

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



La representación de los personajes femeninos en el teatro occidental como herramienta de denuncia de las prácticas sociales machistas de la sociedad europea de finales del siglo XIX

Trabajo de investigación para obtener el grado de Bachiller en Artes Escénicas con mención en Teatro presentado por:

Rodrigo Alonso Delgado Jimenez

Asesora:

Pamela Maria Lastres Dammert

Lima, 2021

Resumen

Esta investigación analiza la representación de los personajes femeninos en el teatro occidental como herramienta de denuncia sobre las prácticas sociales machistas de la sociedad europea hacia finales del siglo XIX. Se trata de identificar que, mediante los diálogos y vínculos de los personajes femeninos de Henrik Ibsen, Antón Chejov y August Strindberg, autores occidentales realistas de esa época, expusieron las desigualdades de género por parte del hombre tanto dentro como fuera del hogar. Por ende, se establece un cuestionamiento sobre la imposibilidad de la mujer de desarrollarse en un ámbito profesional, personal y político dentro de un sistema patriarcal; que la obligaba a quedarse en el hogar sirviendo a su familia.

Este trabajo desarrolla inicialmente, la explicación sobre el contexto patriarcal y comportamiento de la sociedad europea hacia la mujer de finales del siglo XIX. Posteriormente, se desarrolla la relación de esta explicación junto con las representaciones de los personajes femeninos de los autores realistas de esa época y luego se analiza el impacto dramático de los vínculos familiares de las mujeres dentro del hogar. Para ello, se hizo una búsqueda de antiguas y recientes publicaciones. Además, se tuvo en cuenta los pensamientos filosóficos de Friedrich Hegel y Friedrich Nietzsche para abordar conceptos de arte y sociedad. Por otro lado, la autora Sue Case, Sara Velasco, Jorge Dubatti y otros autores, han sido esenciales para este proyecto.

Abstract

This research analyzes the representation of female characters in Western theater as a tool for denouncing the sexist social practices of European society towards the end of the 19th century. The aim is to identify that, through the dialogues and links of the female characters of Henrik Ibsen, Antón Chejov and August Strindberg, realistic western authors of that time, they exposed gender inequalities on the part of men both inside and outside the home. Therefore, a questioning is established about the impossibility of women to develop in a professional, personal and political sphere within a patriarchal system; that forced her to stay at home serving her family.

This work initially develops the explanation about the patriarchal context and behavior of European society towards women in the late nineteenth century. Subsequently, the relationship of this explanation is developed along with the representations of the female characters of the realistic authors of that time and then the dramatic impact of the family ties of women within the home is analyzed. To do this, a search was made of old and recent publications. In addition, the philosophical thoughts of Friedrich Hegel and Friedrich Nietzsche were taken into account to address concepts of art and society. On the other hand, the author Sue Case, Sara Velasco, Jorge Dubatti and other authors, have been essential for this project.

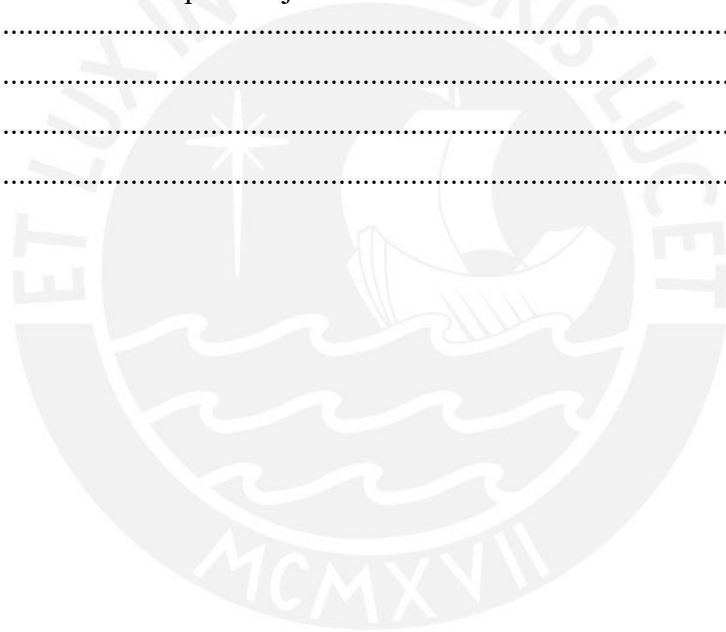
Agradecimientos

El agradecimiento va dirigido hacia mi madre quien, a pesar de todo, confió en mi talento para solventarme la carrera por estos cinco años. También quiero agradecer a Pamela Lastres por la paciencia en las clases virtuales y la comunicación constante en el curso, y, a Gabriel Ynga, por los aprendizajes adquiridos durante las prácticas.



Tabla de Contenidos

Resumen.....	2
Abstract.....	3
Agradecimientos	4
Introducción	7
Capítulo 1. El comportamiento de la sociedad europea con las mujeres hacia finales del siglo XIX	9
Capítulo 2. Representación de los personajes femeninos en el teatro occidental como herramienta de denuncia	20
Conclusiones	31
Recomendaciones	33
Lista de referencias	35





Introducción

La presente investigación se refiere al tema de la representación de los personajes femeninos en el teatro occidental como denuncia de las prácticas sociales machistas. Durante finales del siglo XIX, las mujeres tuvieron diversas restricciones como la educación en materias que estén relacionadas a la política, las finanzas, la medicina, etc. Por ende, se utiliza dentro del contexto patriarcal europeo un término llamado "mujer moderna". Este mismo implicaba que la mujer de ese entonces, podía acceder a una educación enfocada en la crianza y soporte emocional de sus maridos. Por ello, muchos autores del realismo de finales del siglo XIX, desarrollaron toda la estructura de sus dramas dentro del hogar, ya que era la única manera de identificar la problemática de los vínculos familiares y las jerarquías de poder sobre los personajes femeninos. Asimismo, se determina que esta exclusión social se debe también a la competitividad laboral de las potencias europeas durante esta época, puesto que el contexto patriarcal la centralizaba dentro de la casa como soporte emocional de sus maridos o padres.

Para analizar esta problemática es necesario mencionar que la representación de los personajes femeninos en el teatro occidental, no propició un cambio radical con respecto a las conductas sociales que se le imponían a la mujer. Sin embargo, se analizan los vínculos de los personajes femeninos dentro de los diálogos o situaciones del mismo drama para reflexionar sobre su naturaleza y las estigmatizaciones que sufrían en su cotidiano. También, describimos el comportamiento de la sociedad europea en este contexto patriarcal para, posteriormente, relacionarlo con las acciones físicas y psicológicas de los personajes femeninos dentro del drama.

Cabe resaltar que la importancia de este trabajo académico y analítico aporta a la investigación de las artes escénicas debido al valor que se le da a la mujer en estos tiempos, en donde continúa siendo violentada, prejuiciada, acosada en los espacios de trabajo de los diferentes rubros de nuestro país. Asimismo, revalora el quehacer escénico de los actores y actrices, puesto que incentiva a contribuir no solo desde la técnica artística, sino teniendo conciencia sobre la historia y lucha constante que han tenido las mujeres de forma universal, y por este mismo, establecer un

espacio de comodidad para ellas. De modo semejante, la investigación es relevante para las artes escénicas ya que debemos orientar la teoría y práctica de manera que, dentro de la creación teatral influyan estos temas histórico-sociales para, posteriormente, establecer un espacio de diálogo y reflexión sobre el rol del artista en la sociedad, y, sobre todo, partir desde la vulnerabilidad para crear cambios sobre la deconstrucción de micromachismos intrínsecos en la educación.

Asimismo, el objetivo general de esta investigación es demostrar que la representación de los personajes femeninos en el teatro occidental sirvió como herramienta de denuncia de las prácticas machistas debido a que, autores pertenecientes al realismo de esa época, marcaban en sus obras una desigualdad de género dentro del hogar por parte del hombre, estableciendo un cuestionamiento sobre la imposibilidad para la mujer de desarrollarse en un ámbito personal y profesional dentro de un sistema patriarcal. Posteriormente, este proyecto tiene objetivos específicos como analizar el impacto de los personajes femeninos como denuncia de las prácticas machistas en la sociedad europea del siglo XIX y también explicar el contexto patriarcal de la época y la influencia de nuevos movimientos artísticos.

Este trabajo de investigación consta de dos capítulos: el primer capítulo, explica el comportamiento de la sociedad europea hacia las mujeres durante finales del siglo XIX. Asimismo, señala ciertos modelos en la educación, en la política y en la iglesia católica en donde se encuentra la mayoría de los prejuicios y exclusiones hacia la mujer, y se describen ciertos modelos de algunos países europeos para entender mejor estas conductas machistas. En el segundo capítulo, se analiza la representación de los personajes femeninos en las circunstancias dadas de los autores realistas, y se trata de relacionar con la naturaleza social de las mujeres que se presenciaba en Europa a finales del siglo XIX. Por consiguiente, se analiza los vínculos familiares de los personajes femeninos en el drama para identificar estas costumbres de jerarquización de género que existía desde tiempos antiguos.

Capítulo 1. El comportamiento de la sociedad europea con las mujeres hacia finales del siglo XIX

Las mujeres europeas de finales del siglo XIX han tenido modelos patriarcales identificables: sociopolítico, cultural y económico. Debido a ello, se puede afirmar que el comportamiento de la sociedad europea hacia ellas, tuvo diversas estigmatizaciones en el ámbito doméstico, modelos de familias, en los ejercicios de poder político, etc. (Ballarin, Balliriel y Martínez, 2019). En otras palabras, la mujer es condenada a ser un objeto social subyugado en distintos aspectos y apartada de labores de altos cargos públicos y privados por la mentalidad patriarcal de la época.

Además, el papel de la mujer tiene una relación directa con el marido desde la Edad Media, tanto así, que la Iglesia Católica la observaba como un ser inferior a Dios que debía permanecer callada en asuntos domésticos. Esto lo refuerza Sue Case en su relato *Feminism and Theater*:

Los personajes femeninos desde Aristóteles, respondían a una obligación de característica y habilidades que pertenecían a una respuesta de la ideología cultural del pueblo. Cuando vemos el Teatro Isabelino y Siglo De Oro español, entendemos que la pérdida del rey está en decadencia, pero que las mujeres no tienen el poder en su personaje para ser sujetos principales y ser las que protesten con la sociedad conservadora de la Edad Media. Una sociedad ortodoxa que solo la puede visibilizar como hija del patrón y como un negocio en el matrimonio (Case, 1988, p.41).

Esta cita refuerza la poca agencia que tiene la mujer al momento de involucrarse en los núcleos sociales de finales del siglo XIX. Es importante recalcar que, el estado y la iglesia católica son dos entes que están relacionados de manera intrínseca en el comportamiento de la sociedad europea. Por este motivo, es que hay un proceso lento de introducir a las mujeres directamente en tareas sociales de producción que van a aparecer recién en las sociedades capitalistas de la segunda guerra mundial. Asimismo, durante las representaciones políticas en Europa se buscaba involucrar a la minoría social (mujeres o campesinado dependiendo de los países) para el voto de sufragio universal; esto dignificaba el derecho de elección por parte de las masas de varios países europeos

en la periferia. Sin embargo, había países católicos como Italia, que estaban en contra de un sufragio ampliado, puesto que querían continuar controlando las masas campesinas desde el clero y la idea de matrimonio por parte de la mujer (Romanelli, 1997). En consecuencia, las mujeres permanecieron sometidas por estas estructuras sociales, pues les costaba desprenderse de estas visiones patriarcales ligadas a un derecho de propiedad y a un mercantilismo paternalista.

Por otro lado, los modelos culturales de género, en cada país europeo, son modificables de acuerdo a su historia y su idiosincrasia; esto suscitó determinados accionares políticos y económicos hacia las mujeres. Por ejemplo, dentro de los modelos de género en Finlandia durante el siglo XIX, se identifica que todas las mujeres tenían acceso a una educación privilegiada pero carente de inclusividad a todas las clases sociales; es decir, todas las que tenían familia aristocrática o elitista se les otorgaba el derecho de estudiar. Además, la educación era abordada desde un punto de vista masculino, ya que se les imponía en las escuelas finlandesas (y de otros países europeos) que guarden la compostura, la utilidad en las tareas domésticas, la castidad y que sigan respetando a sus maridos considerándose seres inferiores; todo esto desde una escuela privada solo para mujeres (Garrocho, 2012). A partir de ello, es natural que los intereses económicos y la misma democratización en Finlandia impidieron que las mujeres se sintieran involucradas en la sociedad, puesto que los roles de poder eran paternalistas, originando que el colectivo femenino haga una reformulación sobre esta "libertad individual" planteada en la Ilustración y verificando si se cumple dentro de las esferas sociales europeas.

Otro elemento fundamental en el comportamiento de la sociedad europea hacia las mujeres durante finales del siglo XIX es la segunda industrialización. Este concepto cambió la perspectiva de trabajo y producciones agrícolas en cuanto a maquinarias pesadas, ya que desembocaría en grandes descubrimientos científicos en toda Europa, afectando directamente a la mujer. El motivo es el cambio de indumentaria y la innovación de la moda. Por ello, es importante recalcar que, las sociedades francesas e inglesas la obligaban a estar en corsé y fajas, ya que las hacían estar rectas ante sus maridos y profesionales con cargos elevados. Sin embargo, durante la segunda revolución industrial, las mujeres europeas adquirieron conocimientos de salud, nutrición, ciencias que no

requerían de usar trajes compactos para el aprendizaje (Garrocho ,2012). Por esta razón, es importante entender que a pesar de tener condiciones para estudiar y para vestirse sin restricciones, no implicaba que la sociedad evitara prohibirle ejercer cargos profesionales públicos. Es decir, todo este conocimiento que adquirirían era para hacerla mejor ser humano dentro del hogar.

Del mismo modo, esto iba a provocar un estancamiento en los quehaceres diarios de las mujeres europeas de finales del siglo XIX. No obstante, la aparición de movimientos feministas se dio a partir de la "modernidad" que las sociedades europeas iban adquiriendo en sus modelos culturales, sociopolíticos y económicos. Pero antes de empezar por ese punto, es importante precisar el propósito del feminismo y sus características más influyentes. El feminismo es una doctrina social que busca igualdad entre hombres y mujeres, también busca concientizar las problemáticas de género de las cuales las mujeres han sido corrompidas durante el colonialismo y busca reivindicarlas para mitigar estos actos paternalistas por parte del estado y otras entidades superiores (Case,1988). Por lo tanto, es un acto que debería entenderse como la búsqueda de la equidad de derecho por parte de las mujeres, en un mundo en donde ellas pueden encajar y sentirse libres de expresar su opinión, de poder ejercer cualquier tipo de cargo, de no ser excluidas, de no ser violentadas y diversas cuestiones morales que han tenido que sufrir desde tiempos inmemorables. Dentro de las características del feminismo podemos encontrar una apreciación meramente política en la siguiente cita:

El feminismo como una política apela a las mujeres en cuyo nombre actúa como si fuera un grupo social permanente y claramente distinguible con el fin de movilizarlas dentro de un movimiento político coherente; la historia del feminismo, a su vez, ha sido la historia del proyecto de reducir las diversidades entre mujeres (de clase, raza, sexuales, étnicas políticas, religiosas y de status socio-económico) a un identidad común (generalmente en oposición al patriarcado, un sistema de dominación masculina) (Wallach , 1996, p.12).

Esto quiere decir que, el feminismo es una razón política común, que estimula a las diferentes sociedades ya sea en cultura, religiosidad, status, etc. que quiere abolir el sistema patriarcal por el

cual han sido sometidas las mujeres europeas y de otras partes del mundo. Esto nos ayuda a entender que la mujer europea al pertenecer a esta "identidad" desarrolla un mayor conocimiento sobre sus derechos civiles, la composición de poderes en el estado, las tareas colectivas de producción, pero también reconoce su infravalorada situación dentro de su naturaleza biológica y su relación dentro del hogar.

Dado que la modernidad invadía ciertas esferas sociales europeas, la filosofía era el arma fundamental del pueblo para accionar hacia los problemas políticos, sociales y culturales. Uno de los referentes que habló sobre la conciencia de clase y la forma de utilidad de los seres humanos fue Friedrich Hegel. Si bien es cierto, el filósofo alemán falleció a mediados del siglo XIX, fue quien dio origen a la crisis del drama absoluto y se centró no solo en incentivar al individuo a observar las problemáticas sociales y estéticas de su país, sino a establecer el diálogo y ejecutar planes de acción hacia las naturalezas de las masas excluidas (Carnevali 2007). Por ello, el papel de la mujer europea se innova dentro del marco de la revolución industrial y el avance científico, puesto que encontraba una reflexión sobre su independencia laboral y tomaba valor para proyectarse con una imagen que revelaba rebeldía, resiliencia y deseos de luchar por sus derechos en los años posteriores. En ese sentido, la definición de lo que cada sociedad europea concebía por feminismo o igualdad es muy importante dentro del análisis.

Por otro lado, se mencionaba anteriormente, que la Ilustración fue un hereje del feminismo durante su establecimiento en la sociedad moderna hasta principios del siglo XIX y permaneció con este recelo hasta el final. El papel de las mujeres, dentro de esta corriente racionalista y libertaria, era el de una madre moderna. Es decir, la aparición de la burguesía provocó que se priorizará la maternidad y la educación como elementos de una misma función (Pérez ,2011). Es por ello que, el "amor" que debía tener con su marido e hijo, era de una instructora o cuidadora buscando el bienestar de su familia y aportando de una manera emocional para sus futuros, lo cual a la larga distrajo a la mujer europea de poder insertarse en el estrato social para actividades políticas, luchar por la igualdad, para soltarse la carga pesada de hacerle la vida fácil a sus hijos, y sobre todo para buscar sus propios sueños. Asimismo, esta forma de sumisión de las mujeres

europas hacia los padres o maridos promovió la violencia dentro de los problemas domésticos internos de cada familia durante el siglo XIX. El matrimonio se hizo un sector de opresión para ellas, porque ponían a prueba su fidelidad y obediencia cada día. Este código igualitario que propuso la iglesia católica sobre "te amaré y respetaré hasta que la muerte..." se quebró, puesto que la mujer se inmolaba a recibir duros golpes por su educación o faltas de respeto que en algún momento podían tener en sus labores domésticas (Pérez ,2011). Esto mismo, nos invita reflexionar sobre el aprovechamiento de la fuerza varonil, para fortalecer el miedo de las mujeres europeas, al momento de expresar su punto de vista e intercambiar un diálogo que conlleve a una solución del problema.

Por ello, la mujer europea, no tenía autorización de salir, de ejercer una comunicación externa, de inmiscuirse en los negocios del marido; todo su cuerpo le pertenecía al sistema patriarcal. Esto nos brinda un elemento importante dentro del comportamiento de la sociedad europea de finales del siglo XIX, porque se le objetivaba el cuerpo en cualquier decisión que tome con respecto a su ropa dentro de las reuniones, fiestas, labores domésticas, etc. Además, en el caso de que saliera a trabajar ya sea en producción textil o en maquinarias pesadas, tenía que estar siempre con el cuerpo encorvado y una postura de acatar de acuerdo a las necesidades de la fábrica y debido a la misma ley del código civil europeo (Scott, 1993). Esto quiere decir que el cuerpo de la mujer era tratado como el de un ser esclavizado, pues frecuentemente le corregía la postura y sin ningún tipo de escrúpulos eran violentadas por parte de las autoridades de finales del siglo XIX (en este caso sus maridos o padres). Asimismo, es válido decir que, el cuerpo de la mujer era considerado un bien adquisitivo, puesto que era lo primero en lo que se fijaban las familias aristocráticas o burguesas al momento de buscar esposas a sus hijos. Más aún, sabiendo que el matrimonio era un negocio que le brindaba estabilidad y estatus a las familias acomodadas de ese entonces (Pérez ,2011). Por ello, los padres decidían el uso de su indumentaria, en la manera que tenían que presentarse, la forma de la mirada, las primeras impresiones sobre cómo veía la vida frente a sus futuros maridos, su educación enfocada netamente en el hogar y demás visiones misóginas que no eran escandalizadoras en esos tiempos.

Adicionalmente, en los modelos patriarcales o tradicionales dentro del marco europeo del siglo XIX se observa que, la identidad sexual de género está construida en base a concepciones sociales del momento. Por eso, durante la transición de labores domésticas a textiles, el hombre se sentía aludido por la invasión de género que estaba empezando a aparecer (Velasco, 2014). En ese sentido, la idea de la masculinidad era del hombre productivo hacia el mundo, pero los hechos mencionados anteriormente, cambiaban su perspectiva de rol paternal (líder) y su capacidad de producción que le había asignado la construcción social de la época. Las condiciones que tenían las mujeres dentro de sus familias eran la expansión de una producción capitalista, ya que buscaban tener la mayor cantidad de dinero para sobrevivir y brindarles una educación digna a sus hijos (Pérez, 2002). Por este motivo, hubo brechas sociales, puesto que las mujeres abandonadas por sus maridos o que no habían tenido acceso a una educación, eran sesgadas por los aparatos de poder europeo teniendo que caer varias veces en la pobreza. Además, es importante recalcar que no es lo mismo hablar de la familia tradicional y la familia en transición. Por un lado, la familia tradicional es la que compone una estructura jerarquizada en donde el hombre tiene el poder del dinero, amor y todas las propiedades; en cambio, una familia en transición es cuando existe una división de trabajo por parte de los esposos, en donde se comparten proyectos de vida y existe una relativa unión que no busca necesariamente la jerarquización en los roles del hogar (Velasco, 2014). Es decir, dentro del análisis, se determina que los modelos familiares patriarcales establecidos son tradicionales; sin embargo, las producciones capitalistas y el estar en medio de la segunda revolución industrial desarmó la estructura puesto que había una necesidad grande de invertir y de competencias entre los países europeos. Por ende, se requería mayor mano de obra barata y que sea fácil de explotar como lo eran las mujeres de finales del siglo XIX. En otras palabras, la violencia estaba inmersa de acuerdo a las necesidades de adquisición de capital dentro de los países europeos, los cuales obligaban a la mujer estar más involucrada a repartir sus tareas del hogar y a entender cómo funcionan los negocios de una manera superficial.

En el caso de los hombres, se encuentran en una situación de privilegios porque debían dedicarse netamente a obtener la mayor cantidad de plata para sostener a sus familias y ser útiles dentro de sus ambiciones empresariales. Esto lo explica en una cita Sara Velasco, la autora del

texto *Sexo, salud y género*, ya que menciona que las conductas del hombre determinan su rol de poder dentro de sus vínculos afectivos y que existen características resaltantes de esos procesos:

En el rol tradicional masculino, el mandato fundamental que el hombre debería cumplir sería mantener signos de potencia, para estar en disposición de tener a la mujer en propiedad sosteniendo una posición de superioridad sobre ella. Se le suponían al hombre unos atributos que serían los necesarios para cumplir ese mandato: ser fuerte, activo, independiente, autónomo, en definitiva, capaz. Todos atributos del registro de la actividad y la potencia. De forma homóloga, el rol tradicional de las mujeres se apoyaba en un mandato fundamental: mantener signos de carencia para sostener una posición inferior al hombre y estar en falta para recibir de él, en una relación de pertenencia y subordinada (Velasco, 2014, p.145).

Esta cita refuerza la imagen de omnipotente que mantenía el hombre sobre las mujeres durante estos modelos familiares de finales del siglo XIX. Estas características mencionadas, nos dan entender que los roles de género se definieron mientras la modernidad y otras corrientes positivistas, se iban apoderando del subconsciente de la sociedad. Por este motivo, los hombres respondían a los estímulos de las competencias armamentistas y de negocios que producían capital a largo plazo, pues la sociedad los estaba preparando de manera funcional. Por lo tanto, la debilidad en lo emocional y en lo familiar no era una opción ya que le impedía estar concentrado en su objetivo principal: servir a su nación. Por el contrario, las mujeres soportaban todas las descargas emocionales de sus maridos, tenían el sentido de pertenencia hacia sus maridos y padres, tenían que mantener una actitud pasiva ante las problemáticas familiares puesto que su labor era mantener la calma y brindarle bienestar a su familia mediante su educación "avanzada". En consecuencia, estos hechos limitaban sus capacidades y le quitaba agencia de poder desarrollarse profesionalmente, provocando una inseguridad sobre sus derechos y perdiendo una identidad absoluta dentro del desarrollo moderno de la sociedad.

Asimismo, es importante mencionar que, hubo escritoras de suma prolijidad que desarrollaron pensamientos pre feministas, a pesar de las vicisitudes que las máximas autoridades les generaban.

Por ejemplo, una de las mayores exponentes en enfatizar sobre el restablecimiento del divorcio y las igualdades sociales políticas dentro de los países fue Jeanne Deroin. Esta periodista se involucró dentro de la Asamblea Legislativa de Francia, defendiendo a las mujeres trabajadoras de esos tiempos y sosteniendo que debería haber un salario más coherente dentro de sus situaciones laborales (Pérez, 2011). Estos saltos de libertad y protesta daban origen a un replanteamiento sobre lo que moralmente, una mujer debía soportar dentro de un espacio carente de igualdad y protección. Asimismo, seguían tocando puertas al mundo político, porque era la única forma de tener voz y un portal a futuros cargos que proyectarían una diferente concepción sobre la imagen femenina. La jerarquización de género fue lo que se abordó de manera primordial en esta asamblea. Por este motivo, fue que hubo distanciamientos entre las mismas mujeres, debido a arquetipos que ellas mismas se planteaban y aferraban: rica o pobre, católica o judía, madre o amante, etc. (Pérez, 2011). Esta discusión se extendió desde mediados del siglo XIX hasta finales, porque no se podía establecer una solución que no venga de prejuicios o ideales conservadores que tenían las propias familias de diferentes clases sociales europeas. Por ello, dentro de sus logros más potentes en los aparatos europeos educativos, solo lograron entrar a la universidad y prepararse como maestras, pero sin obtener ningún título, en el caso de Londres (Ballarin, Martínez y Birriel, 2010). En el caso Finlandia y Noruega, las admitieron a universidades, pero no les brindaban oportunidades laborales, ya que las limitaban de tener una educación expansiva. Con mayor razón, se presenciaba una percepción prejuiciosa por parte de la sociedad patriarcal, pues asociaban el trabajo en diversas profesiones de producción con la independencia laboral de las mujeres y que, en consecuencia, era una amenaza para los modelos familiares tradicionales.

La pérdida de poder sobre las mujeres desestabilizaba a los gobiernos locales; por eso, las legislaciones se hacían fuertes con el código napoleónico de 1803 o también el código civil España de 1889 que promulgaban la falta de autonomía personal de las mujeres y la administración total de todos sus ingresos por parte de sus maridos (Ballarin, Martínez y Birriel, 2010). Esto mismo nos ayuda a entender que, no era falta de lucha ni de ganas, sino que los motivos por el cual las mujeres europeas no salían de ese estatus establecido se debió a que las autoridades patriarcales fueron audaces y represivas en su plan de acción de restringirles cualquier medio de comunicación

para protestar.

Dentro del contexto patriarcal de finales del siglo XIX, el arte fue utilizado como función propagandista, pero también para concientizar a las diferentes clases sociales europeas. El teatro occidental tuvo cambios y cuestionamientos en las maneras de representaciones femeninas dentro de las dramaturgias europeas. La mujer casi nunca aparecía como heroína y si lo hacía era para provocar muerte o venganza de actos de traición que provocaban los hombres (Case, 1988). Por ejemplo, en las tramas griegas, Medea, que era uno de los primeros personajes dentro del teatro griego que llevaba el hilo de la acción dramática y ejercía rebeldía frente al status quo del rey planeando la muerte de todos sus seres queridos. En ese sentido, la mujer era percibida como una máquina de celos que carecía de control y amor sobre sí misma que, a larga, provocaba que los espectadores tengan una percepción sesgada de su forma de establecer vínculos sociales y personales. Sin embargo, dentro de los dramas modernos y el avance científico, se incentivaba a criticar a la sociedad burguesa, a hablar sobre las distinciones sociales de raza y género, a no hacer una obra en beneficio netamente del estado sino a recalcar los males e injusticias que sufría la sociedad europea de finales del siglo XIX. Aparecieron con ello dos fenómenos que se encargaron de sentar las bases del drama moderno: el realismo y el simbolismo. Estos dos fenómenos artísticos reaccionaron a la misma Ilustración, por qué; por un lado, el realismo buscaba retratar los componentes de poder de la sociedad y; por otro lado, el romanticismo proponía un cambio de eje de concentración y hacer que los seres humanos se absorban en un mundo que producía imágenes sensoriales y sentimientos profundos fuera del alcance de la realidad (Case, 1988). En otras palabras, ambas corrientes artísticas, sostuvieron la idea de reflexionar sobre la naturaleza humana y construir una mejor sociedad que se involucre más con las masas excluidas (en este caso las mujeres, la raza afrodescendiente, de religiones ajenas al catolicismo). Esto provocó una decadencia en la estructura aristotélica de los personajes femeninos, puesto que según el pensador Aristóteles, las estéticas del argumento de una historia, debían tener un contenido relevante y que beneficié a mejorar a la sociedad, el conflicto debe tener verosimilitud y coherencia con lo que sucede en el día a día (Carnevali ,2007). Sin embargo, a pesar de la búsqueda de lógica en el accionar del pueblo con la trama, los autores trataron de llevar a monólogos, mensajes subliminales

y crítica pasivas sobre lo que sucedía con las mujeres. Se limitaban a llevar mensajes directos, puesto que las legislaciones eran mandatos que podrían ser sancionables con pena de muerte. Por ende, los títulos de las obras de teatro occidentales no iban con alguna queja política ni social que pueda detener su avance de representación en algún teatro u ópera.

Asimismo, Aristóteles, que es el padre de la estructura dramática dentro del teatro occidental, sostuvo pensamientos misóginos con respecto a la función de la mujer y como se le debería concebir al momento de representarla:

La licencia de las mujeres va también contra el propósito del régimen y la felicidad de la ciudad, pues de la misma manera que la casa se compone del hombre y de la mujer, es evidente que la ciudad debe considerarse dividida en dos partes aproximadamente iguales: los hombres y las mujeres; de modo que en todos aquellos regímenes en que la condición de las mujeres es mala, habrá de considerar que la mitad de la ciudad vive sin ley. De un lado la de un trabajo agotador y no reconocido, por tanto, incapaz de procurar prestigio social y político; por otro el discurso sobre las bondades de dicho trabajo, su atribución a las mujeres por su propia "naturaleza" (Ballarin, Martínez y Birriel, 2010, p.10).

Esta cita refuerza el comportamiento patriarcal que también se proyectaba en el arte, puesto que los roles de poder seguían discriminando la integridad y condición social que tenían las mujeres en la sociedad europea de finales del siglo XIX. Por ello, la literatura o dramaturgia no era completamente política, pues originaba un régimen patriarcal a la hora de presentar espectáculos culturales, de desarrollar proyectos artísticos, de colocar a la mujer en una situación donde no era feliz. En ese sentido, asociamos que la felicidad del individuo se rige en parámetros sociales y netamente del funcionamiento del colectivo femenino. Asimismo, Karl Marx mencionaba que el positivismo y todas estas corrientes que conducían a las sociedades a investigar y producir energía, motivaban a los hombres a dialogar y desarrollar sus vínculos comerciales (Velasco, 2014). Por ello, se consideraba a la mujer como un obstáculo en el desarrollo de las sociedades, ya que su naturaleza era biológica y sus derechos debían estar separados del resto, porque se creaba una

inestabilidad dentro de las competencias industriales del primer mundo como Francia, Inglaterra, Alemania, entre otros países. La Ilustración fue un mal ajeno y un estancamiento de la situación femenina en las familias. La salud mental de las mujeres europeas de esa época conllevaba a una represión extrema de sus emociones, ya que no podían contarle sus problemas a personas ajenas al marido debido a este modelo tradicional que persistía en quedarse en las sociedades industrializadas (Velasco, 2014). Por esta misma razón, el comportamiento de la sociedad europea fue de luchas precarias y enfoque innovativo en lo material, pero no se preocupaban mucho de los procesos psicológicos que vivían las mujeres dentro de sus vínculos familiares.

Finalmente, estos comportamientos paradigmáticos que tenía la sociedad en contra de la mujer, es un punto de inflexión para el renacimiento de futuros autores realistas que necesitaban romper contra esta estructura patriarcal desarrollada por Aristóteles. La autora Sue Case (1988) describe el cambio de discursos femeninos durante finales del siglo XIX, sobre ver a la mujer en oficios que no sean solo de cortesanas, sino que abarque su lucha, su idiosincrasia, sus sentimientos introspectivos, sus perspectivas sobre la violencia en las obras teatrales occidentales. Asimismo, las mujeres empezaron a resaltar en obras teatrales como protagonistas, ya que llevaban un mensaje directo con una reflexión sobre su naturaleza biológica y los roles de poderes ejercidos por sus maridos y padres en las decisiones económicas, familiares, etc. En ese sentido, ha sido importante entender todas estas causas históricas que atentaron contra la vida y derechos de distintas mujeres europeas a finales del siglo XIX, puesto que explica su fortaleza frente a sucesos violentos, represivos en el estado, en las leyes; nos hace entender mejor donde proviene el feminismo y lo que en realidad busca: igualdad. Por consiguiente, diversos autores buscaron reivindicarlas dentro de sus culturas y modelos en transición, para denunciar estos actos machistas que provenían del colonialismo y que se fortalecieron en la edad media para adelante. En el siguiente capítulo, vamos a revisar el impacto que tuvieron autores como Henrik Ibsen, Antón Chejov y August Strinberg al retratar el rol de la mujer en los dramas y vínculos familiares; sabiendo que existían las competencias de la segunda revolución industrial en toda Europa.

Capítulo 2. Representación de los personajes femeninos en el teatro occidental como herramienta de denuncia

En efecto, el teatro occidental del siglo XIX empezaba a modificar la estructura de sus dramaturgias y las formas de transmitir mensajes al público. A esto se le suma una serie de luchas internas que tenían las mujeres en sus modelos políticos y la competitividad de las naciones europeas durante la segunda revolución industrial. Por ello, es primordial hablar del autor que revolucionó el teatro de finales del siglo XIX y de inicios del siglo XX: Henrik Ibsen. Este autor noruego propuso un cambio fundamental del drama histórico (las tragedias, mitologías) al teatro de costumbres; encontrando diferentes variables en la psicología de los personajes (de los femeninos, sobre todo), decisiones dentro de los monólogos, anulando la expresión de un orden determinante externo, concientizando sobre los mecanismos de poder dominantes en la sociedad (Williams, 1975). En ese sentido, podemos afirmar que Ibsen buscó reflejar las costumbres de la sociedad, mediante los sentimientos de los personajes y encontrarle una responsabilidad a cada uno de ellos a través de sus acciones y objetivos.

Uno de los puntos clave de Henrik Ibsen fue el amor por describir la naturaleza de las mujeres y darle su propio sentido desde su lugar como dramaturgo. Asimismo, en la obra *Hedda Gabler* podemos observar la concepción sobre el amor machista de esa época: aferrar a las mujeres a los sueños de sus maridos, poniendo en tela de juicio la pasividad que tenía el personaje de Hedda al momento de pelearse con su novio y darse cuenta que cometió el error de su vida, ya que carecía de herramientas para enfrentarlo y estaba psicológicamente devastada (Williams, 1975). Esto nos da luces de lo comentado en el capítulo anterior, sobre el aspecto de que las mujeres brindaban un soporte emocional a sus maridos, llevando consigo mismas el rol de amortiguador sobre los problemas familiares. Esto quiere decir, que tenían herramientas para ayudar a sus maridos, pero no para solucionar los problemas familiares en cuanto a negocios, administración de cuentas, estudios, etc. Por consiguiente, se dice que Henrik Ibsen edificó las estructuras del drama moderno, ya que estableció un impacto del individuo contra las fuerzas sociales en su contexto. Respecto a ello, el investigador argentino Jorge Dubatti lo menciona dentro de su análisis:

Su concepción del drama moderno se ha extendido hasta el siglo XX mediante la narrativa de la televisión y el cine. Ibsen se ha diseminado, está en todas partes, incluso más allá del teatro: su legado se naturalizó, se liberó de su creador y anonimizó, y por eso hoy resulta complejo precisar que proviene de los textos ibseniano, que de los textos de sus continuadores y de la gran poética abstracta que Ibsen contribuyó a formar. Los personajes tienen un revés histórico con su psicología que reflejan los poderes sociales, pero a la vez la singularidad de ser ellos frente al mundo (Dubatti, 2006, p.6).

Por ende, esta cita explica la figura de Henrik Ibsen como uno de los autores que se adelantó a la época y a la narrativa en historias que se contaron por primera vez dentro del cine del siglo XX. Asimismo, se puede afirmar que el concepto de naturaleza biológica (de procreación y de estar pendiente de su familia) asignada hacia la mujer, en algún momento, quedó anulada por el reconocimiento de los sentimientos y procesos familiares por parte de los personajes femeninos dentro de estas nuevas formas de drama en las obras de teatro de finales del siglo XIX. Por ejemplo, cuando Antón Chejov escribe *la dama del perrito* expresa el idilio del personaje de Ana y Gurov dentro del enigma de la traición, pero los representa como un amor sin arrepentimientos. Puesto que presenta monólogos trascendentales sobre las equivocaciones que sufren las mujeres al elegir al novio en esas épocas; es decir, el amor sin contrato (Vidal, 2006). En ese sentido, se revela una nueva perspectiva femenina que requería de experiencias amorosas sin ataduras y que eviten las apariencias para quedar bien con los invitados y familiares cercanos. Por esta misma razón, es que la representación de los personajes femeninos de finales del siglo XIX eran seres autónomos y con ideas revolucionarias sobre sus relaciones con lo masculino. Adicionalmente, cuando hablamos de esta nueva línea de pensamiento de los personajes femeninos sobre un amor sin matrimonios y sin aspiraciones por parte de ambos sexos, se cuestiona este modelo tradicional de familias sobre el marido como el amo supremo de las decisiones de la casa (Velasco, 2014). En consecuencia, podemos ver personajes femeninos más libres y menos restringidos por la violencia ejercida dentro del hogar; sin embargo, no quiere decir que haya una defensa por su integridad física y psicológica. Por otro lado, en la obra *Casa de Rosmer* que escribió Ibsen, podemos ver las crisis existenciales

de los personajes reflexionando sobre sus futuros y evitando hablar de sus pasados y errores; es allí donde emerge la lucha de la sociedad conservadora y moderna (Dubatti, 2006). Por ello, es que Rebecca, quien era la coprotagonista de la obra del noruego, se le considera un alma libre y una mezquina que se conformaba con un amor clandestino, ya que revolucionaba la perspectiva del compromiso que se debía tener en esa época. Asimismo, construyendo su propia visión del mundo, desarrolla, en muchos de sus vínculos con otros personajes, que no necesitaba de un hombre para sobresalir o ser feliz porque al final del día, pues se tenía a ella misma.

Por otro lado, en la literatura femenina de finales del siglo XIX se expone el concepto de imágenes de mujer, el cual alude a un acto de comunicación entre experiencia de vida de la autora y la del lector. Presenta un énfasis en el derecho del autor, pues se enfoca en el pre-feminismo de la época que explica claramente que toda crítica es imparcial, puesto que las posturas están conformadas por factores sociales, culturales, políticos y personales (Moi, 2007). Por ello, se trató mediante los dramas modernos encontrar algún punto de vista desde el autor (autora también pero no en su mayoría) y la experiencia del lector (espectador), que más allá de generar entretenimiento con el hilo conductor de la historia, logre que se entienda el mensaje mediante una reflexión sobre las situaciones violentas que sufrían las mujeres europeas del siglo XIX. Asimismo, el filósofo Friedrich Hegel sustentaba que el arte debería tener forma y contenido, porque la raíz de su argumento reside en las decisiones que toma el individuo renacentista para su valor, libertad y su necesidad de moverse en el ámbito de las relaciones interpersonales (Carnevali, 2007). En consecuencia, el monólogo del personaje de Nora en *Casa de Muñecas* traducido por Edgardo Piña (2002) tiene una reflexión reveladora con respecto al diálogo y al encuentro de la responsabilidad, en este caso, de los personajes femeninos:

NORA: No, estaba alegre y nada más. Eras amable conmigo... pero nuestra casa sólo era un salón de recreo. He sido una muñeca grande en tu casa, como fui muñeca en casa de papá. Y nuestros hijos, a su vez, han sido mis muñecas. A mí me hacía gracia verte jugar conmigo, como a los niños les divertía verme jugar con ellos. Esto es lo que ha sido nuestra unión, Torvaldo.

HELMER: Hay algo de cierto en lo que dices... aunque exageras mucho. Pero, en lo sucesivo,

cambiará todo. Ha pasado el tiempo de recreo; ahora viene el de la educación.

Este diálogo intercambia puntos interesantes y refuerza la postura de Hegel sobre el individuo en movilidad dentro de sus relaciones interpersonales. En el caso puntual: las mujeres. En ese sentido, Nora al encontrar que el punto de conexión de su matrimonio de ocho años con el personaje de Torvaldo, solo se basa en hablar sobre sus hijos y no en verificar los pros y contras de su vínculo como pareja, nos habla de un modelo tradicional de familia en donde las relaciones se centran en el patriarcado y en la voluntad del hombre para sacar adelante a sus hijos (económicamente hablando). Asimismo, se corrobora que, la mujer tenía que concebir una postura e imagen social con sentimientos frágiles, que indiquen vulnerabilidad, sumisión y que contribuyen a la violencia doméstica por carecer de una buena postura o modales frente a los invitados (Velasco, 2014). Es decir, el personaje de Nora tenía que sentirse una muñequita (en todo su matrimonio), soportando los escándalos laborales que tenía que sobrellevar su marido, su forma ridícula de educarla y hacerla sentir ineficiente dentro de su casa, reprimiendo sus emociones sobre cómo debería sentirse al momento de estar con sus hijos y de atender a cualquier pariente cercano. No obstante, cuando se explica la idea de que el monólogo tiene que generar un vínculo imaginario con alguien, se hace con el propósito de servir como un antecedente lógico de lo que va a suceder y siendo también parte de los efectos de lo sucedido (Carnevali, 2007). En otras palabras, los monólogos de los personajes ya sean de hombre o mujer, tienen que partir del argumento lógico consecuente de la misma forma y del contenido del drama que se está contando. Por esto mismo, dentro del análisis teórico August Strindberg al desarrollar *La señorita Julia*, encontró diferencias sociales (entre las clases sociales y géneros), pero también los vínculos amorosos de estos personajes que se veían clandestinamente. Este hecho, se expresaba perfectamente como una lucha interna desafiante, mediante los monólogos introspectivos (Case, 1988). Es decir, Julia, quien era un personaje femenino y la patrona del personaje de Juan (el criado), se expresaba de una manera pedante y aristócrata frente a su sirviente, pero cuando hablaba de sus sentimientos se abría a esa vulnerabilidad (amorosa solo con el hombre) que requería la imagen de la mujer europea de finales del siglo XIX.

Asimismo, el autor alemán encontró dentro de estos mecanismos de poder, la influencia del concepto "super hombre" proveniente de otro filósofo nacionalista: Friedrich Nietzsche. Este término consiste en la sobrevaloración del hombre en la sociedad, incentivándolo a utilizar todo su instinto físico fuerte para lograr sus objetivos y ser mejor persona (Sánchez, 1989). Esto quiere decir que, el hombre no podía tener debilidad frente a los demás y sobre todo con su mujer, ya que no estaba considerado en el pensamiento de resarcir los valores alemanes nacionalistas y alejarse de ideas romancistas (como el futuro). En consecuencia, el personaje de Juan en *Señorita Julia* mencionaba que, a pesar de poder besarle los pies, tenía el poder de decidir cuándo y dónde planearían su vida, ya que él era el hombre que conocía mejor el mundo a comparación de ella, pues Julia era un personaje que jamás había salido de su casa y nunca experimentó presenciar el mundo verdadero. Esto último, es importante desarrollarlo ya que, dentro de la filosofía de Nietzsche, él planteaba que el ser humano era débil; por lo tanto, no sabía diferenciar las conductas del mundo verdadero y del mundo fingido. Por un lado, se origina un contraste sobre el "mundo real", donde las personas trabajan duro y con fuerza para lograr sus metas y, por otro lado, en el "fingido", donde solo encuentran futuros utópicos nada asociados con las realidades de sus situaciones sociales (Sánchez, 1989). Esto explica cómo los autores de las corrientes realistas de finales del siglo XIX, buscaron compenetrar el rol de la mujer intrínsecamente dentro de los hogares (espacios convencionales destinados para ellas) y la romantización de tal manera que, eran agentes cuya función fue el de reconocer los mensajes denigrantes de la sociedad hacia su integridad, pero sin tener la posibilidad de cambiar su destino en el árbol familiar.

Por otro lado, quiero aclarar que, dentro de las ideologías que estos autores plantearon, no existe el feminismo radical. Dentro de esta cita, descubriremos su verdadero significado para el colectivo feminista:

El feminismo radical tiene la intención de mencionar que el machismo es la razón principal de opresión femenina en el mundo. De hecho, en Estados Unidos, fue donde más se practicó teatralmente este término. La cultura de las mujeres ha quedado socialmente excluida de la literatura, de la raza, de la ciencia; todo porque

la opresión del patriarcado es la opresión del género. En otras palabras, las mujeres feministas radicales se dedican más a buscar a detalle cuales son los focos machistas que necesitan cambiar y buscan señalarlas en público o en sus mismas prácticas cotidianas (Case, 1988, p.64).

Esta cita refuerza lo que evidentemente no ocurrió en ninguna narrativa de los autores mencionados anteriormente. El feminismo que se estaba desarrollando carecía de respuesta a intereses de sublevación contra el machismo y no señalaba que era la culpa totalmente del sistema patriarcal, sino que se basaba en una cuestión de reflexión interna para buscar un cambio desde la perspectiva femenina. En otras palabras, la psicología (características) y responsabilidad que los personajes femeninos adquirieron en el drama moderno, conllevó a una nueva línea de pensamiento femenino que nos daba algunas luces de lo que iba a suceder con el feminismo más adelante. No obstante, en el teatro occidental del siglo XIX la "convención" era el pilar del teatro, puesto que acordabas con un público tácitamente (en este caso, de todas las clases) la historia y las actuaciones que se observaban. Es decir, la convención es el acto de reunirse; una asamblea, una coalición para algún propósito definido (Williams, 1975). De esta manera, es importante recalcar que, estas convenciones repercutían en las prácticas machistas de esa época porque incentivaba a pensar que la única manera de entenderlas socialmente, psicológicamente, económicamente era en la casa. Sin embargo, el fenómeno humano se construye en la interacción social (Velasco, 2014). En otras palabras, nuestra personalidad, características e idiosincrasia se define en base a nuestras conductas sociales ya sea con familiares, amigos, colegas laborales, etc.

Asimismo, la representación femenina en el teatro se desarrollaba en las formas de expresión de los personajes femeninos con sus maridos, en cómo no lograban sus objetivos y en sus monólogos de lucha interna. Por lo tanto, en el caso de Nora en *Casa de Muñecas* fue un cambio necesario para romper las estructuras del drama clásico(machista). Henrik Ibsen logró darle a este personaje un comportamiento individual, en base a su crisis y a la lucha femenina de esos tiempos, ofreciendo una visión del mundo en donde se enfoquen los valores humanos, las injusticias de los silenciados (en este caso mujeres, afrodescendientes, etc.) y la lucha del individuo frente a su

contexto (Dubatti, 2006). Por ello, Nora encontró en su monólogo el querer irse, tanto por la educación machista que había recibido en sus ocho años de matrimonio como por toda la opresión de su función social dentro de su casa, logrado ser una fuente de lucha por sus derechos e integridad como persona. Este hecho, involucraba la comprensión de sus experiencias sociales, de la enfermedad patriarcal que persistía en establecerse dentro de los modelos tradicionales y sobre todo de las protestas intrínsecas mediante sus emociones en los dramas.

Por otro lado, dentro de esta nueva perspectiva femenina o, mejor dicho, por la voluntad de querer un mundo mejor para relacionarse e insertarse, se descubren teorías feministas que intentaron conceptualizar las conductas machistas de la época. Por ejemplo, dentro de esta cita se encuentran los puntos más resaltantes como la salud, género y visibilidad que las mujeres continúan buscando con la sociedad patriarcal:

Lo que aporta la teoría feminista es que el ser humano tiene sexo y que ambos sexos tienen valoración cultural y social diferente y jerarquizada y las relaciones entre hombres y mujeres en el sistema patriarcal están basadas en relaciones de poder y la opresión de las mujeres. Estos son los principios de la teoría feminista y las preguntas principales que todas las corrientes intentan responder: ¿A qué se debe la opresión de las mujeres? ¿Cuáles son los caminos para liberarse de esta opresión? Se han ido dando diferentes respuestas que se exponen en adelante (Velasco, 2014, p.69).

Esto quiere decir que, el feminismo es un cambio cultural y que invita al sexo opuesto a cuestionarse sobre sus prácticas machistas diarias, pues es trascendental para la valoración de las luchas de mujeres en el día a día. Por ello, Antón Chejov cuando desarrolló el *Jardín de los Cerezos*, construyó al personaje de Liuba Andrevna como la dueña del terreno, la cual no hacía caso a los hombres que quería tomar decisiones por ella, pues ello indicaba signos de opresión dentro de las clases (Case, 1988). Sin embargo, todos los dramas se desarrollaban en casa y tenían a las mujeres como protagonistas. Esto es relevante en el análisis, porque no es coincidencia de que todos los componentes del drama moderno, sumergido en la época de la ilustración y el

romanticismo, ocurran dentro de una casa. En ese sentido, Jorge Dubatti (2006), investigador teatral argentino, sustenta que los autores modernos abordaron dos conceptos dentro de sus historias: el rechazo de la ilustración y el rechazo a una noción universal. El primero, tiene que ver con la limitación que genera para vincularse amorosamente y en el desarrollo del instinto animal que tenemos por naturaleza y el segundo, se relaciona más al hecho de rescatar las costumbres de la comunidad y que, esto mismo, genere un patriotismo cultural que beneficie al colectivo femenino (con proyección a lo que se venía en el siglo después) (Dubatti, 2006). Esto ayuda a entender la importancia de los vínculos psicológicos que propagó la corriente romanticista para construir una sociedad de mayor empatía y no tan dividida en cuanto a los roles de poder.

Adicionalmente, las prácticas machistas de finales del siglo XIX han tenido una mayor visibilidad, gracias a las representaciones femeninas por parte de los autores occidentales. Además, una de las formas en las cuales se expresaba mayormente era por el positivismo. Esta corriente científica determinaba el conocimiento en base a causa-efecto y la manera en cómo se debería luchar por una sociedad mejor (en cuanto a lo económico, físico, etc.) (Velasco, 2014). Esto quiere decir que, dentro de las obras expuestas hemos observado que, por más que los personajes femeninos puedan contener una apertura de sus emociones y cuestionamientos con respecto a su situación dentro de la sociedad, no las conllevaba tener una determinación exacta (un plan de acción con su naturaleza) que genere un valor diferencial dentro de las obras. En otras palabras, su agencia seguía siendo pasiva, pero a la vez reflexiva (con miras a un futuro mejor).

En ese sentido, había un anhelo de desarrollar a personajes femeninos auténticos tanto en los dramas modernos como en la literatura, pero el tener una visión empirista(positivista) provocaba que se diluya la magia de la historia (Moi,2007). Esto quiere decir que, el espectador o lector no se iba a creer el drama que estaba observando, si los personajes femeninos no se encontraban dentro de la casa: haciendo sus quehaceres diarios. En consecuencia, esta identidad femenina que se buscaba representar, ya sea real o fantasiosa, estaba condenada al fracaso por los modelos culturales de la sociedad, la opresión del sistema patriarcal y las reglas que debería tener una mujer "decente" dentro del matrimonio (Moi, 1988). De esta manera, se afirma que estas representaciones

femeninas tuvieron un impacto en las costumbres de las mujeres, en su rol social y político, pero, sobre todo, en su manera de decir y hacer las cosas en función al drama (perteneciente a autores patriarcales).

Es sustancial mencionar la jerarquía de género que se escondía dentro de las relaciones heterosexuales de finales del siglo XIX. Es que, existían discursos de los maridos que se basaban en presunciones de poder sobre sus familias, en ideales de género, en la exclusión de las vidas de las mujeres y en la percepción de la moda (Butler, 1999). Esto quiere decir que, la identidad de género para el hombre era de vital importancia, ya que dictaminaba como se tenía que vestir su mujer, la educaba en las formas en que la sociedad lo imponía, subyugaba la experiencia con su cuerpo y no dejaba que se genere placer, entre otros más. Además, estos discursos de comportamiento lo podemos encontrar en *el Jardín de los Cerezos* de Antón Chejov cuando el personaje femenino de Ania encuentra el amor con Tropimov, ellos mencionan la falta de madurez emocional que tiene una mujer que se aferre a los recuerdos (por la casa que estaban a punto de vender) y al dinero, cuando lo que debería hacer es tener conciencia de las prioridades de su marido (Dubatti,2006). Esto refuerza que el hombre mediante la jerarquía de género violentaba emocionalmente a la mujer, inferiorizándola y provocando su incapacidad para lograr sus sueños. Por ende, la autora Judith Butler en su libro *Género y disputa* afirma que estas estructuras y jerarquía de género tiene un orden político:

Foucault afirma que los sistemas jurídicos de poder producen a los sujetos a los que más tarde representan. Las nociones jurídicas de poder parecen regular la esfera política únicamente en términos negativos, es decir, mediante la limitación, la prohibición, la reglamentación, el control y hasta la «protección» de las personas vinculadas a esa estructura política a través de la operación contingente y retractable de la elección. No obstante, los sujetos regulados por esas estructuras, en virtud de que están sujetos a ellas, se constituyen, se definen y se reproducen de acuerdo con las imposiciones de dichas estructuras (Butler, 1999, p. 47)

Esta cita refuerza lo que se viene comentando de la construcción social al sujeto, en este caso,

a la mujer. Además, es importante reconocer que las entidades políticas las limitaban a tener una educación universal (de varias materias), les imponían un modelo de familia tradicional, las obligaban a hacer trabajos de fábricas (sin ejercer ningún cargo de jefe), también a tener una moderna vestimenta que está ligada a la casa y diversas formas de elección, volviéndolas seres reprimidas y sumisas. Por esto mismo, Nora de *Casa de Muñecas* de Henrik Ibsen, tuvo un fuerte impacto en el mercado occidental porque se proyectaba las pocas decisiones que podía tomar con respecto a su casa y a su vida, fortaleciendo esta construcción política patriarcal (Dubatti, 2006). En consecuencia, al debatir si llevar o no, una educación restrictiva por parte de las esferas políticas con su marido hizo que el drama sea de carácter universal y trascendental para los siglos que vinieron, porque la mujer se cuestionaba estas normativas y reflexionaba sobre cambios personales dentro de sus vínculos familiares, amicales, amorosos, laborales, etc. Finalmente, las representaciones de los personajes femeninos reflejan las costumbres de la época, emociones que experimentaban las mujeres dentro de la casa y la violencia doméstica que sufrían por parte de su marido. Por ende, refleja en parte la denuncia que estos personajes exponían dentro de su naturaleza y más allá de buscar un cambio radical que reafirme su posición sobre los hombres, se esperaba que el público entienda su falta de agencia y la importancia de su inclusión dentro de la sociedad en su totalidad. Por lo tanto, este capítulo nos sirvió para entender mediante textos, modelos de familia, literatura y ejes del drama los vínculos familiares machistas que vivían las mujeres y reflexionar sobre el impacto de violencia que siguen viviendo hasta el día de hoy. Asimismo, la relación intrínseca que se le imponía con respecto al hogar y al soporte emocional que debía tener con sus maridos, hijos, padres, etc.

Finalmente, es importante valorar estas piezas artísticas y personajes femeninos, ya que fueron parte de la idiosincrasia de la sociedad europea de finales del siglo XIX. Definitivamente, los dramaturgos realistas mencionados en este capítulo desarrollaron una conciencia social entre los espectadores y lectores para desquitarse contra las entidades de poder que excluían a varias masas de Europa en cuanto al género, la raza, la libertad, entre otros (Moi,2007). Por ello, es labor de los individuos como sociedad identificar estos micromachismos desde nuestros vínculos familiares, amistades, parejas para disminuir las tasas de violencias en contra la mujer, los acosos, las

desigualdades laborales, etc. Del mismo modo, estos hechos incentivan a que los países desarrollen un nivel de diálogo en donde exista la empatía, donde no haya prejuicios ni ideas generalizadas, en donde el género se evite enfocar desde lo físico o desde el comportamiento, sino que se empiece a valorar a los seres humanos como seres en libertad y que puedan desarrollar su potencial y ser escuchados en todo sentido.



Conclusiones

Se ha demostrado mediante la presente investigación que las representaciones de los personajes femeninos del teatro occidental sirvieron como denuncias de las prácticas machistas de la sociedad europea de finales del siglo XIX, ya que mediante los dramas modernos de Henrik Ibsen, Antón Chejov y August Strindberg estimularon a encontrar las diferencias de violencia de género que se daban dentro de las familias, la problemática de educación que obligaba a las mujeres ser aleccionadas por sus maridos, la poca agencia que podían tener en las decisiones de su vida y; por ende, la construcción social del género que las asociaba directamente con las labores domésticas dentro de las historias del teatro occidental. Asimismo, mediante el personaje de Nora en *Casa de Muñecas* visibilizó las injusticias que sufrían las mujeres silenciadas de la época y la opresión masculina disfrazada de educación, intereses económicos y nula empatía por los derechos de las mujeres (p.23, párrafo cinco). Por consiguiente, con estas mismas acciones, se resaltan las diferencias de los modelos de familia tradicional y en transición. El primero, sabemos que es de jerarquía de género en donde el hombre es el que manda en todas las decisiones de su familia y el segundo, es la equiparación de los roles para la mujer y el hombre en todo sentido (p.12, párrafo ocho). Esto determinó una relación entre las prácticas cotidianas hogareñas en Europa del siglo XIX y las circunstancias dadas dentro de los vínculos familiares de los personajes femeninos

Se ha expuesto con fundamentos teóricos que, el comportamiento estigmatizador de la sociedad europea hacia la mujer tenía que ver con esta idea de libertad individual de la Ilustración y la carencia de conciencia de clase y cultura de las potencias europeas. Esto tiene que ver con lo que mencionaba Nietzsche del superhombre y que no hay excusas para que la debilidad lo gobierne, puesto que el que conozca mejor el mundo verdadero va a tener herramientas de supervivencia para enfrentarlo (p. 22, párrafo nueve). Esto explica mejor, la falta de sensibilidad y diálogo del marido en las familias europeas, así como las jerarquías de género que tenían los personajes masculinos en el teatro occidental de finales del siglo XIX.

Se ha confirmado que la representación de los personajes femeninos sirvió como herramienta de denuncia sobre estas prácticas machistas porque la misma sociedad al entrar en la modernidad

y pensamientos positivistas encontraron viable que el drama clásico se desestructure. Este modelo dramático nació a partir de Aristóteles y solo sirvió para inferiorizar a la mujer mencionando sus emociones frágiles, sus repulsivos celos, su rol de esclava, etc. (p. 15, párrafo diecisiete). Por ello, se destaca la interacción humana en los diálogos como parte de la percepción sobre el género. En este caso, el de las mujeres, puesto que mediante los textos o monólogos introspectivos se asume varios factores desde lo psicológico, desde su rol dentro de la sociedad y desde la reflexión de la misma sobre su situación en esos tiempos (p.23, párrafo quince). Por consiguiente, se determinó mediante el teatro de costumbres que plantearon los autores realistas, una conciencia mayor con respecto a la violencia de género que sufría la mujer por los hombres en esa época, su valor como ser humano para las entidades de poder, la lucha económica que podía tener en los negocios familiares y el escaso conocimiento sobre el mundo de afuera. Todas estas experiencias colaboran dentro de la investigación, en las diversas denuncias machistas que proyectaban los personajes femeninos y sobre todo con las luchas sociales que tenían en las historias dramáticas del teatro occidental de finales del siglo XIX.

Recomendaciones

La presente investigación deja abierta la posibilidad de ahondar en la mayor cantidad de dramaturgos o dramaturgas tanto del teatro occidental como asiático, latinoamericano, etc. Es importante tener conocimiento que estos personajes femeninos no son los únicos que desencadenaron la reflexión sobre la violencia de género hacia la mujer o el comportamiento de las sociedades en Europa hacia ellas. Se recomienda tomar de manera minuciosa los tres autores europeos como referencia para poder seguir profundizando en estos conceptos de líneas feministas. En consecuencia, esto va incentivar que varios investigadores analicen distintas obras de teatro y los vínculos de los personajes femeninos, para profundizar en otras problemáticas que se están viviendo en nuestra actualidad; ya sea el acoso, los secuestros, las violaciones, etc.

Para comenzar, sería interesante generar espacios de diálogos sobre estos personajes femeninos mencionados y su importancia dentro del teatro universal. Como alumno en formación, invité a los colegas a formar conciencia sobre la información que nos da el texto dramático y también sobre el propósito social que tienen los artistas dentro de la creación teatral. Es necesario, más allá de analizar los diálogos y entender las acciones de los personajes, profundizar las problemáticas sociales que nos da el texto desde la vulnerabilidad. Evidentemente, no hacerlo desde el ego sino desde la confianza de querer mejorar como sociedad.

Finalmente, es necesario que en las artes escénicas se involucren más los textos de dramaturgas peruanas dentro de los montajes y las prácticas profesionales de las escuelas, puesto que se necesita mayor perspectiva femenina y brindar espacios donde la deconstrucción masculina venga del reconocimiento sobre el rol de las mujeres en nuestra sociedad. Asimismo, se debe trabajar en instaurar espacios en donde la violencia psicológica y física no sean normalizadas ni permitidas. Al contrario, los profesores y profesoras deben ser conscientes de las desigualdades de género que

se vive diariamente en nuestra sociedad, y ser nuestros guías en pro de ser la mejor versión de uno mismo.



Lista de referencias

- Ballarin, P., M, Birriel. y Martínez, C. *Las mujeres y la historia de Europa* (Tesis doctoral).
Recuperada de <https://las-mujeres-y-la-historia-de-europa-with-cover-page-v2.pdf>.
- Butler, J. (1999). *El Género en Disputa*. Paidós Ediciones.
- Case, S, E. (1988). *Feminism and theater*. MacMillan Editorial.
- Carnevali, D. (2014). *La crisis del drama en la contemporaneidad: Attempts on her life de Martin Crimp* (Tesis doctoral). Recuperada de
<https://educacioninfantil.org/pdfs/QuJB9uj0ozDmhO2foElmoS4xoNJ1FNd7hNlyoOMyZKtAjVndUmTdUKdLZPX.pdf>.
- Chejov, A. (2006). *Cuentos Imprescindibles*. Penguin Random House Editorial.
- Dubatti, J. (2006). *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Colihue Teatro Editorial.
- Garrocho. F. (2012). *Educación y Modelos de Genero en Europa durante los siglos XIX y principio del XX: El modelo de Finlandia y el nacimiento del Feminismo Europeo* (Tesis doctoral).
Recuperada de
<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/61901/Educaci%c3%b3n%20y%20modelos%20de%20g%c3%a9nero%20en%20Europa%20durante%20los%20siglos%20XIX%20y%20principios%20del%20XX.%20%e2%80%9cEl%20modelo%20de%20Finlandia%e2%80%9d%20y%20el%20nacimiento%20del%20feminismo%20europeo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Moi, T. (1988). *Teoría literaria Feminista*. Cathedra Ediciones
- Pérez, J. (2011). *Historia del feminismo*. Catarata Ediciones.

- Piña, E. (2002). *Casa de Muñecas*. Editorial Catedra.
- Romanelli, R. (1997). *Democracia, elecciones y Modernización en Europa de siglo XIX y XX*. Editorial Cátedra.
- Sánchez, D. (1989). *En torno al superhombre*. Editorial Anthropos.
- Scott, J. (1993). *Feminismo y sufragio en Francia: 1789-1944* (Tesis doctoral). Recuperada de http://historiapolitica.com/datos/boletin/Polhis12_PALERMO.pdf
- Velasco, S. (2014). *Sexo, Género y Salud*. Minerva Ediciones.
- Vidal, R. (2006). *Discurso feminista y temporalidad*. Editorial Morphos.
- Williams, R. (1975) *El teatro de Ibsen a Brecht*. Ediciones Península.
- Wallach, J. (1996). Feminismo e historia. *Correa Feminista*, 1(1), 4-12. Recuperado de [http://180658-Text%20de%20l'article-233263-1-10-20100319%20\(2\).pdf](http://180658-Text%20de%20l'article-233263-1-10-20100319%20(2).pdf).