELA: ¿Es usted?

PABLO: (Burlándose) ¡Conque yo soy!

MICAELA: No puedo creer que usted... Me juró que usted sería...

MARTINA: Ya veo yo en cuánta estima Tiene usted a la mujer.

PABLO: ¡Qué diversión! Me da risa.

CLARA: Es usted el más perverso que existe en el universo.

PABLO: Basta, no sea usted lisa.

MARTINA: ¿Quién se ha creído usted para burlarse de nosotras?

MARTINA, CLARA Y MICAELA hacen una línea recta con sus abanicos amenazan a PABLO (Galiano, 2014).

En la adaptación el personaje se ha enriquecido porque el director ha incorporado ciertos momentos privados en los que se muestra vulnerable e insegura. Al final es evidente que se trata de una mujer desesperada, que ya no puede utilizar las armas femeninas de seducción para asegurar su futuro, y al enfrentarse a una sociedad que critica su condición de viuda y de mujer, no le queda más remedio que volverse dura e implacable adoptar este carácter duro e implacable con quienes la rodean con el propósito de asegurar su vida.

En la escena del monólogo de doña Martina, esta desesperación y miedo son evidentes.

MARTINA: ¿Qué se está gestando aquí? Me empiezo a desesperar. Qué difícil es cazar sin temor a ser cazada. ¿Y si se burlan de mí? No lo podré soportar. Me matará el qué dirán. ¿Y si salgo mal parada? Estafada, ninguneada, deshonrada, sepultada.

Se topa con una fotografía del esposo ausente.

¿Por qué te fuiste de pronto y me dejaste sola aquí? Forzada a sobrevivir en esta Lima inclemente. (Galiano, 2014).

Se vuelve amable y sumisa, y el alivio es más fuerte que el arrepentimiento cuando don Melitón le ofrece una pensión que cubra todos sus gastos de por vida:

MELITÓN: Doña Martina, y a usted, a fin de que vista y coma, y haga el gasto a sus expensas sin que ninguno le tosa, le fijaré una mesada hasta que le ronque la olla. Los duelos con pan son menos, y lo que no mata engorda.

MARTINA: Yo creo que estoy soñando... Dios me ampare y me socorra.

MELITÓN: Eso sí, suplico a usted que no piense más en bodas, ni haga que mi Miquita enviude una vez y otra. La juventud solo es una, Usted lo sabe de sobra.

MARTINA: Haré cuanto usted me mande.

MELITÓN: Mi petición no es forzosa. Ya usted ve que la jubilo con los honores de esposa. Ahora deme usted un abrazo.

MARTINA: Y todo lo que usted disponga (Galiano, 2014).

7.3 Clara:

Por su sensualidad y coquetería, la reputación de Clara no era la mejor entre su círculo social. Tal como menciona Del Águila (2003), a pesar de que el verse atractiva constituyera un deber femenino, a nivel social más que a nivel personal, a diferencia de las consideraciones contemporáneas, la mujer en ningún caso debía recurrir a juegos de ego o de coquetería. Se esperaba un comportamiento recatado que estuviera acorde con la moral de la época. Si se sobrepasaban algunas reglas, los perjudicados, además de ellas mismas, eran los familiares de la mujer, sobre todo su esposo y su padre.

Clara, al ser viuda, tiene un margen de libertad mayor que una mujer casada. Sin embargo, su actitud no es bien vista por las otras viudas, más conservadoras. El personaje de Clara, tanto en la obra original de Segura como en la adaptación de Galiano, resulta sumamente trasgresor por su forma enfrentarse al mundo, por su comportamiento y su honestidad final. En realidad, desde el comienzo es irreverente, desfachatada y no se cuida tanto como las tras de decir lo que piensa.

En la adaptación de Carlos Galiano, este personaje tiene un mayor grado de sensualidad que utiliza como una herramienta para asegurar su supervivencia en la sociedad en la que vive. En ese sentido, se la ha relacionado con la teoría de Catherine Hakim sobre el capital erótico que ha sido discutida y comentada por varios autores y que tiene una validez contemporánea (Santos, 2015).

A la distinción que Pierre Bordieu realiza entre capital social, cultural y económico, Hakim agrega un capital más que es el erótico, que es definido como una mezcla entre belleza, atractivo sexual, cuidado de la imagen y capacidad de socialización que hacen que tanto hombres como mujeres resulten atractivos para todos los miembros de la sociedad. Además, la autora señala que el patriarcado tiene un interés en controlar el capital erótico en las mujeres para evitar que saquen provecho de su ventaja (Santos, 2015).

Clara encaja perfectamente en la teoría del capital erótico, ya que este personaje busca obtener ventajas y protección de los hombres por medio de su atractivo físico y su capacidad de seducción. Su vestuario, maquillaje y forma de vestir encajan en los parámetros descritos, tal como se ha señalado anteriormente. En ese sentido, representa una constante amenaza para las otras mujeres que no hacen uso de estos atractivos.

La hipocresía se convierte en una de las armas más eficaces para poder ingresar en diferentes espacios y que no le cierren las puertas. Galiano reproduce un recurso cómico que está en la obra de Segura y que se basa en la inmediatez de los diálogos y de las reacciones de los personajes:

CLARA: ¡Doña Martina!

MARTINA: ¡Oh, Clarita! (Aparte) ¡Importuna!

CLARA: Al fin te encuentro. ¿Cómo estás?

MARTINA: Buena.

CLARA: ¿Y Miquita?

MARTINA: Ha salido hace un momento.

MARTINA abre su abanico para que CLARA no se acerque a DON MELITÓN

CLARA: ¡Qué elegante tu vestido!

MARTINA: No tan sobrio como el tuyo.

CLARA: Lo peor de estar sin marido es llevar siempre este luto.

MARTINA: Pero a ti te sienta a pelo... (Aparte) por tu cuerpo de cadáver.

CLARA: Ay, ¿tú crees?

MARTINA: ¡Por supuesto!

CLARA: (Aparte) El diablo por viejo sabe (Galiano, 2014).

Su astucia y gracia es un freno que le impide cruzar los límites a los que puede llegar. Al final su conciencia y sus buenos sentimientos prevalecen sobre su necesidad de ganar una contienda que la iba a convertir de verdad en una persona cruel y sin escrúpulos. Así se reafirma la idea de que no es la maldad o la codicia la que mueve a estas mujeres, sino la sobrevivencia.

Los dos personajes que son plenamente conscientes de que la guerra solapada entre ellas es el único recurso que tienen a mano para asegurar su posición económica y social son Clara y doña Martina, y como recurren a armas similares, es fácil que cada una adivine los movimientos e intenciones de la otra. Lo dicho se aprecia claramente en la escena en que Doña Martina trata de sonsacarle información sobre don Melitón y Clara, por medio de los gestos y las inflexiones, muestra que se da cuenta de las intenciones de esas preguntas:

MARTINA: Una pariente cercana a quien corteja ese viejo, y a quien ha dado palabra de casamiento...

CLARA: ¡Qué cosa!

MARTINA: No pierde el tiempo la lacra. Como digo... mi parienta que precia de ser muy cauta; pero que, mujer al fin, le tiene apego a la alhaja, me ha encargado que averigüe con todas mis camaradas, qué clase de hombre es su novio.

CLARA: Di... ¿tu parienta es tarada?

MARTINA: ¿Perdón? ¿A qué te refieres?

CLARA: Nadie usa ahora esas mañas... Aquí nadie suelta el pájaro teniéndolo ya en la jaula. Dueña es la que posee; dile que no sea cándida. Me voy, no me embromes más... (Galiano, 2014).

Los celos de doña Martina marcan la relación entre ambas. El enfrentamiento es soterrado y enmarcado en un clima de aparente cordialidad. Se entiende que la animadversión entre ambas proviene de la censura de doña Martina a la forma en que Clara desafía las normas sociales. Su provocación hacia los hombres, además de los consejos que le brinda a Micaela, pone en peligro la reputación de su casa. Por su parte, a Clara le repele su doble moral y le parece una egoísta que fuerce a su hija a contraer un matrimonio para su propio beneficio.

CLARA: Yo no diré que estoy libre de una pasión, no por cierto, que puede tentarme el diablo, y al fin... soy de carne y hueso; pero en el día, a Dios gracias, ser viuda siempre deseo, porque tengo para mí, lo digo sin aspavientos: la que se casa dos veces tiene el valor de un torero (Galiano, 2014).

Esta reflexión que hace ante Micaela revela una aceptación plena de su sexualidad y un rechazo hacia el matrimonio, dos aspectos rechazados socialmente en esa época. Ella le habla con suma libertad por este personaje, lo cual demuestra que no se avergüenza de sus ideas, a pesar de que sus acciones la contradigan.

Otra de las características del personaje es su cinismo. Hay en ella una amargura producto de los engaños de los que ha sido víctima en su vida amorosa y de la vida difícil que ha llevado, que la llevan a aceptar condiciones que rechazaría si estuviera en una situación más privilegiada. Ella es la única que tiene la carga de mantener a dos hijos pequeños en la versión original de Segura, y solo cuenta para ello con una pequeña pensión de viudez. En la versión de Galiano no está explícito su carácter de madre. También sabe que su belleza y seducción tienen un plazo limitado.

Siente que ya no tiene nada que perder y que consideraciones como la dignidad y el orgullo son para otras que pueden darse ese lujo. Por eso es que llama cándida a doña Martina cuando ésta intenta usar triquiñuelas para averiguar si su prometido tiene uno o más amoríos. Clara considera que la fidelidad y los sentimientos son irrelevantes frente a la seguridad económica.

Por eso está tan feliz y aliviada cuando al final de la obra recibe los favores de don Melitón, y no puede entender los sentimientos de Micaela. Al igual que en la versión original de Segura, don Melitón le ofrece una pensión a Clara, pero en este caso, Galiano introduce la maniobra que ella realiza para engatusarlo. En la puesta en escena, Clara finge debilidad y desconsuelo, mientras se acerca a don Melitón de manera seductora y haciéndose la indefensa y débil.

CLARA: ¿Ahora qué será de mí? ¿Con qué pararé la olla? Solo soy una mujer (Insinuándose muy sutilmente a MELITÓN) viuda, sola y querendona, sin ninguna otra virtud que ser una buena esposa. Voy a tener que salir mañana a pedir limosna...

DON MELITÓN se acerca a CLARA.

MARTINA: Don Melitón...

MELITÓN: No la escucho. (A CLARA) Escuche usted, buena moza, si acaso por lo ocurrido le quitan todas sus cosas desde aquella misma fecha yo le pararé la olla.

Pausa.

CLARA: ¿Pero cómo pagaré?

MELITÓN: (Sutil) Ya encontraremos la forma. Cada mes un recordaris e irá volando la mosca. Y el recordaris lo exijo porque es frágil la memoria.

MARTINA: (Muerta de envidia) ¡Qué hombre!

CLARA: No es hombre, es ángel. Ángel de misericordia.

MELITÓN: En fin, ya es tarde, me marchó. Me he estado aquí ya dos horas.

Empieza a salir.

MARTINA: (No puede evitarlo) La suerte de la que es fea...

CLARA: ¡La más fea la desea!

MARTINA: ¿Cómo dice Ña Clarita?

CLARA: Lo que escuchó, Ña' Martina. Yo también me voy, Miquita (Galiano, 2014).

Con respecto a la interacción con los personajes masculinos, en su primer acercamiento siempre utilizará su capital erótico, que está compuesto por siete elementos: el polifacético, el atractivo sexual, el social, la vitalidad social, la presentación social, la competencia sexual y, en algunas sociedades, la fertilidad (Santos, 2012). Clara, al momento de establecer estas relaciones, explota los elementos de atractivo sexual, social y de presentación. El primero se manifiesta en su manera de hablar y de caminar. El segundo en sus maneras insinuantes, un poco atrevidas, pero siempre dentro de los límites de la corrección y las buenas maneras. El tercero está asociado a su forma de vestir y a los accesorios que luce, que indican un cuidado y una preocupación por mantener un estilo refinado (Santos, 2012).

Desde que Clara ingresa a la casa de doña Martina y saluda a don Melitón, queda patente cómo utiliza estos elementos.

CLARA le hace una reverencia a MELITÓN.

CLARA: Caballero...

MELITÓN: (Seductor y elegante) Soy de usted.

CLARA: (A MARTINA, aparte) ¿Y quién es éste?

MARTINA: Un amigo.

CLARA: ¿Vendrá Miquita?

MARTINA: No sé; Ha salido, ¿no te digo? Busca afuera.

CLARA: Voy allá. (A MELITÓN, coquetamente) Con permiso...

MELITÓN: Usted lo tiene (Galiano, 2014).

Son tan obvias sus intenciones que doña Martina inmediatamente se da cuenta.

MARTINA: Pero esta Clara, este diablo... ¡y qué ojazos le echó al viejo! Si ella huele este cortejo, no lo deja prosperar. Está que se despepita porque le hablen a la oreja, ya se ve... ¿qué moza o vieja no tiene el mismo pensar? Sin embargo, que no busque conmigo tres pies al gato, porque va a pagar el pato como nunca imaginó. A cuánto hay estoy resuelta si me infiere algún perjuicio, que, puesta en el precipicio, antes que mi madre, yo (Galiano, 2014).

Ella está a la búsqueda de pretendientes que le puedan resolver sus problemas sociales y económicos, y desde que lo ve, sabe que don Melitón tiene una posición económica privilegiada. Utiliza su atractivo sexual para llamar su atención.

MELITÓN: Es fachosa.

MARTINA: Con lo ajeno. ¿Le gusta a usted?

MELITÓN: A mí no. No obstante, lo bueno es bueno.

MARTINA: (Aparte) ¿Qué tal? ¿No lo dije yo?

MELITÓN: Su trato parece fino, y tiene...

MARTINA: ...facha de loca.

MELITÓN: Como dijera un marino, buena proa y buena popa (Galiano, 2014).

En el siguiente diálogo que mantienen doña Martina y don Melitón sobre Clara, se puede apreciar que este último fija su atención en su trato y su forma de comportarse, pero sobre todo en sus atractivos físicos. De esta manera, ella logra obtener de él todo tipo de favores lo que lleva a que al final de la obra le ofrezca una pensión para suplir la que perderá por confesar su segundo matrimonio ante la ley.

El otro personaje masculino con el que se relaciona es Pablo, por el quien siente un profundo rencor y menosprecio por haberla abandonado. El haber sido engañada y maltratada por él la ha llevado a endurecer su carácter y a enfrentarse a la sociedad en la que vive, creando sus propias normas de sobrevivencia que no pasan por un cambio de vida.

En principio, la relación que tiene con Pablo es sumamente conflictiva ya que él la chantajea para que no pierda su pensión y eso implica que el matrimonio que contrajeron se mantenga en la clandestinidad. Es por eso que cuando se encuentran, su primera intención es desenmascararlo frente a Micaela. Se produce un juego humorístico en el que ambos se saludan hipócritamente y en el que ella incluso lo agrade tirándole el humo mientras fuma. Este tipo de situación debilita la imagen del personaje masculino e incluso lo deja en ridículo frente a su prometida.

CLARA: ¡Él es!

PABLO: (Aparte) ¡Aquí esta mujer!

CLARA: Adiós, mi vida.

MICAELA: Hasta luego.

CLARA: (Recalcando) Señor don Pedro, ¿qué cuenta?

PABLO: ¡Oh, Clarita! Aquí, contento. ¿Se marcha usted?

CLARA fuma un cigarrillo y le tira el humo en la cara a Don Pablo.

CLARA: Vuelvo pronto. Hasta la vista, don Pedro.

MICAELA: (Aparte) Cómo le recalca el nombre, ahora todo lo sospecho.

Sale CLARA (Galiano, 2014).

Para contrarrestar la arremetida, Pablo inventa una historia para desacreditarla ante doña Martina y Micaela, y logra su cometido.

PABLO: Despacio. Lo que harán no lo sé yo porque no soy nigromántico; pero lo que he visto es que él entró donde ella hace rato, y lo que supongo es que ella tiene con él algún pacto, y que ella y él estarán ahora mismo en conciliábulo, ella, para hacerme a mí algunos desaguizados, y él, para darles a ustedes en represalia algún chasco. (A MARTINA) ¡Toma si se los dará! Un clavo saca otro clavo. Dentro de muy pocos días usted los va a ver casados, y aquí el pato de la boda será usted, no hay que dudarlos (Galiano, 2014).

Clara sabe que su segundo matrimonio es un secreto que no puede ser revelado, pero su objetivo principal en la obra es que Micaela se entere de que su prometido es un mentiroso y un estafador. Por ello pasa gran parte del tiempo tratando de desbaratar las historias de Pablo sin llegar a contar la verdad. Esto le supone un gran despliegue de ingenio y también una gran tensión. Por ello, hacia el final de la obra, al ser retada por Pablo, reluce su ira, pierde el control y lo ataca físicamente.

Como ya se ha señalado previamente, el segundo matrimonio de Clara no puede ser descubierto por nadie ya que podría arruinar su estabilidad económica al quitarle la pensión que recibe como viuda. La oposición entre su necesidad por decir la verdad para proteger el

honor de Micaela y su miedo a quedarse sin la pensión que recibe, además del posible desprestigio social que conllevaría un segundo matrimonio a escondidas, la llevan a un enfrentamiento de vida y muerte con Pablo:

PABLO: ¡Dejémonos ya de chanzas! (Amenazando a CLARA) Si le resta a usted aún juicio, no me saque a mí de quicio con sus torpes acechanzas. Yo jamás he cometido las faltas que usted me aplica, ni sé quién es esa Andica, ni Juanelo es mi apellido.

CLARA: Graciosísima estrategia.

PABLO: También la calma se agota.

MELITÓN: (Aparte) Si yo comprendo una jota, que me endosen a la vieja.

CLARA: Más claro, para concluir: sépanse todos que este hombre se puso al casarse el nombre que acaban ustedes de oír.

PABLO: ¡Falso!

CLARA: ¡Qué desfachatez!

PABLO: Eso me lo hará usted bueno.

CLARA: Don Pedro, en cualquier terreno: si a usted le place, ante un juez.

MICAELA: ¡Oh, Dios mío! ¡Esto es horrible!

PABLO: ¿Ante un juez? Bien, mi señora. Deseo que llegue la hora.

CLARA: Ahora mismo, si es posible. Casado es usted, no le huyo (Galiano, 2014).

Ella es quien gana ante la injusticia, pero tiene que revelarle la verdad a Micaela y, por ello, perder su pensión cuando Pablo cumpla su amenaza de informar sobre su matrimonio en el organismo estatal correspondiente.

CLARA: A los meses de celebrada esta boda, don Pedro me abandonó como a un perro se abandona y se entregó libremente a una vida escandalosa, creyendo que yo jamás diría nada en su contra por no perder la pensión que hasta el día se me abona. Pero cuando me enteré que te había propuesto boda a ti, el muy infeliz, y que no era tu persona la que le hacía emprender una acción tan deshonrosa, sino esos vales que tienes y cuyos réditos cobras, deseando entonces salvar mi conciencia religiosa, y evitar una desgracia que hubiera afectado tu honra, me decidí a conjurar la borrasca a toda costa. (Galiano, 2014).

Esto revela que tiene afecto por Micaela, de quien es amiga, aunque ésta última sea bastante menor que ella en la adaptación de Galiano. Clara visita su casa con frecuencia y es bienvenida, a pesar de las reticencias y los celos que genera su comportamiento. Esta

desconfianza que produce en las otras mujeres es algo que no le preocupa mucho y que está acostumbrada a manejar. Pero no se da cuenta de que su amiga pueda sentir incluso miedo de que pueda quitarle a Pablo.

MICAELA: No sé cómo esa mujer ha sabido que me caso; pero desde aquel instante se ha tomado al novio a cargo, y anda como una serpiente nada más que averiguando, por cuanta casa hay en Lima, toda su vida y milagros. Hoy trajo no sé qué cuentos, mas como yo no hice caso me ofreció que volvería provista con otros tantos (Galiano, 2014).

Por eso también es que Micaela no le cree cuando Clara trata de advertirle sobre la conducta pasada de su prometido:

CLARA: Lo único que siento es que mis sanos oficios no hayan tenido otro premio, sino que en mi propia cara, me hayas dicho tú que miento.

MICAELA: Yo no he dicho que tú mientes no seas tan busca-pleitos, lo que dije es que no creía rumores sin fundamento.

CLARA: Así será, pues.

MICAELA: Así es.

CLARA: Yo no sé cómo me meto en estas cosas.

MICAELA: ¡Jesús! Tú, aflojando la sin hueso, no tienes cuando acabar. Ea, basta de embelecocos, y tan amigas como antes. Yo, Clarita, te agradezco la noticia que me has dado, pues con tu conocimiento viviré más prevenida. Dime, por último, ¿es cierto que no se llama don Pablo? (Galiano, 2014).

Las acciones de Clara hacia el final de la obra muestran que siente una verdadera preocupación por el bienestar de Micaela. En ese aspecto es solidaria con las mujeres que quiere y no se acerca a ellas para obtener beneficios, como sí lo hace con los hombres. Esta muestra de sinceridad conmueve a Micaela, luego de su primera reacción negativa al conocer la noticia.

MARTINA: ¡Ella es!

CLARA: (Decidida a asumirlo) Andica, sí.

MICAELA: ¿Pero qué dices, Clarita?

MELITÓN: ¿Es usted la tal Andica?

CLARA: Tal como acaban de oír. (A PABLO) Se desenredó el cordón.

MICAELA: ¿Pero qué es esto, Dios mío? (A CLARA) ¿Fue tuyo antes de ser mío?

CLARA: Miquita, por compasión... ¡Ay, me muero!

MICAELA: ¿Qué te ha dado?

CLARA: La vista... aquí... ¡la cabeza!... ¡No puedo!... ¡Cuánta vileza...! (Galiano, 2014).

La sobrecarga de emociones y la presión que ha soportado hacen que Clara se desmaye. Esto genera conmoción en los personajes y hace que Micaela la perdone en ese momento.

MICAELA: Sí, yo soy, Clarita... Lloro, desahoga ese corazón que los pesares destrozan.

CLARA: ¡Cuánto he sufrido!

MICAELA: Lo veo.

CLARA: Dios te haga siempre dichosa. Mucho he padecido, mucho.

MICAELA: Todo lo comprendo ahora (Galiano, 2014).

No obstante, cuando don Melitón se ofrece a salvar a las tres mujeres, Clara adopta una actitud maternal hacia Micaela, a la que le reprocha llorar en un momento tan feliz.

CLARA: ¿Qué penas estás llorando? Sonríe, chiquita tonta. Si has salido ganando. ¿A qué esa cara tristonosa? ¿No te hace feliz acaso que seamos libres todas, que de nadie dependamos? No hay por qué sentirse sola. Aquí nos acompañamos. Nos tenemos a nosotras. Ya aparecerá el Don Juan que tanto anhelas ahora. O quizá no llegue nunca... Total, ¡para lo que importa! Pero ahora no es momento de andarse con esas cosas. El amor y la pasión son aguas que se evaporan. Ahora abraza a tu madre (Galiano, 2014).

Este parlamento resume su forma de pensar. Para ella la independencia reside en lo económico, y lo afectivo no tiene importancia. Con esa nueva situación, ellas no necesitan más de los matrimonios por conveniencia y, finalmente, tampoco de los hombres. Más bien, es ahora que se pueden ver como una familia y no competir ni enfrentarse. Para ella, esta solución pone fin a los sufrimientos de las tres viudas.

Por último, como ocurre con doña Martina, la relación con Juana revela el maltrato que se les daba a los criados en esa época. Pero en su caso ella es todavía más despectiva porque reproduce lo que ocurre cuando una persona de condición inferior encuentra a otra que está en un escalón más bajo de la escala social y, en vez de identificarse y solidarizarse con ella, le hace sentir que es de una condición superior. Por ejemplo, en la cuarta y décimo octava escena del primer acto, Clara llega a la casa y tira al aire su abrigo y su sombrero para que Juana los agarre y acomode en el perchero. En ningún momento le agradece. Este maltrato se vuelve a dar en la décimo octava escena del primer acto:

JUANA: Aquí estoy, señorita.

MARTINA: Mira, con esta muchacha remíteme la mantilla.

Ambas empujan a JUANA de un lado al otro

CLARA: No... que se quede.

MARTINA: ¡Que vaya!

CLARA: Deja, yo la mandaré, que primero iré a la plaza, a ver la celebración y después iré a mi casa (Galiano, 2014).

Ambas mujeres empujan a Juana de un lado a otro, como si fuera un juguete o una mascota a la que pueden zarandear a su antojo. Una situación similar se da al final de la misma escena:

MARTINA: Maldita la hora en la que nos quedamos a nuestras anchas. Ahora ya no hay jerarquías y los indios se levantan.

CLARA: Pues te dejo aquí a la tuya, seguro que aquí hará falta.

MARTINA: Ninguna, que te acompañe. Ve con ella, ¿me oyes, Juana?

CLARA: Que venga, si así lo quieres.

MARTINA: (A JUANA) No olvides...

CLARA: Anda, muchacha. (La golpea con el abanico) (Aparte) ¿Qué se trae ésta entre manos? (Galiano, 2014).

7.4 Juana

Lo que define a este personaje es su condición de criada y su extracción andina, que la ubican en una posición inferior al resto, a pesar de que el sistema de castas propio del virreinato se había roto (Del Águila, 2003). La relación es feudal, de control absoluto y la respuesta es la subordinación.

La situación de los criados domésticos no varía con el cambio de un siglo al otro. Viven en las casas, son parte de la familia sin tener ningún derecho. Son el último escalafón social en una sociedad con una serie de lastres feudales, que vienen acompañados por la profunda discriminación racial y de género que agrava más su condición. A cambio de eso, tienen techo y comida y un pago mínimo.

Juana no cuestiona esta situación ni el trato que recibe. Acepta que la invisibilicen, que la boten de una habitación, que la manden a hacer recados a cualquier hora del día o de la noche. Ella les dedica su vida, no sale, no tiene actividades propias. Lo que la salva es su resiliencia, su capacidad para adaptarse a las circunstancias adversas, su capacidad de observación y el poseer una inteligencia que le permite conocer a las personas y sus debilidades. Es sensata y astuta.

También recurre a ciertas estrategias para sobrevivir en un medio hostil como la ciudad de Lima, que en ese momento todavía no era transformada por las sucesivas olas de migración andina. Por lo tanto, a una andina en la capital solo le quedaba tratar de camuflarse para no ser objeto de desplantes y racismo. Por eso es que ella trata de imitar a Micaela en sus formas y manera de hablar, hasta que poco a poco va ganando más seguridad y confianza en sí misma. La alienación era un importante mecanismo de sobrevivencia.

ANTONIO: Serrana tenías que ser. Cerrada como un cajón.

JUANA: Cerrada mejor que abierta. Y bien limeña, señor.

ANTONIO: Ja, ja, ja, ¿limeña tú? ¡La chola se alimeñó! (Galiano, 2014).

Durante el transcurso de la obra, Juana es minimizada y controlada por doña Martina. En su calidad de jefa del hogar es ella quien ejerce la autoridad.

JUANA: (Dentro) ¡Ahí voy, señorita!

MARTINA: En esto no arriesgo nada.

Entra JUANA desde interiores.

JUANA: ¿Usted me llamaba?

MARTINA: Escucha. ¿Tú sabes dónde es la casa de Clarita?

JUANA: Por supuesto.

MARTINA: ¿Ya sabes quién?

JUANA: (Aparte) ¡Qué machaca! (A MARTINA) La que estuvo aquí hace poco.

MARTINA: La misma. Pues oye, Juana. Anda y di de mi parte que no se enoje, y que me haga el servicio de prestarme su mantilla, ¿me oyes, Juana? (La agarra por los hombros)- Atiende a lo que te digo. Fíjate bien, y repara si está allí don Melitón, qué es lo que hace, y con quién habla. ¡Cuidado como te olvides! Cuento con tu perspicacia.

MARTINA le da media vuelta a JUANA y la empuja hacia la puerta (Galiano, 2014).

La patrona tiene el derecho de insultarla y puede llegar a maltratarla físicamente sin que ella pueda reclamar.

JUANA: (Entrando) Aquí estoy.

MARTINA: Ven acá pronto y escucha. ¿La mantilla?

JUANA: ¿Ahí no está?

MARTINA la tira al suelo de un empujón.

MARTINA: Cierra bien tu boca sucia. Lleva esta prenda a su dueña, y si acaso te pregunta por qué la vuelves tan pronto, dile... lo que se te ocurra. Todavía debe estar con su compinche en tertulia, ve si acaso los sorprendes, y vuelve al punto. ¿Me escuchas? (Galiano, 2014).

En este tipo de relaciones de servidumbre, siempre el más débil es el que sale perdiendo. Incluso cuando se produce un acto reprobable, como la seducción de Pablo a doña Martina con el consentimiento de ella, la que resulta amenazada es Juana que los descubre.

JUANA: La niña Micaela dice...

MARTINA libera a PABLO. Ambos intentan disimular. JUANA está congelada, observando.

PABLO: Tú no viste nada aquí.

PABLO sale.

MARTINA: Juana. Niña, ¿has escuchado?

JUANA asiente.

MARTINA: ¿Eso quiere decir “sí”?

JUANA: Sí, señora.

MARTINA: (Amenazándola) Ten cuidado. No quisiera yo cambiar de sirvienta, así de pronto. Hacerte empezar de cero me parecería tonto.

Trata de arreglarse el vestido pero no lo puede hacer sola (Galiano, 2014).

Doña Martina la amenaza con despedirla, lo que significa que podría terminar como lavandera o cocinera, oficios considerados menos seguros y mucho más duros que el de criada.

El personaje de Juana constituye un *raisonneur* o razonador en esta adaptación de la obra original de Segura. Con la construcción social de este personaje, Galiano retoma el planteamiento de Segura en su obra “Un juguete”, en el que la criada mulata Isabel es quien demuestra una moralidad superior a la de los señores y señoras de la casa. La contribución de Galiano es hacer que este personaje sea andino, un sector de la población considerado de menor nivel que del de los afrodescendientes. Hay que tener en cuenta que las poblaciones indígenas no son mencionadas en este tipo de literatura, quizás desde que en 1854 el Mariscal Castilla abolió la contribución indígena y liberó a los esclavos de origen africano. Tal como

Isabel en “Un juguete”, Juana representa a un Perú desplazado y multirracial que desafía a la clase dominante limeña por medio de su rechazo a la falsedad, la injusticia y la hipocresía de estas personas (Isola, 2012).

La relación con Micaela es también una de subordinación, pero es evidente que es la que menos la maltrata, y la única que en un momento dado escucha sus palabras y les da crédito. Este es un hecho importante en la valoración del personaje de Juana que es, finalmente, la única que se atreve a hablarle con claridad y verdad y logra abrirle los ojos a la joven.

Hacia el final de la obra, ella es el único personaje que reparó en sus palabras y la escuchó como se escucha a un ser humano al que se respeta, cuando Juana decide confrontarla con la verdad que se vive en su propia casa:

JUANA: Mire. Tiene mi edad y ya es viuda.

MICAELA: ¿Por qué estás tan confianzada? ¿Quieres que afuera te tire?

JUANA: No soy yo a la que la vida le pende apenas de un hilo. La mentira no es mi estilo, perdone que se lo diga.

MICAELA: ¿Qué quieres decir con eso?

JUANA: Esta casa, estos modos. Es un todos contra todos. Nada bueno saldrá de esto (Galiano, 2014).

La mayor influencia en Juana la ejerce Antonio, el criado afrodescendiente. Ellos se enamoran y es la única relación de pareja en la obra en la que existe una sinceridad en los sentimientos, porque no hay de por medio ningún interés que enturbie las buenas intenciones de ambos. Es una relación que se va construyendo porque al inicio Juana lo rechaza ya que teme la reacción de sus patronas.

JUANA abre la puerta y se sorprende al ver a ANTONIO, pero disimula rápidamente. Este entra de sopetón. Durante toda la escena, ANTONIO observa de reojo a JUANA. Cuando ella le abre para que salga, éste agarra su cintura (Galiano, 2014).

Él la desconcierta porque entre bromas y de manera juguetona le dice las verdades que ella no quiere escuchar. En primer lugar, se burla de su alienación y la insta a aceptar su procedencia y su cultura. Así ayuda a que Juana acepte sus orígenes y desafíe el orden impuesto por sus patronas a través de juegos y de humor:

JUANA: ¿Qué entras como en tu casa? Espera afuera mejor.

ANTONIO: Cómo eres, cholita ingrata.

JUANA: Mala soy pues, así soy. Que esperes afuera te digo, ahí sale el don Melitón. Si te ve la sin marido. te va a dar un coscorrón...

ANTONIO: Que nos vea, en buena hora; así nos botan a los dos.

JUANA: Que la boten a tu abuela. ¡Quita tú de ese sillón!

ANTONIO: Sin pegar, sin pegar, ¡au! ¿Así demuestras tu amor? ¿"Más te pego, más te quiero"?

JUANA: Ningún "te quiero", señor (Galiano, 2014).

En los momentos de seducción, Antonio trata de que Juana se reconcilie consigo misma y asuma su identidad. La llama chola o serrana con cariño y enfatiza su belleza. Sorprende la seguridad que emana este personaje, porque si bien hubo un relativo acomodo de la población afroperuana luego de la abolición de la esclavitud y que fueran libres las tres últimas generaciones, de todas maneras eran discriminados racialmente y relegados a los oficios con menos prestigio en la sociedad de entonces. Por eso es destacable la lucidez de la conversación que comparte con Juana en el segundo acto:

ANTONIO: (Tratando de hacerle ver) Ya no tienes que fingir ser limeña, no hay razón. Puedes estar orgullosa de ser india.

JUANA: ¡Cómo no!

ANTONIO: Es del reconocimiento de lo que te hablo yo, del Estado y esas cosas, de la patria y la nación. (Aclarando) Para mí no valen nada: yo sé bien qué es lo que soy. (Valorándola) Tú no eres menos que nadie.

JUANA: Ante los ojos de Dios, porque ante los de la gente una siempre es inferior ya sea por no tener cobres o por ser de ese color.

ANTONIO: ¿Quieres ser como esta gente? ¿Ser puro caparazón? Si eso quieres,

¡adelante! Pero mira alrededor: pura farsa a donde vayas, mascarada y aguijón... ¿Pa eso quieres ser limeña?

JUANA: Hazte a un lado, por favor.

ANTONIO: Juanita, vente conmigo. Yo te ofrezco algo mejor. No te llenaré de joyas, pero sí de mucho amor (Galiano, 2014).

Estas reflexiones producen efecto en Juana, que comienza a rescatar su identidad y reemplaza el moño con el que aparece al inicio por las trenzas características de las mujeres andinas. Además de los cambios externos se va produciendo en ella una transformación que tiene que ver con el rechazo que va sintiendo por ese mundo de hipocresía y conveniencia que la rodea. Se da cuenta de que no quiere convivir más con esa gente ni seguir sirviendo a los miembros de una clase social decadente e inescrupulosa. Tampoco quiere ser vejada y humillada nuevamente, tal como ocurrió con el intento de Pablo de chantajearla y agredirla sexualmente.

PABLO toca la puerta de la casa. JUANA va furiosa a abrir la puerta.

JUANA: ¿Qué no entiendes... ¡Ay, Dios mío! Perdóneme usted, señor. Pensé que era el negro Antonio. Yo... no ha sido mi intención.

PABLO: ¿Me confundes con el negro?

JUANA: No, señor, lo que pasó...

PABLO: ...es que a la casa había entrado y hace poco se marchó.

JUANA: No, señor...

PABLO: Yo creo que sí.

JUANA: Se equivoca, lo que pasa...

PABLO: Lo acabo de ver aquí, así que acá a nadie engañas.

JUANA: Eso no es lo que pasó.

PABLO: ¿Pero a quién van a creer? ¿Al hombre que todo vio o a la sirvienta mujer?

JUANA: No diga nada, señor. Si no me van a botar.

PABLO: (Manipulador) Si lo hacen ¿qué gano yo?, ¿me van a recompensar?

JUANA: No, señor, no harían eso.

PABLO: (Sentenciando con complicidad) En cambio tú me darás tu lealtad y tu respeto; con eso me bastará.

PABLO toma a JUANA por la cintura y la ciñe contra él. Trata de acercarse más a ella hasta que entra MARTINA (Galiano, 2014).

Durante la escena final, la acción se congela y Juana tira su delantal como señal definitiva de su renuncia al trabajo, pero también a relacionarse con ese sector social. Pero como su presencia es invisible, doña Martina ni siquiera se da cuenta de que ha huido.

JUANA se va de la casa sin ser vista, para nunca más volver. La luz se hace plena nuevamente.

MARTINA: Esta india que no vuelve. ¿A dónde se habrá metido? (Galiano, 2014).

En ese sentido, el planteamiento de Juana como el de Isabel en “Un juguete”, será subversivo hacia el final de la obra, pero no llegará a cambiar la situación de las patronas de la casa ni de los personajes con un mayor rango. A fin de cuentas, en el mundo propuesto por Segura y por Galiano, una mujer criada y andina no podría cambiar el estatus quo, pero sí puede cuestionarlo y contradecirlo (Isola, 2012).

La luz se hace parcial nuevamente y solo vemos a JUANA. Los limeños congelan.

JUANA: (Aparte) ¿Qué les pasa a los señores? ¿Sus mentiras no dan más? Se empiezan a desmayar... ¡Ahí tienen por impostores! Hace tiempo las observo, desde que llegué a su hogar reclutada pa' limpiar toditos sus desarreglos. “Qué elegantes”, yo pensaba. “Como ellas quiero ser”. “Quiero ser una mujer refinada”, así soñaba. Pero ahora que las veo me doy cuenta que estoy bien; No seré yo una entre cien pero al menos no falseo. Lo que soy es lo que soy, nada más y nada menos, el que sepa lo que es bueno sabrá apreciar mi valor.

JUANA se saca alguna prenda de sirvienta y la tira.

Ahora que me voy les digo... Bah, ¿a quién diablos le interesa? ¿A estos quién los endereza? Árbol que nació torcido...

JUANA se va de la casa sin ser vista, para nunca más volver. La luz se hace plena nuevamente (Galiano, 2014).

A partir de ese momento, se libera del miedo a ser cuestionada por su relación con Antonio y de terminar en la calle, y decide aceptar su propuesta. Es el único personaje que, contra todo lo socialmente establecido, prioriza su felicidad.

CAPÍTULO VIII: CONCLUSIONES



El siguiente capítulo presenta las conclusiones obtenidas a partir de la investigación efectuada. En primer lugar, gracias a la recopilación bibliográfica realizada de manera exhaustiva y, en segundo lugar, a las herramientas de recolección de información pertenecientes al tipo de investigación cualitativa (entrevistas a profundidad realizadas a siete profesionales en el ámbito teatral y literario).

Las conclusiones que se obtuvieron a partir de este proceso pueden - o no - responder a las preguntas establecidas en un inicio e, incluso, contradecirlas.

8.1 El concepto referencial de partida que emplea Carlos Galiano para visibilizar la problemática de la desigualdad de género a través de la adaptación de “Las tres viudas” de Manuel Ascensio Segura:

Sin que se le pueda considerar dentro de la clasificación de Teatro Feminista, la adaptación de la obra “Las tres viudas” de Carlos Galiano es una contribución al tratamiento del género desde las artes escénicas en el Perú. Esta problemática se ha representado en el teatro esporádicamente desde la década de 1970, pero sin llegar a formar una corriente. Ha habido algunas obras representativas que se han puesto en escena a partir del año 2000, y que coinciden con la incorporación del concepto de género en el discurso social y de la perspectiva de género en el ámbito internacional.

La adaptación de Galiano respeta las características del Costumbrismo, que se basa en los retratos de tipos sociales y que son comedias de carácter satírico y pintoresco que denotan cierta ligereza; aunque en el caso de Segura sus obras no dejan de incorporar la crítica social, específicamente en “Las tres viudas”, en la que muestra la problemática de las mujeres de su

época, su peso en la escena doméstica y sus métodos de supervivencia. Los modelos del Costumbrismo son tomados del teatro del Siglo de Oro español, que también es influido por la dramaturgia neoclasicista en la que se mantiene el estatus con la continuidad del matrimonio.

En esta adaptación se comprueba el carácter comunicativo y vivencial del teatro que permite la difusión de ciertos mensajes. En este caso, son tres los que el director quiere resaltar: El primero es que la situación de desigualdad de género se ha modificado en algunos aspectos, pero todavía abre brechas y reproduce desigualdades en la sociedad peruana. El segundo es que las mujeres pueden rebelarse ante ese sistema de valores y normas sociales que las excluyen. El tercero es que el racismo es una tara social que impide valorar a todos los integrantes de la nación y encontrar en las diferencias la riqueza de la diversidad cultural.

Por último, resulta importante señalar que al adaptar el contexto de la obra a 1921, durante la celebración del centenario de la Independencia, Carlos Galiano, en principio acerca la obra al espectador actual. Así también, simbólicamente, crea un paralelo entre la situación de independencia de nuestra nación versus la situación de dependencia de las mujeres hacia los hombres. Este aspecto se repite constantemente en el desarrollo de la historia.

8.2 Las características de la desigualdad de género que son visibilizadas desde la dimensión doméstica de la puesta en escena de “Las tres viudas”:

La adaptación de Galiano trabaja sobre las relaciones de género que están estructuradas por la división del trabajo, la estructura del poder y los vínculos emocionales, según la taxonomía de Robert W. Connell. Por ejemplo, en el aspecto laboral tienen que ver con la organización

del trabajo doméstico que está a cargo de las mujeres, del que devino la diferenciación entre trabajo remunerado y no remunerado. En el aspecto social, la estructura de poder se reproduce en el Estado y en la vida pública y privada. En lo relacionado a los vínculos emocionales, se establece la dependencia y tutelaje masculino desde el momento en el que el hombre se ubica como el proveedor de la economía y de la seguridad femenina.

Desde el lado de la puesta en escena, la propuesta de montaje que Galiano plasma en el escenario tiene una serie de connotaciones y simbolismos que refuerzan ciertos mensajes que el director quiere transmitir. El elemento principal está en la escenografía y es el cuadro del padre muerto ubicado en la parte central del fondo del escenario, que está iluminando permanentemente. Es una presencia omnipotente y omnisciente que puede imponer las reglas aun desde el más allá. Hubo una estructura familiar que se resquebrajó con su muerte, aunque las normas sociales se hayan preservado.

El retrato del padre resaltado por medio del recurso de la iluminación en la escena final, que termina con Micaela a su costado, significa el triunfo de la sociedad patriarcal. En dicho sistema patriarcal no resalta el esposo de Micaela, que era el dueño de esa casa, sino esta figura paterna dominante. Todo este momento previo es construido por el director a modo de denuncia por la situación en la que vivirá Micaela quien, simbólicamente, está representando a todas las mujeres de esa sociedad.

Así también, la novedad de esta propuesta es la introducción del “afuera”, Yaque el “adentro” es el mismo que el de la obra de Segura: la sala de la casa que tiene el protagonismo espacial porque es un lugar privado y público al mismo tiempo. Es el lugar de la privacidad, donde se exponen los sentimientos íntimos y se discuten los temas

trascendentales; pero posee un carácter dual, ya que a la vez es público, al ser el espacio que comparte con los invitados y en el que se traman las intrigas y se establecen las alianzas matrimoniales.

Ambos espacios están bien delimitados. Uno es solo para los señores y el otro para los criados. Por otro lado, el “afuera” o la calle que introduce Galiano es un lugar neutro, un territorio liberado en el que doña Martina no ejerce su dominio y en el que están permitidas ciertas manifestaciones que están vetadas en el “adentro”. Solo cuando los señores quieren tocar temas confidenciales o transgresores salen a este lugar alejado de la censura.

Galiano presenta a las protagonistas atrapadas en este “adentro” que es también su propio interior. Son mujeres confinadas a esas cuatro paredes que no se mueven de acorde a los nuevos tiempos. Mientras que ellas todavía pensaban que era inapropiado que una mujer transite sola por la calle, y Micaela desafiaba a su madre diciéndole que saldría a caminar por el Jirón de la Unión, ya en 1921 había llegado la modernidad en diversos aspectos sociales, políticos y económicos.

8.3 Las características de la desigualdad de género que son visibilizadas desde la dimensión social de la puesta en escena de “Las tres viudas”:

La adaptación de la obra a los inicios del siglo XX ha supuesto por parte de Galiano una adecuación de la carga sociohistórica que se manifiesta, por ejemplo, en un menor enclaustramiento de las mujeres en relación a la obra original; un vestuario más moderno a pesar de la predominancia del color negro (luto) que muestra más las formas del cuerpo; la incorporación del vals criollo que estaba de moda en esos años; la celebración del centenario

de la Independencia que traía la modernidad.

Estas modificaciones son audaces y revelan que el director no ha sacralizado el texto original y que, más bien, le ha agregado valor sin quitarle su esencia, y ha creado otros significados asociados al contexto en el que la obra ha sido presentada. Galiano ha logrado hacer un paralelo entre los tiempos, y eso ha permitido que el público actual se sienta afectado e identificado.

La construcción de la trama y de los personajes femeninos que Galiano diseña a partir de los originales cuestiona que la institución matrimonial sea una forma de preservar el hogar. En ese sentido rompe con la estructura hegemónica planteada por el modelo literario republicano en el que se preserva el estatus por medio del matrimonio. Las tres viudas van a poder seguir manteniendo un estilo de vida y un nivel económico correspondiente a su clase social sin necesidad de volver a casarse.

Además, la convergencia espacio-temporal del creador y el espectador actual, hace que éste sea capaz de identificar ciertos aspectos de la configuración social, como, por ejemplo, que los hombres dominan el espacio público y que las mujeres están enclaustradas en el hogar; la evidente tutela masculina y la imposibilidad de que las mujeres logren una independencia económica; su precaria economía proveniente de las pensiones de viudez otorgadas por el Estado; la presencia restringida de las mujeres en la esfera pública; los menores derechos económicos, sociales y culturales de las mujeres en la sociedad; las limitadas oportunidades laborales que tienen las mujeres, o la ejecución de oficios menores y mal remunerados que ejercen por la falta de oferta para ellas; el menor acceso de las mujeres a la educación; la reproducción del rol de las mujeres como administradoras del hogar y responsables de la

educación de los hijos (solo en el caso de Clara).

En el caso de los personajes, Juana, por ejemplo, representa al Perú indígena desplazado que desafía a la clase dominante limeña por medio de su rechazo a la falsedad y la hipocresía, a pesar de haber establecido una relación semifeudal con sus patronas. Su liberación altera el orden establecido; por eso su comportamiento final se vuelve subversivo porque es la única que logra romper con la situación de opresión en la que se encuentra. Con la construcción de este personaje, Galiano retoma el planteamiento de Segura en su obra “Un juguete”, en el que la criada mulata demuestra una moralidad superior a la de sus patronas.

Por otro lado, desde la construcción del personaje de Clara, Galiano deja entrever que las armas de seducción, las intrigas y la hipocresía no son características intrínsecas de las mujeres, sino que son métodos de sobrevivencia en una sociedad que no les deja más opciones de defensa. En la adaptación este personaje posee un mayor grado de sensualidad, que Catherine Hakim denomina capital erótico, y a través del cual busca obtener ventajas y protección masculina. Pero detrás de esa coquetería y desparpajo se esconde una mujer fuerte, que mantiene a dos hijos con una pensión modesta, y que al final es capaz de arriesgar por solidaridad con su amiga.

El personaje de Micaela muestra una evolución. El cambio que experimenta es inesperado ya que nada indica que logrará romper con su madre, con quien tiene el conflicto principal. El quiebre de la relación se produce cuando se da cuenta de que su madre representa a esa sociedad que la oprime y de la que ella no se podrá liberar. La rebeldía se transforma en resignación: finalmente se da cuenta de que su situación de dependencia y opresión se origina en factores sociales y de género mucho más complejos que el carácter dominante de su

madre. La revelación que tiene le hace ser consciente de que nunca será capaz de velar por sí misma y que estará sometida al tutelaje masculino por el resto de su vida.

Así también, el personaje de doña Martina, enriquecido por Galiano, debe asumir un rol masculino al tratar de preservar su hogar. Deja de ser una caricatura de la mujer sin escrúpulos por los momentos de vulnerabilidad que el director ha introducido. Se debe enfrentar a una sociedad que la menosprecia por ser mujer y viuda, y no le queda más remedio que volverse dura e implacable, cuando en realidad es alguien que sufre por falta de afecto. El encierro que intenta imponerle a Micaela es el reflejo de un patrón común que se aprecia en la literatura moralista de la época.

De igual manera, Micaela, Juana y Antonio reflejan el paso a la modernidad, los cambios sociales ocurridos con el paso de un siglo a otro, además del conflicto que trae esta visión más moderna del papel de la mujer en la sociedad y su esfuerzo por acercarse a la equidad de género, mientras que los sectores más tradicionales, entre los que se incluye un sector femenino, insiste en preservar los paradigmas sociales atrasados, que ligan a la mujer a lo doméstico, a la crianza de los hijos y a los trabajos menores.

Desde los recursos de la puesta en escena, la iluminación está bien empleada y enfatiza los momentos de mayor conflicto. La composición espacial que crea y los colores de las luces enfatizan los estados de ánimo, los momentos de vulnerabilidad de los personajes, las revelaciones, las confesiones, el paso del tiempo, los momentos de esperanza, el enfoque en un personaje determinado. La luz cenital blanca que permanentemente ilumina el retrato del padre es fundamental para comprender el mensaje que el director quiere transmitir. Del mismo modo, el papel de las canciones (vals criollo) en la adaptación es relevante porque

revela los sentimientos más profundos y no confesados (el miedo al abandono, la necesidad de protección) y las estrategias que utilizan (hipocresía, doble discurso), así como la transformación de una ciudad que empieza a incorporar elementos de la cultura popular.

8.4 El margen de divergencia entre el texto dramático de “Las tres viudas” de Manuel Ascensio Segura y el texto dramático de Carlos Galiano:

La obra fue pertinente en el momento en el que se montó por dos motivos: en primer lugar, porque el público actual ha conocido una obra clásica peruana, lo cual no es muy común en la cartelera y es meritorio que haya sido bien recibida. En segundo lugar, porque la temática de la inequidad de género sigue vigente en el país. La adaptación utiliza un discurso que gira en torno a la dependencia femenina que fue pensado por Carlos Galiano para que tenga validez en pleno siglo XXI. Esto ocurre porque los imaginarios que se instalaron durante la Colonia todavía siguen operando en nuestra sociedad y permiten que los roles de dependencia femeninos y los de tutelaje masculinos se sigan reproduciendo.

Se ha instaurado el principio de simultaneidad por el que el creador y el espectador conviven en el mismo espacio y tiempo. La adaptación logra que converjan dos tiempos y espacios: uno en el que el texto fue escrito y otro en el que fue representado. Hay una intensificación de la denuncia de la que la obra original no estaba exenta. Galiano refuerza el carácter crítico de la obra original en varios aspectos. Enfatiza que el proyecto burgués moderno que defendían los intelectuales y artistas eurocéntricos - ese concepto de nación letrada que se puso de moda en la época en la que Segura escribió la obra original - era un proyecto clasista, una sociedad de hispanos y criollos que excluía a los otros sectores sociales y negaba la diversidad cultural y racial del país mediante la segregación de las clases populares y sus manifestaciones

culturales, de los afrodescendientes y andinos y de las mujeres que seguían relegadas dentro de la sociedad. Además, ahonda ciertos conflictos internos y externos para que resalte la lucha que emprenden estas mujeres – cada una a su manera – contra una sociedad que las reprime y las excluye.

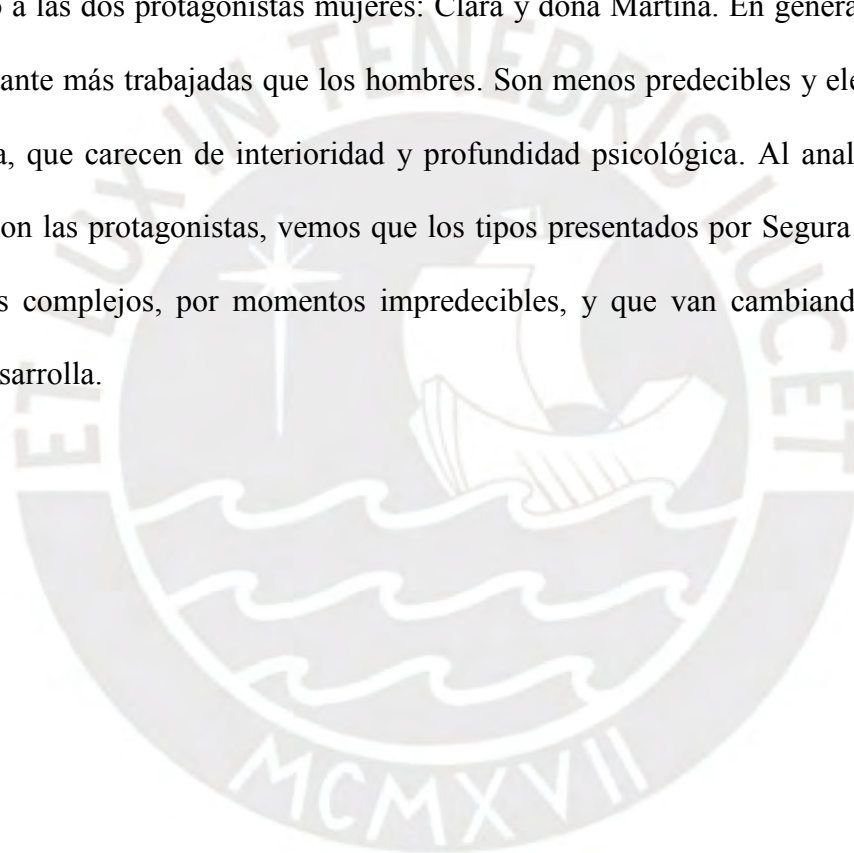
Por otro lado, la modificación de la fecha en que la puesta en escena se sitúa es un aporte sumamente importante que introduce Galiano. Es planteada durante la celebración del centenario de la Independencia, para poder introducir la idea de que el cambio político y el pase a la modernidad que acompañó al nuevo siglo no significó que el país se liberara de sus taras coloniales. Sin embargo, esta fecha simbólica le permite presentar algunas nuevas ideas referidas al rol de las mujeres en la sociedad republicana. Además, juega con la dicotomía independencia-dependencia que son los ejes sobre los que se mueven los personajes y los conflictos que se generan.

Otra diferencia entre la obra original y la adaptación es que Segura termina con un final feliz y Galiano descarta esa posibilidad. La primera, como toda comedia, subordina la complejidad y la exposición de los sentimientos a la acción y a las situaciones que impulsan la historia. En cambio, si bien la adaptación tiene elementos de ese género, no se podría tipificar como tal. Hay varios momentos dramáticos en los que los personajes muestran sus debilidades de manera descarnada.

Muestra de ello es que Galiano opta por trabajar el personaje de la madre desde la tragedia, como una persona que sufre y que por ese motivo dirige su frustración y rencor a los demás. Y el final en el que Micaela llora y se aleja de su madre y de la celebración es una manera en

la que el director expresa su cuestionamiento a las otras dos viudas que todavía creen que vivir del favor de un hombre es la solución ideal.

Es importante destacar el trabajo de adaptación de los personajes que realiza Galiano en su actualización para trasladarlos al siglo XX por medio de la modificación de algunos conflictos internos, aspectos del carácter y comportamientos, pero sin modificar sus rasgos esenciales. Ha repensado tres personajes: Micaela, Juana y Antonio; y ha enriquecido y complejizado a las dos protagonistas mujeres: Clara y doña Martina. En general, las mujeres han sido bastante más trabajadas que los hombres. Son menos predecibles y elementales que las de Segura, que carecen de interioridad y profundidad psicológica. Al analizar a las tres viudas, que son las protagonistas, vemos que los tipos presentados por Segura se convierten en personajes complejos, por momentos impredecibles, y que van cambiando mientras la historia se desarrolla.



CAPÍTULO IX: ANEXOS/ APÉNDICES



IMÁGENES

- **Imagen 1:** Redacción Perú.com. “Las tres viudas”: Mira las imágenes de la obra (Fotografía). Recuperado de: <https://peru.com/estilo-de-vida/cultura/tres-viudas-mira-imagenes-obra-noticia-375062-1178972>
- **Imagen 2:** Redacción Perú.com. “Las tres viudas”: Mira las imágenes de la obra (Fotografía). Recuperado de: <https://peru.com/estilo-de-vida/cultura/tres-viudas-mira-imagenes-obra-noticia-375062-1178972>
- **Imagen 3:** Redacción Perú.com. “Las tres viudas”: Mira las imágenes de la obra (Fotografía). Recuperado de: <https://peru.com/estilo-de-vida/cultura/tres-viudas-mira-imagenes-obra-noticia-375062-1178972>
- **Imagen 4:** Redacción Perú.com. “Las tres viudas”: Mira las imágenes de la obra (Fotografía). Recuperado de: <https://peru.com/estilo-de-vida/cultura/tres-viudas-mira-imagenes-obra-noticia-375062-1178972>
- **Imagen 5:** Redacción Perú.com. “Las tres viudas”: Mira las imágenes de la obra (Fotografía). Recuperado de: <https://peru.com/estilo-de-vida/cultura/tres-viudas-mira-imagenes-obra-noticia-375062-1178972>
- **Imagen 6:** Redacción Perú.com. “Las tres viudas”: Mira las imágenes de la obra (Fotografía). Recuperado de: <https://peru.com/estilo-de-vida/cultura/tres-viudas-mira-imagenes-obra-noticia-375062-1178972>
- **Imagen 7:** Del Castillo, Lucero (2015): “Las tres viudas invaden las tablas con un retrato vetusto de los limeños de hoy”. (Fotografía). Recuperado de: <https://gestion.pe/tendencias/tres-viudas-invaden-tablas-retrato-vetusto-limenos-hoy-95977>

- **Imagen 8:** Redacción Perú.com. “Las tres viudas”: Mira las imágenes de la obra (Fotografía). Recuperado de: <https://peru.com/estilo-de-vida/cultura/tres-viudas-mira-imagenes-obra-noticia-375062-1178972>
- **Imagen 9:** Jerardo, Ernesto (2017): “Celebramos 482 años de la Fundación de Lima con el reestreno de Las tres viudas: la comedia limeña”. (Fotografía). Recuperado de: <http://www.ernestojerardo.com/2017/01/celebramos-482-anos-de-la-fundacion-de-lima-con-el-reestreno-de-las-tres-viudas-la-comedia-limena/>

GUÍA DE ENTREVISTA

- **Alberto Isola**
 - **Objetivo:** Analizar el planteamiento de la imagen de la desigualdad de género que es presentada en la obra *Las tres viudas* dirigida por Carlos Galiano en el Teatro La Plaza a través de la *adaptación* de un texto clásico llevado a la puesta en escena.
1. Como director de teatro que cuenta con una trayectoria de varios años, ¿cuál considera que es el mayor desafío a la hora de realizar un montaje?
 2. ¿Es usted partidario del respeto absoluto del texto teatral o está de acuerdo con desafiarlo de alguna manera?
 3. Cuando tuvo la oportunidad de dirigir “La salsa roja” de Yerovi el año 1984, ¿cuál fue la dificultad más grande que tuvo que afrontar?
 4. Asimismo, cuando montó “Ña Catita” de Manuel Ascensio Segura, ¿cuál fue su intención con ese montaje? ¿Por qué “Ña Catita”?
 5. ¿Por qué es importante realizar un montaje costumbrista en la actualidad?

6. ¿Cree usted que cada obra teatral tiene algún valor que la haga vigente?
7. ¿Cuál es el problema de la adaptación de una obra clásica a una época más contemporánea?
8. Si bien cada vez que se realiza el montaje de un texto en particular, el director y el equipo artístico emprenden la aventura de adaptar esa misma obra, ¿trata usted de aportarle originalidad a sus montajes? Si es así, ¿de qué manera?
9. Finalmente, ¿considera importante mantener la esencia del texto dramático en cada montaje que realiza?

- **Carlos Galiano**

- **Objetivo: Averiguar de qué manera el director del montaje de “Las tres viudas” adaptó la obra original de Manuel Ascensio Segura, qué cambios hizo y cuál es el rol de la mujer en su propuesta escénica.**

1. Según Anne Bogart en su libro “La preparación del director” la trascendencia de una obra teatral recae en la vigencia de la pregunta que contiene, ¿cree usted que esto es verdadero?
2. ¿Por qué una obra como “Las tres viudas” de Manuel Ascensio Segura lo inspiró a realizar un montaje? Tuvo una estética muy particular. Un escenario realista situado en una casona antigua, algo deteriorada. ¿Cuál fue el concepto que quiso plasmar?
3. ¿Qué distinción hizo entre los tres personajes femeninos a nivel de caracterización (vestuario, maquillaje, movimientos)?
4. Al aproximarnos al texto, el lector se encuentra con un contexto histórico, político y social determinado, que es el de la escritura de la obra que corresponde al año 1870. ¿Por qué tomó la decisión de adaptarla al año 1921 durante el centenario de la Independencia del Perú?

5. ¿Cuál fue la dificultad más grande que tuvo al dirigir este montaje?
6. La obra original de Manuel Ascensio Segura presenta una imagen bastante crítica de la mujer y de su rol en la sociedad ¿De qué manera abordó usted este rol de la mujer en su montaje? ¿Cree usted que esta imagen que usted presenta en su montaje tiene alguna vigencia en la actualidad?
7. Para usted, ¿qué idea de mujer tenía Manuel Ascensio Segura?
8. ¿Por qué introduce la participación de un personaje andino (Juana) y de un personaje afroperuano (Antonio)?
9. También introdujo la frase “roba pero hace obra” en un diálogo que tienen Juana y Antonio, ¿Por qué? ¿Quiso introducir la actualidad política para que el público haga la asociación?
10. ¿Cuál fue la reacción del público que acudió a ver su montaje? ¿La temporada de “Las tres viudas” tuvo mucha afluencia de público?

- **Alonso Alegría**
- **Objetivo: Obtener información precisa acerca de las características principales de adaptaciones de obras clásicas.**

1. En principio, resulta importante señalar que uno de los puntos principales del siguiente trabajo de investigación considera la necesidad de adaptar, es decir, de volver a presentar-a partir del montaje-un texto teatral determinado. Por ejemplo, un texto clásico, al momento de ser representado, introduce el punto de vista del dramaturgo, pero también de quienes van a representarla (director, actores, productor, escenógrafo, etc.). ¿Por eso debe haber un “matrimonio” entre la visión del dramaturgo y la visión que el director tiene sobre el mismo texto?

2. Como dramaturgo y hombre de teatro, ¿cuál considera usted que es el reto más grande para escribir un texto teatral?
3. Una de las hipótesis de la siguiente investigación sostiene que el texto teatral es el reflejo político, económico y social de una época y un lugar determinados. ¿Considera usted que un texto teatral podría ser calificado como un documento histórico a pesar de su calidad ficcional?
4. ¿Cuáles considera usted que son las características principales que debe tener una obra para que trascienda las barreras del tiempo y el espacio? ¿Por qué?
5. Debido a los cambios de ciertos paradigmas en los períodos históricos, los artistas evolucionan y buscan responder a las nuevas necesidades que éstos generan. En otras palabras, buscan hablar de otros temas. ¿De qué manera han cambiado las temáticas a lo largo de la historia del teatro?
6. ¿Por qué cree usted que a pesar de la buena calidad de un texto dramático, al momento de la representación una obra teatral puede resultar tediosa?
7. ¿Qué es lo primero que un director debe hacer cuando un director decide realizar el montaje de una obra teatral?
8. ¿Cree usted necesario adaptar textos teatrales de épocas remotas a un contexto contemporáneo?
9. ¿Existe una manera correcta de adaptar o bien “modernizar” un texto teatral que pertenece a una época remota en el tiempo sin “traicionar” su esencia original?
10. Finalmente, según su experiencia en el ámbito teatral, ¿considera realmente pertinente y necesaria la adaptación o re-presentación de un texto teatral clásico al momento de realizar un montaje?

- **Luis Peirano**

- **Objetivo: Averiguar de qué manera es posible actualizar un texto teatral clásico a la época contemporánea.**

1. En principio, resulta importante señalar que uno de los puntos principales del siguiente trabajo de investigación considera la necesidad de adaptar, a partir del montaje, un texto teatral determinado. Por ejemplo, un texto clásico, al momento de ser representado, lleva consigo el punto de vista del dramaturgo, pero también de quienes van a representarla (director, actores, productor, escenógrafo, etc.). Por lo tanto, ¿debe haber un “matrimonio” entre la visión del dramaturgo y la visión que el director tiene sobre el mismo texto?
2. Según Anne Bogart en su libro “La preparación del director”, la trascendencia de una obra teatral recae en la vigencia de la pregunta que contiene. ¿Cree usted que esto es verdadero?
3. Cuando un director decide realizar el montaje de una obra teatral, ¿qué es lo primero que debe hacer?
4. Como director de teatro que cuenta con una trayectoria de muchos años, ¿cuál considera que es el mayor desafío a la hora de realizar un montaje?
5. ¿Cuál es el problema de la adaptación de una obra clásica a una época más contemporánea?
6. En cuanto a la realización escenográfica, la estructura presenta tres niveles (alto, medio, bajo). ¿Tuvo en cuenta algún concepto para la elaboración total del montaje?
7. En el montaje de la obra “El gran teatro del mundo” de Pedro Calderón de la Barca que usted realizó el año 1997, se pudo apreciar una convergencia de elementos como, por ejemplo, la presentación de vestuarios de épocas diversas, el típico auto típico de los años 20 y el caballo. ¿Qué lo llevó a tomar la decisión de desarrollar esta propuesta atemporal?

8. En ese el montaje una incorporación de una serie de elementos del mundo andino.
¿Tuvo la intención de hablar sobre algún tema en particular al introducir elementos del mundo andino?
9. A nivel de espectáculo, ¿qué lo llevó a introducir el lenguaje de la danza y el canto en su montaje?
10. Por último, ¿cuál es la importancia de representar “El gran teatro del mundo” aquí y ahora?

- **Marcel Velázquez**
- **Objetivo: Reconstruir el contexto histórico de las obras de Manuel Ascensio Segura y cómo condiciona este el rol de la mujer.**

1. Es importante señalar que su libro “La mirada de los gallinazos: Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895)” incorpora las festividades en torno a la cultura popular- la idea del carnaval, de la representación, de la liberación - cuyas formas eran sumamente criticadas por varios autores, entre ellos Pardo y Aliaga, quien en su obra “Frutos de la educación” denuncia que la señorita de la casa baile la zamacueca. ¿Por qué considera usted que existió esta censura y este desprecio por las formas populares?
2. Una de las conclusiones primordiales que se extraen de la lectura de su libro es que la sociedad de la época se estructuró en base a la segmentación de las clases sociales durante los siglos XVII, XVIII XIX y en base a la incorporación del concepto de raza para establecer estas divisiones. Por supuesto, esta estratificación social se refleja en la literatura de la época. Sin embargo, a inicios y mediados del siglo XIX, ya en algunas obras de Segura como en “La saya y manto” y “Las tres viudas” los criados

son los personajes más lúcidos y más empoderados. ¿Por qué se produce este cambio en nuestra literatura decimonónica?

3. ¿Considera usted que los personajes femeninos irreverentes y atrevidos que Segura presenta en sus obras son el reflejo de un tipo social propio de ese contexto histórico?
4. En su libro usted afirma que los artículos de costumbres que escribe Segura en “El Cometa” mantienen una actitud ambivalente ante las formas culturales de la plebe criolla, y que el autor es crítico de las mujeres que mantienen sus hogares solas. Considerando el panorama europeo de finales del siglo XVII (la Ilustración, la Revolución Francesa) y el cambio de los paradigmas literarios que llevarían del romanticismo al realismo, ¿cree usted que la literatura en el Perú reflejaba un atraso cultural con respecto a la europea?
5. Asimismo, en su escrito usted afirma que la obra de Segura- que configura esa Lima decimonónica – “captura la plenitud de la sociabilidad limeña del XIX en la miseria y los sueños de una clase media insatisfecha que oscila entre la cursilería y la pobreza”. ¿Cree usted que esa sea la razón por la que la mayoría de las obras de este autor finalizan con un matrimonio en el que la mujer dependerá económicamente de un hombre?
6. Teniendo en cuenta la pregunta anterior, ¿por qué cree usted que si bien las obras de Segura contienen una crítica social, al final siempre reafirman el statu quo?
7. En el siglo XIX en Europa se estaban escribiendo obras como “La señorita Julia” de Strindberg, en donde al final la condesa se suicida por haber tenido relaciones sexuales con el criado. ¿Por qué una temática como esa resulta impensable en nuestra literatura decimonónica?

- **Francesca Denegri:**

- **Objetivo: Analizar los cambios contextuales que acarrearán el libertinaje de las mujeres que genera una contradicción con la represión de las normas sociales establecidas.**

1. Usted menciona que hubo una “feminización” de la poética romántica. ¿Cómo fue el transcurrir de la imagen de la mujer en una literatura propiamente masculina a la incorporación del punto de vista femenino?
2. La mujer antes de ese período define su experiencia de vida a través del punto de vista del hombre. ¿Cómo era esta imagen previa que los literatos tenían de las mujeres?
3. Aun incorporando en la literatura la noción de la mujer como “ángel del hogar”, ¿por qué no era posible que se la mostrara como, por ejemplo, en las obras del italiano Goldoni? ¿Por qué la mujer no representaba en la literatura peruana lo mismo que en la literatura burguesa europea?
4. Usted describe a las mujeres de Segura como “dispuestas a usar todos sus encantos femeninos para capturar al más rico pretendiente de la ciudad”. ¿Considera usted que Segura retrataba lo que veía en la sociedad? Si es así, ¿qué motivaba a las mujeres a mantener este tipo de comportamiento?
5. Los dos grandes representantes de la dramaturgia del siglo XIX (Pardo y Aliaga y Segura) presentan personajes femeninos que se rebelan de alguna manera ante los mandatos sociales. ¿Por qué, entonces, sus comedias finalizan con un matrimonio o una promesa de matrimonio? ¿Considera que esto se debe a la necesidad de mantener su posición dentro de la sociedad?
6. El grupo de mujeres literatas que usted menciona en su libro “El abanico y la cigarrera” si bien se rebelaron ante la hegemonía de la literatura masculina, no lograron plasmar en sus novelas la imagen de una mujer independiente, sino que se

ciñeron a los preceptos románticos para construir la imagen de una “mujer ideal”.

¿Qué las restringía de plantear otro tipo de paradigma en sus obras?

7. Si bien en el período que vino tras la declaración de la independencia los controles sociales se relajaron de forma “clandestina”, ¿cuál es el factor que impide la inserción total de las mujeres en la sociedad durante finales del siglo XIX e inicios del siglo XX?

Stephanie Orue:

- **Objetivo: Averiguar de qué manera la actriz construyó el personaje de Juana, una criada de origen andino que trabaja en la casa de Doña Martina.**

1. ¿Cómo fue tu primera aproximación con el texto de “Las tres viudas”? ¿Habías leído el texto previamente a la versión de Carlos Galiano?
2. La obra original de Manuel Ascencio Segura presenta una imagen bastante crítica de la mujer y de su rol en la sociedad. ¿Crees que estuvo presente en el montaje?
3. ¿Qué modificaciones realizó el director en torno al personaje de Juana? ¿Cuál fue tu aporte como actriz para la creación de este mismo personaje?
4. Desde la interpretación, ¿consideras que esta reescritura del personaje de Juana fue crucial para el montaje planteado por Carlos Galiano?
5. ¿Cómo fue tu proceso de construcción de personaje?
6. ¿Cuál fue la dificultad más grande que enfrentaste al momento de construir el personaje de Juana?
7. ¿Consideras que Juana representa un determinado tipo social? Si es así, ¿crees que este tipo social tiene vigencia en la actualidad?

8. ¿Este personaje denuncia alguna situación en particular? ¿Crees que esta situación persiste en la actualidad?
9. ¿Cuál crees que fue la clave para que el montaje de “Las tres viudas” tuviera tanta afluencia de público y fuera un éxito comercial?
10. ¿Por qué fue importante realizar el montaje de “Las tres viudas” el año pasado, en un contexto actual?

- **Christian Ysla:**

- **Objetivo: Averiguar de qué manera construyó el personaje de un hombre del siglo pasado (Pablo) en la época contemporánea.**

1. ¿Cómo fue tu primera aproximación con el texto de “Las tres viudas”? ¿Habías leído el texto previamente a la versión de Carlos Galiano?
2. La obra original de Manuel Ascencio Segura presenta una imagen bastante crítica de la mujer y de su rol en la sociedad. ¿Crees que estuvo presente en el montaje?
3. ¿Cuál fue la dificultad más grande que enfrentaste al momento de construir el personaje de Pablo?
4. ¿Cómo fue tu proceso de creación de personaje de Pablo?
5. ¿Consultaste algún tipo de bibliografía para recrear esa realidad?
6. ¿Consideras que Segura quiso retratar con el personaje de Pablo un determinado tipo social limeño?
7. Dicho esto, ¿crees que este tipo social tiene vigencia en la actualidad?
8. ¿Por qué razón consideras que la adaptación realizada por Carlos Galiano fue sumamente efectiva?
9. ¿Por qué representar “Las tres viudas” aquí y ahora?

- **Entrevista a Paloma Carpio:**
- **Objetivo: Determinar por qué las piezas escénicas que tocan temas de género son importantes en la actualidad.**

1. ¿Qué fue lo que impulsó la creación de “Reconstrucción: Nombre femenino”?
2. “Reconstrucción: Nombre femenino” se trabajó desde una mirada femenina ya que las que conformaban el equipo creativo eran todas mujeres ¿Consideras que ese factor fue decisivo al momento de su creación y del resultado final?
3. ¿Cuál fue tu interés al contar la historia de todas estas mujeres? ¿Como equipo creativo buscaron concientizar al público asistente con esta historia?
4. Connell señala que las esferas de poder entre hombres y mujeres, desde el plano histórico, se ven reproducidas en los ámbitos políticos, laborales e incluso emocionales. Al haberse impuesto el modelo del hombre protector y proveedor, éste se ve privilegiado socialmente en la medida en que accede a un mayor número de oportunidades laborales, educativas y políticas ¿Consideras que esta afirmación sigue vigente en la actualidad?
5. ¿Consideras que las artes escénicas pueden ser utilizadas desde un lado político para hablar de temas de este tipo?
6. ¿Qué significa para ti como creadora hablar de género desde las artes escénicas?
7. ¿Por qué es importante seguir creando propuestas a partir del tema del género desde las artes escénicas?
8. ¿Por qué es importante seguir construyendo un discurso escénico sobre el tema del género en un país como el nuestro?

Matrices de análisis de contenido:

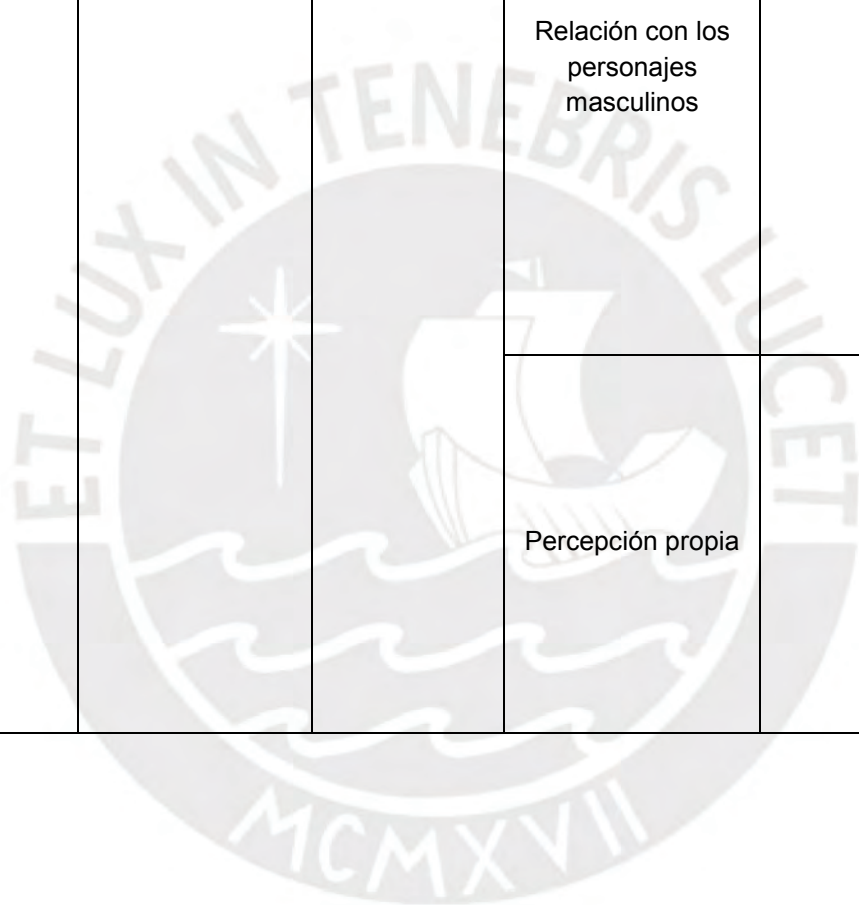
Matriz Análisis de Contenido					
Obra	Las tres viudas				
Versión	Carlos Galiano				
Año	2015				
Categoría de análisis	La puesta en escena				
Aspecto	Adaptación del texto original de Manuel Ascensio Segura				
Objetivo Específico	Versión	Subcategorías	Escenas	Elementos	Cita Textual
¿Cuál es el margen de divergencia entre el texto dramático de "Las tres viudas" de Manuel Ascensio Segura y el texto dramático de Carlos Galiano?	Versión de Manuel Ascensio Segura	Dimensión doméstica		Personajes	
				Diálogos y Didascalias	
				Espacios	
		Situaciones			
		Personajes			
		Diálogos y Didascalias			
	Dimensión social	Espacios			
		Situaciones			
	Versión de Carlos Galiano	Dimensión doméstica		Personajes	
				Diálogos y Didascalias	

				Espacios	
				Situaciones	
				Personajes	
				Diálogos y Didascalias	
		Dimensión social		Espacios	
				Situaciones	

Matriz Análisis de Contenido

Obra	Las tres viudas				
Versión	Carlos Galiano				
Año	2015				
Categoría de análisis	La puesta en escena				
Aspecto	Caracterización de los personajes				
Objetivo Específico	Subcategorías	Personaje	Aspectos	Descripción	Cita (acción concreta o diálogo)
¿Qué características de la desigualdad de género desde las dimensiones domésticas y sociales son visibilizadas a través de la puesta en escena?	Dimensión doméstica	Micaela	Vestuario y maquillaje		
			Composición física		
			Dicción		
	Dimensión social		Vestuario		

		Relación con los personajes femeninos		
		Relación con los personajes masculinos		
		Percepción propia		



CAPÍTULO X: REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles (ed. 1946): *La Poética*. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Recuperado de: www.philosophia.cl
- Alegría, A. (2013). *Manual para escribir teatro con claves para entender una obra dramática*. Lima: Vivero de dramaturgia.
- Alegría, A. (1987): *Elementos de composición dramática*. Lima: Quinta Rueda.
- Arrau, S. (1969): *Elementos de dirección escénica*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Escuela de Teatro.
- BBC Mundo (2017): 5 cifras que muestran la desigual situación laboral para la mujer en América Latina. Recuperado de: <http://www.bbc.com/mundo/noticias-39209668>
- Bogart, A. (2001): *La preparación del director*. Barcelona: EditorLiberdúplex.
- Balta, A. (2000): *Historia general del Teatro peruano*. Lima: Universidad de San Martín de Porres (USMP).
- Brecht, B. (1963): *Escritos sobre teatro* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Borrás, G. (2012): *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Instituto de etnomusicología PUCP.
- Basadre, J. (1948): *Perú independiente*. Lima: Ediciones El Comercio.
- Butler, J. (2007): *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- Bogdan, R. y Taylor, S. (1987): *Introducción a los métodos cualitativos de la investigación*. Recuperado de: <http://201.147.150.252:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1216/bogdan1988.pdf?sequence=1>
- Constitución de la República Peruana, 13 de octubre de 1856. Recuperado de: http://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/constituciones_ordenado/CONSTIT_1856/Cons1856_TEXTO.pdf

- Constitución de la República Peruana, 18 de enero de 1920. Recuperado de: http://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/constituciones_ordenado/CONSTIT_1920/Cons1920_TEXTO.pdf
- Clurman, H. (1990): *La dirección teatral: notas sobre la puesta en escena*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Cobo, R. (2005): El género en las Ciencias Sociales. *Cuadernos de trabajo Social. Volumen (18)*, 249-258.
- Caine, B. y Sluga, G. (2000): *Género e historia: Mujeres en el cambio sociocultural europeo, de 1780 a 1920*. Bologna: Narcea Ediciones.
URL: <https://books.google.com.pe/books?hl=es&lr=&id=owkFKNvhKXgC&oi=fnd&pg=PA13&dq=historia+de+la+sumisi%C3%B3n+de+las+mujeres&ots=ZuqjUDe5CE&sig=Lca3oQpsbbUbwMjAibz7EgfFr94#v=onepage&q=historia%20de%20la%20sumisi%C3%B3n%20de%20las%20mujeres&f=false>
- Craig, G. (1995): *El arte del teatro*. Londres: Ediciones Baskerville.
- Cassano Iturri, Giuliana (2014): *Natacha: de la domesticidad a la agencia femenina. Representaciones de lo femenino en la telenovela peruana* (Tesis de Maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Cornejo, J. (2001): *El Costumbrismo en el Perú*. Lima: Ediciones Copé.
- Cameron, K. y Gillespie, P. (1989). *The enjoyment of theatre: second edition*. Nueva York: Macmillan Publishing Company.
- Concha Lepeley, M. (2007): *Ser mujer durante el siglo XX*. Santiago, Chile: Universidad de Chile. Recuperado de: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/concha_m/pdf/concha_m.pdf

- Cisneros, M. (1975): *Pancho Fierro y la Lima del 800*. Lima: Importadora, Exportadora y Librería García Ribeyro.
- Carazo Martínez, P. (2006): *El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica*. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/646/64602005.pdf>
- Cintas, V. (2017). *El cuerpo eviscerado. El ataque de lo doméstico. Acciones de mujeres 1970-2011* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, España. Recuperado de: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/48189>
- Del Águila, A. (2003): *Los velos y las pieles: Cuerpo, género y reordenamiento social en el Perú Republicano (1822-1872)*. Lima: Fondo Editorial IEP.
- Donkin, E. y Clement, S. (2002). *Upstaging big daddy. Directing theater as if gender and race matter*. Recuperado de: https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=QoOl6ZhRnTkC&oi=fnd&pg=PA1&dq=Upstaging+big+daddy+directing+theater+as+if+gender+and+race+matter&ots=RvpUVf_8Mr&sig=WMz3iXln3LiAv-XGfRu45amDAhM#v=onepage&q=Upstaging%20big%20daddy%20directing%20theater%20as%20if%20gender%20and%20race%20matter&f=false
- Duby, G. y Perrot, M. (1993): *Historia de las mujeres*. Madrid: Editorial Santillana S.A.
- Denegri, F. (2004): *El abanico y la cigarrera: la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: IEP Ediciones.
- Diéguez, I. (2007): *Escenarios liminares*. Buenos Aires: Editorial Atuel.

- Fischlin, D. (2007): *Canadian Adaptation of Shakespeare Project*. Recuperado de: www.canadianshakespeares.ca
- Fuller, N (1998): *Discursos de la femineidad: mujeres de clase media en el Perú*. Lima: Fondo editorial Universidad Católica del Perú.
- Ferrers, T. (2006): Del oratorio al balcón: escritura de mujeres y espacio dramático. Espacios domésticos en la literatura áurea. *Insula*, nº 714 (junio 2006), pp. 8-12. Recuperado de: <http://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/Del-oratorio.pdf>
- Gálvez, C. (2005): *Los muebles de una casona virreinal: patrones de consumo en la casa Ramírez de Arellano/ Riva-Agüero (siglos XVIII-XX)*. Lima: Instituto Riva-Agüero PUCP.
- Galiano, C. (2014): *Las tres viudas: una comedia limeña. Versión y dirección de Carlos Galiano*. Lima: Teatro La Plaza.
- Gouhier, H. (1957): *La esencia del teatro*. Buenos Aires: Ediciones del carro de Téspis.
- Gonzales, J., Bidart, G., Facio, A., Bermúdez, V., Hurtado, J., Vásquez, R., Fernández, F., Villanueva, R., Abad, S., Bernal, E., Copelón, R. (1996): *Derechos humanos de las mujeres. Aproximaciones conceptuales*. Lima: Editorial Manuela Ramos.
- González de Lena, F. (2004): Actividad laboral femenina en España e igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres. *Revista del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales*. Recuperado de: http://www.empleo.gob.es/es/publica/pub_electronicas/destacadas/revista/numeros/55/Revista55.pdf#page=160

- Gonzáles, L (06-1995). La mujer en el teatro del siglo de Oro español. *Revista de Estudios Culturales*. Volumen 6. pp 41-70.
- García, J (2000): *El lenguaje literario*. Madrid: Arco Libros.
- García, S. (1994): *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Ediciones La Candelaria.
- Gabriele, J. (2003): *Lidia Falcón: teatro feminista*. Recuperado de: <https://books.google.com.pe/books?hl=es&lr=&id=dAs5-mwW1m0C&oi=fnd&pg=PA7&dq=teatro+feminista&ots=tWSQFQKk6h&sig=SCzpVZKcP0qmqDmfQYcU18AfD0E#v=onepage&q=teatro%20feminista&f=false>
- Huerta, J. (2003): *Historia del Teatro español: De la Edad Media al Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- Hernández Sampieri, R. (2016): *Metodología de la investigación*. Recuperado de: https://sampieri-et-al-metodologia-de-la-investigacion-4ta-edicion-sampieri-2006_ocr.pdf
- INEI (2016): *Brechas de género 2016: Avances hacia la igualdad de mujeres y hombres*. Recuperado de: http://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digiales/Est/Lib1388/Libro.pdf
- Ísola De Lavalle, A. (2012): *El teatro costumbrista republicano del Perú como proyecto de nación* (Tesis de Licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Iglesias Prieto, N. (1997): Reconstruyendo lo femenino: identidades de género y recepción cinematográfica. *Frontera Norte* 9 (18). Recuperado de:

<http://www2.colef.mx/FronteraNorte/articulos/FN18/3->

[f18_Reconstruccion_de_lo_femenino_percepcion_cinematografica.pdf](#)

- Iñiguez, L. y Antaki, C. (1998): *Análisis del discurso*. Recuperado de :
https://www.researchgate.net/profile/Lupicinio_Iniguez-Rueda/publication/275152467_Analisis_del_Discurso/links/55338a050cf20ea0a074e7dd/Analisis-del-Discurso.pdf
- Krippendorff, K. (1990): *Metodología de análisis de contenido: teoría y práctica*. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/238787673/Klaus-Krippendorff-Metodologia-de-Analisis-de-Contenido>
- Laura Atanacio, V. (2015): *Feminidades filmadas: Madeinusa (2006) y La teta asustada (2009). Entre la tradición y la transgresión* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Lombardia, J. (1845): *El teatro. Origen, indole e importancia de esta institución en las sociedades cultas*. Recuperado de: https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=NfFZAAAACAAJ&oi=fnd&pg=PA28&dq=origen+del+teatro+grecia&ots=q5V3NE_aC6&sig=xxbIxERTjTPwcGI_U4YZjwIBaTo#v=onepage&q=origen%20del%20teatro%20grecia&f=false
- Lorente, J. De Diego, R & Vásquez, L. (2012): Puesta en escena, comunicación e intermedialidad. Estrategias de la mirada en las prácticas escénicas contemporáneas. *Actas-IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social-IV CILCS-Universidad de La Laguna*, diciembre 2012, pp-1-17. Recuperado de: http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas/085_Lorente.pdf

- Lionetti, L. (2005): Estudios de mujeres-estudios de género: voces, discursos y representaciones en Hispanoamérica. *Signos históricos*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, número. 13 enero-junio, 2005, pp. 8-20. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/344/34401301.pdf>
- Meryan, D. (2011): *El poder del teatro frente al Poder: Discursos emergentes/ discursos hegemónicos*. Recuperado de: <http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1043/2043>
- Martínez, E. (1958): *El teatro desde la antigüedad hasta el presente*. México DF: Editora Nacional.
- Martín Casares, A. (2006): *Antropología del Género: Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Recuperado de: https://books.google.com.pe/books?hl=es&lr=&id=pOpP--wkjc4C&oi=fnd&pg=PA10&dq=mart%C3%ADn+casares&ots=P3P3ZfBfTU&sig=7SKFU2hdfWoKrbHgy_E4JBAYrR0#v=onepage&q=mart%C3%ADn%20casares&f=false
- Mandrigal, I. (2008): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Cátedra.
- Mayurí Granados, M. (2011): *La contemporaneidad del teatro de William Shakespeare en el Perú: el caso de Hamlet de Alberto Isola* (Tesis de Licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Mannarelli, M. (1999): *Limpias y modernas: género, higiene y cultura en la Lima del novecientos*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

- Mannarelli, M. (1999): *Sexualidad y cuerpo femenino: nuevos discursos y transformaciones sociales en Lima a fines del siglo XIX y principios del XX*. Lima: CENDOC.
- Montaner, V. y Simón, F (1979): *Historia del teatro*. Barcelona: Montaner y Simón S.A.
- Núñez Murillo, G., Marquina Vega, O., León Kanashiro, L. y Sánchez Flores, M. (2017): *Guía de investigación en Ciencias y Artes de la Comunicación*. Recuperado de: https://GUI_A_DE_INVESTIGACION_COMUNICACIONES%20Febrero%202017.pdf
- Palant, P. (1968): *Teatro: el texto dramático*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Pavis, P. (1987): *Del texto a la escena: un parto difícil*. Recuperado de: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6335/2/198719P173.pdf>
- Rodríguez De Tembleque, C. (2000): *Costumbrismo en el Museo de América: Tipos populares Limeños*. Recuperado de: Dialnet-CostumbrismoEnElMuseoDeAmericaTiposPopularesLimeno-1455989.pdf
- Ríos, J (2014): *Teatro del Siglo de Oro*. Recuperado de: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/39035/7/Apuntes_14-15.pdf
- Rebaza, M. (2010): *La educación de la mujer en la obra “Aves sin nido”*. Recuperado de: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/155197.pdf>
- Romero, S. (2007): *El purgatorio de Margarita Laverde*. Bogotá: Francisco José de Caldas.

- Saco A. D. P. (2004): Tres generaciones de mujeres en la dramaturgia peruana contemporánea. *Brújula*. (pp. 65 - 73).
- Strosetzki, C. (1998): *Teatro español del siglo de oro: Teoría y práctica*. Recuperado de: <https://www.degruyter.com/view/j/roma.2000.51.issue-1/roja-2000-0156/roja-2000-0156.xml>
- Santos, C. (2015): Capital erótico: el poder de fascinar a los demás. *Intersticios revista sociológica de pensamiento crítico*, 9 (2). Recuperado de: <http://www.intersticios.es/>
- Scolnicov, H. y Holland, P. (1989): *La obra de teatro fuera de contexto*. México D.F.: Siglo veintiuno editores s.a.
- Sausa, M. (2017, 28 de enero). Perú sin avances concretos en políticas de igualdad de género. *Perú 21*. Recuperado de: <http://peru21.pe/actualidad/peru-sin-avances-concretos-politicas-igualdad-genero-2269074>
- Segura, M. (1968): *Artículos de Costumbres*. Lima: Editorial Universo S.A.
- Segura, M. (1963): *Las tres viudas. Comedia de costumbres*. Lima: Ediciones Markham.
- Stake, R.E (1920): *Investigación con estudio de casos*. Recuperado de: <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=gndJ0eSkGckC&oi=fnd&pg=PA9&dq=estudio+de+casos+yin&ots=mQRS2VCI-n&sig=F44wjo34ZAKpjL0AWxmrfHIY8w#v=onepage&q=estudio%20de%20casos%20yin&f=false>

- Salvat, R. (1983): *El teatro como texto, como espectáculo*. Recuperado de: https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=m8LCJTJXxQcC&oi=fnd&pg=PA14&dq=el+teatro+como+veh%C3%ADculo+de+comunicaci%C3%B3n&ots=VnOf7mNi21&sig=pxSh0_xpDc5CIMBvkR3uk2DIPOc#v=onepage&q=el%20teatro%20como%20veh%C3%ADculo%20de%20comunicaci%C3%B3n&f=false
- Tristán, F. (1971): *Peregrinaciones de una paria*. Madrid: Moncloa Campodónico.
- Ubersfeld, A. (1999): *Reading Theatre*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
- Varillas, A. (2005): *Manuel Ascencio Segura: obras completas*. Lima: Universidad San Martín de Porres.
- Veiga Barrio, M. (2010): *La construcción de las relaciones de género en el teatro andaluz contemporáneo* (Tesis de Doctorado). Universidad de Granada, Granada.
- Viale, C. (2010): *La obra teatral como arma de mujer en la transición del siglo XIX al XX en el Perú* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- Zúñiga, M. (2014): *El eclecticismo en la arquitectura limeña republicana*. Recuperado de: https://www.academia.edu/24124283/EL_ECLECTICISMO_EN_LA_ARQUITECTURA_LIME%C3%91A_REPUBLICANA