

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

Mujer y matrimonio en el teatro: análisis literario de *Escuela de mujeres*, *Casa de muñecas*, *La señorita Julia* y *La casa de Bernarda Alba*

Esthefanía Calderón Becerra, María Camila Corzo Herrera y Laura Melissa Dallos Gutiérrez

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

Director

Jesús Antonio Álvarez Flórez

Doctor en Estudios lingüísticos, literarios y culturales

Universidad de Barcelona

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Idiomas

Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana

Bucaramanga

2024

Dedicatoria

A mis papás, mis hermanos y Jorge que son mi apoyo incondicional, mi guía en los momentos difíciles y la motivación para cumplir este sueño. Gracias por su amor y paciencia.

Esthefanía

A mi mamá, mi hermana y mi tía que son la base y el motor de mi vida, cuyo amor y apoyo constante me han sostenido siempre. Gracias infinitas.

María Camila

A mis papás que me lo han dado todo; a Santi, a mis amigas de carrera y de vida, y a esas personas especiales que hicieron parte de mi vida en estos años. Siempre estaré agradecida.

Laura

Contenido

Introducción	6
1. Justificación	7
2. Objetivos	10
2.1 Objetivo general.....	10
2.2 Objetivos específicos	10
3. Marco teórico	10
3.1 Antecedentes	11
3.2 Bases teóricas.....	15
4. Diseño metodológico	19
4.1 Tipo de investigación.....	19
4.2 Recursos.....	20
4.3 Etapas del trabajo.....	21
5. Discusión.....	22
5.1 Escuela de mujeres.....	22
5.2 Casa de muñecas	29
5.3 La señorita Julia	36
5.4 La casa de Bernarda Alba	41
6. Conclusiones	49
Referencias bibliográficas.....	52

Resumen

Título: Mujer y matrimonio en el teatro: análisis literario de *Escuela de mujeres*, *Casa de muñecas*, *La señorita Julia* y *La casa de Bernarda Alba* ¹

Autor: Esthefanía Calderón Becerra, María Camila Corzo Herrera y Laura Melissa Dallos Gutiérrez ²

Palabras claves: Dramaturgia, mujer, matrimonio, literatura.

Descripción:

El presente trabajo de grado tiene como finalidad hacer un análisis de algunos personajes femeninos y su relación con el matrimonio que se puede observar en obras de dramaturgia. Para este análisis se seleccionaron cuatro piezas que tienen como tema central o secundario el rol de la mujer dentro de dicha institución: *Escuela de mujeres*, de Molière; *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen; *La señorita Julia*, de August Strindberg; y *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. A partir del contenido de estas se pretende profundizar en el papel que desempeñan los personajes femeninos frente al matrimonio y a las figuras de poder que se presentan en dichos textos. Por lo anterior, la investigación realizada se basó en un marco teórico compuesto por planteamientos y postulados de género que responden a cuál ha sido la función de la mujer a lo largo de la historia y la literatura. Dentro de la discusión, las obras muestran personajes que no son arquetípicos, puesto que cada una de ellas muestra un carácter y un accionar que las distingue de las demás. Finalmente, las obras analizadas no solo exponen las expectativas sociales impuestas a las mujeres, sino que también ofrecen una mirada sobre cómo estas han buscado su autonomía dentro de su sociedad.

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: Women and marriage in the theater: literary analysis of School of Women, A Doll's House, Miss Julia and The House of Bernarda Alba ³

Author: Esthefanía Calderón Becerra, María Camila Corzo Herrera y Laura Melissa Dallos Gutiérrez ⁴

Key words: Dramaturgy – Woman – Marriage - Literature

Description:

The purpose of this thesis is to make an analysis of the female characters and their relationship to marriage, which can be observed in both classical and modern works. For this analysis, a total of four play were selected that had the role of women as their central or secondary theme: *Escuela de mujeres*, by Molière; *Casa de Muñecas*, by Henrik Ibsen; *La señorita Julia*, by August Strindberg; and *La casa de Bernarda Alba*, by Federico García Lorca. Based on the content of these works, the aim is to delve into the role played by female characters in marriage and the figures of power that are presented throughout the works. Therefore, the research was based on a theoretical framework composed of gender approaches and postulates that respond to what has been the role of women throughout history and literature. Within the discussion, the works show characters that are not archetypal, since each of them shows a character and an action that distinguishes them from the others. Finally, the works analyzed not only expose the social expectations imposed on women, but also offer a look at how women have sought autonomy within their society.

³ Thesis

⁴ Faculty of Human Sciences. Language School. Bachelor's Degree in Literature and Spanish Language. Director: Jesús Antonio Álvarez Flórez, Doctor in Linguistic, Literary and Cultural Studies (University of Barcelona).

Introducción

El teatro, desde sus inicios, ha analizado las complejas dinámicas sociales de cada época, destacándose desde la Antigua Grecia como un discurso que refleja la conciencia social de la comunidad y que también ha sido un factor pedagógico clave en la evolución cultural. Estos textos dramáticos no solo representan la realidad de manera directa, sino que también ponen de relieve la figura femenina, en algunos casos protagonista y enfrentando críticas sociales intensas durante mucho tiempo. A través de la sátira y la comedia en algunas épocas, estas obras teatrales revelan los juicios y las ideologías prevalecientes en cada periodo histórico. De esta forma, la representación de la sociedad y de la mujer mediante diálogos, personajes e historias no solo es esencial para reflejar la realidad, sino también para invitar a la sociedad a reflexionar y cuestionar estas representaciones.

En este contexto, la mujer y el matrimonio en la literatura han sido una fuente inagotable de reflexión y crítica sobre las normas y expectativas impuestas a las mujeres dentro de la sociedad. Así pues, este trabajo propone un análisis literario de cuatro destacadas obras teatrales: *Escuela de mujeres* de Molière, *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, *La señorita Julia* de August Strindberg y *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Cada una de estas obras no solo representa una pieza fundamental en la historia del teatro, sino que también ofrece perspectivas únicas sobre cómo se percibe y se problematiza el papel de la mujer en relación con la unión marital a lo largo de diferentes contextos culturales y temporales, desde la sumisión y la rebelión hasta la búsqueda de la identidad y la libertad.

En todas estas obras, las mujeres se muestran rebeldes, sumisas, astutas y deliberativas frente a las imposiciones de la autoridad, que en muchos casos está representada por un hombre o por alguien que asume ese rol. De igual manera, se puede evidenciar la imposición de la madre, el padre o el esposo en el manejo de sus vidas y de la elección de sus parejas sin que la mujer tenga en sus manos dicha decisión.

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

Por tal razón, el presente trabajo de grado plantea analizar en profundidad cómo estas obras han abordado las complejidades del rol femenino y las dinámicas matrimoniales, explorando cómo los dramaturgos han utilizado el teatro como forma para cuestionar las normas sociales, en este caso analizar las cuestiones de género predominantes en sus respectivas épocas. A través de un enfoque crítico y contextualizado, se examinarán las representaciones de los personajes femeninos en relación con el matrimonio, así como las tensiones y conflictos asociados a estas representaciones, destacando los recursos literarios y dramáticos empleados para transmitir estas ideas. Asimismo, se analizará cómo cada obra se posiciona frente a temas como el poder, la autonomía, la sumisión y la rebeldía, proporcionando así una visión integral de cómo el teatro ha sido un espacio de reflexión respecto a las normativas sociales y de género a lo largo de la historia.

1. Justificación

Es cierto que los estudios de género han experimentado un auge significativo en las últimas décadas, lo que ha impulsado un análisis crítico y profundo del rol de la mujer en diversos aspectos de la vida, incluyendo en la sociedad y la literatura. Los aportes en estos estudios de género permiten cuestionar los estereotipos que van arraigados a la sociedad desde épocas pasadas, analizar las relaciones de poder y, de igual forma, recuperar las voces femeninas que han sido silenciadas a lo largo de la historia, dando visibilidad a sus luchas y aportes a la humanidad.

En el caso específico del matrimonio, la mujer y el estudio de género, la literatura facilita la exploración de las estructuras patriarcales que han influido en las expectativas del casamiento y han restringido la autonomía y libertad de ellas en la época. Esto se aplica no solo a las escritoras, sino también a los personajes femeninos que forman parte de historias que

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

reflejan las complejidades humanas en el teatro. Asimismo, propone la posibilidad de explorar la diversidad de formas de alianzas amorosas que han existido a lo largo del tiempo y en diferentes culturas.

Así, el enfoque de esta investigación se centra en el rol femenino dentro del matrimonio, tal como se representa en las cuatro obras de dramaturgia seleccionadas. La necesidad de examinar este tema surge principalmente de consideraciones socioculturales. La dramaturgia, al reflejar la conciencia social de su época, revela aspectos culturales que han sido objeto de crítica, como la dinámica marital y el papel de la mujer en esta relación. Las normas de género que definen lo que se espera de una "buena" esposa están presentes en todas las interacciones sociales y en la literatura. Es por esto por lo que el personaje femenino en la literatura a menudo se caracteriza por su pasividad e inconsciencia (Guerra, 1986), por su fidelidad y castidad, "relegada a la esfera de lo privado en el matrimonio" (García, 2002: p.1). Estas normas determinan, en primer lugar, las expectativas de la sociedad y las demandas de los esposos hacia las mujeres en su rol marital.

Así pues, el análisis de las obras seleccionadas permite una retrospectiva y un discurso amplio sobre cómo el teatro refleja y critica las normas culturales relacionadas con el rol femenino en el matrimonio a lo largo de diferentes épocas y lugares. Estas obras, que abarcan desde Francia del siglo XVII hasta España del siglo XX, ofrecen una oportunidad para examinar en conjunto las similitudes y diferencias en las perspectivas sobre lo femenino y su relación con lo conyugal. Además, el estudio específico de cada obra revela la evolución de estas cuestiones y cómo han sido objeto de reflexión, a pesar de las limitaciones sociales de cada contexto.

Cada obra, a pesar de pertenecer a diferentes tiempos y contextos, proporciona una perspectiva única sobre este tema y una visión crítica y desafiante del matrimonio, que muchas veces limita a la mujer, permitiendo realizar un análisis comparativo enriquecedor. A través de

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

personajes como Nora en *Casa de muñecas*, estas obras teatrales ofrecen una reflexión de las estructuras sociales y exploran las tensiones entre la autonomía personal y las expectativas sociales.

Finalmente, estas obras no solo proporcionan una inmersión en sus contextos, sino que también continúan dialogando con cuestiones universales que siguen siendo relevantes en la actualidad. Al abordar temas universales como la boda y el papel mujeril a través de un análisis literario, el trabajo de grado fomenta el diálogo académico y la reflexión sobre la relevancia de estas temáticas en la actualidad.

2. Objetivos

2.1 Objetivo general

Determinar el rol femenino dentro del matrimonio en las obras ya mencionadas mediante un análisis literario que explore cómo estas obras reflejan y cuestionan las normas sociales y de género de su época.

2.2 Objetivos específicos

Detallar la manera en que cada obra aborda la representación de las expectativas sociales y de género vinculadas a los personajes femeninos y su percepción del matrimonio, explorando sus experiencias, deseos, aspiraciones y evolución.

Contrastar la representación de la mujer y el matrimonio en las cuatro obras seleccionadas, destacando la perspectiva del autor frente a temas como el poder, la autonomía, la sumisión y la rebeldía.

Identificar recursos literarios y dramáticos usados por los autores en cada obra para representar las tensiones y conflictos asociados a las expectativas sociales y las limitaciones de las mujeres en el contexto marital, incluyendo un análisis de diálogos, simbolismo y estructura dramática.

3. Marco teórico

La dramaturgia, género que exige la lectura y su representación en escena, ha expuesto a lo largo de la historia voces femeninas que representan un campo para la reflexión crítica. Por tal razón, para fundamentar este estudio, se propone un marco teórico que apoya la dramaturgia y los estudios de género, referentes a la figura femenina dentro y fuera de la literatura.

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

3.1 Antecedentes

Se debe recordar que el feminismo es el principio de igualdad de derechos entre ambos géneros, un movimiento que tiene como fin la realización efectiva de la mujer en todos los ámbitos. No obstante, este concepto va más allá, pues abarca una historia que se ha construido a lo largo de los siglos, marcada por luchas y avances significativos. Núria Perpinyà, en *Las criptas de la crítica* (2008), incluye un capítulo dedicado a la crítica feminista dentro de la literatura. La autora toma referentes teóricos para analizarla en distintos aspectos como la literatura, la religión y la cultura, entre otros.

Perpinyà aborda el feminismo como un movimiento que reivindica la igualdad de derechos, remontándose a las sufragistas del siglo XIX, quienes exigieron su derecho al voto, una conquista que no se materializó hasta el siglo XX. La autora destaca que las raíces del feminismo se encuentran en declaraciones surgidas tras la revolución francesa, aunque de manera tímida. Sin embargo, la consolidación del movimiento no se dio hasta el siglo XX, influenciado por escritoras como Simone de Beauvoir y Virginia Woolf.

Perpinyà reflexiona sobre el rol de sumisa que se arraiga en textos religiosos, como el Génesis, que resalta la dependencia de la mujer hacia el hombre con el mito de Adán y Eva. En sus palabras, “la Biblia establece las normas de sumisión femenina que desea el poder en el momento” (2008: 171). Otro elemento que sirve al análisis crítico es el hecho de que el reconocimiento histórico de sus habilidades se ha limitado a su destreza con los niños, la cocina y el lenguaje. Sin embargo, en estas áreas, a menudo quedan en segundo plano frente a hombres que reciben mayor prestigio y reconocimiento. Este suceso también se cumple en el ámbito literario, puesto que como escritora ha sido infravalorada y su papel participativo en las obras ha sido mínimo. En resumen, su papel en la literatura es el de tonta, odiosa y madre.

A las mujeres se les asignó unos estereotipos que las generalizaron, los cuales Perpinyà utiliza como elementos de análisis. Los estudios sociolingüísticos, a los que la autora recurre,

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

ponen en evidencia que el ser “charlatana” no corresponde con la realidad, en vista de que tienden al silencio en presencia de su marido. Según Simone de Beauvoir, la mayoría demuestran su gran influencia verbal en presencia de otras mujeres. Asimismo, Perpinyà sostiene que el discurso femenino ha sido cuidadosamente analizado y negativizado, justificando esto con argumentos sobre el prestigio social.

En términos de lenguaje, hay evidencia etnográfica de que las mujeres, en diversas culturas, han desarrollado formas privadas de comunicación para resistir el silencio impuesto por la vida pública. Estas lenguas femeninas, aunque ritualizadas y a veces consideradas como lenguajes satanizados, representan una resistencia a la opresión. Elaine Showalter (2010), en *La crítica feminista en el desierto*, concluye que la tarea crucial de la crítica feminista es asegurar el acceso de las mujeres al lenguaje.

Asimismo, Showalter menciona que en algunas religiones estáticas las mujeres hablan con mayor frecuencia que los hombres, pero en una lengua secreta. En este sentido, la dificultad no radica en que el lenguaje sea insuficiente para expresar la conciencia femenina, sino que a las mujeres se les han negado las herramientas completas del lenguaje, forzándolas al silencio. No obstante, Virginia Woolf, en sus escritos sobre la escritura femenina, objetó la censura que impedía el acceso de las mujeres al lenguaje, comparando su situación con la de James Joyce. Woolf señalaba que “los hombres se escandalizan ahora sí una mujer dice lo que siente (como lo hace Joyce)” (Citado en Showalter, 2010: 393). En esta línea, Woolf no cree en la literatura que censura, dado que todo lo que se tiene debe ser expresado por la mente y el cuerpo.

Con respecto a esto, Simone de Beauvoir, en *El segundo sexo*, reflexiona sobre la recepción de las escritoras, pues “siempre sugiere una tendencia *a priori* a considerarlas con menos seriedad que a sus contrapartes masculinas” (Citado en Showalter, 2010: 386). Esta percepción está profundamente arraigada en las nociones biológicas y anatómicas, ya que los médicos victorianos y los antropólogos sostenían teorías que consideraban a las mujeres

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

intelectualmente inferiores, debido a diferencias fisiológicas: “la diferencia más visible entre el hombre y la mujer [...] es, de hecho, la diferencia del cuerpo” (Citado en Showalter, 2010: 390). Por este motivo, la crítica feminista rechaza estas atribuciones y se opone a la idea de que las diferencias biológicas justifican la dominación de un sexo sobre el otro.

Con relación a esta crítica, Judith Fetterley, en su obra *The Resisting Reader*, enfatiza que esta se caracteriza por “una resistencia a la codificación y una negativa a establecer sus parámetros prematuramente” (Citado en Showalter, 2010: 382). Este enfoque rechaza el cientificismo en los estudios literarios, priorizando la experiencia vivida de las mujeres como fuente de conocimiento. De esta crítica surge una modalidad ideológica que examina las imágenes y estereotipos de la mujer en la literatura, así como el lugar que se les asigna en los sistemas semióticos. De este modo, el avance de la crítica feminista ha llevado a un enfoque en la *ginocrítica*, término acuñado por Showalter y tema central de su obra, que se centra en la literatura escrita por mujeres.

Con respecto a esto, en *The Madwoman in the Attic*, Sandra Gilbert y Susan Gubar mencionan que, tanto en la vida como en el arte, las mujeres artistas estaban “encerradas en la arquitectura de una sociedad aplastantemente dominada por hombres” (Gilbert y Gubar, 1998: 11), lo que Gertrude Stein denomina *poética patriarcal*. Esta metáfora sugiere que una escritora del siglo XIX no solo tenía que habitar las mansiones ancestrales construidas por hombres, sino que también estaba constreñida y limitada por las casas de ficción creadas por escritores masculinos. Según estas autoras, la literatura escrita por mujeres puede explicarse como un impulso común hacia la lucha por liberarse del encierro social y literario mediante redefiniciones estratégicas del yo, el arte y la sociedad.

De acuerdo con lo anterior, Gerard Manley Hopkins manifestó que “la cualidad más esencial del artista es la ejecución magistral” (Citado en Gilbert y Gubar, 1998: 18), considerada un don masculino que los distingue frente al otro género, simbolizando el

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

engendramiento del pensamiento propio sobre el papel. Esta idea se alinea con la metáfora de la paternidad literaria en la cultura patriarcal occidental, donde el autor de un texto es visto como un padre, cuya pluma es un instrumento de poder generativo. Esta visión patriarcal se refleja en las palabras de Anne Elliot, personaje de *Persuasión* de Jane Austen: “los hombres siempre nos han aventajado en contar sus relatos. La educación ha sido suya en mucho mayor grado; la pluma ha estado en sus manos” (Citado en Gilbert y Gubar, 1998: 22).

En cuanto al rol de la mujer, las autoras sostienen que tanto en la literatura como en la vida, las mujeres aprenden que deben ser sumisas, como sugiere Leo Bersani: “el lenguaje escrito no solo describe la identidad, sino que realmente produce la identidad moral e incluso quizás la física” (Citado en Gilbert y Gubar, 1998: 26). Por tanto, al carecer de la pluma que les permitiría rebatir una ficción con otra, las mujeres en sociedades patriarcales han sido históricamente reducidas a meras propiedades y personajes apasionados en textos masculinos. Otro rol asignado a la mujer es el de ángel de la casa. Para Virginia Woolf, esta es una imagen derivada de la Virgen María, una diosa madre que encaja perfectamente en el papel femenino definido por Ortner como “administradora clemente de salvación” (Citado en Gilbert y Gubar, 1998: 35), el modelo eterno de pureza femenina.

Desde el siglo XVIII proliferaron los libros de conducta para damas, que encomiaban el sometimiento, la modestia y la abnegación, recordando a todas las mujeres que debían ser angelicales. Esta imagen se clarifica con la visión del ‘Eterno femenino’, en el *Fausto* de Goethe, que presenta a las mujeres de prostitutas arrepentidas a vírgenes angelicales, como intermediarias entre el padre divino y sus hijos humanos. La perpetuación de estos roles a través de la literatura y la cultura refleja cómo las figuras de poder dentro de la sociedad pueden subyugar a la mujer y llevarla a someterse a las exigencias de su pareja, perpetuando así una estructura social que favorece la dominación masculina y la subordinación femenina.

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

Gilbert y Gubar argumentan que las escritoras del siglo XIX, al enfrentar estas limitaciones, desarrollaron una conciencia crítica que se refleja en sus obras. A través de personajes femeninos que desafían las normas patriarcales, estas autoras buscaron redefinir el yo, el arte y la sociedad. En su análisis, menciona cómo las protagonistas femeninas frecuentemente se resisten a los roles tradicionales y buscan formas de autoexpresión y autonomía a pesar de las restricciones impuestas por una cultura dominada por hombres. Este impulso hacia la emancipación y la redefinición es lo que caracteriza la literatura femenina del siglo XIX.

3.2 Bases teóricas

Esta investigación tomará como fundamento tres bases teóricas que sustentan la idea de un análisis profundo de la literatura femenina y, asimismo, de la figura de la mujer dentro de esta. Es importante rescatar estudios pertinentes para esta investigación y una completa criticidad literaria, teniendo como base a John Stuart Mill, Mary Wollstonecraft y Virginia Woolf.

Para iniciar, la historia siempre ha tenido como constante la lucha de las sociedades por el poder, lideradas siempre por el más fuerte. Este fenómeno, como señala Mill, ha evolucionado hasta el punto en que el sistema actual tiende a oprimir al sexo débil. En muchas culturas, la figura dominante ha sido tradicionalmente masculina, aunque existen excepciones, como el caso de la monarquía en Inglaterra, donde ellas pueden gobernar.

La mujer, históricamente constreñida por tradiciones y creencias, ha soportado tratos degradantes e injusticias bajo la premisa de su supuesta inferioridad. John Stuart Mill, en su libro *La esclavitud femenina*, hace una crítica a esta desigualdad de género. El autor sostiene que es imposible una rebelión general contra el poder masculino, dado que a ellas se les ha enseñado a aceptar su función predefinida en la sociedad. Han sido guiadas en cada aspecto de sus vidas, desde lo que deben hacer y pensar, reproduciendo así un ciclo de sumisión perpetua.

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

Con respecto a esto, también ha sido atada a un papel de vulnerabilidad y sumisión ante el género masculino. Esta dinámica de poder está arraigada en diversas culturas, religiones y, de manera destacada, se ve representada en la literatura. Según Mill, “[...] desde los primeros días de la sociedad humana, la mujer fue entregada como esclava al hombre que tenía interés o capricho en poseerla, y a quien no podía resistir ni oponerse, dada la inferioridad de su fuerza muscular” (2015: 27). Aquí, el autor recalca la subyugación que se daba como una práctica basada en la fuerza física y la imposición del hombre.

Por otra parte, con el paso de los años, esta unión ha sido considerada una institución social que ha experimentado cambios en cuanto a su concepción y función en la sociedad. En la antigüedad, era considerado como un acuerdo estratégico o negociación entre las familias de los novios, más que una relación forjada desde el amor. En aquellos tiempos, la esposa era tomada como una propiedad, un bien que le pertenecía a su familia, por lo que era tan importante que se mantuviera su castidad, para luego ser entregada con honor al futuro esposo y prácticamente dueño de su vida. En ese contexto, esta alianza no era solo de dos personas, sino la consolidación de propiedades, tierras y herencias. Por este motivo, al casarse lograba tener una pequeña posición social, teniendo en cuenta que la sociedad limitaba su rol individual.

Como menciona Mary Wollstonecraft, el matrimonio era la única forma en que la mujer podía progresar en el mundo. La educación y el empleo era muy restringido y su función en la sociedad estaba reducida a ser esposa y madre. Por lo tanto, casarse, y mejor si era con un hombre de estatus, le garantizaba una estabilidad económica y un lugar en la comunidad. No obstante, esta dependencia a la relación limitaba su autonomía y la condenaba a labores del hogar.

Teniendo en cuenta la temática y el repaso del contexto ya mencionado, es apropiado apoyarse en el libro *Vindicación de los derechos de la mujer*, el cual surge como soporte hacia el trabajo investigativo que se llevará a cabo. El texto cuestiona y desafía las normas

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

establecidas, debido a que la autora muestra su postura y argumentos a favor de la igualdad de género. Asimismo, reprocha por completo que el matrimonio sea la única vía para su progreso en la sociedad.

En su libro, Wollstonecraft describe la relación marital de su época y menciona cómo la mayoría muchas veces solo ansiaban inspirar amor, cuando deberían tener una ambición más noble y exigir respeto por sus capacidades y virtudes. La autora hace referencia a su ideal en el que el matrimonio fuese basado en la razón y en una elección mutua, mas no un simple acuerdo de intereses por parte del hombre y la familia de la novia. La autora considera que la mujer debía tener la libertad de elegir al que iba a ser su compañero de vida.

Además, en el libro deja en claro su deseo por persuadirlas para que intentaran adquirir fortaleza tanto de mente como de cuerpo y así poco a poco buscar la igualdad en el matrimonio. De esta manera, ellas dejarán de ser vistas como propiedades del esposo y pasarán a ser un igual, a ser compañeras y sea una unión en la que ambas partes sumen y tengan valor. Por tal razón, se considera que lo planteado previamente es una problemática social que ha sido historia durante largos años. Pero es preciso plantear que también resulta un evento actual el pensar de las mujeres de manera libre, independiente y con cierto poderío en sus decisiones, pensamientos y sentimientos.

Con referencia a lo anterior, se puede afirmar que este evento ha sido estudiado y analizado desde tiempo antes como una manera de separar la figura femenina de la masculina dentro de la sociedad y la literatura. Es decir, apoyarla en su capacidad lectora y escritora que por muchos años ha sido sesgada y prohibida. Es así como lo expone Virginia Woolf en *Una habitación propia*, en el que propone la idea de la figura femenina dueña de su espacio, en el que tenga libertad de pensamiento y de movimiento, y en el que disponga de recursos con el objetivo de una lectura y escritura libre. Es ella quien está para hacer lo que quiera hacer, cuando y como quiera ser.

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

Una habitación propia aborda las limitaciones históricas y sociales que han afectado la participación de las mujeres en la literatura y la creación artística. A través de un estilo narrativo reflexivo y analítico, Woolf examina las condiciones que han obstaculizado el desarrollo creativo de ellas a lo largo de la historia. En este destaca la importancia de la independencia económica para las escritoras, argumentando que la falta de recursos propios ha sido una barrera significativa.

También, la autora utiliza la figura ficticia de “Judith Shakespeare” para ilustrar cómo las personas con talento han sido restringidas por las limitaciones sociales y de género. En este orden de ideas, se afirma que Virginia Woolf toma el rol histórico femenino en la literatura y en la sociedad en general y argumenta que han enfrentado desventajas significativas que han limitado su capacidad para desarrollarse como escritoras y artistas. Una de las ideas centrales es que han sido excluidas de las oportunidades educativas y de la esfera pública, lo que ha resultado en una falta de representación en la literatura.

Woolf utiliza ejemplos históricos y literarios para ilustrar cómo ellas han sido sistemáticamente marginadas, pasando desapercibidas o siendo subestimadas en comparación con sus colegas masculinos. Eventos que no solo se observa como parte de las escritoras, sino dentro de la misma literatura y contenido que esta presenta. En varias ocasiones son quienes están marginadas y necesitadas de alguna forma de la figura masculina, y es esta que, incorrectamente, compromete y sesga sus pensamientos, opiniones o decisiones.

Además, de que esta presunta necesidad de un rol masculino en sus vidas también ha quedado transformada en ellas mismas quienes no han tenido la independencia económica e intelectual, o como lo llama Woolf, no han tenido una habitación propia. También se encuentran modelos tanto en la literatura como en la sociedad, que proponen una idea totalmente ligada a la limitación que han tenido.

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

El ensayo examina la falta de independencia económica de la mayoría a lo largo del tiempo, señalando que esta limitación ha influido en su capacidad para dedicarse a la escritura de manera seria. Se resalta las restricciones históricas y culturales que han obstaculizado su participación plena en la vida intelectual y artística, y propone que necesitan tener independencia económica, educación y un espacio propio para poder desarrollar su creatividad y contribuir significativamente a la literatura, tal como lo llama “una habitación propia”. A lo largo del escrito, Virginia Woolf enfatiza la importancia de un cambio en la percepción cultural y aboga por la necesidad de crear condiciones que les permitan escribir y expresarse sin restricciones. Su obra ensayística es considerada un texto seminal en los estudios feministas y sigue siendo relevante en las discusiones sobre género, creatividad y emancipación.

4. Diseño metodológico

4.1 Tipo de investigación

Esta investigación presenta un enfoque teórico cualitativo. La elección del enfoque cualitativo se fundamenta en el libro de Flick (2004), *Introducción a la investigación cualitativa*, que destaca características esenciales, tales como la elección de métodos y teorías apropiadas relacionadas con el tema central. Además, subraya la importancia del análisis de diversas perspectivas y la reflexión de los investigadores sobre su propia investigación como parte de la producción de conocimiento. Aunque esta investigación analiza los roles de personajes literarios, es necesario reconocer que estos están inspirados en relaciones de una cultura real. Por ende, se opta por un enfoque cualitativo, que según Flick “tiene relevancia específica para el estudio de las relaciones sociales” (2004:15).

De esta manera, lo previamente mencionado se direcciona en gran parte en el análisis de documentos. Esto quiere decir que este proyecto cumple con el propósito de una

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

investigación documental, el cual tiene como principio, como su nombre lo indica, la profundización de documentos. Asimismo, se centra en la búsqueda y creación de un corpus que permita resolver la pregunta de investigación. En palabras de Rapley (2014): “producir un archivo: materiales que le permitan implicarse en el problema o las preguntas de investigación” (p.25).

En este sentido, para realizar la investigación se requiere seleccionar los datos necesarios. Por esto dentro de los documentos elegidos se establecen dos tipos de archivo: fuentes primarias y fuentes secundarias. En el caso de las fuentes primarias, que son las de primera mano, se hallan las obras de dramaturgia y algunas obras sobre género como la de Virginia Woolf. Por otra parte, las fuentes secundarias serían las relecturas de las obras que se utilizaron para tener una base y una comparación sobre los objetivos a abordar.

Por último, cabe mencionar que, aunque se refiere el término documentos, dentro de estos entran las obras literarias que se abordarán. Esto, debido a que es de ellas que se obtendrá el análisis deseado. Igualmente, aun cuando son obras de ficción no dejan de documentar ideas y prácticas sociales y culturales. Además, como se menciona en el libro *Los análisis de la conversación, del discurso y de documentos en Investigación Cualitativa*: “estos relatos de ficción nunca son irrelevantes o externos a nuestro mundo social, sino que ofrecen otra manera de reflexionar sobre un tema” (Rapley, 2014: 29).

4.2 Recursos

Para llevar a cabo un análisis integral, se emplearán diversas bases de datos disponibles en internet como herramientas tecnológicas (TIC). Estas plataformas permitirán la expansión de las fuentes bibliográficas relacionadas con el proyecto, incorporando libros, artículos, trabajos de grado, plantillas, entre otros. Todo el material obtenido a través de estas fuentes será sometido a un análisis, constituyendo así un elemento fundamental para la creación de una categorización detallada de la mujer en el matrimonio en las obras seleccionadas. De esta

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

manera, se busca construir un marco teórico extenso que respalde y enriquezca los hallazgos de la investigación, lo que contribuye a una comprensión más profunda y matizada de la temática abordada.

4.3 Etapas del trabajo

Para el planteamiento de esta investigación, se definieron diversas fases de trabajo que permitieron un desarrollo ordenado y coherente del proyecto. En la primera fase, se seleccionó la temática a abordar y se inició la búsqueda de obras de dramaturgia que cumplieran con el objetivo principal. Durante una reunión inicial, con el director del proyecto, se definieron las lecturas y las tres integrantes del proyecto leyeron las obras seleccionadas. Luego del proceso de lectura, cada integrante se encargó de identificar y recopilar las citas necesarias para analizar las obras en relación con el papel de la mujer y el matrimonio. Como resultado de esta fase, se presentó un primer avance que consistió en un escrito con información relevante de cada obra y las citas más destacadas.

En la segunda fase, se procedió a la redacción de las principales secciones de la investigación. Se incluyeron la introducción, los objetivos, la justificación, los antecedentes, el marco teórico y el análisis de las obras. Para ello, se realizó una búsqueda exhaustiva de bases teóricas relacionadas con la temática y se analizó la crítica literaria existente. En particular, se consideraron dos antecedentes para el audiolibro y tres bases teóricas clave para la figura de la mujer. El análisis de las obras se redactó utilizando las citas seleccionadas y la crítica literaria pertinente. Esta fase concluyó con la entrega de una versión completa del proyecto al director, quien revisó todas las partes de la investigación.

La tercera fase del proyecto consistió en un proceso de edición y ajuste de la investigación, con el objetivo de asegurar el cumplimiento de las normas APA 7° edición y atender las correcciones sugeridas por el director en la revisión anterior. Para ello, se realizó una relectura grupal del proyecto, durante la cual se implementaron las correcciones de forma

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

y fondo indicadas por el director. Posteriormente, la investigación se entregó nuevamente al director, ya con todas las correcciones implementadas, y se realizó la entrega oficial a la Escuela de Idiomas para su evaluación.

Finalmente, en la cuarta fase del proyecto, se realizaron ajustes finales según las correcciones de los dos evaluadores designados por la Escuela. Se redactó una nueva versión de la tesis, en la que se revisaron y ajustaron tanto los objetivos como la justificación del estudio para mejorar su coherencia y cumplir con los estándares académicos.

5. Discusión

5.1 Escuela de mujeres

Molière se distingue como uno de los grandes escritores de su época gracias a sus numerosas comedias y sátiras que, en su mayoría, reflejaban la realidad social de su tiempo. Aunque no fue exactamente un revolucionario, como algunos críticos literarios podrían sugerir, sí fue un autor que desafiaba el pensamiento de los puristas y de la sociedad de su época, especialmente los sectores poderosos en la Francia del siglo XVII durante el reinado de Luis XIV.

En “La comedia crítica de Molière”, Maestro define dicho género como “un espectáculo completo, bajo la atenta y cruda mirada de la censura política y religiosa, abierta a la risa, la sonrisa y, sobre todo, la reflexión crítica” (2022: 1). A través de obras como *El enfermo imaginario*, *Don Juan*, *Tartufo* y *La escuela de mujeres*, entre otras, Molière construye críticas agudas hacia la sociedad francesa de su tiempo.

La política, la religión y la sociedad contemporánea continúan siendo temas recurrentes de crítica y reflexión en la literatura, al igual que en épocas pasadas. La literatura y la dramaturgia se convierten así en un puente que permite visualizar y examinar estos temas de

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

manera profunda, despertando conciencia en la sociedad. Un ejemplo destacado es Molière, quien se adelantó a su tiempo al buscar “objetivar públicamente una crítica social insólita en la Francia del siglo XVII” (Maestro, 2022: 1).

Entre los temas abordados en sus obras, destacan el rol de la mujer y del hombre en la sociedad, las profesiones y las luchas entre clases sociales, todos ellos fundamentales para la reflexión que propone. Así pues, tomando como base el primer tema mencionado, el papel femenino, Molière escribe *La escuela de mujeres* a raíz de *La escuela de maridos* que sirve como antecesor y “anima al autor a redondear la trama e idea que intenta transmitir” (Gómez de la Serna, 2021: 80).

Escrita en 1662, y estrenada con éxito ese mismo año, *La escuela de mujeres* es una crítica mordaz a una costumbre propia de la época: el matrimonio por conveniencia. La trama se centra en el personaje de Arnulfo, un hombre mayor y adinerado que decide casarse con una joven inocente llamada Inés. Arnulfo la ha mantenido en un convento para proteger su pureza y educarla según sus propios deseos. La obra aborda temas como el control patriarcal y la educación de las mujeres, y critica las actitudes posesivas y celosas. Molière ofrece una sátira de las convenciones sociales y los roles de género de su época.

Molière recrea en esta obra a tres personajes (Arnulfo, Inés y Horacio) que representan intereses opuestos. El primero desea una esposa sumisa e ignorante, pues, de acuerdo con sus palabras, estas “virtudes” garantizan la fidelidad de la esposa. De nuevo se encuentra al personaje con un control masculino muy acentuado, la figura de Arnulfo es la clara representación del pensamiento que se tenía frente al matrimonio en tiempos pasados. El hombre tenía un gran poder, por no decir absoluto, sobre su esposa, el hogar y la sociedad:

ARNULFO. – No puedo obrar mejor que haciéndola mi esposa. Cambiaré esta alma conforme a mis deseos; es como un trozo de cera entre mis manos y puedo darle la forma que me plazca. Poco ha faltado para que, en mi ausencia, me hayan burlado por su excesiva inocencia; mas, en verdad, es preferible que la mujer propia peque de tal flaqueza. Es fácil el remedio con esa clase de errores. Toda persona simple es dócil a las lecciones, y si la han hecho apartarse del buen

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

camino, dos palabras pueden volverla a él sin dilación. Mas una mujer hábil es ya otro animal... (2021: 115)

Inés, por su parte, no puede evitar enamorarse de Horacio, un hombre que, desde el momento en el que la ve, demuestra su amor y desea huir con ella, costumbre propia de quienes no contaban con la bendición paterna para la celebración del matrimonio. Se trata de una persona inocente que, no obstante, se vuelve astuta a la hora de defender a su pretendiente. Todas las precauciones de Arnulfo resultan inútiles ante el amor de los jóvenes.

Esta figura femenina contrasta con la visión de supremacía de Arnulfo. Al principio de la obra, Inés es presentada como una joven inocente, sin experiencias, que ha estado limitada por los deseos de Arnulfo, quien aspira que ella sea una esposa perfecta según sus estándares y los de la sociedad. Sin embargo, a medida que avanza la trama, esta joven muestra la curiosidad natural y un deseo de la no dependencia emocional, un constante instinto revolucionario que choca con las expectativas y órdenes de Arnulfo.

Esta escena de “desobediencia” en la que Inés rechaza la voluntad de su padre, quien intenta casarla con un hombre mayor, y de que la joven consiga lo que quiere y estar con quien desea es “considerado, desde el día siguiente del estreno, una indecencia, cuando no una impiedad en el sentido religioso del término, dado que el matrimonio no solo era competencia de la religión, sino materia exclusiva de la Iglesia” (Gómez de la Serna, 2021: 81). Esta crítica refleja las tensiones sociales y religiosas de la época, donde las normas establecidas por la Iglesia y la sociedad imponían roles estrictos y limitados a las mujeres, relegándolas a una posición de obediencia pasiva en asuntos matrimoniales y familiares.

De esta manera, es Arnulfo un protagonista masculino que representa la mentalidad conservadora de su tiempo. Considera que la mujer ideal para el matrimonio debe ser completamente ingenua e ignorante, de modo que sea fácilmente manipulable y sumisa. Esta visión queda reflejada en su proyecto de educar a Inés desde pequeña en un convento para

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

moldearla según sus deseos. Son significativos otros momentos de la pieza en los que el personaje afirma que esta debe estar encerrada y que su intelecto la acerca a los animales:

ARNULFO. – [...] No, no; no deseo tener junto a mí a un elevado espíritu; y la mujer que escribe sabe más de lo necesario. Quiero que la mía, poco sublime en luces, no sepa siquiera lo que es una rima [...] En una palabra: que sea de suma ignorancia; para ella es suficiente, hablando en puridad, saber rezar a Dios, amarme, coser e hilar. (2021: 89).

Arnulfo no solo considera que la mujer es inferior al esposo, sino que, además, cree que esta debe mostrarse agradecida por la unión marital y seguir un decálogo que él mismo ha escrito. Dicho documento podría resumirse en una sola palabra: sumisión. La siguiente cita revela la rigidez y la visión de Arnulfo, quien intenta imponer a Inés un conjunto de normas que la relegan a un papel de obediencia dentro de la relación amorosa reflejando así una estructura social:

ARNULFO. – [...] El matrimonio, Inés, no es una burla: el rango de esposa obliga a deberes austeros; y no ascendéis a él, según pretendo, para ser libertina y valeros de la ocasión. [...] Aunque seamos dos mitades de la sociedad, las dos no tienen, sin embargo, igualdad: la una es mitad suprema, y la otra subalterna. [...]. Igual que una novicia debe saber en el convento los oficios de memoria, al ingresar en el matrimonio hay que hacer otro tanto, y aquí tengo el bolsillo un escrito importante, que os enseñará el oficio de esposa.

INÉS, leyendo – *Máximas del matrimonio o Los deberes de la mujer casada con su práctica cotidiana.*

Máxima Primera

Aquella a quien un lazo honesto hace entrar en el tálamo ajeno debe grabar en su cabeza, pese al ambiente actual, que el hombre que la elige para él la elige. (2021: 113)

Horacio, por su parte, le confía a Arnulfo su amor por Inés, sin saber que este último desea casarse con la joven y separarla del mundo. No obstante, al final logra su propósito debido a que la práctica del matrimonio por conveniencia lo une a Inés, quien, según se descubre en las últimas líneas, es hija de una hermana de Crisaldo (amigo de Arnulfo) y su boda ya estaba convenida con Horacio.

A partir del párrafo anterior, la obra cuestiona la práctica de los matrimonios arreglados, donde las mujeres son tratadas como mercancía o propiedad. El fracaso del plan de Arnulfo de

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

educar a Inés para que sea su esposa ideal muestra la futilidad de tratar de controlar a otra persona como si fuera una posesión. De hecho, según Gómez de la Serna, este afirma que uno de los ideales del escritor de esta obra que Luis XIV pretendía crear se basaban en “liberación de la mujer que ya se venía gestando y difundiendo en la nobleza femenina” y “la liberación dentro de un orden, pues se limitan a romper una norma heredada del régimen patriarcal de la Edad Media: la sumisión de la mujer a la voluntad paterna que hasta entonces regía los contratos matrimoniales” (2021: 80).

Inés emerge como el personaje clave para analizar la evolución de la mujer en la obra, revelando sus deseos y pensamientos a medida que progresa desde la sumisión inicial hacia un desarrollo autónomo. Al principio, el personaje está completamente subyugada a la voluntad de Arnulfo, sin voz ni capacidad para tomar decisiones por sí misma. Sin embargo, conforme avanza la trama e Inés conoce a Horacio, comienza a cuestionar su situación y a desarrollar su propia dependencia. Aunque carece de experiencia y conocimientos en muchas ocasiones, su primer paso hacia la autonomía se desencadena por el cuestionamiento de su propia condición.

Analizar a este personaje femenino desde el punto de vista de la evolución resulta pertinente para el trabajo y aún más reconociendo que “muchas obras teatrales de los siglos XVII, XVIII Y XIX sitúa a la mujer en el centro de la estructura actancial, y ello porque la mujer es [...], junto con el joven, la esencia misma de la conciencia de carencia, considerada en su incapacidad social para realizarse como ser autónomo” (Del Prado, 2007:133). Además de que este mismo afirma que la carencia existencial está sujeta a “la relación que existe entre libertad, sexo y amor; y a la capacidad o incapacidad para saber y para percibir acerca de la verdad y de la belleza” (Del Prado, 2007:133).

Este enfoque resalta la manera en que la literatura de la época no solo documenta las estructuras sociales, sino que también contribuye a definir las limitaciones impuestas a las mujeres en cuanto a su libertad, sus relaciones amorosas y su capacidad de acceso al

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

conocimiento y a la belleza espiritual. Así, Molière retrata claramente en la primera parte de la obra a Inés, una figura sumisa e inocente, confinada a los parámetros impuestos por la sociedad y desconocedora de la libertad en el amor y de las realidades más duras:

ARNULFO, *respirando con alivio*. – Pase lo de la cinta. Mas quisiera saber si no ha hecho más que besaros los brazos.

INÉS. – ¿Cómo? ¿Es que se hacen otras cosas?

ARNULFO. – Nada de eso. Mas para curar el mal que sufre según dice, ¿no ha exigido él de vos ningún otro remedio?

INÉS. – No. Ya podéis suponer que, de haberlo podido, por socorrerle, le habría concedido todo. (2021:107).

Sin embargo, a medida que avanza la comedia, este personaje experimenta una transformación radical, alcanzando un estado de autonomía que desafía tanto los convencionalismos de la literatura de la época como la estructura social establecida. Estas transformaciones revelan las estrategias de Inés para desafiar las normas sociales que son evidentes a lo largo de la obra. Por un lado, se destaca la sinceridad con la que enfrenta su amor por Horacio en lugar de Arnulfo. Además, Inés expresa abiertamente sus propios deseos y preferencias, desafiando las restricciones impuestas por su “tutor” y la noción de que las mujeres deben conformarse con las decisiones de los hombres:

ARNULFO. – Es cierto. ¡Tengo motivos para estar complacido! Entonces ¿no me amáis?

INÉS. – ¿A vos?

ARNULFO. – Sí.

INÉS. – ¡Ay! No.

ARNULFO. – ¡Cómo no!

INÉS. – ¿Queréis que mienta? (2021:137)

De esta manera, a partir del rechazo de la sumisión, Inés, en lugar de aceptar pasivamente su destino, busca controlar su propio futuro y tomar decisiones que afecten su vida de manera significativa. También, emplea su afecto y sus sentimientos amorosos con sinceridad como herramientas estratégicas para desafiar las normas establecidas y alterar las dinámicas de poder en su entorno.

Ahora bien, para completar este análisis es preciso determinar algunos recursos literarios para asociar los conflictos con las expectativas sociales y limitaciones de la mujer en

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

la unión marital. Se puede encontrar sin duda alguna la ironía que Molière elabora en su obra, sobre todo para cuestionar las normas sociales y las actitudes hipócritas de los personajes hacia el amor, el matrimonio y la educación femenina. De igual forma, y sin duda alguna, la obra está permeada por la sátira hacia la sociedad y sus convenciones. A partir de este análisis, Molière critica satíricamente la rigidez de las reglas sociales y las expectativas de género, especialmente a través de personajes como Arnulfo con su visión restrictiva sobre Inés, y el padre de Inés al emplear el matrimonio por conveniencia de su hija.

Por otro lado, Molière emplea constantemente monólogos de los personajes, especialmente de Arnulfo, que proporcionan una visión interna de los pensamientos y emociones y que complementan el perfil de los personajes como reflejo de la sociedad de la época. Estos monólogos permiten al lector entender los conflictos de cada personaje y también las motivaciones de estos para realizar ciertas actividades. Por último, los constantes contrastes y paralelismos que usa el autor como Arnulfo y Horacio, como la comparación entre el amor verdadero y el matrimonio por conveniencia.

Para finalizar, es la libertad individual un símbolo reiterativo en la obra y en Inés, pues es ella quien busca, a pesar de su poca experiencia, escapar del encierro de Arnulfo, su aislamiento emocional y salir de la celda de la ignorancia para iniciar a tomar sus propias decisiones y apostarle al amor verdadero que le otorgaba Horacio. Este tipo de actos ocasionó complicaciones en las expectativas de género de la época, tanto así que se afirma que “*La escuela de mujeres* fue una bomba que cayó en el núcleo de la ideología aristocrática” (Gómez de la Serna, 2021, p:81).

La escuela de mujeres se destaca por su capacidad de crítica social y su habilidad para desafiar las normas establecidas de la sociedad francesa del siglo XVII. A través de la comedia y la sátira, Molière no solo entretiene al público, sino que también plantea preguntas profundas sobre el matrimonio, el poder patriarcal y la autonomía femenina.

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

El uso de recursos literarios como la ironía, la sátira, los monólogos y los contrastes entre personajes como Arnulfo y Horacio, permiten a Molière profundizar en los conflictos sociales y emocionales de sus personajes. Inés emerge como un símbolo de la lucha por la libertad individual y la elección personal, desafiando así las normas de su tiempo. Siendo así, *La escuela de mujeres* está “llena de contenido ideológicos y de burla sangrante contra los paladines del orden medieval, en un punto tan importante para la nueva sociedad que buscaba Luis XIV como la libertad de la mujer en ese aspecto concreto: la elección del esposo” (Gómez de la Serna, 2021, p:81).

Molière, en síntesis, da forma a una pieza en la que quedan evidenciados los miedos y los deseos más profundos de los hombres frente al matrimonio. El vínculo conyugal deviene un contrato de dominación en el que una de las partes depone sus intereses para servir a la otra. Las virtudes que se alaban en la novia son las mismas que resumen la santidad de María: pureza, castidad, obediencia y decoro. Solo al hombre le está dado disfrutar de la noche de bodas y sus placeres, en tanto que ella se entrega a tal ceremonia como si se tratara de un sacrificio. Toda la obra de Molière ofrece un sistema de moral y de filosofía coherentes, lógica perfecta, humanidad y libertad espiritual (Gaos, 1973).

5.2 Casa de muñecas

Casa de muñecas es, de lejos, la obra de teatro más famosa de Ibsen y una de las piezas más conocidas y representadas en el mundo entero. Publicada en 1879, su representación en varias ciudades de Europa estuvo acompañada por el escándalo, dado que las mentes puritanas de la época (a las que Ibsen solía criticar) veían con muy malos ojos el hecho de que una mujer, así fuese de ficción, decidiera abandonar a su esposo e iniciara una vida lejos de él y de sus hijos. Según Franco Perrelli, Ibsen “se presentaba como el dramaturgo de la desilusión [...] y se empeñaba a señalar al teatro un nuevo horizonte realistas y de denuncia de la hipocresía social, de la doble moral y del autoritarismo” (2011: 58).

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

De manera similar, la obra otorga a la reflexión tanto al lector como al público en general sobre ciertos conceptos predominantes en la burguesía de la segunda mitad del siglo XIX y revelando la fuerte y oculta hipocresía que se manifestaba en ideas centrales como “la familia como núcleo de la sociedad y la maternidad como único camino de realización para la mujer, que se corporizan en la subjetividad de Torvaldo y sus rígidas observaciones morales” (Giberti, 2006: 126-127). A pesar de constituir parte de la base estructural de la obra de Ibsen, sin embargo, estos no son los temas centrales de la obra.

En *Casa de muñecas* Nora defiende el derecho a ser parte esencial del matrimonio. Las mujeres de su tiempo ocupaban la segunda línea dentro de esta unión. El *Pater familias* era la figura central, el proveedor y el protector. La esposa y los hijos solían rendirle pleitesía y asumir todas sus decisiones como acertadas. De hecho, afirma Dubatti que “los dramas modernos de Ibsen tienen la extraña cualidad de sintetizar estéticamente los conflictos del siglo XIX, y a la vez parecen escritos ayer” (2006: 132). Es así como Ibsen refleja el conflicto de la mujer de la época en la que ella depende emocional y económicamente de su esposo y está bajo el dominio y decisiones de este:

HELMER. Nora, Nora, ¡qué mujer eres! En serio, ya sabes lo que pienso sobre este asunto, Nora. ¡Nada de deudas! ¡Nada de préstamos! Cierta falta de libertad se cierne sobre los hogares que se fundan sobre deudas y préstamos, y por también una falta de belleza. Hasta hoy hemos aguantado como dos valientes y lo seguiremos haciendo el poco tiempo que aún hará falta.

NORA. (*Dirigiéndose hacia la estufa*). Está bien, Torvald, como quieras. (2021:129)

Tal orden, sin embargo, venía acompañado de una obligación: el hombre debía hacerse cargo de su esposa y de su prole. Cuanto mejor estuviesen estos, más honra para el varón. Esta, vale la pena decir, se medía de acuerdo con su capacidad para generar riquezas y dar a su familia una vida de acuerdo con los parámetros burgueses. El dinero era una forma de medir su talante.

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

Por ello, el conflicto de la obra no es otro que el préstamo que Nora le pide a Krostad. Si Torvald se entera de que su esposa ha sido quien lo salvó financieramente mientras él estuvo enfermo, su *ser* se verá profundamente lastimado. La percepción que Torvald tiene de sí mismo es la de un hombre de buena posición. Así, su valor se reduce a lo económico. Nora, por su parte, es la salvaguarda moral y educativa de la familia.

Karina Giberti comenta que la existencia de Nora parece frívola: ella tiene funciones como “jugar con los niños, como si fuera uno más de ellos, agradar a su esposo quien la llama “mi alondra” y la reta como si fuera su padre” (2006: 135). Esta descripción subraya la superficialidad con la cual Nora está encerrada en roles tradicionales de género, donde su aparente función es meramente decorativa y de complacencia, sin reconocimiento de su verdadera capacidad y potencial como individuo autónomo. De este modo, esta figura femenina está atrapada un sistema: ella se “encuentra atrapada tanto física como mentalmente dentro de esta estructura delineada por una sociedad fuertemente patriarcal” (Giberti, 2006: 126).

Así pues, desde el principio de la obra, Nora representa un personaje ingenuo que estructura sus ideas y su vida en torno a un hombre, las obligaciones familiares y la dependencia económica. Su ingenuidad inicial es un rasgo destacado en la obra de Ibsen. Según Perrelli, “el rol de la ingenua no era tan solo otra especialidad del teatro de la época, sino el campo específico en el cual las grandes actrices ejercitaban el virtuosismo supremo de la ilusión” (2011: 55). En este sentido, Nora encarna inicialmente la ilusión de la inocencia y la sumisión femenina, contrastando significativamente con su evolución a lo largo de la obra hacia la búsqueda de identidad y autonomía personal.

Resulta ser, entonces, un personaje completamente “infantilizado”, una mujer que ha intentado encajar en las normas sociales y familiares desde la primera escena, puesto que se muestra como una figura inmadura que tararea con alegría mientras lleva unos paquetes de

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

Navidad. Frecuentemente utiliza palabras infantiles que demuestran cierta subordinación frente a su esposo, quien a su vez emplea términos similares para referirse a ella:

HELMER. (*Desde su despacho*) -- Alondra, ¿eres tú la que gorjea ahí afuera?

NORA. (*Abriendo algunos de los paquetes.*) – Sí, soy yo.

HELMER. Ardilla, ¿eres tú la que enreda?

NORA. Sí.

HELMER. ¿Cuándo has vuelto a casa, Ardillita?

NORA. Ahora mismo. (*Se mete la bolsa de pastelitos en el bolsillo y se limpia alrededor de la boca*) Ven aquí, Torvald, que voy a enseñarte lo que he comprado.

HELMER. ¡No molestes! (*Al poco abre la puerta y asoma la cabeza, con la pluma en la mano*) ¿Comprado, dices? ¿Todo? ¿Otra vez has salido a tirar el dinero, cabecilla de chorlito? (2021: 128)

Apodos como “ardillita”, “alondra” y “cabecilla de chorlito”, y acciones como limpiarse la boca después de comer pastelitos, revelan a Nora como un personaje infantil, ingenuo y sumiso hacia un esposo que también desempeña el papel de figura paternal para ella. Lou Andreas-Salomé, citado en Perrelli, afirma que “Nora es una niña y es justamente su ingenuidad lo que la dota de encanto, de peligro y construye su destino” (2011:59). Por eso, Nora, representada como un juguete en la obra, vive en su propia casa de muñecas, en la que todos sus problemas y circunstancias ocurren dentro de estas cuatro paredes que simbolizan la limitada libertad de la mujer en la sociedad de la época.

No obstante, cuando el escándalo se acalla y todo vuelve a la calma, Nora decide enfrentar a un esposo que, hasta ese momento, la había tenido como una muñeca en su casa. La última escena de la obra es célebre. El portazo que da Nora al irse es una bofetada a las convenciones sociales de su momento. Su decisión de poner fin a la relación y dejar a sus hijos, aunque considerada absurda para la época, desafía las normas sociales establecidas, generando una humillación particular para su esposo.

Eduard Brandes, citado por Perrelli, afirma que “Ibsen ha querido mostrarnos el destino que espera a la *ingénue* en el matrimonio, en cuanto este deja de ser un ‘casa de muñecas’ y las tradicionales máscaras cómicas caen del rostro de los dos enamorados” (2011:58). Una figura

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

inicialmente ingenua, con sus encantos y caprichos, evoluciona hacia una mujer que desafía sus limitaciones, toma sus propias decisiones y potencia su autonomía frente a las contradicciones de género impuestas por su esposo.

Así pues, se observa claramente la transformación que experimenta Nora a lo largo de la obra, evolucionando desde una niña obediente y mimada hasta convertirse en una mujer adulta que enfrenta sus problemas sin temor a las condiciones sociales impuestas por la sociedad. “Los conflictos de Nora están ligados a su voluntad de colaborar con su marido Torvald, pero choca contra las limitaciones que impone la sociedad en el desempeño de la mujer” (Dubatti, 2006: 130). Su pasado y sus problemáticas de infancia resultaron relevantes para las decisiones que toma en el presente y para la construcción de un perfil futuro.

La representación de la figura femenina en ese período histórico suele caracterizarse por su obediencia y sumisión, subordinada a las directrices y soluciones del esposo, con un enfoque principal en el cuidado de los hijos y las responsabilidades domésticas, tal como se analiza en Nora y como se mencionó. Por el contrario, se espera que el esposo asuma el liderazgo económico, dado que la mente de la mujer “[...] naturalmente debilitada por la dependencia de la autoridad, nunca ejerce sus propios poderes, y la esposa obediente se convierte así en una madre débil e indolente” (Wollstonecraft, 2019: 104).

Si bien Nora podría haber encajado en este molde descrito por Wollstonecraft, una madre confinada al hogar, ocupada en mantener la casa ordenada mientras su esposo asume el papel de proveedor, siendo considerado el héroe que salva y resuelve las necesidades familiares, muchas veces asociadas al estatus social. Sin embargo, la ruptura de Nora con este paradigma demuestra que ella “despierta al mundo para enfrentarse con las convenciones sociales y los mandatos familiares” (Giberti, 2006:126).

En otro orden de ideas, para profundizar en el análisis de esta obra es crucial examinar los recursos literarios y dramáticos que utiliza el autor para representar a Nora, su evolución,

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

lucha y autonomía. Desde el inicio de la obra y la primera escena, se percibe la entrada de Nora en la casa con efusividad, ternura y docilidad. Así lo describe Sanchíz Sinisterra, citada por Dubatti, como “la llegada de Nora hecha un pajarito, cargada de regalos de navidad, ocultando toda una serie de cosas” (2006: 133):

Nora entra en el salón canturreando alegremente, lleva puesta la ropa de abrigo, trae una buena cantidad de paquetes que deposita sobre la mesa a la derecha...
(2021:127)

Esta entrada dulce y llena de alegría, con regalos y dulces, contrasta fuertemente con el final de la obra, donde Nora decide abandonar voluntariamente su hogar y su pasado subordinado. Al tomar su bolso y dirigir sus últimas palabras a Torvald, Nora se aleja cerrando el portón tras de sí, simbolizando su determinación de construir una identidad propia y enfrentar el futuro con valentía.

De esta manera, se destaca el uso de las didascalias como un recurso teatral que introduce tensiones y comportamientos no verbales en los personajes, tales como los sonidos y acciones específicas. Además, Dubatti señala que Ibsen maneja hábilmente la tensión a lo largo de la obra, equilibrando la curiosidad por el pasado con el suspenso del momento presente: “La inminencia de un nuevo acontecimiento ligado al conocimiento de lo sucedido años atrás. El pasado nunca regresa sin modificar profundamente la situación presente” (2006: 135). Este enfoque teatral no solo enriquece la narrativa, sino que también subraya la evolución dramática y psicológica de los personajes, destacando cómo las revelaciones del pasado impactan significativamente en el curso de la trama.

Por otra parte, el autor juega hábilmente con el espacio y el lugar donde se desarrolla la trama. Aunque el título de la obra es *Casa de muñecas*, Ibsen emplea este escenario para explorar tanto la sumisión como la lucha interna de Nora. Es dentro de esta “casa” donde Nora actúa según las expectativas sociales, resuelve problemas familiares y, al mismo tiempo, se desarrolla como un personaje autónomo. De hecho, Ibsen dedica tiempo y detalle a la

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

descripción meticulosa de este hogar ficticio, asegurándose de que el lector comprenda a fondo el ambiente que encierra la libertad de Nora. Esta casa simboliza las barreras y limitaciones impuestas por una sociedad que restringía a las mujeres a roles de obediencia y sumisión con respecto a sus parejas maritales.

Un salón acogedor y amueblado con gusto, pero sin lujo. Al fondo a la derecha, una puerta da al recibidor; al fondo a la izquierda, otra conduce al despacho de Helmer. Entre ambas puertas, un piano. En medio de la pared, de la izquierda, otra puerta y, más adelante, una ventana. Cerca de esta, una mesa redonda con sillones y un pequeño sofá... (2021:127)

Finalmente, teniendo en cuenta la crítica feminista, es Núria Perpinyà quien destaca la obra de Ibsen como uno de los escritos y uno de los autores en los que se demuestra un modelo diferente; “el teatro contemporáneo defiende a la nueva mujer, fuerte y decidida” (Perpinyà, 2008, p.4). Nora es vista, en primera instancia, como adaptada al ideal femenino de la época, debido a que ella es obediente, se ajusta a los roles tradicionales de esposa y madre, cuida su hogar y sus hijos. Sin embargo, a medida que la obra avanza, Nora no solo demuestra ser una muñeca de casa, sino mucho más que eso. Aun así, considerando salvar a su esposo y su hogar, ella se expone como realmente es: inteligente, astuta, capaz de solucionar las problemáticas tanto económicas como cualquier otra, considerando los límites que le impone la sociedad.

Casa de muñecas de Henrik Ibsen se erige como un hito teatral que trasciende su tiempo, desafiando las normas sociales y convenciones de género arraigadas en la sociedad del siglo XIX. A través de la evolución de Nora, desde una mujer aparentemente complaciente hasta un individuo que cuestiona y desafía su propio destino, Ibsen no solo proporciona una crítica incisiva a la subordinación de la mujer en el matrimonio, sino que también plantea preguntas universales sobre la autonomía personal, la libertad y la autenticidad en la vida de cada individuo. Es así como Elin Andersen, citado en Perrelli, apunta que “es justo con los personajes ibsenianos de los últimos decenios del siglo que la mujer-niña- que inevitablemente

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

había comenzado a evolucionar desde la mitad del siglo XIX- asuma una individualidad específica” (2011: 59).

En última instancia, *Casa de muñecas* no solo perdura como un drama impactante y conmovedor, sino como una obra fundamental que continúa inspirando reflexión y debate sobre las complejidades del ser humano y su búsqueda de identidad en un mundo que a menudo impone limitaciones injustas.

5.3 La señorita Julia

August Strindberg nació en Estocolmo en 1849. Es conocido por su obra diversa, que incluye pintura, fotografía, libros, manuscritos y cartas. Entre sus obras más significativas se encuentran *La señorita Julia* y *El pelícano*. Su contribución se considera un referente central y un elemento dinamizador de la cultura sueca. Por otro lado, Strindberg era políticamente radical y aclamado por el movimiento obrero. Se señala que empezó como socialista agrario, pero con el tiempo se alejó de las aspiraciones igualitarias del socialismo para “acercarse a la noción del superintelectual” (Hook, 2013, p. 64).

Además, su turbulenta vida privada se refleja con fidelidad en su obra. Según Hook (2013), existe una imagen de Strindberg como misógino, analizada a través de sus obras, en las que muestra la relación entre el hombre y la mujer como una lucha encarnizada. Asimismo, en su vida familiar, tuvo relaciones tormentosas con mujeres, lo cual supuestamente incrementó su antipatía hacia la emancipación femenina. Este aspecto se vio reflejado en su visión dominante de la masculinidad.

La realidad de la época reflejaba una fuerte crítica hacia conductas moralmente no aceptadas. Para la época, las relaciones maritales eran consideradas sagradas. Por tanto, si estas no seguían los preceptos de la sociedad, eran criticadas con severidad por la misma. Este es un hecho que ocurre en la vida del autor, puesto que sus padres se casaron después de tener tres

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

hijos, considerándose así "unión desigual, que estuvo además condenada al ostracismo social" (Hook, 2013, p. 62). Por ello fueron rechazados y aislados, dado que dicha relación era una ofensa grave a los valores de la época.

A pesar de su rigidez en temas de género, este escritor es considerado un revolucionario en su escritura, calificada como una innovación lingüística y estética que "encauzó el teatro europeo hacia nuevas formas" (Hook, 2013, p. 63). A Strindberg se le considera naturalista, ante todo por su defensa de que el destino del hombre venía determinado por su herencia y el ambiente.

Durante sus cuarenta años de carrera, específicamente como dramaturgo, escribió unas sesenta obras de teatro, siendo *La señorita Julia* (1889) una de las más representadas a nivel mundial. Con respecto a su obra, Strindberg tenía el ideal de buscar una realidad no deformada y de cumplir con una objetividad absoluta. Esta se encuentra reflejada en esta obra, en la que intenta plasmar la realidad de la época.

La señorita Julia no aborda directamente el matrimonio, pero sí explora una relación prohibida entre dos clases sociales muy diferentes. Julia, una joven atractiva y de carácter fuerte, hija de un conde perteneciente a una familia aristocrática, vive en una mansión en el campo. Este personaje se ve involucrada con Juan, el criado de su padre, que tiene aspiraciones de ascender socialmente. La obra se desarrolla durante la noche de San Juan, en la que Julia, recientemente terminada su relación amorosa, se encuentra celebrando y bailando.

En este orden de ideas, la señorita Julia se encontraba sin pareja, algo que la sociedad no pudo pasar desapercibido y murmuraban acerca de las razones de la separación. La principal razón se hallaba en la negativa de la ex pareja para dejarse someter a los caprichos de Julia. Estos comentarios permiten detallar y crear una imagen de la forma de ser de la joven. Sin embargo, no solo los asistentes criticaban a la mujer, sino también sus empleados, que hablaban a sus espaldas, criticando su forma de ser y de danzar:

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

Juan: “[...] ¡Está loca!

Cristina: Siempre lo ha estado, pero nunca tanto como estas dos últimas semanas. Desde que la dejó el novio” (2008:19).

Strindberg manifestaba una tendencia a identificarse con los grandes y sentir un desprecio por los pequeños. Por otra parte, fue influenciado por corrientes psicológicas, especialmente por los estudios de Ribot y Charcot. Estos lo convencieron de que la disección de seres vivos era la única misión de la literatura moderna. Por tal razón, acuña un nuevo término, denominado batalla de cerebros, donde se intenta evidenciar una pelea tomando en cuenta la capacidad intelectual de los dos involucrados. En dicha batalla, por lo general, eran los grandes los que terminaban como víctimas de las artimañas de los pequeños.

Por otro lado, al detallar a Juan, se refleja la idea del superhombre influida por Nietzsche. Aunque en escena aparece vistiendo como mayordomo, se comporta como un aristócrata con refinadas maneras con la cocinera Cristina. No obstante, cuando Julia interviene él vuelve a su actitud de criado, pero cuando se pone su traje se convierte de nuevo en un caballero con la suficiente fortuna de poder compartir con la hija de conde. Son sus ideales los que lo llevan a despreciar a la gente del común y, a su vez, a los que se encuentran más arriba de su nivel.

Julia, por su parte, se encuentra entre una orgullosa conciencia de su noble linaje y una actitud popular, dado que no siente temor al bailar delante de todos, a la par que prefiere la cerveza al vino. Esto evidencia que no tiene un gusto tan refinado como el de Juan, que sí prefiere tomarse un Borgoña, aunque sea robado. Por el contrario, se encuentra el personaje Cristina, la cocinera, que se muestra como un símbolo de la mujer cristiana con un comportamiento intachable, como la sociedad lo demandaba. Este personaje sugiere que solo los pobres y oprimidos alcanzarán la salvación. Se convierte en un personaje muy importante en la obra, pues desplaza a su señora y prepara el camino para el trágico desenlace.

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

A lo largo de la obra, Julia experimenta un cambio completo de actitud y carácter, pasando de ser orgullosa y dominante a sentir miedo y sumisión. Esto sucede cuando comete la imprudencia de estar a solas con Juan, ella sabía que había cometido un error gigante, por el que sería juzgada. Además, si el hombre con el que estuvo la desprecia, no tendría más opción que suplicarle para que se fuese con ella o se casaran para así lidiar lo cometido: “¡Es cierto! ¡Pégame! ¡Pisotéame! No merezco otra cosa. ¡Soy una miserable, sí, pero ayúdame! ¡Ayúdame a salir de todo esto... si hay alguna posibilidad! (2008: 42).

La idea de Julia hace perceptible la visión del matrimonio como forma de reivindicar su honor. Es en este punto en el que más se aprecia la destrucción de la identidad y la autonomía de ella, Julia se siente oprimida frente a su posición social, lo cual, según Mill, es muy común que suceda, pues “[...] la mujer en el colmo de la indignación, [...] no tardan en hacer cuanto es posible por ocultar sus miserias, por interceder en favor de su tirano” (2015: 35). Se denota el sentir y el maltrato hacia Julia, quien, por miedo a las represalias, se pone del lado del hombre, mostrando así la dificultad de liberarse de una relación con diferencias de poderes, pese a que Juan fuese solo un criado.

Las escenas continúan y la situación persiste. Julia, desesperada, pidiendo clemencia; y Juan, después de haber estado con ella, la repudia. A ellos se suma Cristina, quien toma también un papel en contra de la señorita y la juzga por su cometido, sin tener en cuenta que ambas son mujeres: “[...] ¡Jamás hubiese podido imaginarme que la señorita, tan orgullosa, tan dura con los hombres, se fuese a entregar así ...!” (2008:39). La postura de Cristina se debe a que siempre ha tenido planes de casarse con Juan, por lo que rechaza de inmediato las súplicas de Julia de manera grosera y desabrida y le pide a Juan ponerles fin a sus problemas.

Finalmente, el padre de Julian, el Conde, regresa a casa y el desespero de la señorita Julia se acrecienta. No haya respuesta ni solución a lo que sería su vida de deshonor después de haber estado con un criado y, peor aún, sin estar casados: “[...] ¡No tengo fuerzas para nada!

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

[...] ¡Ayúdame! ¡Dame una orden y la obedeceré! [...] salva mi honor, salva el nombre de mi padre ¡Deme una orden y yo la obedeceré! (2008: 63). De esa manera relucen los “sumisos encantos”, nombrados así por Wollstonecraft, que dejan en manos del hombre toda voluntad y decisión. Es allí cuando Juan la alienta a tomar una cuchilla y acabar con su vida. La obra culmina con el suicidio de Julia, un acto que la eleva y la convierte en una heroína, desmintiendo así el carácter naturalista del autor, que prefería personajes comunes a héroes idealizados.

El personaje de Julia se presenta como un ejemplo paradigmático del naturalismo literario, un movimiento que se enfoca en representar la realidad de la manera más objetiva y científica posible. Strindberg crea personajes cuyas vidas están determinadas por su herencia y entorno, reflejando una visión fatalista de la existencia humana. Julia, como protagonista de una tragedia, está sujeta a estas fuerzas determinantes. Por tal razón, la caída de Julia es proporcional a su estatus aristocrático, haciendo que su suicidio al final de la obra resulte más real.

Esta narrativa está profundamente arraigada en los principios del naturalismo, como lo proponía Émile Zola, quien defendía una investigación casi científica del hombre en su entorno, buscando representar la realidad de manera fiel y minuciosa (Menichelli, 2020, 66). Según Zola, el naturalismo debía adecuar el lenguaje cotidiano al modo de hablar común, reflejando las particularidades geográficas y sociales de los personajes para representar fielmente la realidad de su ambiente.

En el naturalismo, se rechaza la idea del héroe tradicional, un personaje idealizado y superior. En su lugar, se concentra en el hombre común y corriente. La estructura del relato naturalista se opone a la construcción clásica de historias con finales predecibles y proporcionados a la línea de acción desarrollada en el relato. El suicidio de Julia, por tanto, desmiente el carácter puramente naturalista del autor. El acto final de Julia la eleva y la

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

convierte en una heroína trágica. Este acto es propio de una cualidad noble y de un sentido de honor innato, heredado de sus antepasados.

Asimismo, la actitud de Juan ante la llegada del conde, marcada por su deseo de servirle y temor incontrolable, contrasta con su comportamiento más dominante y masculino cuando interactúa con Julia. Esta especie de sumisión ante la figura del conde, quien nunca aparece en escena, pero cuya autoridad es omnipresente, destaca la carencia de nobleza en Juan y su incapacidad para alcanzar la verdadera grandeza. Según Brustein, “si Juan triunfa como varón, en cambio, resulta derrotado como sirviente porque el honorable suicidio de Julia, gesto del cual él no sería capaz, hace que su supervivencia sea una baja” (Citado en Menichelli, 2020: 70).

En resumen, este autor divide a las mujeres en emancipadas, a quienes detestaba, y mayores, de carácter maternal. Creía en la superioridad del hombre sobre la mujer y la superioridad racial vinculada a la ascendencia. La actitud de Juan en *La señorita Julia* revela una sumisión incontrolable ante la autoridad del conde, encarnando los ideales de superioridad que Strindberg defendía. Finalmente, el honorable suicidio de Julia, un acto de cualidad noble, revela la complejidad y profundidad de la obra y los ideales de época frente a lo que una mujer debía seguir.

5.4 La casa de Bernarda Alba

Federico García Lorca es un escritor notorio de su época. Sus escritos se hicieron prominentes en la literatura debido a su estilo poético y profundo, que surge de su contacto con literaturas como las de Estados Unidos e Inglaterra, que enriquecieron su obra y le permitieron absorber diversas influencias culturales y sociales. En su obra se percibe el contexto de su vida, como la profesión de su padre, que influyen en el trasfondo de su poesía: “Sin este amor a la tierra, no hubiese podido escribir *Bodas de sangre*” (García Lorca, citado en Forradellas, 2010: 13).

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

Durante su estancia en Nueva York, García Lorca presenció momentos del desplome de Wall Street. Estas experiencias lo llevaron a tomar conciencia de las injusticias y a rechazar el ascenso del fascismo en Europa, reflejando estas temáticas en obras como *Poeta en Nueva York* y *El público*. Aunque este autor no tenía una filiación política específica, se inclinaba hacia el movimiento de izquierda y defendía a los más desfavorecidos: “Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega” (García Lorca, citado en Forradellas, 2010: 22).

En esta línea, García Lorca creía que desde un localismo y una individualización de los personajes se podía aspirar a expresar lo universal en la literatura. Un ejemplo destacado de esta visión es su obra *La casa de Bernarda Alba*, que fue escrita en 1936. No obstante, no se estrenó hasta el 8 de marzo de 1945 en Buenos Aires, nueve años después de la muerte del autor. Es una de sus obras más conocidas y una pieza fundamental de la literatura española del siglo XX. La obra se centra en la vida de Bernarda Alba, una viuda adinerada que acaba de perder a su segundo esposo. Sus cinco hijas viven bajo su estricto control, y Bernarda impone un luto de ocho años en su hogar.

Por otra parte, cuando esta obra llegó a España en 1964, el contexto crítico había cambiado, y faltaba el conocimiento de lo que se escribía antes de la guerra civil. La crítica elogió la obra, mitificando al autor como el “poeta del pueblo” (Forradellas, 2010: 25), y la identificaron como un espejo de una sociedad semi feudal que profetizaba la guerra civil y sus consecuencias. Se pensaba que su obra podía encaminarse al realismo crítico que se oponía a la dictadura franquista. Sin embargo, García Lorca, cuando era cuestionado sobre la política, respondía: “el artista debe ser única y exclusivamente eso: artista” (García Lorca, citado en Forradellas, 2010: 25)

Aun cuando el poeta abordara su contexto en sus obras, su universalidad no reside en cualidades específicamente españolas, sino en los temas que trata: el poder de la pasión, la

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

frustración, el paso del tiempo, la muerte y la lucha del individuo con la sociedad en la que vive. Estas temáticas, lejos de encasillarse en un grupo específico, incumben a todo ser humano, pues se trata de problemas y preocupaciones que afectan las dinámicas de vida. Según Lázaro Carreter, García Lorca “[...] pretende abarcar una problemática de dimensiones generales válidas para todo hombre” (Citado en Pino, 2006: 136).

Por tanto, las obras de este dramaturgo no eran tan aceptadas por la moral más conservadora de la época, dado que en ellas la pasión de los personajes lleva a la lucha entre individuo y sociedad. Uno de los temas centrales en sus obras es el de la mujer frustrada en relación con la honra. Esta obra supone una denuncia de la ideología sexista de la época, puesto que se evidencian cómo estos personajes femeninos intentan escapar de la vida injusta a la que la moralidad de la época las dirigía, y consigue que los espectadores “nos identifiquemos con estos personajes y con su lucha (sobre todo con Adela) antes que con cualquiera de los personajes masculinos” (Pino, 2006: 138).

Esta obra se convierte en un drama que, aunque no tiene carácter trágico ni lírico, se centra en el rol preestablecido para la mujer y su sumisión. Esto refleja una de las convenciones del teatro de la época, que reconoce una identidad inseparable de ellas a la casa. “Dentro de la casa, la mujer es la dueña de la palabra y del lenguaje” (Forradellas, 2010: 40). La obra es un drama de interiores obsesivos y de personajes femeninos, pues, como justifica el autor, “las mujeres son más pasión, intelectualizan menos, son más humanas, más vegetales; por otra parte, gran dificultad encontraría un autor para dar sus obras si los héroes fueran hombres” (Forradellas, 2010: 40).

En Europa se ha desarrollado una interpretación marxista de la obra que la estudia como un reflejo de una sociedad tradicional, “con estructuras de poder basadas en factores económicos que necesitan represión para sostenerse” (Forradellas, 2010: 27). La autoridad en la obra no puede admitir otros valores que los que le sirven de justificación. Por ejemplo, Poncia

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

es arrojada como una mendiga que no es productiva; estos comportamientos anormales son de forasteros, así que deben ser castigados y excluidos. Estos personajes se hacen marginar por la locura o, como Adela, son dirigidos hacia el suicidio, que por ser indicio de rebelión, es ocultado por la censura más allá de la muerte.

Esta obra se desarrolla en el hogar de Bernarda Alba, quien, tras la muerte de su esposo impone un luto riguroso de ocho años a sus hijas. Desde este momento, queda claro el talante autoritario y opresivo que sobresale a lo largo de la obra. Las hijas son prácticamente prisioneras en su propio hogar, pues su libertad es cohibida al deseo de Bernarda. Cuando Magdalena, una de sus hijas, expresa que no quiere casarse, Bernarda le responde que “eso es lo que conlleva ser mujer” (2010: 99) y recalca que “aquí se hace lo que yo mando” (2010: 100).

De esta manera, se puede apreciar una distinción con respecto a las otras tratadas en este proyecto. Esta distinción se centra en quién asume el control del poder, que en este caso recae en Bernarda, quien toma el mando y dirige a sus hijas en cómo deben actuar y a qué deben aspirar. Esta posición de poder deja entrever la opresión a la que las somete y en parte la visión que tiene sobre el matrimonio, que en la obra se convierte en una fuente de poder. Con expresiones como: “los hombres de aquí no son de su clase. ¿Es que quieres que las entregue a cualquier gañán?” (2010: 108), Bernarda deja claro que busca casarlas con hombres adinerados por razones sociales. Esto permite reafirmar la idea del casamiento como una institución usada para consolidar el poder y el estatus social.

Esta unión se asume como una práctica autoritaria desde la cual “la mujer es considerada como portadora instintiva y sustancial de las ideas y creencias tradicionales y conservadora de ellas” (Forradellas, 2010: 40). Así, el discurso de Bernarda no es solamente propio de su persona sino de su papel. Sus frases responden a un código ético, ideológico, social y emocional que la rebasa, porque es su obligación ocupar el lugar de la figura paterna o

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

masculina cuando no está presente. Es la situación del personaje la tragedia que le toca sufrir a la mayoría de las que vivían en cualquier pueblo de la geografía española en los momentos previos a la guerra civil (Cifo, 2012: 1.)

Al ocupar la cabeza de su hogar, este personaje es trascendental en la obra desde su faceta autoritaria, dominante, violenta, intransigente, clasista e hipócrita. Ella representa la represión, la autoridad y el poder, así como los hábitos representativos de la sociedad española más tradicional, además de ir siempre acompañada de su bastón, “símbolo inequívoco de mando” (Cifo, 2012: 3). Su poder en casa se puede explicar, tal vez, como el dominio genético que tuvo sobre sus dos maridos, pues ninguno de los dos fue capaz de darle un hijo varón. Su condición dominante es la que ha hecho que solo haya dado a luz mujeres, sobre las que ella ejerce su dominio de madre orgullosa y autoritaria, papel este que, “en la teoría y en la práctica, solía corresponder más a la figura paterna que a la materna” (Cifo, 2012: 3).

No obstante, este poder se ve desafiado por otra de las hijas, Adela, que se ha adelantado al matrimonio y muestra su rebeldía al tener relaciones con Pepe el Romano. Adela exige libertad por medio de su instinto sexual. En este personaje se puede evidenciar el contraste entre la energía sexual y la abstinencia, profesada por Bernarda. Sin embargo, no deja a un lado el yugo del poder, pues aún se sigue sometiendo a este, solo que por medio de su enamorado. Aun cuando este personaje le corresponde pasionalmente, no deja claras sus intenciones de estar con ella, puesto que se encuentra comprometido con su hermana Angustias por el interés que siente hacia la herencia de esta.

Adela es la más joven, la más hermosa y representa la fuerza de la pasión y del instinto. Por eso se deja arrastrar, con todas las consecuencias, por su amor desenfrenado hacia Pepe el Romano. Su concepto del amor representa el enfrentamiento entre realidad e ilusión, dado que, aun sabiendo que Pepe será el marido de su hermana Angustias, lucha por conseguir su amor: “Es inútil tu consejo... por encima de mi madre saltaría para apagar este fuego que tengo

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

levantado por piernas y boca... mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente” (2010: 144). También representa la rebeldía y el deseo de libertad frente a la dictadura materna.

Por ende, se atreve a vestirse con un traje verde y a salir al corral a que la vean las gallinas. Además, se enfrenta a la autoridad de Poncia: “Te he tenido miedo. ¡Pero ya soy más fuerte que tú!” (2010: 145). Asume su actitud de rebeldía hasta el final: “mi cuerpo será de quien yo quiera” y “todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes” (2010: 141). El momento simbólico de dicha rebeldía aparece cuando rompe el bastón de Bernarda, afirmando que ya se ha acabado el yugo.

Con respecto al enamorado de Adela, es este personaje masculino la figura de proto-hombre que representa fuerza y poder; por medio de su apariencia y galantería se permite estar con varias parejas, en este caso las hermanas. Para Bernarda y sus hijas, estar fuera determina la libertad, encarnada en Pepe Romano. Es la calle la razón de la prisión de los personajes, hasta de la propia Bernarda, que se muestra como carcelera y presa a la vez. Fuera de esa casa para Bernarda reina la falsedad. Asimismo, es en la sociedad donde nacen los prejuicios y el temor al qué dirán, el sistema de reglas de represión que es preciso acatar sin discutirlo.

Aun así, Adela anuncia su deseo de perder esa blancura que condiciona su encierro oscuro: “yo no quiero estar encerrada. ¡No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras!” (2010: 120). La hija menor de Bernarda es la única que logra alterar esta condición de hija virgen mediante el ejercicio de su rol de amante al tener intimidad antes del matrimonio, desplazando su traje oscuro diurno por la enagua blanca nocturna cuando acude al corral para acostarse con Pepe El Romano. Si, por un lado, “paga con la muerte física su acto de insubordinación, por otro, esta transición representa la reintegración al mundo natural anhelado” (Silva, 2017: 184). Al morir, su cuerpo finalmente dejará la casa y tendrá un lugar en el mundo exterior, uniéndose, por ende, a la tierra y al ciclo de vida natural, que le negaba su madre.

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

Dentro del papel de la mujer la sociedad de la época, especialmente los hombres, tenía expectativas sobre lo que se esperaba de las mujeres: “Martino: ¡Qué les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas y una perra sumisa que les dé de comer” (2010: 108). García Lorca evidencia la sociedad tradicional y patriarcal, donde las mujeres eran consideradas como propiedad de sus familias y esposos, pues “el marido lo absorbe todo, derechos, propiedad, libertad de su mujer” (Mill, 2016: 51).

Asimismo, la castidad es un valor fundamental e ineludible de la novia, dado que la buena reputación es la honra de la familia. Para Bernarda, “las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombres que al oficiante, y a ése porque tiene faldas. Volver la cabeza a buscar el color de la pana” (2010: 102). Así se destaca el rol de cuidadora que se le atribuye, en el que se refleja la idea de que las madres o esposas son responsables de mantener la moral y honra de la familia. En la obra se le da especial valor a la virginidad. Llega a ser tan importante que define su valor y el hecho de que no lo sea resulta en un gran chisme y repudio de la sociedad. Es por este motivo que Bernarda, al morir Adela, no permite que se especule sobre su virtud y envía a sus hijas a que vociferen que Adela ha muerto virgen. Por tanto, Adela no solo gozó del placer de estar con Pepe, sino que gozará del respeto del pueblo al ser 'virgen'. Así, obtuvo el placer y el honor.

A propósito de la obra de García Lorca, se muestra una evolución constante que refleja su búsqueda y experimentación en el teatro. El autor destaca por su capacidad de adaptarse y, al mismo tiempo, desafiar las convenciones teatrales de su época, escribiendo sobre “[...] lo que le atrae y en contra de lo que no le gusta” (Forradellas, 2010: 32). Esta actitud refleja su deseo de innovar y crear un teatro nuevo y renovado, pues “el teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre” (Forradellas, 2010: 32).

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

La versión de esta obra, que se conoce como la última de García Lorca, no es un texto perfecto, pero es considerado definitivo. Sin embargo, presenta algunas ambigüedades en las didascalias que podrían haber sido más explícitas. Estas ambigüedades parecen quedar al criterio del director y los actores, aunque las acotaciones sobre el espacio escénico y el ambiente general son precisas y elaboradas. Estas acotaciones detalladas son esenciales para la representación de la obra, ya que les permiten a las personas encargadas preparar su tarea de manera independiente del director de escena (Forradellas, 2010: 55).

Uno de los símbolos más importantes en la obra es el poder tiránico representado por Bernarda Alba. La falta de un hombre dominante, debido a la muerte del padre, implica la sustitución por una madre dominadora en un mundo de estructuras represivas. Bernarda se caracteriza por su bastón, símbolo de autoridad y poder fálico. Este símbolo se quiebra cuando Adela rompe el bastón. El color también juega un papel crucial en la obra, con el negro de los trajes de luto simbolizando la muerte física y la castidad de las hijas de Bernarda. Sus cuerpos están “enterrados en la oscuridad de una castidad donde ningún contacto con lo masculino puede darse” (Silva, 2017: 184).

El negro no solo se asocia con la apariencia y la muerte, sino también con las experiencias psicológicas e inconscientes del ser humano. En la obra, la oscuridad visual puede llevar a asociar este color con la introspección y la sombra del ser humano. Por último, en el segundo acto, la acción transcurre durante la siesta, al sonar las tres, y en el tercero, al anochecer. El tiempo se contrae de manera silenciosa para destacar el carácter de la obra, subrayando la apariencia de la unidad de tiempo y su inanidad. Esta tarde simbólica, que va de una muerte a otra, no puede ser contenida en el transcurso real de los hechos, sino que se desarrolla en el mismo día y en el mismo espacio, bajo el dominio de Bernarda.

6. Conclusiones

Al realizar un proceso de análisis sobre el rol femenino dentro del matrimonio en las obras teatrales, *Escuela de mujeres*, *Casa de muñecas*, *La señorita Julia* y *La casa de Bernarda Alba*, se puede concluir que todas estas obras abordan de manera significativa y crítica las normas sociales y de género de sus respectivas épocas. Cada una de estas piezas literarias recrea, desde diferentes perspectivas, las tensiones y limitaciones impuestas a las mujeres dentro del matrimonio, revelando cómo estos personajes femeninos lidian con las expectativas y restricciones sociales que les son impuestas.

Al enfocarse en la representación de las expectativas sociales y de género vinculadas a los personajes femeninos y su percepción del matrimonio, se observa que Molière utiliza la comedia y la sátira para criticar la sumisión esperada de las mujeres en la Francia del siglo XVII, mostrando a personajes que luchan contra estas imposiciones. En *Casa de muñecas*, Ibsen presenta a Nora, quien finalmente se rebela contra las restricciones de su matrimonio y la figura patriarcal, subrayando la búsqueda de identidad y libertad femenina en el contexto noruego del siglo XIX. Por su parte, Strindberg explora la complejidad de las relaciones de poder y clase, destacando la fragilidad y las contradicciones en la lucha de Julia por su autonomía. Por último, García Lorca retrata la opresión patriarcal y las rígidas normas sociales en una España rural, mostrando cómo estas afectan a las mujeres de distintas maneras, desde la sumisión hasta la rebeldía.

Asimismo, al contrastar la representación de la mujer y el matrimonio en las cuatro obras seleccionadas, se concluye que, aunque las épocas y contextos históricos difieren, hay un hilo conductor en la exploración de temas como el poder, la autonomía, la sumisión y la rebeldía. Los cuatro autores utilizan sus obras para cuestionar y desafiar las normas sociales predominantes, cada uno desde su perspectiva cultural y temporal. Esto evidencia que la lucha por la autonomía y el poder dentro del matrimonio es un tema recurrente y relevante a lo largo

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

del tiempo, reflejando las constantes transformaciones y resistencias en las expectativas de género.

Las obras analizadas revelan cómo las convenciones sociales y las normas de género de su tiempo influyen profundamente en la evolución de los personajes femeninos. Por ejemplo, en *Casa de muñecas*, Nora comienza como una esposa sumisa, una muñeca, pero evoluciona hacia una mujer que busca su independencia. En *La señorita Julia*, ella lucha entre su deseo de autonomía y las expectativas sociales, lo que la lleva a un trágico final. En *La casa de Bernarda Alba*, las hijas de Bernarda son víctimas de una estricta opresión matriarcal, lo que provoca conflictos y tragedias dentro del hogar, que terminan con la liberación de Adela por medio del suicidio.

Ahora bien, al identificar los recursos literarios y dramáticos usados por los autores para representar las tensiones y conflictos asociados a las expectativas sociales y las limitaciones de las mujeres en el contexto marital, se destaca que Molière emplea la comedia y los monólogos para hacer crítica a las restricciones sociales de la época. Por el contrario, Ibsen con la utilización de didascalias permite analizar de manera más profunda a los personajes. Strindberg combina simbolismo y naturalismo para exponer la complejidad psicológica y social de sus personajes, mientras que García Lorca recurre al simbolismo, a una nueva forma de teatro y a una estructura dramática tensa para enfatizar la opresión y la rebeldía de las mujeres en el drama rural.

Finalmente, se puede concluir que las obras estudiadas reflejan las dinámicas de poder y la lucha por la autonomía dentro del matrimonio y de la sociedad, subrayando la constante búsqueda de las mujeres por afirmar su identidad y libertad en un contexto dominado por normas patriarcales. Esta lucha es evidente en la determinación de Julia para escapar de las restricciones de su clase social. Por su parte, en las decisiones de Adela se evidencia cómo la represión extrema puede llevar a la desesperación y la tragedia.

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

En resumen, a través de diferentes recursos literarios y enfoques dramáticos, las cuatro obras seleccionadas reflejan y cuestionan las normas sociales y de género de sus respectivas épocas. Así, ofrecen una profunda crítica a las expectativas y limitaciones impuestas a las mujeres en el contexto marital, a la par que exponen la censura que las mismas obras podrían sufrir en la realidad a la hora de querer publicar. Por último, estas obras no solo proporcionan una mirada crítica hacia el pasado, sino que también invitan a una reflexión continua sobre las dinámicas de poder y género en la sociedad actual.

Referencias bibliográficas

- Carrió, R. (1988). *La experimentación en el teatro de la mujer: dos versiones*. La Habana.
- Cifo, M. (2012). *Los personajes en la casa de Bernarda Alba*. Universidad de Murcia.
- Del Prado, J. (2007). El feminismo ambiguo de Molière. Universidad Complutense de Madrid.
- Dubatti, J. (2006). “Una casa de muñecas” Final abierto y verdad subjetiva. *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. COLIHUE.
- Flick, U. (2004). *Introducción a la Investigación Cualitativa*. Ediciones Morata S. L.
- Forradellas, J. (2010). *Introducción a La casa de Bernarda Alba*.
- Gaos, I. (1973). La ideología de Molière. Barcelona. Ediciones Giner.
- García Lorca, F. (2010). *La casa de Bernarda Alba*. Espasa. Obra original publicada en 1945.
- García, R. (2002). *Mujeres, arte y literatura: Imágenes de lo Femenino y Feminismo*. Instituto de Investigaciones Feministas.
- Giberti, K. (2006). Una casa de muñecas (18879), “tragedia contemporánea”. *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. COLIHUE
- Gilbert, S. M., Gubar, S. (1998). *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Cátedra.
- Gómez de la Serna, J. (2021). *La escuela de mujeres, prefacio*. Penguin Random House.
- Guerra-Cunningham, L. (1986). El personaje literario femenino y otras mutilaciones. *Hispanamérica*
- Hook, E. (2013). Los pequeños, los grandes y la Señorita Julia. *Minerva*, 21 (13).

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

Ibsen, H. (2019). Casa de muñecas. *Las ocho obras fundamentales del teatro de Henrik Ibsen*.
Nórdica libros.

Maestro, J. (2022). *La comedia crítica de Molière: Don Juan, El misántropo y Sganarelle*.
Crítica de la razón literaria. Editorial Academia del Hispanismo

Menichelli, L. (2020). *Strindberg y el naturalismo en La señorita Julia*. Lectulandia.

Mill, J. (2015). *The Subjection of Women* (Trad. Emilia Pardo Bazán). Lectulandia.

Molière (2021). *La escuela de mujeres*. Barcelona: Penguin Random House.

Perpinyà, N. (2008). *Crítica feminista*. Las reinterpretaciones, p. 169- 176.

Perrelli, F. (2011). “Roles teatrales, feminismo y demonios en los dramas ibsenianos”.
Universidad de Turín. Italia.

Pino, M. (2006). García Lorca dramaturgo: figura central de la literatura española del siglo XX
en el canon europeo. *Mil seiscientos dieciséis, XI*, 131-140.

Rapley, T. (2014). *Los análisis de la conversación, del discurso y de documentos en
Investigación Cualitativa*. Ediciones Morata.

Rosenberg, T. (2016). De aquí a la eternidad: La señorita Julie contraataca y se niega a morir.
Ade teatro.

Showalter, E. (1998). *La crítica feminista en el desierto*.

Sibbald, K. M. (2003). La mujer y el teatro. *Hecho teatral. Revista de teoría y práctica del
teatro hispánico*.

Silva, F. (2013). *Un análisis mitopoético e imaginal de La casa de Bernarda Alba, de Federico
García Lorca*.

MUJER Y MATRIMONIO EN EL TEATRO

Silva, F. (2017). La atmósfera nocturna en *La casa de Bernarda Alba* y en *Dorotéla*. *Revista de Estudios Académicos de letras*, 10 (2).

Strindberg, A., & Sancho, L. L. (2008). *La señorita Julia*. Alianza editorial.

Woolf, V. (2016). *Una habitación propia*. Greenbooks editore.

Wollstonecraft, M. (2018). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Ediciones Cátedra.