

**Roles de género y personajes femeninos en el teatro: un análisis crítico desde la mirada
femenina**

Karen Yurley Moreno Gualdrón, Karen Liceth Muñoz Sarmiento y Maria Juliana Zambrano

Nieto

Trabajo de grado para optar al título de Licenciadas en Literatura y Lengua Castellana

Director

Jesús Antonio Álvarez Flórez

Doctor en Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Idiomas

Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana

Bucaramanga

2025

Dedicatoria

Karen Yurley

A mis padres, quienes me criaron desde el amor y el apoyo incondicional.

A mis hermanos, quienes han sido mi mayor fuente de motivación.

A mis abuelos, que siempre me cuidaron con ternura.

A José David, quien se ha convertido en mi compañero leal, mi refugio y mi fortaleza en los momentos de alegría y de dificultad.

Karen Liceth

A mis padres, Elkin y Diana, primeros maestros de vida y ejemplo de fortaleza; a mi tía Cris, un tesoro que siempre me ha acompañado con amor; y a mi hermana, Dana, mi cómplice y amiga.

A mis compañeras de sueños y desvelos, mis amigas Lucia y Valentina, quienes han sido luz, paz y risas en mi camino. A Jorge, quien ha sido mi calma y mi valentía en cada paso, con cariño.

Maria Juliana

A Sara, Ludwig, Juan y Erika, quienes con ternura me ayudaron a forjar el camino que he recorrido hasta hoy.

A Juan Esteban, quien nunca dudó de mí, por motivarme desde el amor, ser mi inspiración y mi permanente compañía.

Agradecimientos

Karen Yurley

A Karen y Juli, en quienes encontré la amistad y el compañerismo; con quienes el trabajo se volvió un disfrute y la universidad se convirtió en un viaje memorable.

Karen Liceth

Gracias a todas las personas que, de una u otra forma, formaron parte de este recorrido. A mis amigas, Karen Yurley y María Juliana, cuyo apoyo, consejos y compañía hicieron de este proceso una experiencia enriquecedora y llena de aprendizajes.

Maria Juliana

A Karen Yurley y Karen Liceth, mis amigas y compañeras, por compartir juntas este importante momento de nuestras vidas.

Karen Yurley, Karen Liceth y Maria Juliana

Al profesor Jesús Antonio Álvarez Flórez, por guiarnos y alentarnos durante el proceso.

A nuestras amigas, amigos y futuros colegas, quienes hicieron más llevadera nuestra etapa universitaria.

Tabla de Contenido

	Pág.
Introducción	7
1. Justificación.....	9
2. Objetivos.....	11
2.1 Objetivo general	11
2.2 Objetivos específicos.....	11
3. Marco teórico	12
3.1 Antecedentes	12
3.2 Bases teóricas.....	14
3.2.1 La mujer	15
3.2.2 Dinámicas de poder en torno a la mujer	16
3.2.3 Matrimonio y dinámicas familiares.....	17
4. Diseño metodológico.....	18
5. Análisis y resultados.....	19
5.1 La hija de las flores (1852)	19
5.1.1 Matrimonio, autonomía e identidad femenina	20
5.1.1.1 El matrimonio concertado en la construcción dramática de Inés.....	21
5.1.1.2 Contradicciones en el espacio doméstico de Tomasa.....	24
5.1.1.3 Flora: un personaje idílico e inocente	27
5.2 Entre Villa y una mujer desnuda (1993).....	30
5.2.1 Dinámica de violencia en relaciones no convencionales.....	31
5.2.1.1 Refuerzo de ideas preconcebidas sobre el género femenino.....	32
5.2.1.2 Expectativas de género y objetivación femenina en la construcción de Gina	37
5.3 De la caída de un ángel puro por culpa de un beso apasionado (1997)	41
5.3.1 Alegorías y dinámicas familiares en la construcción de la identidad femenina	42
5.3.1.1 El tabú del divorcio y las perspectivas sobre el matrimonio	42
5.3.1.2 El papel de la mujer como madre y esposa en la obra de Silvia Galvis	48
6. Conclusiones	53
Referencias Bibliográficas	57

Resumen

Título: Roles de género y personajes femeninos en el teatro: un análisis crítico desde la mirada femenina¹

Autor: Karen Yurley Moreno Gualdrón, Karen Liceth Muñoz Sarmiento y Maria Juliana Zambrano Nieto²

Palabras Clave: dramaturgas, roles de género, mujer, dinámicas de poder.

Descripción: En este proyecto investigativo se realiza un análisis literario de obras teatrales escritas por dramaturgas hispanohablantes, explorando la representación de las dinámicas de violencia simbólica que se ejerce desde una mirada estereotipada del género. La investigación centra su análisis en la configuración de los personajes femeninos en obras como *La hija de las flores* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Entre Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman y *De la caída de un ángel puro por culpa de un beso apasionado* de Silvia Galvis. A través de estos textos, se examina cómo las autoras abordan los roles tradicionales de las mujeres y, al mismo tiempo, los cuestionan al evidenciar estructuras de poder que influyen en la vida de los personajes femeninos. Por ello, desde el análisis puntual de cada obra se propone el estudio de aspectos como la figura de la mujer en el matrimonio, las dinámicas de violencia y la ruptura de las expectativas de género. De tal modo, este trabajo de grado destaca la importancia de la dramaturgia femenina en la literatura como herramienta crítica y como medio de amplificación de la voz de las mujeres, ofreciendo una perspectiva alternativa sobre sus roles dentro del teatro.

¹ Trabajo de Grado

² Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Idiomas. Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana. Director: Jesús Antonio Álvarez Flórez. Doctor en Estudios lingüísticos, literarios y culturales – Universidad de Barcelona.

Abstract

Title: Gender roles and female characters in theater: a critical analysis from the female point of view³

Author(s): Karen Yurley Moreno Gualdrón, Karen Liceth Muñoz Sarmiento y Maria Juliana Zambrano Nieto⁴

Key Words: playwrights, gender violence, woman, power dynamics.

Description: In this research project, a literary analysis of plays written by Spanish-speaking women playwrights is carried out, exploring the representation of the dynamics of symbolic violence that is exercised from a stereotypical view of gender. The research focuses its analysis on the configuration of female characters in plays such as *La hija de las flores* by Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Entre Villa y una mujer desnuda* by Sabina Berman and *De la caída de un ángel puro por culpa de un beso apasionado* by Silvia Galvis. Through these texts, we examine how the authors address the traditional roles of women and, at the same time, question them by highlighting power structures that influence the lives of female characters. Therefore, from the specific analysis of each work, the study of aspects such as the figure of women in marriage, the dynamics of violence and the rupture of gender expectations is proposed. In this way, this graduate work highlights the importance of women's dramaturgy in literature as a critical tool and as a means of amplifying the voice of women, offering an alternative perspective on their roles in the theater.

³ Degree Work

⁴ Faculty of Human Sciences. Languages School. Bachelor's Degree in Literature and Spanish Language. Director: Jesús Antonio Álvarez Flórez. PhD in Linguistic, Literary and Cultural Studies.

Introducción

La dramaturgia ha sido, casi siempre, un género en el que han descollado los hombres. Al hablar de escritores de teatro, usualmente nos remitimos a autores como Esquilo, Sófocles, Eurípides, William Shakespeare, Oscar Wilde o Molière, figuras universales en la historia del teatro cuyos nombres se han consolidado como referentes. Estas voces masculinas han tenido la oportunidad de definir y moldear los rasgos esenciales del teatro a lo largo de los siglos. La mujer, por otro lado, no ha sobresalido de esta misma manera y, a menudo, su contribución ha sido relegada a un segundo plano.

Tal desequilibrio puede estar relacionado, en parte, con las nociones históricas sobre los roles de género en la sociedad, que influyeron en las oportunidades que hombres y mujeres tenían para acceder a la educación, la escritura o el ámbito laboral. Pérez y Romero (2005) señalan que “el siglo XVIII heredó un modelo de sociedad en la que el privilegio era la medida, un mundo donde la desigualdad de los sexos era una más de las imperantes” (p. 45). Esta disparidad se origina desde la condición económica y social y, por supuesto, del género. Por tanto, encontrar escritoras de dramaturgia en siglos pasados se configura como una tarea difícil, ya que las estructuras sociales influyeron en las posibilidades de creación literaria de las mujeres. Si bien es posible enumerar una gran lista de escritoras reconocidas en el género narrativo y poético, resulta paradójico que, en el caso de la dramaturgia, la falta de visibilidad de las autoras sigue siendo un fenómeno notable.

Las restricciones sociales y culturales de la época, por tanto, limitaban las oportunidades para que las mujeres se dedicaran a la escritura. Estas restricciones incluían el acceso desigual a la educación formal, la presión de cumplir con las responsabilidades domésticas y la falta de espacios donde pudieran desarrollar y compartir sus ideas literarias libremente. Las mujeres, en muchos

casos, si querían escribir y publicar sus textos debían hacerlo bajo seudónimos masculinos. Ejemplo de esto fueron los casos de Amantine Aurore Lucile Dupin y Mary Ann Evans, quienes brillaron en el ámbito narrativo bajo los seudónimos de George Sand y George Eliot. A pesar de ello, en el caso de la dramaturgia, la escasez de escritoras que mencionamos ha contribuido a un contexto en el que las obras teatrales tienden a reflejar una perspectiva predominantemente masculina, mostrando la interpretación de los personajes femeninos de acuerdo con ciertos arquetipos. Esto a menudo resulta en que las mujeres se ubiquen en tramas que refuerzan normas culturales establecidas.

En este sentido, aunque la figura femenina puede configurarse de maneras diversas, como se observa en personajes clásicos como Antígona o Medea, también se ha llegado a representar a las mujeres como seres pasivos, frágiles o histéricos. Ejemplos de ellos son Ophelia de *Hamlet*, atrapada entre la obediencia y la locura; Bertha Manson de *Jane Eyre*, convertida en un símbolo de histeria confinada; y Nina Zarechnaya de *La gaviota*, cuyos sueños se desmoronan ante la realidad. Sin embargo, las autoras también recurren a estos arquetipos, pero dicha repetición, en el caso de ellas, busca mostrar tensiones y expectativas que la sociedad impone a las mujeres, revelando así la complejidad de su situación y el desafío que enfrentan al intentar superar estos estereotipos. En el caso de las obras que serán analizadas en este proyecto, las escritoras usan estos mismos esquemas como algo más que meros clichés, empleándolos como estrategias para exponer y cuestionar las dinámicas sociales y familiares entre el hombre y la mujer, aportando visibilidad a las experiencias femeninas en contextos de violencia.

Es por ello que, al notar la escasa relevancia de las dramaturgas a lo largo de la historia, este estudio pretende dar espacio para enriquecer el panorama teatral y explorar una amplia gama

de experiencias y emociones femeninas a partir de la representación de la mujer en el teatro. Para ello se propone una lectura analítica de las obras *La hija de las flores o Todos están locos* (1852), *Entre villa y una mujer desnuda* (1992) y *De la caída de un Ángel puro por culpa de un beso apasionado* (1997), mostrando representaciones tradicionales y modernas desde una óptica literaria distinta a la masculina.

1. Justificación

Durante las últimas décadas, el arte y la literatura han desempeñado un papel invaluable en las transformaciones sociales de cada época, emergiendo como formas de reflexión y crítica en la lucha por los derechos de la mujer. En este contexto, tal como lo plantea Dos Santos (2011), la literatura aparece como una herramienta para desafiar la dominación masculina. Esto debido a que, el arte literario tiene la capacidad de recrear, visibilizar y cuestionar las realidades sociales e injusticias humanas, de manera que se convierte en un espacio crucial para abordar temas como violencia de género y la representación de la mujer.

En relación con lo anterior, es importante destacar que en ciertas obras precedentes de la dramaturgia, el machismo se presenta como la norma, como es el caso de *La señorita Julia* y *Escuela de mujeres*. Sin embargo, se observa que las autoras abordan estas dinámicas como una anomalía, desafiando las convenciones y ofreciendo una visión crítica de las estructuras de poder. Este enfoque resulta ser un aporte significativo de nuestro trabajo, pues en un momento en donde se quiere equidad e igualdad para la mujer, destacar estas historias es esencial para explorar cómo las dramaturgas utilizan sus obras como un medio para cuestionar y visibilizar las experiencias femeninas en contextos de violencia.

Con respecto a lo mencionado, se debe aclarar que en esta investigación no se pretende desestimar los aportes de grandes escritores, ni criticar la dramaturgia de autores hombres en sí misma. Por el contrario, se plantea un enfoque en el que se pretende visibilizar obras en las que hay un valioso aporte de las experiencias femeninas en relación con la violencia de género desde la perspectiva de las mismas mujeres. Por eso, esta investigación adquiere relevancia al proporcionar un análisis de la temática en la creación literaria de dramaturgas hispanas, destacando así sus voces y su visión única sobre la violencia de género.

2. Objetivos

2.1 Objetivo general

Analizar la representación de la violencia de género en obras de teatro latinoamericanas escritas desde una mirada femenina.

2.2 Objetivos específicos

1. Estudiar la configuración de los personajes femeninos en las obras de teatro, examinando cómo su estructuración responde a los estereotipos vigentes o roles de género de la época.
2. Identificar los elementos culturales y sociales presentes en las obras que influyen en la representación de la violencia.

3. Marco teórico

3.1 Antecedentes

Este trabajo investigativo se plantea desde la necesidad de analizar el rol femenino desde la configuración de personajes en obras de teatro escritas por mujeres. Sobre ello, María Jódar (2018), en su artículo “Igualdad, represión y violencia de género: el feminismo en las dramaturgas del siglo XXI”, presenta un análisis de quince obras teatrales escritas por mujeres españolas de diferentes generaciones durante el presente siglo, las cuales abordan en mayor o menor medida la resignificación de la mujer en la sociedad. En un primer momento, Jódar explora los estudios realizados en torno a obras y mujeres dramaturgas de los siglos XIX, XX y XXI, de los cuales señala el papel que ha tenido la mujer como personaje, mencionando que la presencia de personajes femeninos en este siglo se da en tres distintos ámbitos: la historia, el mundo del teatro (donde se puede incluir el mundo del arte en general) y la violencia. En relación con este último punto, Jódar destaca una clara tendencia de las obras en mostrar agresiones sexistas, abusos, torturas o xenofobias, lo que comprende la violencia en todas sus manifestaciones.

Las obras analizadas por María Jódar también reflejan esta tendencia, destacando que “la atención a la violencia de género se aborda desde una perspectiva feminista, actualizando este tema y situándolo en el contexto actual de las luchas de este movimiento” (p. 621). Además, la autora señala que ciertas dramaturgas se dedicaron a construir su propia identidad y a crear espacios propios, como la Asociación de Dramaturgas (1986), con el fin de darse a conocer y apartarse de las normas y expectativas sociales. Por último, Jódar se enfoca en temas como la violencia de género, la desmitificación de la feminidad, los roles de género en el ámbito familiar y la recuperación de las voces femeninas, los cuales son constantes en las obras que analiza.

Por otro lado, aterrizando en la crítica que se ha realizado a las piezas teatrales que nos competen, encontramos a Eduardo Ruiz (2019), quien, en su ensayo “Revisión histórica feminista: la denuncia del discurso oficial y de estereotipos sexuales en *Entre Villa y una mujer desnuda*”, argumenta que en la obra de Sabina Berman hay una evidente crítica al machismo mexicano que ha prevalecido históricamente. Asimismo, expone cómo esta crítica se acompaña de un estilo paradójico que cuestiona los roles sexuales típicos, utilizando como recurso a un personaje icónico en la revolución neoliberal de la historia mexicana, Pancho Villa. Además, el autor menciona que no hay mejor forma de debilitar los paradigmas que a través de la presentación de "estereotipos cargados de sátira" (p. 195), ya que de esta manera se abren caminos para una relectura con un nuevo "orden discursivo".

En esta misma línea, el artículo “Una voz femenina en el teatro de mediados del XIX: la comedia de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, de Rosalía Fernández, (2011) es un análisis de siete obras de Avellaneda, que incluye *La hija de las flores*, obra que forma parte del corpus del presente trabajo. En este artículo, Fernández destaca cómo la autora refleja en sus obras su preocupación por temas como el amor libre sin ataduras económicas o sociales, el matrimonio concertado o por conveniencia de su "porvenir" y el rol de la mujer en la sociedad de su época, pues Avellaneda, según Fernández (2011):

[...] se atreve a censurar la total dependencia de éstas respecto a los varones en todos los órdenes de la vida, crítica cómo están sometidas a unos estrictos códigos de conducta que ellos les imponen, adelantándose en muchos años a las denuncias de las feministas. (p. 320)

Avellaneda consigue esto, en gran parte, a través de la comedia, utilizando el humor y la ironía para retratar situaciones difíciles que atraviesan sus personajes, muchas veces relacionadas con sus propias experiencias. De este modo, logra no solo generar empatía en el lector, sino también cuestionar ciertas convenciones sociales de su época.

Por último, se presenta el ensayo “Historia, mujeres y ficción. La herencia literaria de Silvia Galvis” escrito por Virginia Capote Diaz (2011). Este análisis se trae a colación puesto que propone una aproximación a la literatura de Silvia Galvis, autora colombiana que se encuentra en el corpus de estudio de nuestra investigación. En su texto, Capote ofrece un breve recorrido por la trayectoria de Galvis como periodista y escritora, describiéndola como una figura esencial en la literatura posmoderna colombiana. Destaca, además, su capacidad para deconstruir los discursos históricos y políticos dominantes mediante un discurso mordaz e incisivo. Por otro lado, el ensayo subraya que Galvis se caracteriza por rendir un “fuerte homenaje al sector femenino” (p. 98), en donde sitúa a las mujeres como tema central. Este enfoque emancipador de sus obras se refleja especialmente en *De la caída de un ángel puro por culpa de un beso apasionado* (1997), donde Galvis simboliza su visión crítica sobre los roles impuestos a las mujeres a través de distintos personajes tales como la autora, Rebeca, Ángela y Victoria, así como la creación de la Dios.

Además, como señala Capote (2011), Galvis incorpora en su obra temas que son tabú como la sexualidad y el amor, utilizando la ironía y la parodia para ridiculizar las convenciones culturales. La violencia de género, en todas sus manifestaciones, es otro tema recurrente en su obra. Sin embargo, la autora, aborda esta violencia desde una perspectiva “sutil y sugerente” (Capote, 2011, p. 100), empleando un lenguaje humorístico que invita a la reflexión en el lector sin recurrir a descripciones explícitas.

3.2 Bases teóricas

En este trabajo de investigación se considerarán ciertas definiciones clave que engloban nuestro tema de análisis, centrado en la violencia de género en obras de dramaturgia. Para ello, se tendrán en cuenta las ideas de Mary Wollstonecraft, Virginia Woolf y John Mill. En particular, se

examinará la representación de la mujer en diferentes ciclos de violencia, tanto en contextos históricos como contemporáneos dentro de las obras a analizar. Con ello se busca ahondar en cómo estas experiencias se entrelazan con las dinámicas sociales, familiares y conyugales, proporcionando un marco para entender la representación de las mujeres en la dramaturgia. Así pues, a través de un análisis crítico de las obras seleccionadas, se evidenciará cómo los patrones de violencia de género no solo reflejan las injusticias del pasado, sino que también están enraizados en las narrativas culturales actuales. Esto permitirá un enfoque multidimensional que subraya la importancia de visibilizar estas problemáticas y ofrecer un espacio para las voces femeninas.

3.2.1 *La mujer*

Para estudiar la configuración de los personajes femeninos en las obras que analizaremos, es fundamental abordar esas características que históricamente se le han atribuido a la mujer. En este sentido, es importante traer a colación las ideas planteadas por Mary Wollstonecraft en su libro *Vindicación de los derechos de la mujer*, en donde menciona que las mujeres “adquieren dotes con cuidadoso esmero: y la misma causa hace que prefiera lo elegante a las virtudes heroicas” (2018, p. 187). Estos dotes elegantes a los que se refiere Wollstonecraft son los predilectos para hallar una esposa y ama de casa ideal. La prioridad, según estas ideas, era ser atractiva ante los ojos del sexo masculino, en lugar de fomentar habilidades que contribuyeran al desarrollo intelectual:

[...] a los hombres de rango medio se los prepara en su juventud para distintas profesiones, sin considerar el matrimonio el gran acontecimiento de sus vidas, mientras que las mujeres, por el contrario, no tienen otro proyecto para agudizar sus facultades. No hay asuntos, planes extensos o divagaciones ambiciosas que acaparen su atención; no, sus pensamientos no se emplean en levantar estructuras tan nobles. (2018, p. 191)

De esta forma, el papel de la mujer se veía generalmente encasillado en el desempeño de las siguientes funciones: ser objeto de deseo o amor para el hombre, ser esposa, atender a su familia

y convertirse en madre. En la sociedad de la época, se asumía que las capacidades intelectuales de la mujer eran limitadas, bajo el pensamiento de que “el hombre se hizo para razonar, la mujer para sentir” (p. 195). Esta visión reduccionista valoraba más la emotividad que el razonamiento, lo que, con frecuencia, resultaba en una evasión de la educación y el desarrollo intelectual de las mujeres, relegándolas a roles que no permitían explorar su potencial completo.

3.2.2 Dinámicas de poder en torno a la mujer

Los círculos de violencia tienen lugar cuando existe, en primera instancia, un sujeto dominante. En el contexto de los vínculos familiares y la violencia de género representada en la dramaturgia, la relación de poder generalmente se forma entre la mujer y el hombre, siendo la primera en quien recae el dominio del segundo. Esta violencia se presenta, por lo habitual, desde la posición de cabeza de hogar que favorece a los hombres y que les otorga cierto poder, por lo menos en lo correspondiente a las dinámicas familiares presentes en obras como *La hija de las flores* y *De la caída de un ángel puro por culpa de un beso apasionado*. Las mujeres, al estar sujetas a las decisiones de otros, son posicionadas en un estado de dependencia hacia estas figuras masculinas de padre o pareja. Woolf (1929) reflexiona al respecto en su ensayo *Una habitación propia*, en el que señala la posición desventajada en el que se hallaban las mujeres dada la imposibilidad de trabajar y manejar sus recursos:

Y también es inútil preguntar qué hubiera ocurrido si Mrs. Seton y su madre y la madre de ésta hubieran amasado grandes riquezas y las hubieran enterrado debajo de los cimientos del colegio y de su biblioteca, porque, en primer lugar, no podían ganar dinero y, en segundo, de haber podido, la ley les denegaba el derecho de poseer el dinero que hubieran ganado. [...] Porque en todos los siglos anteriores su dinero hubiera sido propiedad de su marido [...]. Cada penique que gane, dijéronse, me será quitado y utilizado según las sabias decisiones de mi marido. (p. 15)

Esta condición es manifestada en las situaciones familiares que afrontan personajes como Inés y Ángela que, en concordancia a los contextos en los que están planteados las obras, se

encuentran doblegadas al hombre, quien se encarga de responder por ellas a nivel social, económico, familiar y personal; es, como señala Campillo (2001) respecto a los ensayos de John y Harriet Mill, que la sumisión en las mujeres se consolidó como un comportamiento interiorizado por quienes ejercían control sobre ellas para conseguir algo más que mera obediencia. Lo señalado es un tópico común para las dramaturgas de este corpus, quienes retrataron a los personajes femeninos en esta posición desde esferas diferentes a solo las conyugales. En el caso de *Entre villa y una mujer desnuda*, si bien la protagonista se desarticula de esta estructura familiar, es también afectada por estos esquemas de poder.

3.2.3 Matrimonio y dinámicas familiares

Uno de los aspectos clave en este estudio viene a ser, precisamente, el matrimonio. Tanto en la primera como en la tercera obra del corpus se analiza dicho tópico desde distintas perspectivas. Por ello, es crucial explicar cómo el vínculo matrimonial y la mujer, de igual forma, han sido condicionados por las dinámicas domésticas llevadas a cabo durante siglos. En sus planteamientos, Wollstonecraft (2018) reflexiona sobre cómo el destino de las mujeres se convertía en una decisión de la familia, pues las jóvenes estaban sometidas a las perspectivas de su núcleo familiar; para ser más exactas, era común que los matrimonios fueran arreglados por los padres de las muchachas, por lo que ellas no tenían voz o voto en la elección de su pareja. Esta situación reflejaba, entonces, el papel de las mujeres dentro de la estructura familiar. Tal como menciona Mill (2001) en sus ensayos sobre el matrimonio:

A las mujeres se las educa para que no sean capaces de subsistir en el mero sentido físico sin que un hombre se ocupe de ellas; se les educa para que no sean capaces de protegerse del daño o el insulto sin que algún hombre sobre que tengan un derecho especial las proteja. (p. 102)

La mujer, casada o no, sublevaba toda su existencia hacia un hombre encargado de pensar, decidir y actuar por ella; sin espacio alguno para desarrollar una vida en función de sus propios deseos o necesidades. En ambos escenarios la mujer debía callar, observar, no intervenir de más, era un sujeto invalidado en medio de estas dinámicas familiares. Esta situación es palpable en personajes como Inés o Flora en *La hija de las flores*, a quienes constantemente se les quiere controlar, o Rebeca en *De la caída de un ángel puro por culpa de un beso apasionado*, quien también está atrapada en el mismo esquema de pensamiento que la subyuga.

4. Diseño metodológico

Este trabajo está orientado, particularmente, por un enfoque estrictamente cualitativo. Dado que en nuestra investigación se propone analizar la violencia de género representada en la literatura a partir de perspectivas femeninas, es necesario explorar significados y percepciones a partir de la metodología cualitativa, la cual busca comprender acontecimientos humanos desde “las palabras y conductas de las personas sometidas a la investigación” (Taylor y Bogdan, 1987, p 16). En este caso, los sujetos sometidos al análisis serán los personajes y las situaciones del corpus seleccionado.

Los títulos que se proponen son: *La hija de las flores*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda; *De la caída de un ángel puro por culpa de un beso apasionado*, de Silvia Galvis y *Entre Villa y una mujer desnuda*, de Sabina Berman. Esta selección respondió a tres criterios de distinción en específico. El primero, que fueran autoras, ya que queríamos abordar el análisis desde una perspectiva femenina; segundo, que fueran escritoras latinoamericanas para resaltar obras regionales; por último, que fueran de diferentes épocas, para analizar una visión diversa y atemporal de la configuración de los personajes femeninos en el campo teatral.

De tal forma, nuestro estudio explora las reiteraciones en torno a la figura de la mujer como personaje, su rol en la sociedad, así como la correspondencia entre su configuración psicológica y las expectativas de género vigentes en los contextos de cada una de las obras, reconociendo que existe una distancia temporal y topográfica entre los textos analizados. Para ello categorizamos nuestra investigación desde un análisis puntual de cada obra, en el que se estudian aspectos como la figura de la mujer en el matrimonio, las dinámicas de violencia y la ruptura de las expectativas de género.

Finalmente, la información recolectada para este trabajo fue tomada de fuentes y repositorios digitales como Anales, Revista Signa, A contra corriente, Scielo, Redalyc, Dialnet, en donde encontramos diversos artículos, ensayos y libros que serán fundamentales para el análisis y la discusión de los temas abordados en esta investigación.

5. Análisis y resultados

5.1 La hija de las flores (1852)

La hija de las flores (1852) es una obra de teatro escrita por Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), dramaturga de nacionalidad cubano-española. La historia comienza en la casa de campo de un Barón a la que llega el Conde de Mondragón con su sobrino, Don Luis, para casarse con Inés, la hija del Barón. Este matrimonio ha sido concertado por las familias; sin embargo, ninguno de los novios desea casarse. Don Luis, por otro lado, se enamora de Flora, una joven que ha sido criada por Juan, el jardinero de la casa del Barón, y su esposa Tomasa, alejada de toda civilización. La pareja afirma que Flora es «hija de las flores», y ella cree esto. Doña Inés, en cambio, se halla consumida en una profunda desolación, a tal punto en el que la gente piensa que se encuentra en un estado de locura.

Finalmente, todos descubren el secreto de Inés. Ella revela que, años atrás, fue víctima de una violación, de la cual nació una bebé que creía muerta, lo que la atormentaba profundamente. Sin embargo, la verdad es que su hija no falleció. Beatriz, nodriza de Inés y prima de Tomasa, le entregó la niña a esta última, quien se encargó de cuidarla junto a su esposo. Al mismo tiempo, Don Luis y Flora contraen matrimonio en secreto y, al final, se revela que la joven es la hija que Inés creía muerta y que fue el Conde quien la violó. En vista de esta situación, el Conde le pide a Inés que se casen y terminan contrayendo nupcias.

5.1.1 *Matrimonio, autonomía e identidad femenina*

Históricamente, la figura femenina se ha visto privada de la oportunidad de ejercer su criterio y tomar decisiones, lo que la ha relegado a roles predefinidos como esposa o madre. Estos pensamientos limitaban a las mujeres, negándoles el poder o el derecho a ser algo más si así lo deseaban, perpetuando diversas formas de violencia hacia ellas. Al negarles el derecho a ser más de lo que la sociedad les permitía, se consolidaba una estructura que despojó a las mujeres de su voz y poder en la esfera pública y privada. Este contexto de control repercutía significativamente en el matrimonio, tema central en *La hija de las flores*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda. A través de esta comedia, se refleja de manera muy precisa el papel tan importante que jugaba el casamiento para la época, no sólo como un vínculo personal, sino como un mecanismo para mantener el orden social.

En concordancia con esta idea, es posible mencionar que en la obra se exponen las presiones y restricciones que las mujeres enfrentaban, donde el matrimonio concertado no era solo una cuestión familiar, sino una pieza clave para la estructura política y económica. En este sentido, dicho tópico será el centro del análisis en esta obra específica y, a partir de este, estudiaremos los

otros tópicos que se establecieron en este trabajo: la figura femenina y las dinámicas de poder en torno a la mujer. Para ello, nos enfocaremos en la historia, la caracterización y la perspectiva de tres personajes: Inés, Tomasa y Flora.

5.1.1.1 El matrimonio concertado en la construcción dramática de Inés. En principio, Inés como personaje es caracterizada de una forma pasiva; su discurso con frecuencia muestra una profunda tristeza y resignación ante su destino. Parece ser una mujer sacrificada, que no solo obedece porque sí, sino que tiene interiorizada la idea de que su vida debe fluir a partir de las decisiones que otros toman por ella, especialmente cuando le imponen un matrimonio que ella no desea: “la dama siente aversión por ese enlace, que la hace muy infeliz, hubiera preferido retirarse a la soledad del claustro, pero por obedecer a su padre ha aceptado el sacrificio” (Cabezón, 2011, p. 316). Su preferencia por la muerte antes que vivir una vida que no desea la sitúan como una afectada más de las dinámicas familiares de la época en la que está contextualizada la obra.

Esta situación que vive Inés, según Fernández Cabezón (2011), es uno de los temas que Gertrudis Gómez de Avellaneda aborda con mayor frecuencia en sus comedias: el de los matrimonios concertados, en donde refleja una crítica que muestra las restricciones y sacrificios que sufrían especialmente las mujeres. En relación con esto, la autora retrata una de las implicaciones que tenía el contraer nupcias, es decir, el de hacer crecer los lazos entre familias adineradas y esto se muestra en la siguiente conversación entre el Conde y Don Luis, en donde Inés es reducida a un “bien” intercambiable para asegurar la herencia y el estatus familiar:

Conde: El Barón,/que -aunque dice que la adora- /casi siempre ha residido /en la corte, lejos de ella, /lloraba el verla doncella, /y quiso darla un marido. /Como es en todo extremo, /aquel enlace de su hija /llegó a hacerse idea fija /en él, y -a fuer de temoso- /allá en su nimia conciencia /casi se forjó un deber /de no dejar en mujer /celibataria su herencia. /Hablome de esta manía /más de una vez, y entendí /que yerno buscaba en mí, /aunque no me lo decía. /Don Luis: Y puesto en trance cruel, /dijo usted: «Tengo un

sobrino». /El Conde: Pensando darle destino /brillante, muy digno de él. /Única y noble heredera /es doña Inés, su recato /ponderaban, y un retrato /me mostró ser hechicera. /Quise, pues, tan buen partido /aprovechar para ti; /sanos consejos te di, /y tú luego has decidido. (p. 19)

En la cita anterior, el Conde menciona que el Barón, aunque dice adorar a su hija, está más enfocado en buscarle un esposo. Esto pone de manifiesto la presión social que enfrentan las mujeres para casarse y cumplir con las expectativas familiares. Además, el Barón tiene la "idea fija" sobre asegurar un matrimonio para su hija, lo que sugiere un "deber moral" de no dejarla en estado de doncella, es decir, soltera. En términos generales, esto refleja la importancia del matrimonio en la herencia y el estatus social. Asimismo, la situación de Inés es coherente con lo mencionado por Ten Domènech cuando dice que el matrimonio "es considerado la base sobre la que se erige la sociedad, y de su orden penden la armonía de las fuerzas del Estado y la supervivencia de las élites de poder" (2023, p. 95). Es decir, esta alianza no solo es una institución personal, sino que se convierte en un mecanismo crucial para mantener el equilibrio social y el poder dentro de las clases dominantes. Aunque el Barón puede estar preocupado por el futuro de su hija, también se deja llevar por las conveniencias sociales. Su interés parece estar más en la aceptación que en la felicidad personal de ella.

Por otra parte, Inés, además de ser víctima de las expectativas de la sociedad, también sufrió una violación por parte del Conde años atrás. Aunque en la obra no se usa un lenguaje explícito, se utilizan imágenes muy potentes para representar el trauma causado por la agresión sexual que sufrió el personaje:

[...] Quedé sin conocimiento./ El Conde: (Se cubre la cara con las manos.)/ ¡Oh, Dios!/ Beatriz: (Bajo a Doña Inés.)/ ¡Hija!, ¡por tu honor!/ Doña Inés: (Sin atender ni a lo que la dice Beatriz, ni al dolor y a la vergüenza que manifiesta El Conde.) [...] Cuando el sentido cobré,/ bajo de un árbol me hallé,/ ¡sola!... ¡sola! [...] Mas la flor/ sobre mi seno veía,/ y en ella estaba grabada,/ y patente a mi mirada,/ línea fatal, que decía:/ «Consérvala por recuerdo/ de mi rápida ventura...» [...] ¡Y nunca de vista pierdo/ desde tan horrible instante/

aquel recuerdo infernal!/ ¡Siempre aquel río fatal/ me lo está echando delante!.../ [...] / ¡Y gira la flor maldita,/ y veo -entre mil congojas-/ que va ostentando en sus hojas/ mi eterna deshonra escrita! [...] ¡Aquí sus hojas se imprimen,/ y cual las guarda mi mente/ las tuvo el fruto inocente/ de aquel espantoso crimen! (p.p. 111-112)

En este caso la alusión a la deshonra de Inés, sumada a las imágenes del “río fatal” y la “flor maldita”, permiten interpretar con claridad el acto violento descrito. De esta forma, la acción del Conde al cubrirse el rostro y su posterior silencio indican que, si bien reconoce su culpa, demuestra su poder al no sufrir consecuencias por sus actos. Por otro lado, la noción de honor en el caso del hombre, tal como lo menciona Françoise Carner (1987) “deriva de su posición social y económica y de su conducta personal. Sin embargo, gran parte de ese honor se finca también en la conducta de otras personas: su madre, sus hermanos, su esposa y sus hijos, pero principalmente las mujeres” (p. 101). Así, el honor se convierte en un bien simbólico que los hombres deben proteger a toda costa, pero cuyo mantenimiento recae sobre las mujeres, quienes deben encarnar la virtud, la modestia y la obediencia para evitar la deshonra familiar. De este modo, como constructo social, el honor, relacionado con el estatus y las expectativas de género, ha sido históricamente utilizado para justificar y perpetuar la violencia contra las mujeres.

En este sentido, en un contexto histórico marcado por rígidos códigos de honor y desigualdades de género, el caso de Inés evidencia cómo la violencia se erige como un mecanismo de control, utilizado para preservar el honor masculino y silenciar las voces de las víctimas. Además, un punto significativo es que, en este marco, sea Beatriz —otra mujer— quien acepte y busque imponer el silencio a Inés, impidiéndole contar su verdad. De esta forma, tanto esta imposición como la culpa que se le atribuye, son estrategias que perpetúan la naturalización de la violencia, desde la cual se culpabiliza a quien la sufre:

Una de las causas de la reticencia a denunciar es que las víctimas pueden ser culpadas de la agresión que han sufrido; es decir, en ocasiones les hacen responsables de su situación.

La víctima, por tanto, es colocada en una encrucijada que la incapacita para actuar. (Jódar, 2018, p. 627)

Finalmente, esta transgresión se muestra aún más trágica, ya que al revelar la violación de la que fue víctima, su agresor busca, en el último momento, casarse con ella en un intento de borrar el delito. Inés, por su parte, al confesar que no es virgen, acepta este matrimonio para preservar su reputación y la de su familia, ya que también ha asumido un rol de sujeción en el que el deber moral se vincula con las ideas de honor y castidad femenina: “con la castidad se pierde todo lo que es respetable en las mujeres” (Wollstonecraft, p. 209). Así, se resalta el hecho de que la virginidad se consideraba requisito para que una mujer fuera digna de respeto en su comunidad y al perderla, aún en un contexto de violencia, su honor y valor se veían gravemente comprometidos.

Sumado a eso, lo más preocupante es que este matrimonio se presenta como una solución que pretende aliviar el dolor del personaje, como si el ritual tuviera el poder de borrar la violencia previa. Este desenlace no solo evidencia la profunda desigualdad de género y la violencia estructural que sufrían las mujeres en esa época, sino que también ilustra cómo la cultura de la violación, tal como la describió Susan Brownmiller (1975), se manifiesta en la vida cotidiana de las mujeres. La impunidad del Conde y el matrimonio forzado de Inés es entonces una situación que, como lo define Kate Millet (2016), perpetúa la violencia contra las mujeres y las mantiene en una posición subordinada.

5.1.1.2 Contradicciones en el espacio doméstico de Tomasa. Ahora bien, Gertrudis Gómez de Avellaneda no desarrolla mujeres completamente sumisas o totalmente liberales, también propone personajes con diferentes matices. Es decir, en la obra, las mujeres parecen ser fuertes y vulnerables al mismo tiempo. Por ejemplo, un personaje secundario pero muy

significativo es Tomasa; ella, aunque tiene un rol subordinado como jardinera, demuestra una personalidad enérgica y diferente a la de Inés o Flora:

Tomasa: ¡Egoísta!/¿No ve tu cariño ciego/ lo mucho que gana Flora/ si, según promete hacerlo,/ tu anciano primo la adopta,/ y cuando muera...?” “Juan: Acabemos./ ¿Quisieras tú que mi niña,/ revuelta con marineros,/ corriese por esos mundos/ siempre al capricho del viento?” “Tomasa: A México va Beltrán,/ y éste es su viaje postrero./ Bien sabes piensa fijarse/ en aquel tan rico suelo,/ donde ya tiene una casa/ y tierras, y...” [...] “Tomasa: Corriente; pero ¡cuidado/ con la lengua!... Te lo advierto./ No hay que hablar con los señores/ de Flora, ni del misterio/ de su origen. (pp. 12-14)

En el fragmento anterior se puede ver cómo Tomasa y Juan tienen una conversación sobre el destino de Flora. Es notable que a la mujer no le da miedo decir lo que piensa y lo que cree que es más conveniente. Al mismo tiempo, ella manda a su marido a guardar silencio sobre quién es la muchacha y cuál es su origen. En este sentido, la mujer tiene un papel importante en su matrimonio. A lo largo de toda la obra, se presenta franca y directa; no duda en expresar sus opiniones, especialmente en lo que respecta a su esposo y la vida de Flora. Por un lado, estas actitudes se salen del típico rol de esposa sumisa. Sin embargo, al querer buscar la seguridad de “su hija”, Tomasa demuestra tener asimilado ese patrón impuesto por la sociedad sobre lo que se considera mejor para la mujer sin tener en cuenta la opinión o los deseos de ella.

En este contexto, es pertinente introducir el concepto de violencia simbólica que plantea Pierre Bourdieu (2010) en su libro *La dominación masculina*. Este tipo de violencia, según el autor, se ejerce de forma invisible, a través de normas y expectativas que la sociedad acepta como naturales, legitimando y perpetuando relaciones de poder desiguales. En el caso de Tomasa, aunque su carácter fuerte y decidido desafía el rol tradicional de obediencia, su deseo de proteger a Flora se ajusta a la idea socialmente aceptada de que una mujer debe velar por la seguridad y bienestar de los demás. Esto ocurre sin cuestionar si tal protección limita la autonomía de la joven; al contrario, naturaliza la idea de que la mujer debe ser controlada.

Por otro lado, cuando se analiza la caracterización de Tomasa, resulta destacable la doble moral de la sociedad. Si bien su fuerza y determinación la convierten en un personaje fascinante, también la exponen a juicios y prejuicios. La siguiente cita revela cómo los hombres, como Juan, perciben su carácter como una amenaza:

Juan: Tiene un genio mi mujer/ ¡más malo, más vengativo!./ así como esclavo vivo. [...]
 Don Luis: Nadie escucha;/ hablar puedes sin temor./ Juan: Voy a hablar, pues, sí señor/
 pero es imprudencia mucha;/ porque si Tomasa llega/ a saber que se lo he dicho/ ¡es mi
 mujer muy mal bicho!/ Cuando se atufa, me pega. (p. 30)

En este fragmento, Juan describe a Tomasa como una mujer violenta y difícil de manejar, lo que sugiere que su carácter está fuera de los límites de lo que se espera de una mujer, que sea delicada y obediente. Este rechazo va más allá de su temperamento, y también responde a su incumplimiento de los ideales de belleza femenina establecidos por la sociedad: “esta imposición de los cánones de belleza patriarcal, así como de determinadas normas de conducta asociadas con el género femenino, son consideradas violencia simbólica” (Jódar, 2018, p. 629). Así, la caracterización de Tomasa pone en evidencia cómo la sociedad utiliza normas estéticas y de conducta para limitar la diversidad de roles femeninos y reforzar estructuras de poder invisibles que controlan las vidas de las mujeres.

La violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador [...] cuando los esquemas que pone en práctica para percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores (alto/bajo, masculino/femenino, blanco/negro, etc.), son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de ese modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto. (Bourdieu, 2010, p. 51)

De este modo Tomasa, al no ajustarse a estos cánones, es mal vista y se convierte en objeto de comentarios despectivos por parte de los hombres; tal es el caso de Don Luis, quien al confundir el objeto de su amor, deja claro que Tomasa ni siquiera es considerada "mujer" según sus estándares: el Conde: “¿Es Tomasa? / Don Luis: No es Tomasa, ni es mujer.” (p. 43). Esta

descalificación revela cómo dichos cánones son utilizados para definir y limitar el valor y el rol de las mujeres dentro de la sociedad.

5.1.1.3 Flora: un personaje idílico e inocente. Por último, pero no menos importante, se encuentra Flora, una joven hermosa de dieciséis años, con encanto, vivacidad y buen corazón, aunque también se muestra como una mujer bastante impredecible y juguetona. Flora fue adoptada por Tomasa y su esposo, Juan. Para él, el nacimiento y origen de la joven son un completo misterio; la encontró en el jardín, lo que alimentó la creencia de que había nacido de las flores. Por otro lado, Tomasa la recibió de su prima, Beatriz, ocultándole esta información a su esposo. Esta pareja la acogió con especial afecto, ya que antes de su llegada intentaron concebir un hijo sin triunfo alguno, por tanto podemos decir que Flora creció en un ambiente lleno de amor, y esto se ve reflejado en su carácter y modo de vivir.

Además, Juan no es el único con la idea de que Flora nació de las flores, ella también así lo imagina y es por ello que adora pasar su tiempo en el jardín, evitando a los demás. Esto último se debe también a las burlas que ha recibido por su manera de ser. Tomasa lo expresa así: “Desde que viste aquel traje /tan rico y tan pintoresco, /que hace que al verla se rían /pescadores y labriegos, /le agrada más andar sola, /y yo misma apenas puedo /echarla la vista encima” (p. 14). De lo anterior se infiere, entonces, lo apartada que está Flora de la sociedad y cómo en ella no se ejercen las normas sociales de la época. Para su edad y, por el hecho de ser mujer, Flora debería salir siempre en compañía de un chaperón o un familiar. En ese periodo histórico, la norma era que las mujeres debían estar escoltadas, ya que esto aseguraba la credibilidad de que las solteras conservaban su virginidad, su bien máspreciado, y en el caso de las casadas, garantizaba su fidelidad y la certeza de que sus hijos eran de sus esposos. Así lo afirma Françoise Carner (1987):

él no puede tener la misma seguridad que la madre de que los hijos son realmente suyos, debe ejercer un control que se vale de tres recursos: el encierro, el chaperón y la interiorización de las normas de conducta adecuadas. La garantía de la virilidad de un hombre y la confianza en que su descendencia le pertenece sin lugar a dudas reside en la virginidad de su novia y en la fidelidad de su esposa. (p. 101)

Este aislamiento y desconocimiento de las normas que rigen a la sociedad la hacen parecer, a simple vista y por su comportamiento, como un ser etéreo, ideal o fantástico. Así la describe Don Luis en su primer encuentro; Flora, sin darse cuenta de su presencia en el jardín, comienza a cantar y a hablar con las flores:

Don Luis: [...] ¡Ah! ¡Qué aparición divina! [...] /(Aparte.) /¡Qué voz! ¡Qué gracia! ¡Imposible /imaginar cosa igual! /¡Éste es un ser ideal! /¡Tiene un encanto indecible! [...] /(Aparte.) /Yo saldré de este jardín /pagano, creyendo en Flora, /y en las Ninfas, y en la Aurora, /y en todo el Olimpo, en fin. (pp. 25-26)

Al ser vista de esta manera, Flora no solo es vinculada con las flores, sino que también vive en un mundo apartado de pureza y naturaleza, lo que representa su inocencia y reclusión. Esta visión fortalece cómo los hombres, durante ese tiempo, idealizaban a las mujeres, viéndolas más como símbolos de admiración por su belleza que como seres con capacidad de decisión. Dicha idealización alimenta una visión del personaje como un ser fantástico, lo que tiene relación con lo mencionado por González (2009): “Se trata de la "afloración" de la mujer, es decir, de su identificación o relación metonímica con las flores atendiendo a la idea de su sensibilidad y belleza.” (pp. 54-55). Esto conecta con la reflexión de Wollstonecraft (2018) quien advertía que, al ser reducidas a símbolos de belleza, como “flores plantadas en una tierra demasiado rica” (p. 101), las mujeres sacrificaban su fortaleza y utilidad por complacer una mirada quisquillosa. Al mismo tiempo, se les niega su autonomía y se las mantiene en un estado de pasividad, perpetuando así papeles y tareas específicamente tradicionales y limitando sus posibilidades de desarrollo personal.

Por otro lado, a pesar de no tener siempre compañía, el ser criada en el campo y apartada de la urbe no la hace realmente libre como aparenta, pues es el mismo aislamiento el que asegura que la muchacha se mantenga virgen, es decir, bajo el influjo de uno de los elementos claves que la sociedad valora en las mujeres; su alejamiento físico y simbólico de la civilización puede ser visto como una forma de proteger su pureza. Esto último es, a fin de cuentas, un tipo de control más sutil.

En contraparte, si Flora es libertad, Don Luis es restricción, ya que si bien el hombre tiene más libertades que la mujer, a él también lo rigen ciertas normas de comportamiento y caballerosidad, es por ello que al comienzo de su encuentro con ella, él se sentía muy infeliz pues tenía el deber y compromiso con otra mujer, Inés; aun así, más adelante y en contra de las restricciones y críticas sociales que lo rigen, decide casarse con Flora sin la aprobación de su tutor legal, su tío el Conde. Es en dicho acto de casamiento donde la joven es vinculada a la sociedad perdiendo así cualquier atisbo de libertad o autonomía: “La ley confiere sobre una de las partes contratantes poder legal y control sobre la persona, la propiedad y la libertad de acción de la otra parte, sin tener en cuenta los deseos y la voluntad de esta” (John, S. Mill como se citó en Campillo, 2001, p. 40). En otras palabras, el matrimonio pasa a ser para Flora la culminación de su integración al orden social.

En consecuencia, aunque Flora se casa por amor y muestra indiferencia frente a las opiniones de los demás: “pues tú quieres y yo quiero, sé desde hoy mi compañero, no te separes de mí” (pp. 58-59), esto no elimina el hecho de que Don Luis, quien la idealiza y la contempla como un ser “celestial”, al final la integre en este sistema, lo cual puede interpretarse como un acto de sometimiento, ya que Flora no tiene el poder de resistirse. Además, su matrimonio podría

simbolizar el inevitable choque entre la naturaleza idealizada y la realidad del sistema social y normativo, donde las mujeres de su época no podían escapar del destino que se les tenía reservado.

Finalmente, es necesario destacar cómo la obra, a través de un enfoque muy propio en el que Avellaneda utiliza sus propias experiencias sobre el matrimonio y las normas de su época, subvierte las expectativas tradicionales al mostrar que los personajes femeninos, si bien pueden configurarse de manera convencional y adoptar comportamientos que las colocan en una posición desfavorable, también se presentan como seres con carácter, capaces de tomar decisiones por sí mismas en algún momento. Por ejemplo, Inés muestra autonomía al romper el silencio sobre su violación y la verdad de su hija; Tomasa responde a ambas caracterizaciones, y Flora, aunque se muestra ingenua e inocente, demuestra cierto carácter al seguir sus sentimientos sin importar las opiniones y normas sociales. Además, es interesante, que estas caracterizaciones y situaciones de violencia se representan a través de un género como la comedia, lo que termina por responder a una crítica y no a una normalización de estas conductas.

5.2 Entre Villa y una mujer desnuda (1993)

Entre Villa y una mujer desnuda (2020), publicada en 1993, es una obra de teatro escrita por Sabina Berman (1956), dramaturga, narradora, poeta y guionista mexicana. La obra revela la historia de Gina y su amante, Adrián. Gina es una mujer entre los 40 años de edad, empresaria y madre soltera; ella y su amiga Andrea dirigen una empresa de maquiladoras. Adrián, por su parte, es un hombre de 45 años que se desempeña como profesor de historia en una universidad de México y mantiene una relación con Gina, basada en encuentros casuales que no van mucho más allá de un mínimo cruce de palabras. La mujer, frustrada ante este vínculo y la interacción que

existe entre ellos, decide hacer nuevas propuestas en torno a la relación que mantienen, intentando redireccionarla hacia algo mucho más cercano y familiar.

En medio de esta relación, ambos coinciden en sentir una fascinación por la figura de Pancho Villa, siendo que Gina admira su virilidad y poder, mientras que Adrián se identifica con su figura de revolucionario, algo que influencia enormemente su conducta al mostrarse como un hombre indiferente emocionalmente, incapaz de establecer un vínculo fijo con una mujer. Finalmente Gina, exhausta de la inestabilidad de su relación con Adrián, decide involucrarse con un hombre mucho más joven pero que es capaz de ofrecerle la seguridad emocional que ella esperaba de este primero.

5.2.1 Dinámica de violencia en relaciones no convencionales

La dinámica de relación que mantenían Gina y Adrián es inconstante durante toda la obra, lo que revela una serie de conductas en torno a un juego de poderes en el que el hombre llevaba siempre ventaja. Es así que la obra explora la violencia desde una perspectiva distinta a la analizada en *La hija de las flores*, porque, precisamente, se presentan dinámicas de poder mediante diferentes tipos de relación. No se trata ya del control en una dinámica familiar, sino uno abordado desde un vínculo amoroso sin una definición en concreto entre Adrián y Gina. Entonces, es posible encontrar durante gran parte de la obra a una mujer manipulada emocionalmente por un hombre que no desea descubrirla en un ámbito mucho más personal, pues en ella solo encuentra a alguien que está siempre a su disposición para suplir sus deseos carnales.

Sobre esto último se plantea una similitud con la obra analizada de Gómez de Avellaneda, en la cual se presenta el control de la mujer desde el matrimonio de Doña Inés, lo que la sitúa en una posición de vulnerabilidad y dependencia ante una figura masculina que la percibe como

objeto de transacción y no como un sujeto con derechos y deseos propios. Por su parte Gina, si bien no estaba bajo el yugo matrimonial y era una mujer independiente, se encontró únicamente percibida como un objeto para satisfacer los impulsos sexuales de Adrián. Es bajo esta fachada de amor y deseo existe un proceso de manipulación emocional que ha terminado por minimizar a Gina como mujer durante gran parte de la historia.

Así, el análisis de *Entre villa y una mujer desnuda* se desarrolla alrededor de la construcción de Gina como personaje, de la cual destaca la manera en que los estereotipos de género refuerzan su cosificación, presentándola como un ser en ocasiones vulnerable ante su pareja, condición de la cual consigue desprenderse en determinado punto de la obra.

5.2.1.1 Refuerzo de ideas preconcebidas sobre el género femenino. Principalmente, la obra revela la incapacidad del hombre de desprenderse de aquellas conductas esperadas de todo “macho”, en principio por evitar mostrarse como un ser debilitado ante una figura femenina. Por su parte, a la mujer se le impide romper aquellos esquemas en los que debe asumirse como un ser dominado, pues es la misma persistencia de que el hombre es quien tiene que llevar el control del vínculo la que la posiciona, en ocasiones, en un estado de resignación. En el caso de Gina y Adrián, la relación inicialmente presenta a la mujer debilitada y al hombre empoderado, como se contempla en la siguiente escena:

Gina: O deja que te cuente cómo va la maquiladora.

Adrián: No. No me interesa tu trabajo.

Gina: Ah vaya: mi trabajo no te interesa. (p. 168)

La mujer se ve entonces minimizada por la indiferencia de Adrián, quien refuerza su posición dominante al restarle valor a los intereses de Gina. Sobre él, Tsai (2021) señala que “Adrián cede a la presión de conformarse con ser macho en un mundo patriarcal” (p. 16). Aquella

actitud de macho termina por relegar las aspiraciones y preocupaciones de Gina a un segundo plano, priorizando las de él en pro de su satisfacción individual.

La configuración de los sujetos adquiere, así, cierta correspondencia en torno a los estereotipos de la época en la que está contextualizada la obra. En palabras de Tsai (2021), “Los personajes masculinos y los femeninos actúan y hablan en ciertas maneras para amoldarse a las normas sociales o por la influencia de la sociedad. Los dos sexos están afectados por contextos sociales” (p. 08). Sobre ello es posible destacar, en primer lugar, la reiteración del estereotipo de la mujer sensible y dependiente, aquella que está notablemente retratada en la configuración de Gina como personaje. Es una mujer que, controlada por sus emociones, queda a total disposición de Adrián en gran parte de la obra. Tsai (2021) la describe como una mujer que encaja en el “generolecto” o las expectativas culturales de lo femenino al perseguir a Adrián y únicamente recibir algo a cambio cuando él está disponible para ella. Es expuesta desde el principio como una persona independiente pero que tenía ciertas carencias emocionales en cuanto al modo de relacionarse afectivamente. Esperaba mucho de un hombre que huía de ella constantemente, tal como se retrata en el siguiente fragmento:

GINA: ¿Qué pasó? ¿Por qué la mató?

ADRIÁN: Porque tengo que irme.

GINA: ¿Por qué?

ADRIÁN: Porque tengo que irme.

GINA: Pero ¿por qué? Quédate a dormir.

ADRIÁN: Tengo que irme.

GINA: Cenamos y te vas.

ADRIÁN: ...

GINA: Trabajas acá.

ADRIÁN: No traigo con qué.

[...]

GINA: Siempre yéndote, chingados.

VILLA: Huyendo o atacando. Es el destino del macho, compañerita. (pp. 171-172)

Esta evasión encaja en la imagen de macho que Villa describe, aquella a la defensiva y distante. Aún y con esa indiferencia, Gina es una mujer que sentía debilidad por Adrián, producto de la manipulación que él ejercía sobre ella, la convertía en una figura fácilmente controlable, lo que concuerda con los postulados de Wollstonecraft (2018) al afirmar que “las mujeres tienen que ser consideradas seres morales o bien tan débiles que deben someterse por entero a las facultades superiores de los hombres” (p. 139). Desde estas ideas se concibe a Gina como una mujer reducida a lo que Adrián esperaba de ella, dejando incluso de lado sus ilusiones de vivir junto a él y conformar una familia, todo con tal de encajar en el tipo de relación que él podía ofrecerle, mas no la que ella deseaba formar. Sobre este hecho es relevante mencionar que, si bien se da de forma diferente, existe una relación con Inés, de *La hija de las flores*, quien también se ve reducida a lo que el hombre (en este caso, su padre) espera de ella. Pese a tratarse de vínculos donde el control se ejerce de distinta forma, es la mujer quien queda reducida a los deseos del hombre.

De esta forma, en este tipo de situaciones se evidencia el control perpetuado desde la manipulación; ello se observa en simples actos, como al aparentar conceder los deseos de ella para mantener poder y cercanía:

ADRIÁN: Está bien. Ya no tomes la pastilla.

GINA: ¿Qué?

ADRIÁN: Si quieres tener un hijo mío.

GINA: Ay sí, qué fácil, hacerme un hijo. Pero como lo demás que te pido no lo quieres/

ADRIÁN: Dije: está bien. Está bien. Está bien. Está bien.

Adrián se aproxima.

ADRIÁN: Quiero... una vida contigo. Eso es cierto. La vida contigo es buena. (p. 187)

En este diálogo es posible notar que Adrián utiliza la promesa de "una vida juntos" para hacerle creer que sus emociones son validadas y que ella finalmente tendrá la relación que desea; pero esto se da solo desde lo que a él le conviene, logrando mantener una ilusión a futuro que evade los problemas reales del vínculo. Así se refuerza la idea en torno a la debilidad emocional

de la protagonista, quien es al principio vulnerable ante los deseos y las determinaciones de Adrián. No obstante, esta figura de fragilidad se ve transformada a medida que avanza la obra, pues es Gina la que finalmente adquiere un rol de autoridad.

De esta manera Ruiz (2019) termina por definir a los personajes femeninos (Gina y Andrea) como “la nueva clase de mujer empresaria y educada [...]. Ambas, consecuentemente, rechazan o exhiben las debilidades de Adrián, macho mexicano y modelo reiterativo del Villa discursivo” (p. 201). Por consiguiente, de esta obra destaca que si bien se perpetúan ciertas ideas preconcebidas sobre el género, existe una ruptura en cuanto a este estereotipo en el que Gina, como mujer vulnerable y sometida, encajaba.

En segundo lugar, se presenta una reiteración alrededor del prototipo de hombre, concebido desde la imagen del “Macho mexicano”. Como sugiere Ruíz (2019), el personaje de Pancho Villa “resume al “mexicano” producido por la hegemonía discursiva posrevolucionaria en diálogo con el imaginario popular y la historia: patriarca machista, infiel, cruel y salvaje, taimado, arbitrario y atento a golpes teatrales que dirijan la figuración de su persona” (p. 198). Este mismo autor propone que Villa, encarnando todas estas conductas, aparece en la obra como una representación de este machismo interiorizado por Adrián. Lo mencionado se ve ampliamente reflejado en la dinámica de relación que llevaba junto a Gina, pues es un hombre que se negaba a ceder el control, incluso cuando ella le había manifestado no querer estar más junto a él. La siguiente escena retrata esta conducta:

GINA: No, Adrián, ahora sí te voy a pedir que te largues.

VILLA: Mátela, no tiene remedio.

ADRIÁN: Es tan irresponsable, dejarse arrastrar así por el instinto. Lo nuestro era una hermosa relación de lujuria, pero tenías que dejarte arrastrar por ese instinto de las hembras de hacer nido. Tenías que convertir nuestra pasión en un asunto de baños compartidos y

biberones y recibos de tintorería. Tenías que atraparme aquí en tu casa, tenías que comportarte como "toda una mujer". (p. 199)

En este diálogo, Adrián replica un discurso interiorizado que Villa personifica. Revela cómo el machismo de Villa se perpetúa a través de personajes como Adrián, quienes proyectan sus deseos de control en las mujeres que intentan desafiar esos roles establecidos. Es así que Gina se enfrenta a un hombre desesperado que buscaba mantenerla a su lado con la falsa promesa de convertirse en quien ella anhelaba tener a su lado. Con ello Adrián intentó, nuevamente, involucrar a Gina en una relación de dependencia, todo por su incapacidad de aceptar la pérdida de control sobre ella. En esta línea, incluso cambia su manera de percibirla, es capaz de proyectarse con ella cuando Gina ya había dado aquella relación por perdida. Este comportamiento se refleja en una conversación posterior, donde Adrián expresa:

ADRIÁN: Yo lo único que sé es que quiero despertar por las mañanas con ella. Desayunar con ella. Mirarle sus pinches ojeras... Andrea, escúchame: ella también me necesita. Necesita a un hombre maduro, inteligente, conceptuoso, que la haga crecer, ¿o no? Díselo. Por favor.

ANDREA. (luego de tomarle las manos, íntima, cariñosa): No, no, Adrián. Y te voy a rogar que ya no seas tan típico, por favor. Lo que sucede es que no soportas haber perdido, eso es todo. Perder agüita. (p. 205)

Aquí, el hombre se autoproclama como alguien “necesario” para que Gina pueda madurar, lo que sugiere la idea de que ella debe estar acompañada de un hombre como él, con todas esas virtudes, para que pueda crecer. En este punto, la lucha que Adrián disputa por recuperarla pasa a ser percibida como una cuestión de dignidad y orgullo, noción que fue analizada en *La hija de las flores*. No obstante, el honor aquí deja de ser abordado como una cuestión política o social y se convierte en algo personal, en donde su ego se ve herido. En palabras de Medina (1994), “Adrián se queda a luchar simplemente para salvar su honor de hombre que como tal debe controlar las

relaciones amorosas y decidir cuándo culminan” (p. 109). Tales nociones reflejan una actitud ególatra, propia de la idea de que la mujer es un territorio que el hombre debe conquistar.

Esta dinámica, además de afectar a Gina, expone cómo los personajes como Adrián pueden figurarse en modelos de masculinidad que los motivan a reafirmar su poder. Así, la violencia de género se perpetúa en el intento de mantener la dependencia y el control de Gina, aun cuando esto no se manifieste de manera física, sino a través de la manipulación emocional y la negación de su autonomía femenina.

5.2.1.2 Expectativas de género y objetivación femenina en la construcción de Gina. La protagonista de esta obra, Gina, transita por ciertos cambios en cuanto a su configuración como personaje, pues finalmente es presentada como una mujer que recuperó su autonomía al superar su vínculo con Adrián. Pese a este desarrollo, se distingue notablemente la perspectiva que los demás compartían en torno a la posición de ella como mujer en medio de dinámicas personales, específicamente al establecer una relación amorosa. Al respecto, Wollstonecraft (2018), en línea con los postulados de Rosseau, alude que:

[...] una mujer nunca debe ni por un momento sentirse independiente, que debe regirse por el miedo a ejercitar su astucia natural y hacerse una esclava coqueta para volverse un objeto de deseo más atrayente, una compañía más dulce para el hombre cuando quiera relajarse. (p. 139)

Consecuentemente, en la obra se reproduce una visión sesgada sobre lo que se esperaba de la mujer, quien no era vista como un ser que debiera valerse por sí misma, sino aquella que viviera en disposición del hombre cuando éste lo requiriese. En la obra es posible identificar este tipo de visión desde la mirada de Adrián o Villa, quienes objetivan a los personajes femeninos con los que interactúan a nivel sexual y emocional.

Esto, en primer lugar, se evidencia desde el desarrollo de Gina y su resistencia ante las expectativas impuestas por Adrián, quien la trata durante la historia como un objeto, más concretamente como uno para suplir sus deseos. Esta visión no es propia de los personajes masculinos, pues es compartida e incluso aceptada por las figuras femeninas de la obra. En primer lugar, Gina manifiesta lo siguiente: “Sí, aquí en la sala, se inicia esta lucha ridícula. Él tratando de llevarme inmediatamente a la cama y yo tratando de sentarlo para tomar un té. [...]” (p. 163), lo que evidencia el conflicto de intereses entre Gina y Adrián. Aun así, pese a buscar una interacción más personal con el hombre, ella termina cediendo. A su vez Andrea, su amiga, reacciona ante la situación de la siguiente manera: “Y si no te quieres casar con él, ¿para qué quieres tenerlo sentado en la sala?” (p. 163). Aquel comentario sugiere que cualquier intento de conectar emocional o íntimamente con el hombre no vale la pena, si es que ella no desea formalizar la relación; esto revela la normalización del mismo género sobre la cosificación a la que personajes como Gina han sido reducidas. En esta escena se demuestra, por tanto, la idea de que Adrián reduce a Gina a un objeto de deseo, pues su completa interacción se ve limitada a algo sexual bajo las pretensiones de él, desconociendo las intenciones de ella; por otra parte, es prueba de que Gina aceptará y accederá a los intereses de él para poder mantener el vínculo.

Sobre esta conducta de los personajes masculinos de la obra, Nino (2015) menciona que “el machismo de Villa se refleja cada vez que éste utiliza a las mujeres como objeto sexual que después de usar, abandona. Igualmente, Adrián repite este patrón de conducta” (p. 71). Aquellos comportamientos se evidencian en conversaciones de la pareja en las que Villa interviene con comentarios violentos, sea ante a las conductas de Gina o la aparente mansedumbre de Adrián, la

cual desagrada al héroe mexicano por la idea de que el hombre nunca debe ser controlado por una mujer. El siguiente fragmento demuestra esto último:

VILLA: Una mujer más y ya, compañerito. Usted se va y ella se queda parada junto a esa puerta toda la vida, como una estatua; escúcheme bien: parada ahí, junto a esa puerta, como la misma estatua de la espera; ella se queda encerrada en su pequeño mundito y usted, pues usted encontrará otros brazos hospitalarios, siempre hay. Unos brazos más jóvenes. Más tiernos. Unos ojos más inocentes.

ADRIÁN: Gina... eres mi último amor...

VILLA: Qué va. Estamos heridos pero no dijuntos.

ADRIÁN: Nunca volveré a entregarme. (p. 194)

Para Villa, la mujer es reemplazable, no hay algún factor que las haga únicas ni indispensables. Esto último refuerza la idea de la cosificación, pues en ellas solo buscan encontrar algo que les consuele y acompañe, sin que esto sea retribuido. A su vez, el comentario de Andrea anteriormente señalado, aunque puede parecer inofensivo, reproduce las ideas que sugieren que las mujeres deben limitarse a satisfacer las expectativas masculinas sin buscar una conexión emocional profunda.

En un segundo plano es posible identificar esta objetivación desde el carácter emocional, siendo que el vínculo entre Gina y Adrián adquiriría validez solo si él lo disponía. Tsai (2021) describe a Adrián como un personaje al que “[...] le importa mucho el poder y su imagen como hombre. No solo se acuesta con múltiples mujeres, sino también no le importan sus sentimientos (p. 20). Su configuración corresponde, en parte, a la admiración que sentía por Pancho Villa, quien se caracterizó por estos mismos aspectos: estar con muchas mujeres sin necesariamente estar ligado emocionalmente con ellas. Si bien Adrián es un personaje que limita la relación a algo físico, tal como Villa, es un hombre que también pretende conseguir un apoyo emocional en Gina, sin necesariamente involucrar todo lo que una relación conlleva, aspecto que se ve manifestado en el siguiente fragmento:

VILLA: 'Ta cabrón, cabrones. Ora es desde nuestras mismas juerzas que disparan.

ADRIÁN: No le puedo exigir nada, general. Es una mujer pensante. Se gana sola la vida. ¿Con qué la obligo?

VILLA: ¿Cómo que con qué? (Se toca el sexo entre las ingles...) Con el sentimiento.

ADRIÁN: Pues eso trato, pero...

VILLA: Porque compartir la vieja, ni madres. Ni la yegua ni el jusil.

ADRIÁN: Por eso siempre perdemos el poder, general, por la terquedad de no saber negociar. (p. 194)

El deseo de recuperar a Gina está condicionado a la pérdida del afecto, cuestión que afecta a Adrián porque ya no ejerce poder sobre ella, pues, como lo menciona, no tiene con qué exigir u obligarle, lo único con lo que lograba esto es con el cariño y la dependencia que Gina tenía hacia él. Precisamente, la pérdida de control es un aspecto que comenta Mill (2010) en sus ensayos en los que señala que los hombres “[...] no solamente quieren la obediencia de las mujeres, sino que quieren también sus sentimientos. Todos los hombres, excepto los más brutos, desean tener en la mujer que está más estrechamente vinculada a ellos no una esclava forzosa, sino voluntaria” (pp. 54-55). Esto finalmente constata la idea de que los personajes masculinos de la obra extraen de estas mujeres todo lo que ellos necesiten, conducta que perpetúa, puntualmente, la cosificación de Gina.

Esta situación encuentra un paralelo interesante con el personaje de Tomasa en *La hija de las flores*, pues ambas mujeres, aunque fuertes y decididas en su carácter, se ven atrapadas en dinámicas donde su valor es constantemente cuestionado por figuras masculinas: Gina por Adrián, Tomasa por Juan y Don Luis. Si bien Tomasa es descalificada por no ajustarse a los cánones de belleza y comportamiento esperados de una mujer, y Gina es reducida a un objeto de satisfacción sexual y emocional, ambas representan la lucha contra estos sistemas de opresión desde diferentes posiciones sociales y temporales. Así, a pesar del desarrollo que este personaje presentó, la trama

remarca lo difícil que es romper estos círculos de poder y desprenderse de aquellos roles de género que responden a las expectativas sociales.

De esto último es importante precisar que la obra, aun cuando representa la réplica y asimilación de estas normativas en torno al género y las proyecciones que se depositan sobre este, propone la caracterización de mujeres capaces de resignificar su rol en el mundo y moldearse desde la autonomía de sus pasiones. En el caso puntual de la obra, Gina logra transformar su paradigma al replantearse aspectos en torno a la relación que mantenía con Adrián, quien dinamizó su relación desde la típica mirada del macho (también adoptada y naturalizada por las mujeres de la obra). Ella, sujeta a los deseos de Adrián, presenta una ruptura de estas expectativas que la limitan en su actuar. Desde la caracterización de Gina, Berman no solo logra retratar el desprendimiento ante estos moldes que tradicionalmente han limitado a la mujer, sino que también propone una postura crítica frente a los roles de género, permitiéndole redefinir sus deseos y actuar en pro de su autonomía femenina.

5.3 De la caída de un ángel puro por culpa de un beso apasionado (1997)

De la caída de un ángel puro por culpa de un beso apasionado es una obra escrita por Silvia Galvis (1945-2009), periodista, politóloga y escritora colombiana. La trama gira en torno a Ángela, su hija Victoria y su madre Rebeca, quienes representan tres generaciones diferentes. Cada una de ellas encarna visiones y actitudes distintas respecto al rol de la mujer en la sociedad, creando un fuerte contraste de valores entre las protagonistas. En un principio se encuentra Rebeca, una mujer conservadora que desapruueba el divorcio de su hija y constantemente reprende su comportamiento y el de su nieta, representando una visión tradicional del papel de la mujer en la familia y en la sociedad. Ángela, por su parte, es una antropóloga divorciada con un pensamiento

progresista y liberal acerca del rol de la mujer, por lo que se debate constantemente entre sus ideales y las expectativas que tanto la sociedad como su madre le imponen. Finalmente está su hija, Victoria, que encarna un espíritu de rebeldía más radical, desafiando tanto las normas tradicionales como las nociones de feminidad que intentan imponerse en su vida cotidiana. Además de ellas, en la obra encontramos otros personajes que refuerzan, critican o satirizan su posición, tales como La autora, El dios, La dios, El diablo y El ángel.

5.3.1 Alegorías y dinámicas familiares en la construcción de la identidad femenina

En *De la caída de un ángel puro por culpa de un beso apasionado*, Silvia Galvis construye una historia que explora las luchas internas de sus protagonistas femeninas en un contexto donde lo alegórico y lo cotidiano se entrelazan. A través de personajes como el Dios, la Dios y el Ángel de la guarda, Galvis crea un sistema en el que las fuerzas externas funcionan como metáforas de las expectativas sociales impuestas sobre las mujeres, el matrimonio y por ende del divorcio. Estas figuras no solo refuerzan los ideales de pureza y obediencia, sino que también manifiestan las tentaciones de libertad, autonomía y rebeldía.

En este mismo orden, las dinámicas familiares existentes en esta obra —especialmente entre Rebeca y Ángela— revelan cómo las expectativas sobre las mujeres no son únicamente impuestas por la sociedad, sino que se transmiten a través de las generaciones dentro del grupo familiar. Así pues, en el análisis de este apartado se propone explorar cómo los elementos literarios de la alegoría y las relaciones familiares permiten a Galvis abordar de manera crítica los roles de género.

5.3.1.1 El tabú del divorcio y las perspectivas sobre el matrimonio. Las relaciones familiares entre Rebeca, Ángela y Victoria constituyen el núcleo de la tensión intergeneracional

que atraviesa la obra. Cada una de estas mujeres encarna una postura distinta frente a los valores tradicionales y las expectativas que la sociedad ha depositado sobre ellas. Rebeca, una señora de setenta años, la figura más veterana, representa la conservación de estos valores, desempeñando el papel de la mujer que acepta y perpetúa las normas establecidas sobre el matrimonio, el comportamiento y los roles femeninos, tal como los heredó: “Ya sé que no estoy diciendo nada nuevo, apenas repitiendo lo que mi mamá me enseñó a mí y a ella su mamá y a ella, su mamá y a ella su mamá...y yo a mi hija” (p. 8).

Esta continuidad matrilineal que menciona Rebeca, reflejada en el "yo a mi hija", sugiere la transmisión de normas sobre el comportamiento y el matrimonio que las mujeres aprenden desde la infancia, en línea con la idea que menciona Woolf: “si somos mujeres, nuestro contacto con el pasado se hace a través de nuestras madres” (p. 51). Sin embargo, más que ofrecer una fuente de autonomía, este legado parece mantener a las generaciones en un ciclo repetitivo, donde las enseñanzas heredadas no se cuestionan ni evolucionan.

Además, para Rebeca, la estabilidad y la conformidad con las expectativas sociales son esenciales para mantener el orden familiar y personal. De ahí que considere el matrimonio como la principal misión de una mujer, ya que este "es considerado la base sobre la que se erige la sociedad” (Ten Domènech, 2023, p. 95). Esta idea del autor, que también hizo parte del análisis de *La hija de las flores*, indaga la situación de Inés en la que el matrimonio concertado se presenta como un deber familiar, reflejándose en ambas obras el matrimonio como una estructura que sostiene el orden social y perpetúa las expectativas tradicionales sobre la mujer. Por tanto, el fracaso matrimonial se percibe como un fracaso personal, y por ello se empeña en transmitir este legado a las generaciones más jóvenes:

Yo no me canso de decirle a mi hija que la importancia de mantener el matrimonio no es sólo la misión de una mujer en esta vida, sino su mayor triunfo. (Pausa) Y se lo repito, así Ángela piense que su mamá es una vieja retrógrada. No me importa. Es mi obligación. “Las mujeres que se divorcian son unas fracasadas,”. (p. 22)

En consecuencia, el divorcio se convierte en un acto casi impensable, visto como un desafío a las normas establecidas y una amenaza al equilibrio familiar. Este rechazo a la separación no solo se basa en consideraciones personales, sino también en la presión social que castiga a quienes se atreven a romper con el modelo convencional. Así, las mujeres se ven atrapadas entre el deseo de buscar su propia felicidad y la obligación de mantener la fachada de una vida matrimonial exitosa, perpetuando un ciclo de sufrimiento y sacrificio:

Y no me canso de decirle que aun cuando la sociedad moderna acepte el divorcio, una mujer que se respete y que respete a sus hijos, no se divorcia porque todo el mundo sabe para qué buscan los hombres a las divorciadas. Ustedes ya se imaginan lo que quiero decir, ¿no? En todo caso, yo no creo que exista en este mundo una razón lo suficientemente poderosa que justifique la disolución de la familia, la columna más sólida de la sociedad, el pilar que sostiene a la humanidad. (p. 8)

Con estas palabras Rebeca expresa su profundo descontento con el divorcio que está llevando a cabo su hija Ángela. La anciana alega que nada justifica un acto así, ni siquiera una infidelidad, y mucho menos el maltrato físico o las ofensas; lo que refleja un ambiente de violencia psicológica y de silencio. Este silencio se asemeja igualmente al de Inés en *La hija de las flores*, quien sufre una violación sin poder expresar su dolor, con el de Emilita Cañón, mejor amiga de Rebeca, quien se casó a los diecisiete años con un reconocido cardiólogo, "eminentísimo", famoso en toda la comunidad.

Según cuenta Rebeca, dicho médico solía acosar a las muchachas del servicio, tanto de día como de noche, siempre que se le presentaba la oportunidad. Esta conducta salió a la luz cuando el doctor dejó embarazada a una de las sirvientas, y al negarse a responsabilizarse del niño, el escándalo se hizo público. Emilita, ante la vergüenza, consideró divorciarse y consultó a su

hermano, Monseñor Cañón, quien le respondió: “No, mijita, no voy a permitir que por una decisión tan egoísta desintegres tu familia, que le quites el padre a tus hijos. Esa culpa Dios jamás la perdonará, al igual que no perdona el escándalo público cuando proviene de una mujer” (pp. 12-13). En ambas obras, la normalización de la violencia y el sufrimiento de las mujeres se convierte en lo esperado y aceptado.

Este último fragmento pone, además de manifiesto lo inaceptable y escandaloso que era el divorcio para las mujeres de aquella época. El silencio, la violencia, el sufrimiento y la infelicidad eran preferibles a denunciar o escapar de esas situaciones. Tal como señala Romero (1997), “era necesario ‘vivir contento con su oscura suerte’ dedicándose por entero a la misión de dar paz y dulzura al hogar con la práctica constante de la humildad, la paciencia, la resignación, la abnegación, la prudencia y la discreción” (p. 70). Tan arraigado estaba este pensamiento, que las mujeres que soportaban maltratos se convertían en modelos a seguir para las demás: “Emilita Cañón, les digo sin exagerar, fue el modelo de todas nosotras: virtuosa, paciente, resignada, una buena esposa y una madre tan abnegada que sacrificó su propia felicidad por la felicidad de sus hijos” (p. 14). Esta idea refuerza la creencia de que el bienestar de los hijos y la estabilidad familiar debían estar por encima de cualquier deseo de felicidad o bienestar individual de la mujer.

La cita enfatiza en que Emilita, en lugar de buscar justicia o liberación de una relación abusiva, es celebrada por soportar la infelicidad. Al hacerlo, legitima la noción de que el papel de la mujer es de servidumbre y sacrificio, una postura que niega la posibilidad de reivindicación personal o el derecho al divorcio. Se destaca cómo este relato busca mantener a las mujeres en un estado de control, bajo la presión del deber materno y con la amenaza del juicio social y religioso. Romero (1997) ilustra aún más esta mentalidad:

De otra parte, la esposa amará respetando la libertad del marido y nunca deberá desconfiar o ser celosa: 'Las recién casadas abrigan a veces la loca vanidad de ostentar que gozan de libertad ... no caiga usted en esa debilidad ... conserve esa reserva decorosa ... '. Es una 'molestia insostenible' que la mujer desconfíe; 'La mujer celosa es insufrible y se hace odiosa con sus impertinencias ... fastidiando a su marido'. La esposa ideal tiene plena confianza y pospone sin esfuerzo su gusto, su comodidad, su interés, al gusto o interés del otro. Si acaso en realidad él ha faltado, ella tiene el deber de perdonarlo. (p. 73)

Esta cita refuerza la construcción de un modelo de mujer ideal que debe ser siempre complaciente, sumisa y comprensiva, incluso frente a las faltas del esposo. Así, se espera que la mujer acepte su papel de subordinación sin cuestionar, preservando la armonía del hogar a costa de su propia libertad e integridad.

En contraste a esta línea de pensamiento está Ángela, una mujer de alrededor de cuarenta años, antropóloga graduada en París y casada durante veinticinco años, quien encarna el deseo de liberarse de los valores impuestos por Rebeca. A lo largo de la obra, su carácter se muestra en una lucha constante por deshacerse de las cadenas de la tradición y forjar un camino propio, independiente de las expectativas de pureza y obediencia que su madre representa: "Además, no te quejes tanto, que así fue como negociaste tu vida: seguridad a cambio de respetabilidad; sumisión a cambio de libertad. Muy mal negocio. No esperes que yo siga tu ejemplo" (p. 28). Con lo anterior, Ángela demuestra estar decidida a no continuar en un matrimonio infeliz, donde solo predominan las quejas y la inconformidad hacia su marido, como lo hace constantemente su madre con su padre. Es decir, ella prioriza su felicidad e individualidad y desarrollo profesional a cualquier tipo de sometimiento familiar o social, esta idea resulta afín a lo desarrollado por Mill (1960) como se citó en Campillo (2001) en *Ensayos sobre igualdad sexual*:

Es deseable que en las cosas que no conciernen primeramente a los demás sea afirmada la individualidad. Donde la regla de conducta no es el propio carácter de la persona, sino las tradiciones o costumbres de los demás, falta uno de los elementos de la felicidad humana, y el más importante, sin duda, del progreso individual y social. (p. 79)

Sin embargo, su deseo de romper con lo que su madre constantemente le impone, no elimina el sentimiento de culpa que a menudo la abrumba. Esta culpa, intrínseca a su generación, se manifiesta de diversas formas como señala el personaje de la autora en la obra:

No es mi culpa que su generación sea la generación de la culpa. Culpa si se quedan solteras, culpa si se divorcian, culpa si tienen hijos, culpa si no los tienen, culpa si trabajan, culpa si no trabajan, culpa si no están a todas horas y todos los días disponibles para el marido y los hijos... (p. 33)

La obra demuestra que, tanto al permanecer en un matrimonio infeliz como al elegir el divorcio, las mujeres se ven atrapadas entre dos formas de violencia psicológica: la perpetuación del sufrimiento o la condena por desafiar las normas establecidas. Este dilema se acentúa por la presión social que recae sobre ellas, donde las expectativas sobre su rol familiar y social se convierten en una fuente constante de ansiedad. A pesar de su firme decisión de priorizar su felicidad y desarrollo personal, Ángela enfrenta el desafío de lidiar con estas imposiciones externas, que parecen dictar su valía como mujer. Su camino hacia la independencia está marcado por esta tensión, sugiriendo que la liberación no es un proceso lineal ni exento de conflictos internos.

Además, esta lucha interna refleja la crítica que John Stuart Mill (2001) plantea sobre la necesidad de afirmar la individualidad en un contexto donde las tradiciones y costumbres suelen opacar el carácter personal. Para Ángela, el desafío radica no solo en resistir las expectativas impuestas, sino en reconciliar su deseo de independencia con el peso de la culpa que esa independencia conlleva. Así, la obra pone de manifiesto que el verdadero conflicto para las mujeres no solo reside en las decisiones que toman, sino en la constante lucha por definir su identidad en un entorno que las empuja hacia la conformidad, resaltando la complejidad de su experiencia y la necesidad de un cambio en las percepciones sociales.

5.3.1.2 El papel de la mujer como madre y esposa en la obra de Silvia Galvis. La figura del Dios es clave para entender la construcción tradicional del papel de la mujer como madre y esposa. A través de un discurso cargado de ironía, se critica los estereotipos y las expectativas impuestas. El Dios realiza su intervención de una manera inusual, desde un armario: “Rebeca (Todavía más sorprendida): ¿Dios? ¿Y por qué está en el armario?” (p. 37). De entrada, este elemento cómico parece reflejar una especie de sátira que desacraliza la figura solemne y omnipotente de Dios. Asimismo, este personaje reafirma una posición tradicional en torno a los papeles de la mujer y del hombre:

Dios: [...] si les negué a los hombres la capacidad de concebir hijos fue para que no se quedaran en la casa haciendo esa cantidad de trabajos [...] y a cambio de matriz, los doté de músculos para que salieran al mundo a ganarse el pan sudando, que la misión de los hombres, desde el principio de los siglos, ha sido sudar el pan para que las mujeres puedan cumplir con la sublime misión de ser madres y de parir hijos para el cielo, y quien dice cielo, dice Dios. (pp. 40-41)

El Dios dice que creó a las mujeres para parir y a los hombres para trabajar, basándose en una división de sus funciones biológicas y sociales. Así, dicha figura masculina encarna, de manera irónica, las expectativas y estructuras conservadoras que justifican la violencia de género y la posición desventajada de la mujer: “Dios: [...] si doté de músculos y de fuerza a los hombres [...] fue para que no se quedaran en la casa cambiando pañales, dando teteros, planchando camisas, pelando cebollas, barriendo, trapeando, lavando, remendando, limpiando el polvo...” (pp. 39-40). De manera similar, el discurso de Rebeca también refuerza ideas tradicionales sobre la función de la mujer al expresar lo siguiente: “nosotras, las mujeres decentes, nos casamos para darles hijos y formar un hogar respetable” (pp. 20-21) y después añade “si Dios nos dio matriz fue para señalarnos que nuestra razón de existir es la conservación de la vida” (p. 36). En suma, ambos discursos convergen en la idea de que la función principal de la mujer es la reproducción y las

tareas domésticas, definiendo su única misión en esos términos. Esta noción concuerda con las afirmaciones de Wollstonecraft (2018), que se mencionaron al principio, respecto a la representación y caracterización que tradicionalmente se le ha atribuido al sexo femenino, en este caso, la de cuidadora del hogar.

Esto último que menciona Wollstonecraft se ve reforzado en la obra gracias a Patricio, ex esposo de Ángela, quien considera que el deber de la esposa es el del cuidado de los hijos y esposo, de no cumplirse y permanecer siempre en casa se concluye que no hay vínculo ni unión entre la pareja:

Serán sólo nueve meses, pero es una separación, una ausencia tuya en esta casa. Significa que durante todo ese tiempo yo me quedo en el limbo, ni casado ni soltero. No te das cuenta lo ridícula que eres con esas pretensiones de mujercita independiente. Estamos casados, esto es un matrimonio y tenemos una hija y cuando esas tres circunstancias se dan, las señoras se quedan en su casa, al lado de su marido y de su hija. La niña no sale del país y punto. (p. 111)

Lo anterior se da ya que Ángela ha ganado una beca para continuar sus estudios y así seguir desarrollándose profesionalmente en una universidad de Estados Unidos. Sin embargo, para poder ir, necesita el permiso de Patricio para que Victoria la acompañe. Patricio se opone a la idea, así que Ángela le sugiere que, si él no está de acuerdo, se haga cargo de la niña durante ese tiempo. A lo que él le responde:

¿Pero es que te volviste loca de remate? ¿Quedarme yo cuidando una niña de 4 años! ¿A qué horas? ¿Eres idiota que no te das cuenta de que yo trabajo todos los días de sol a sol? Además, no soy ningún pendejo calzonudo. (Se ríe con ira) Ya puedo oír las burlas de los amigos: “Miren, miren, que aquí llega papito corazón”. Ese papel ridículo no lo voy a hacer ni por Victoria ni por nadie. [...] ¿Me estás oyendo? O es que encima de idiota te quedaste sorda, ¿quién va a cuidar de la niña mientras tú estudias? Porque es a estudiar que te vas, ¿no? (p. 111)

Aunque el trabajo puede ser un impedimento para que Patricio cuide de su hija, su verdadera preocupación radica en el qué dirán los demás. La opinión pública y las percepciones

de su círculo más cercano parecen tener más peso que el bienestar de su propia familia. Esta preocupación lo lleva a insinuar que el viaje que Ángela desea emprender no se trata realmente de estudiar, sino que sugiere que hay otros motivos detrás de su decisión. Así, Patricio no solo lucha contra el rol que se le impone como padre, sino que también se enfrenta a sus propias inseguridades y a la presión social que lo aleja de la responsabilidad y el apoyo hacia su hija y su pareja. La discusión escala a tal punto que ella le pide que se vaya, pues ya no lo soporta ni lo reconoce como la persona que era al comienzo de su relación. Él responde con burla, poniendo de manifiesto que la razón por la que él sí podría ir y venir de lugares distintos, en contraste con ella, se debe a las diferencias salariales entre ellos:

Patricio (Grita enfurecido): Así que reclama derechos, exige independencia, cuando seas capaz de ganarte la plata, porque aquí el que gira el cheque manda y tú, pobrecita tonta, pones tristes cuatro pesos en este costoso negocio que es mantener una casa, un matrimonio. (p. 114)

Con esta cita, Patricio no solo ridiculiza las contribuciones económicas que Ángela puede aportar al hogar, sino que también se erige como la figura autoritaria que controla la dinámica familiar. Su retórica refleja una concepción profundamente arraigada de poder y dependencia que se conecta con los postulados de Virginia Woolf (1929), expuestos en el apartado “Dinámicas de poder en torno a la mujer”, donde la autora señala que uno de los tipos de violencia que se ejerce sobre la mujer proviene precisamente de su dependencia económica del padre o del esposo. Esta dinámica no solo subraya la desigualdad en la relación, sino que también revela cómo la falta de autonomía financiera limita la libertad y el desarrollo personal de ella.

Es así que, tanto la figura del Dios como la de Patricio concuerdan con la imagen del macho que propone Sabina Berman en su obra, en donde Villa encarna ese modelo que replica las normas tradicionales. A través de sus acciones, tales como los comentarios violentos hacia Gina por no

encajar en el molde de mujer controlada que él desea, Adrián retrata a Villa desde una concepción conservadora que mantiene la idea de las jerarquías entre el hombre y la mujer.

Ahora bien, en la obra también aparece la figura de la Dios. Esta se muestra como un contrapunto al discurso y la visión tradicional del Dios masculino, pues a diferencia de él, que se presenta como una figura autoritaria, punitiva y distante, ella expresa de forma contundente su rechazo hacia las estructuras tradicionales que han oprimido a la sociedad y en especial a la mujer; su figura, rechaza la culpa, el castigo y la obediencia:

Soy mujer y puedo tener mis propios hijos, de manera que no necesito estar mandando ángeles ni palomos a la tierra a embarazar vírgenes [...] Aborrezco la crueldad, el sufrimiento, la tortura, las crucifixiones y el invento del pecado[...]. Tampoco tengo culto, ni iglesia, ni Papa ni monseñores predicando verdades reveladas o sin revelar. Yo, Mujer Dios, no mando a hacer el mal, ni castigo por el mal que yo misma mandé a hacer, como hace el famoso Dios, ni exijo que me adoren ni que la humanidad ande por ahí, de rodillas, pidiéndome perdón. (pp. 92-93)

Con esta afirmación, llena de ironía, la Dios se distancia del modelo tradicional de lo divino y denuncia los dogmas religiosos impuestos a la sociedad y a la mujer por el Dios masculino; así lo menciona también Capote (2011) quien dice que a través de esta figura llena de humor “se repiten los símbolos de lo que para ella son sus principios básicos, es decir, la neutralización de las desigualdades y la liberación de fanatismos y doctrinas que acaban apresando y coaccionando a la sociedad” (p. 99). Asimismo, el rechazo a estas estructuras tradicionales se muestra en la reivindicación que hace la Dios del cuerpo femenino a través del placer y la libertad sexual, tema que es recurrente en las obras de Galvis: “El sexo y los temas amorosos se convierten, también, en temas tabú en el microcosmos literario de la escritora” (p. 99). Su actitud es totalmente opuesta a la del Dios, pues de manera alegre y despreocupada declara: “Sí, tengo matriz, ovarios, vagina, y pasé media eternidad diseñándolos para regar de placer la tierra” (p. 94). Esta declaración marca un quiebre, pues posiciona el placer sexual como una obra divina y digna de reconocimiento.

En este sentido, la Dios elimina la idea de que el acto sexual debe estar subordinado exclusivamente al rol reproductivo de la mujer, liberándola de la obligación de cumplir con expectativas sociales vinculadas al matrimonio y la maternidad. En este sentido, la Dios redefine la sexualidad desde una perspectiva autónoma, donde la mujer no está supeditada a su papel como esposa o madre. Este mismo pensamiento se refleja a través del personaje de Victoria, pues ella considera que el cuerpo femenino y la sexualidad no son dos cosas separadas:

Si hay algo que yo no he podido entender es por qué las relaciones sexuales están prohibidas antes del matrimonio, pero se vuelven obligatorias después de que uno se casa. (Pausa) Esa debe ser la causa de tanto divorcio,[...] el clítoris es el mejor amigo de las mujeres... el puntico de la felicidad... (Pausa) Sí, soy nieta de la sumisión e hija de la transgresión, pero soy mujer del presente y quien dice presente, dice independencia, dice respeto y dice igualdad. [...] A mí me dejaron crecer sin culpas. A mí me criaron en la creencia de que la libertad es un derecho del alma. (pp. 60-61)

Victoria defiende firmemente la libertad femenina, entendida como la autonomía sobre su cuerpo y su deseo. Además, plantea la resignificación del placer femenino, alejándolo de la culpa y el discurso conservador, de personajes como Rebeca y el Dios, que limita la experiencia sexual de la mujer. En la mirada de Victoria, la sexualidad deja de estar condicionada por una mirada normativa para convertirse en una expresión de libertad, independencia y autodeterminación. De igual forma, el discurso de la autora, como personaje, también coincide con estas ideas, pues ella refuerza tal perspectiva: “Esa fue la causa de su desgracia, Rebeca, pensar que el placer sexual es un sentimiento obscuro” (p. 21). Esto deja en evidencia la tragedia de aquellas mujeres que han interiorizado el discurso conservador, el cual asocia la sexualidad con el pecado y la vergüenza.

De este modo, el papel de la mujer, en la obra de Silvia Galvis, es abordado a través de los múltiples discursos que los personajes articulan. Por un lado, la narrativa de figuras como el Dios, Rebeca y Patricio funcionan como una crítica que evidencia la posición desfavorecida de la mujer, señalando las limitaciones que le impone la sociedad, donde su valor se restringe al ámbito

doméstico y al control de su cuerpo y deseos. Sin embargo, a lo largo de la obra, estas voces se contraponen a la perspectiva de personajes femeninos como la Dios, Ángela, Victoria y hasta la misma autora, quienes cuestionan estas normas e intentan buscar espacios de autonomía.

En este sentido, lo que hace destacar *De la caída de un ángel puro por culpa de un beso apasionado* es su singular aproximación al abordaje de los roles de género a través de tres generaciones de mujeres, complementada por el uso innovador de personajes alegóricos como la Dios y el Dios, que permiten a Galvis crear una crítica mordaz del sistema desde múltiples ángulos. A diferencia de las otras obras analizadas, que abordan la violencia de género desde situaciones más concretas como el matrimonio forzado o la manipulación emocional, Galvis construye un universo literario donde lo cotidiano y lo divino se entrelazan para cuestionar las estructuras de poder establecidas. La presencia de una deidad femenina que celebra el placer y rechaza la culpa, junto con la evolución generacional que va desde la sumisión de Rebeca hasta la liberación de Victoria, permite a la autora explorar no solo cómo se perpetúan los roles de género, sino también cómo pueden ser desafiados y transformados. Esta combinación de elementos alegóricos con una crítica social aguda y el uso del humor como herramienta subversiva hace que la obra se destaque por su capacidad de abordar temas complejos sobre la autonomía femenina y la sexualidad de una manera única y provocadora.

6. Conclusiones

La dramaturgia, estudiada desde la mirada femenina, permite un acercamiento hacia la representación que han adquirido las mujeres en las obras de teatro. Su configuración como personajes responde a unos roles de género específicos, lo que recae en la naturalización y asimilación de determinadas conductas que perpetúan las violencias de las que se han visto

afectadas. Las obras analizadas, entonces, presentan un punto en común: los roles de género interiorizados por las mujeres y los diferentes tipos de violencia que desde ellos se ejerce. En primer lugar, *La hija de las flores*, de Avellaneda, critica mediante la comedia los matrimonios concertados y cómo actos de violación quedan resueltos a través de uniones nupciales; el matrimonio oculta las injusticias previas al vínculo, lo que revela la normalización de estas arbitrariedades y la supresión del dolor que estos actos han desencadenado en personajes femeninos como Inés.

En segundo lugar, *Entre Villa y una mujer desnuda*, de Sabina Berman, expone las construcciones de género desde la mirada del “macho”, misma perspectiva desde la que se rigen los vínculos durante la obra y que es interiorizada por Gina y Andrea, quienes consciente o inconscientemente adoptan y replican aquellas conductas guiadas desde el machismo de la época. En tercer y último lugar, *De la caída de un ángel puro por culpa de un beso apasionado*, Silvia Galvis presenta desde una secuencia generacional la asimilación de los roles de género, que parten desde un acogimiento casi que voluntario de la figura típica de la mujer ama de casa, obediente y sacrificada representada en Rebeca, y que logra transformarse en la representación de mujeres aparentemente liberadas de estas concepciones en torno a lo que se espera de ellas, como es el caso de Ángela y Victoria.

En este sentido, se ha estudiado cómo la construcción de los personajes femeninos responde a los estereotipos y roles de género vigentes en los respectivos contextos históricos y culturales de cada obra. Desde Inés, sometida a un matrimonio concertado y víctima de violación en *La hija de las flores*, hasta Gina, atrapada en una relación de manipulación emocional en *Entre Villa y una mujer desnuda*, y las tres generaciones de mujeres en *De la caída de un ángel puro por*

culpa de un beso apasionado, las dramaturgas han logrado retratar la complejidad de la experiencia femenina y cómo ésta se ve condicionada por las expectativas sociales y las estructuras de poder.

Finalmente, se han identificado elementos culturales, sociales y políticos presentes en las obras que influyen en la representación de la violencia. Entre los elementos culturales destacan las tradiciones matrimoniales que perpetúan la subordinación femenina, como se observa en el matrimonio concertado de Inés en *La hija de las flores*, y las creencias religiosas que justifican la obediencia de la mujer, evidenciadas en el discurso conservador de Rebeca en *De la caída de un ángel puro*. En cuanto a los elementos sociales, sobresalen las dinámicas de poder basadas en el género, manifestadas en la manipulación emocional que ejerce Adrián sobre Gina en *Entre Villa y una mujer desnuda*, así como las expectativas sobre el comportamiento femenino "apropiado" que limitan la autonomía de las mujeres en las tres obras. Los elementos políticos se revelan en la perpetuación de estructuras tradicionales a través de instituciones como el matrimonio, la familia y la iglesia, además de la desigualdad económica que refuerza la dependencia femenina, como se evidencia en el control financiero que ejerce Patricio sobre Ángela.

Así, mediante la subversión de estereotipos, la resignificación de la autonomía femenina y la creación de espacios en los que la mujer adquiere protagonismo, Avellaneda, Berman y Galvis abren caminos para imaginar nuevas formas de ser y relacionarse más allá de las imposiciones sociales. Este trabajo ha demostrado, así, la capacidad que tiene la dramaturgia femenina de funcionar como herramienta de reflexión y crítica social. Al poner en escena las complejidades y contradicciones de la experiencia de las mujeres, las autoras proponen una desestabilización de los discursos que naturalizan la violencia. Su legado nos invita a seguir ampliando los espacios para

las voces femeninas en el ámbito cultural y a reconocer el papel fundamental de las dramaturgas en la construcción de una sociedad más igualitaria y libre de violencias.

Referencias Bibliográficas

- Berman, S. (2020). Entre Villa y una mujer desnuda.
- Brownmiller, S. (1975). *Against Our Will: Men, Women and Rape*. Early Bird Books.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. (J. Jordá, Trad.). Editorial Anagrama. (Obra original publicada en 1998)
- Capote Díaz, V. (2011). Historia, mujeres y ficción. La herencia literaria de Silvia Galvis. *Revista de Estudios Colombianos*, 37, 97-102.
- Carner, F., de Jesús Rodríguez, M., Gonzalbo, P., Giraud, F., Alberro, S., González, S., Iracheta, P., Bastian, J. P., & Tuñón, E. (1987). ESTEREOTIPOS FEMENINOS EN EL SIGLO XIX. In C. R. Escandón (Ed.), *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México* (2nd ed., pp. 99–112). El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn0cdb.9>
- Dos Santos, M. (2011). La lectura feminista en la literatura. El caso de Delmira Agustini Castilla. *Estudios de Literatura*, (2), 233-251. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-lectura-feminista-en-la-literatura-el-caso-de-delmira-agustini/>
- Fernández, R. (2011). Una voz femenina en el teatro de mediados del XIX: la comedia de Gertrudis Gómez de Avellaneda. *Anales*, 23, 309-321. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/17557/1/ALE_23_11.pdf
- Gómez de Avellaneda, G. (1852). *La hija de las flores o todos están locos*. Círculo Literario Comercial.
- Jódar, M. (2018). Igualdad, representación y violencia de género: el feminismo en las dramaturgias del siglo XXI. *Revista Signa*, 27, 617-645. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6364331.pdf>

- Medina, M. (1994). La batalla de los sexos: estrategias de desplazamiento en *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman. *Revista Fuentes Humanísticas*, 4(8), 106-111.
<https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/687>
- Mill, J. (prólogo de Mellizo, C.). (2010). *El sometimiento de la mujer*. Alianza Editorial.
- Mill, J. y Mill. H. (prólogo de Campillo, N.). (2001). *Ensayos sobre igualdad sexual*. Ediciones Cátedra. Universitat de València.
- Millet, K. (2016). *Sexual Politics*. Columbia University Press.
- Moreno Chía, F. R., (2008). La producción de masculinidad: entre la dominación y el rechazo de lo femenino. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 22(39), 11-32. Pérez Cantó, P., & Mó Romero, E. (2005). Las mujeres en los espacios ilustrados. *Signos Históricos*, (13), 43-69. <https://www.redalyc.org/pdf/344/34401303.pdf>
- Nino Iniguez, M. (2015). *Género y clase social en Entre Villa y una mujer desnuda (1993) y El suplicio del placer (1973) de Sabina Berman* [Tesis de Maestría, University of Calgary].
- Romero Contreras, M. (1997). Del amor y el desamor en el siglo pasado: argumentos románticos para asegurar el servilismo y la subordinación de la mujer en el amor y el matrimonio. Santander, siglo XIX. *Universidad Nacional de Colombia, Escuela de Estudios de Género, Grupo Mujer y Sociedad / Corporación Casa de la Mujer de Bogotá*, 59-78.
<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/53303>
- Ruiz, E. (2019). Revisión histórica feminista: la denuncia del discurso oficial y de estereotipos sexuales en *Entre Villa y una mujer desnuda*. *A contra corriente (Una revista de estudios latinoamericanos)*, 16(2), 193-210.
<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1732/3231>
- Taylor, S. J. & Bogdan, R. (1987). *Introducción a métodos cualitativos*. Paidós.

- Ten Domenéch, M. (2023). El matrimonio y la mujer en la España del siglo XIX. Una visión jurídica enmarcada en la Literatura Realista. *Eunomía. Revista en Cultura de la Legalidad*, 24, 94-117. <https://doi.org/10.20318/eunomia.2023.7657>
- Tsai, T. (2021). La teoría del “generolecto” observada en La llamada de Lauren de Paloma Pedrero y Entre Villa y una mujer desnuda de Sabina Berman. *World Languages and Cultures Student Papers and Posters*, 3. https://digitalcommons.chapman.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=language_student_work
- Wollstonecraft, M. (2018). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A).
- Woolf, V. (1929). *Una habitación propia*. Libros Tauro. <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Woolf,%20Virginia%20-%20Una%20Habitacion%20Propia.pdf>