

**UNIVERSIDAD CATÓLICA DE LA SANTÍSIMA CONCEPCIÓN**  
**FACULTAD DE EDUCACIÓN**  
**PEDAGOGÍA EN EDUCACIÓN MEDIA EN LENGUAJE Y COMUNICACIÓN**



**“ROLES Y ESTEREOTIPOS FEMENINOS EN LOS DRAMAS DE RENUNCIA  
Y DESENCANTO AMOROSO DE LA DRAMATURGIA CHILENA ENTRE  
1911 Y 1920”**

**Seminario de Investigación para optar al Grado Académico de Licenciado en  
Educación**

**PROFESOR GUÍA: DR. JUAN HERRERA M.**

**ESTUDIANTES: JAVIERA GONZÁLEZ BURGOS**

**SOLEDAD JIMÉNEZ NEIRA**

**CAROLINA MEDEL ROJAS**

**ALICIA ZÚÑIGA CIFUENTES**

**Concepción, enero de 2021**

## **Agradecimientos.**

A mi familia, por el apoyo incondicional durante todo el proceso. A mis compañeras por su paciencia frente a mis interminables problemas de internet. Al profesor Herrera por su ayuda y buena enseñanza.

Javiera González Burgos.

A mi familia, a mis tatas, a los docentes que me impulsaron a seguir siempre esforzándome, a mis mascotas que se quedaron a mi lado acompañándome en las noches largas, al profesor Juan Herrera por su soporte y ayuda, a mis mejores amigos Carolina y Vladimir, y finalmente a todas las personas que apoyaron mi formación, hasta encontrar mi camino ninja.

Soledad Jiménez Neira.

A mi familia que me guió en mi formación personal, a mi pololo por su apoyo en los momentos difíciles, a todos los docentes que me impulsaron a ser profesora, a mis amigos y al profesor Juan Herrera por su paciencia y apoyo en este último proceso de nuestra carrera.

Carolina Medel Rojas.

En primera instancia agradezco a mi familia, especialmente a mi padre, que ha sido el motor fundamental durante toda mi vida. A mi abuelita Nelly, la mujer más grandiosa y valerosa que tuve la dicha de tener en mi vida, que me enseñó a perseverar y nunca rendirse, y que pese a que no está físicamente, permanece siempre en mi corazón. A todos los que han sido parte de este largo trayecto y estuvieron para mí cuando se presentaron dificultades. Y Finalmente, a todos los profesores quienes fueron parte de mi formación, en especial al profesor Juan Herrera por su gran apoyo durante la realización de la tesis.

Alicia Zúñiga Cifuentes.

## Resumen

Esta investigación aborda los roles y estereotipos femeninos en los dramas de renuncia y desencanto amoroso figurados en cuatro ficciones dramáticas de inicios del siglo XX en Chile. Para ello se analizan las obras *Pueblecito* de Armando Moock, *Camino de flores* de Antonio Acevedo Hernández, *Por su cariño* de Benjamín Orrego Vicuña y *El Huracán* de Nathanael Yáñez Silva, conforme a las perspectivas teórico-críticas provenientes de los trabajos de Roland Barthes, Judith Butler, Nazira Álvarez Espinoza y María de la Luz Hurtado, con la finalidad de establecer las respuestas a las siguientes interrogantes: ¿Existen dentro de las obras roles y estereotipos femeninos? ¿Cuáles son las diferencias según el rol o estereotipo presentes en el personaje femenino? y ¿Dentro de las obras se presentan discursos patriarcales que pretenden influir en el actuar de los personajes femeninos?

Palabras clave: estereotipo femenino, performatividad, mito, doxa, naturalización.

## Abstract

This research addresses female roles and stereotypes in the dramas of resignation and love disenchantment depicted in four dramatic fictions from the early 20th century in Chile. For this, the works *Pueblecito* by Armando Moock, *Camino de flores* by Antonio Acevedo Hernández, *Por su cariño* by Benjamín Orrego Vicuña and *El Huracán* by Nathanael Yáñez Silva are analyzed, according to the theoretical-critical perspectives from the works of Roland Barthes, Judith Butler, Nazira Álvarez Espinoza and María de la Luz Hurtado, in order to establish the answers to the following questions: Are there female roles and stereotypes within the works? What are the differences according to the role or stereotype present in the female character? And, within the works are patriarchal speeches presented that seek to influence the actions of female characters?

Keywords: Female estereotype, performativity, myth, doxa, naturalisation.

## Índice

<b>1</b>	
<b>1.Introducción</b>	<b>7</b>
<b>2</b>	
<b>2. Capítulo I: Planteamiento del problema.</b>	<b>8</b>
2.1 Problema de investigación.	8
2.2 Supuestos de la investigación.	10
2.3 Preguntas de investigación.	10
2.4 Objetivos de la investigación.	11
2.5 Justificación de la investigación.	11
<b>3</b>	
<b>3. Capítulo II: Marco teórico.</b>	<b>14</b>
3.1. La construcción y limitación del estereotipo femenino según Nazira Álvarez.	14
3.1.1. Roles de género.	14
3.1.2. La norma.	15
3.1.3. Estereotipo femenino.	16
3.1.4. Violencia simbólica.	18
3.2. María De la Luz Hurtado: dramas de renuncia y desencanto amoroso y los estereotipos propios del género.	19
3.2.1. Estereotipos femeninos en los dramas de renuncia y desencanto amoroso.	20
3.2.1.1. La Santurrona.	21
3.2.1.2. La Abnegada.	21
3.2.1.3. La resignada.	21
3.3. Política y sociedad en el contexto de producción de obras teatrales de inicios del siglo XX según Juan Andrés Piña.	22
3.4. Construcción de realidades a partir del mito, la doxa y la naturalización-desnaturalización de Roland Barthes.	23
3.4.1. El mito.	24
3.4.2. La doxa.	24
3.4.3. La naturalización-desnaturalización.	25
3.5. Performatividad y reiteración discursiva: propuestas teóricas de Judith Butler.	26
3.5.1. Performatividad.	27
3.5.2. La reiteración discursiva.	28
<b>4</b>	
<b>4.Capítulo III: Marco metodológico</b>	<b>29</b>
4.1. Paradigma de la investigación	29
4.2.- Enfoque de investigación	29
4.3.- Diseño de la investigación.	31
4.3.2.1 Situación política y crítica teatral en la obra.	77
4.3.2.2 Repetición temática en las obras de Acevedo.	77
4.4.- Corpus.	32
4.4.1 Armando Moock: <i>Pueblecito</i> .	32
4.4.1.1 <i>Pueblecito</i> .	32
4.4.2 Nathanael Yáñez: <i>El Huracán</i> .	33
4.4.2.1 <i>El Huracán</i> .	33

4.4.3 Benjamín Orrego Vicuña: <i>Por su cariño</i> .	34
4.4.3.1 <i>Por su cariño</i> .	34
4.4.4 Antonio Acevedo: <i>Camino de flores</i> .	35
4.4.4.1 <i>Camino de Flores</i> .	35
4.5. Análisis de datos	36
4.5.1. Categorización	36
4.5.2. Instrumento de análisis de datos: Malla categorial	36
4.5.2.1 Malla categorial	37
<b>5</b>	
<b>5. Capítulo IV: Análisis.</b>	<b>38</b>
5.1 Armando Moock - <i>Pueblecito</i> (1918).	38
5.1.1 Objetivo Específico 1.	38
5.1.1.1 Roles de género.	38
5.1.1.1.1 Estereotipos.	38
5.1.1.1.2 Norma.	44
5.1.1.1.3 Violencia simbólica.	47
5.1.2. Objetivo específico 2.	49
5.1.2.1 Situación política en la obra <i>Pueblecito</i> (1918).	49
5.1.2.1.1. El tema político.	49
5.1.3. Objetivo específico 3.	51
5.1.3.1. Mito.	51
5.1.3.1.1. Doxa.	52
5.1.3.2. Performatividad.	57
5.1.3.2.1. Reiteración discursiva.	57
5.2. Nathanael Yáñez - <i>El Huracán</i> (1918).	60
5.2.1. Objetivo Específico 1.	60
5.2.1.1. Estereotipo femenino.	60
5.2.1.2 Norma.	62
5.2.1.2. Conflicto campo–ciudad.	50
5.2.1.3. Violencia simbólica.	64
5.2.2. Objetivo específico 2.	65
5.2.2.1 Situación política y crítica teatral en la obra <i>El Huracán</i> (1918).	65
5.2.3. Objetivo específico 3.	66
5.2.3.1 Mito.	66
5.2.3.1.1. Doxa	66
5.2.3.1.2. Naturalización – desnaturalización.	66
5.2.3.2. Performatividad.	69
5.2.3.2.1. Reiteración discursiva.	69
5.3. Antonio Acevedo - <i>Camino de flores</i> (1929).	72
5.3.1. Objetivo específico 1.	72
5.3.1.1. Roles de género.	72
5.3.1.1.1. Estereotipo femenino.	72
5.3.1.1.2 Norma.	74
5.3.1.1.3. Violencia simbólica.	76
5.3.1.2. Naturalización – desnaturalización.	53
5.3.2. Objetivo específico 2.	76
5.3.3. Objetivo específico 3.	78
5.3.3.1. Mito.	78

5.3.3.1.1. Doxa.	78
5.3.3.1.2. Naturalización - desnaturalización.	79
5.3.3.2. Performatividad.	80
5.3.3.2.1. Reiteración discursiva.	80
5.4. Benjamín Orrego Vicuña - <i>Por su cariño</i> (1914).	81
5.4.1. Objetivo específico 1.	81
5.4.1.1. Roles de género.	81
5.4.1.1.1. Estereotipo femenino.	81
5.4.1.1.2 Norma.	83
5.4.1.1.3. Violencia simbólica.	85
5.4.2. Objetivo específico 2.	86
5.4.2.1 Situación política y crítica teatral en la obra.	86
5.4.3. Objetivo específico 3.	88
5.4.3.1. Mito.	88
5.4.3.1.1. Doxa.	88
5.4.3.1.2. Naturalización - desnaturalización.	88
5.4.3.2. Performatividad.	90
5.4.3.2.1. Reiteración discursiva.	90
<b>6</b>	
6. Capítulo V: Conclusiones	91
6.1. Objetivo específico 1.	91
6.2 Objetivo específico 2.	92
6.3. Objetivo específico 3.	93
6.4. Objetivo general.	94
6.5 Limitaciones de la investigación.	95
6.6 Proyecciones de la investigación.	96
<b>7</b>	
7. Bibliografía.	98

## **1.Introducción**

En la siguiente investigación se presentarán los dramas de renuncia y desencanto amoroso de la segunda década del siglo XX como eje principal, en que se reflejan distintos tipos de mujeres que serán presentados a través de estereotipos o roles en la época.

En el primer capítulo se plantea como problemática principal la manera en que las mujeres han sufrido diferentes desigualdades sólo por su género, y se ahonda hacia otras perspectivas y hechos entre las que se encuentran la desigualdad laboral y los roles femeninos dentro de la literatura, ya que esto se repite también en este arte, donde la mujer cumple un rol pasivo que sólo está limitado al interés romántico del personaje masculino.

En el segundo capítulo se trabaja el marco teórico con las teorías de construcción y limitación de estereotipos femeninos de Nazira Álvarez que se desglosa en la norma, los estereotipos femeninos y la violencia simbólica. Luego se abordan los postulados de María de la Luz Hurtado sobre los dramas de renuncia y desencanto amoroso de principios del siglo XX y los estereotipos propios del género: la santurróna, la abnegada y la resignada. Se ahonda el tema social y político en el contexto de producción con Juan Andrés Piña y posteriormente se trabajan las categorías de mito, doxa, naturalización y la desnaturalización del teórico Roland Barthes. Finalmente, se presentan los conceptos de performatividad y reiteración discursiva de la autora Judith Butler.

En el tercer capítulo se presenta el marco metodológico que consiste en una investigación cualitativa, con un enfoque hermenéutico que consta de interpretación y descripción de las obras seleccionadas.

En el cuarto capítulo se procede a realizar el análisis de las obras seleccionadas pertenecientes al género “dramas de renuncia y desencanto amoroso” en función de los objetivos específicos.

Finalmente, en el quinto capítulo, se concluye con los resultados del análisis del capítulo anterior junto con las proyecciones para futuras investigaciones relacionadas con esta temática.

## 2. Capítulo I: Planteamiento del problema.

### 2.1 Problema de investigación.

A las mujeres siempre se les ha otorgado un rol doméstico dentro de la sociedad, ya que como tareas principales se les encomienda el cuidado del hogar el cual requiere una gran cantidad de tiempo, no es remunerado y no les permite conseguir mayor sustento que el ofrecido por los hombres de la casa. Esto solo comenzó a cambiar en Chile a principios del siglo XX cuando diferentes mujeres, en su mayoría de clase media, como profesoras, abogadas u otras, figuras reconocidas históricamente -entre ellas, *Elena Caffarena, Olga Poblete, Marta Vergara y Graciela Mandujano*- formaron distintas organizaciones sociales con fines tales como educar, informar, liberar, emancipar, etc., a las mujeres y brindarles diversos derechos que en aquel entonces se les veían negados por la sociedad patriarcal en la que se encontraban. La lucha por los derechos de las mujeres se ha arrastrado a lo largo del tiempo, esta se desarrolló en pos de lograr derechos de equidad de género. Sin embargo, aún existen ámbitos en los cuales se sigue minimizando la figura femenina, tanto en la sociedad como en la literatura, la publicidad, entre otros. Esto se ve reflejado, por ejemplo, en el ámbito laboral donde según el informe *La búsqueda de la igualdad de género* de la OCDE:

Cuando las mujeres ingresan a la fuerza laboral, es más factible que trabajen media jornada, es poco probable que lleguen a puestos administrativos y seguramente ganan menos que los hombres. La trabajadora media con empleo de tiempo completo gana, en promedio, casi 15% menos que su contraparte masculina en los países miembros de la OCDE. (OCDE, 2018, p.5).

La OCDE no es el único organismo que ha dado a conocer la desigualdad laboral entre géneros, en un comunicado de prensa el INE dio a conocer los siguientes datos:

En 2018, ellas obtuvieron \$474.911 mensuales en promedio y ellos, \$652.397. A esta diferencia económica se suma el hecho de que un 40,1% de las mujeres de 15 años y más y que no estudian carecen de autonomía económica pues no cuentan con ingresos propios. (INE, 2020).

Respecto de lo anterior, el papel de la mujer en la literatura ha sido un tema controversial en donde nos encontramos con diferentes hipótesis sobre el personaje femenino como la visión de Lucía Guerra C. en *El personaje literario femenino y otras mutilaciones (1986)*:

El personaje femenino sería entonces simplemente la contrafigura de esta ecuación matemática cuyo término opuesto estaría en la No-conciencia y el No-hacer, suposición que nos llevaría a concluir que el personaje femenino se caracteriza por su pasividad y su hermeticidad hacia lo consciente. (Guerra, 1986,p.2-3).

En esta cita la autora hace referencia al personaje femenino como un objeto que solo se le dejaba responder a lo que se le era requerido. Por el contrario, al personaje masculino se le denotaban elementos de fuerza, poder, palabra y espiritualidad.

Asimismo, en la literatura, ya sea dramática, lírica o narrativa, se ha mencionado constantemente el rol pasivo de la mujer articulándolo sólo al interés romántico hacia el personaje masculino, sin ahondar más en su caracterización, mostrándolas superficialmente y que existe una especie de derecho sobre ellas. Es por esto que nos planteamos la pregunta: ¿se ha logrado un desarrollo en las características que se le atribuyen a la mujer?

Previo a esta tesis se tuvo la idea de realizar una investigación que comparara los dramaturgos y dramaturgas chilenas, no obstante, se evidencia la casi inexistente producción dramática realizada por mujeres. El hecho de que la mayoría de las obras del periodo estudiado sean escritas por hombres, produce que el personaje femenino sea planteado desde un punto de vista predominantemente masculino, la mujer se figura en relación al sistema patriarcal y la vida del personaje femenino está inmersa en una serie de situaciones predeterminadas, acotadas a las labores domésticas y al cuidado de la familia.

A inicios del siglo XX se configura un momento importante en el teatro chileno con una gran cantidad de nuevos autores y obras, destacando autores como Antonio Acevedo Hernández, Armando Moock, Daniel de la Vega, Benjamín Orrego Vicuña, Carlos Cariola, entre otros. Esto vinculado a una serie de cambios en la forma y el género dramático, Hurtado en *Dramaturgia chilena 1890-1990* menciona que ya hacia finales de la segunda década del siglo pasado, se produce una clara distinción de géneros teatrales con su forma y lenguaje característicos. El desarrollo de los personajes era mayor y en todos está presente como trama central el amor del cual se desprenden proyecciones sociales, políticas, éticas, costumbristas etc. (Hurtado, 2011,p.99-100).

Estas obras se caracterizan por tener una trama centrada en el amor y reflejar distintos tipos de personajes femeninos que describen un tipo de mujer, lo que vuelve necesario investigar qué roles y/o estereotipos podemos encontrar y qué tan parecidos son estos a la visión de mundo o ideología de la época.

Según Hurtado (2011) “cada uno de los géneros (melodrama social, el sainete, la comedia dramática y realismo psicológico) expresa una determinada visión del mundo o ideología.” (p. 100). La comedia dramática amorosa nos presenta variaciones temáticas como lo son los dramas de renuncia y desencanto amoroso “en donde se muestran mujeres jóvenes y enamoradas, que ven alejarse su amor o se sacrifican por él.” (p.102). Por lo que cabe preguntarse si estas situaciones figuradas en la ficción dramática eran semejantes a la realidad social en la que estaba envuelta la mujer chilena de la época, la cual al encontrarse en una cultura patriarcal no podía actuar de manera libre para elegir o perseguir sus sueños.

## **2.2 Supuestos de la investigación.**

1. El teatro chileno de la década del 10 del S. XX configura la imagen femenina bajo estereotipos.
2. Las obras del estudio responden a las figuraciones sociales de la mujer de la época.
3. Los estereotipos van cambiando según el contexto de la obra.
4. Dentro de la obra se encuentran discursos patriarcales que condicionan el desarrollo de los personajes femeninos.
5. Se producen situaciones de violencia simbólica de género en cada una de las obras.

## **2.3 Preguntas de investigación.**

- 1- ¿Existen dentro de las obras roles y estereotipos femeninos?
- 2- ¿Cuáles son las diferencias según el rol o estereotipo presentes en el personaje femenino en las obras seleccionadas del periodo de la segunda década del siglo XX?
3. ¿Se presentan discursos patriarcales dentro de las obras que pretenden influir en el actuar de los personajes femeninos?

## **2.4 Objetivos de la investigación.**

**Objetivo General:** Evaluar los roles y estereotipos femeninos en los dramas de renuncia y desencanto amoroso de la dramaturgia chilena entre 1911 y 1920.

### **Objetivos específicos:**

1- Identificar roles y estereotipos femeninos presentes en la dramaturgia chilena de la segunda década del siglo XX (dramas de renuncia y desencanto amoroso).

2- Comparar los roles y estereotipos femeninos presentes en la dramaturgia chilena de la segunda década del siglo XX (dramas de renuncia y desencanto amoroso) con relación al contexto de producción.

3- Evaluar los roles y estereotipos femeninos presentes en la dramaturgia chilena de la segunda década del siglo XX (dramas de renuncia y desencanto amoroso) en función del discurso patriarcal dominante de la época.

## **2.5 Justificación de la investigación.**

El estudio de las problemáticas presentadas en esta investigación puede ser de utilidad para diversas entidades de la comunidad literaria tanto en Chile como en el extranjero, puesto que, puede ser utilizado de manera directa o indirecta por personas interesadas en estudios o investigaciones relacionadas con la temática abordada, en específico, la dramaturgia chilena de principios del siglo XX.

De forma directa se verán beneficiados los especialistas en la historiografía literaria chilena, ya que se presenta un análisis y estudios literarios históricos del siglo XX, de los cuales, si bien se conocen ciertos aspectos, existen muchos otros que hoy en día falta explorar. Esto tiene relación con el cambio cultural y de perspectivas al que se ve conducido el teatro chileno a lo largo de los años, por ejemplo, según Hurtado en *Dramaturgia chilena 1890-1990*, “El verso desaparece totalmente, como así también las obras alegóricas. Los juguetes cómicos, que fueron tan abundantes en la década anterior, dan paso a obras más desarrolladas, tanto en su longitud como en su elaboración.” (p.99). En la década de 1901 a 1910 era común encontrar en el teatro personajes y situaciones cómicas, además de excesos de alegorías en obras breves y simples. En cambio, en la

segunda década del siglo XX, las obras pasan a tener características en donde había mayor desarrollo de los personajes, recurrencia a elementos costumbristas y tendencia al discursivismo. Esto producido por el cambio de pensamiento de los dramaturgos que querían acercarse a la realidad social de la época. Por lo anterior, se vuelve necesario realizar investigaciones que se centren en estudios anteriores a nuestro siglo para realizar una reflexión basada en la actualidad.

Además, la investigación irá en servicio de los especialistas en el área de teatro, tales como sus docentes o estudiosos del mismo, dado que pueden tomar como referencia el trabajo realizado por las investigadoras para potenciar el estudio de la dramaturgia chilena de la segunda década del siglo XX.

Los últimos beneficiarios directos serán todos y cada uno de los interesados en el área teatral, en la literatura y dramaturgia chilena. El contenido de esta investigación pretende llegar a quienes requieran una nueva oportunidad de conectarse con el teatro chileno y comprender de mejor manera los roles que cumplen las mujeres dentro del género teatral y lo significativo que puede ser el lenguaje utilizado en la dramaturgia, además de evaluar los discursos patriarcales articulados hacia los personajes femeninos.

Por otra parte, indirectamente se verán favorecidos los estudiantes de Enseñanza Media que recibirán formación por parte de las investigadoras, quienes abordarán el tema de la dramaturgia chilena de principios del siglo XX con obras que tienen más de 100 años con temáticas que se encuentran vigentes plenamente en la época actual, como la cultura patriarcal y los estereotipos sociales sobre la mujer, de este modo se aportará un aprendizaje significativo, debido a que se relaciona con el contexto sociocultural en el que se encuentran los estudiantes.

En el libro de Hurtado *dramaturgia chilena 1890-1990*, se abre un espacio para la separación de los géneros de dramaturgia chilena, como lo son las separaciones por motivos, formas e ideologías dentro de las que se encuentran: el melodrama social, el sainete, la comedia dramática y el realismo psicológico, que además se dividen en subgéneros. En esta investigación se tomó como referencia de la comedia dramática, los dramas de renuncia y desencanto amoroso dentro de los cuales la autora menciona a

grandes rasgos las situaciones recurrentes, la acción dramática y el protagonismo de los personajes femeninos, para lograr los objetivos propuestos se buscará ampliar lo planteado por la autora, que al parecer de las investigadoras, se puede desarrollar aún más y es necesario detallar y/o especificar con mayor profundidad lo enunciado en el libro.

En conclusión, se mostrará cómo entre 1911 y 1920, al interior de la dramaturgia chilena (*Camino de flores* - Antonio Acevedo, *El Huracán* - Nathanael Yáñez, *Pueblecito* - Armando Moock, *Por su cariño* - Benjamín Orrego), se figura a la mujer dentro de la sociedad. El estudio de los roles y estereotipos permiten conocer la realidad del mundo real y del mundo de la ficción teatral, como también ver la evolución de la imagen femenina que se ha ido desarrollando y cómo se ha transformado la sociedad en las relaciones entre géneros.

### 3. Capítulo II: Marco teórico.

A continuación, se presentan los materiales necesarios para definir las principales características de este marco teórico. Se recogen las ideas de María de la Luz Hurtado en *Dramaturgia chilena* (2011) para explicar las categorías concernientes a los dramas de renuncia y desencanto amoroso. Para el análisis de los estereotipos, del discurso patriarcal y el contexto de producción se emplearon las teorías de Nazira Álvarez, Roland Barthes y Judith Butler, respectivamente.

#### 3.1. La construcción y limitación del estereotipo femenino según Nazira Álvarez<sup>1</sup>.

Álvarez postula en su texto “*La moral, los roles, los estereotipos femeninos y la violencia simbólica*” (2016), distintos aspectos a destacar de las diferentes teorías de la evolución sociocognitiva existentes, explicando y reuniendo antecedentes que permitan explicar por qué la sociedad crea y se deja guiar por estas relaciones imaginarias existentes entre la moral, los roles y estereotipos, y la violencia simbólica.

##### 3.1.1. Roles de género.

Álvarez señala que “por medio de diferentes estudios y autores, se analiza cómo los roles femeninos que han sido impuestos por la sociedad crean estereotipos que se refuerzan por el uso de sanciones y autorregulaciones sobre el colectivo femenino.” (Álvarez, 2016,p.3). La autora además explica cuáles son los procesos sociocognitivos que llevan al ser humano a separarse en sociedad y cómo esas sociedades tienen a su vez normas y sanciones, dentro de las cuales se definen los roles que cumple cada individuo dentro de la comunidad a la que pertenece y en base a esas categorizaciones se crean los estereotipos.

---

<sup>1</sup> Nazira Álvarez Espinoza es profesora en la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica. Ha trabajado en varias investigaciones que tienen relación con los estereotipos femeninos, publicaciones como *Alceste, un ideal de feminidad en el mundo antiguo* (2009), *El silencio femenino en el mito griego de Casandra* (2013), *Una aproximación a los ideales educativos femeninos en Roma: matrona docta/puella docta* (2012), *La violencia de género en las tragedias del ciclo troyano de Eurípides* (2016), *La retórica del silencio y los modelos femeninos en los textos literarios de la Grecia antigua* (2013), *La moral, los roles, los estereotipos femeninos y la violencia simbólica* (2016), entre otras investigaciones.

En esta investigación se utilizó la categoría de roles de género y subcategorías de norma, estereotipo femenino y violencia simbólica para identificar los roles y estereotipos femeninos dentro de las obras.

Para comenzar a conceptualizar y definir los roles de género es necesario mencionar que las sociedades se conforman por grupos y dentro de esos grupos se establecen roles sociales e individuales, los cuales se producen por la necesidad de compartir y colaborar entre todos de manera estructurada evitando los conflictos entre conciudadanos. Así se vuelve necesario que cada persona tenga un papel específico dentro de la comunidad que le permita cumplir ciertos deberes y acceder a los beneficios que brinda la sociedad, a este papel se le llama rol.

Los individuos asumen roles, estatus, obligaciones y poder deóntico, de acuerdo con lo dictaminado por las instituciones de la sociedad: Los seres humanos asignan un estatus y un valor especial a los roles sociales, los cuales son reconocidos por la colectividad y a partir de aquí se crean derechos y obligaciones. De esta forma es posible establecer una serie de roles predeterminados para los individuos, cuyas funciones e incumplimiento suponen una sanción social que afecta moralmente al individuo. (Álvarez, 2016,p.11).

La sociedad se divide en grupos y cada grupo puede necesitar que sus participantes cumplan distintos roles. Así es como se crean los roles de género que buscan categorizar a ciudadanos femeninos y masculinos dentro de ciertos estándares, exigiéndoles comportamientos y brindándoles beneficios según el género al que pertenecen. Así lo afirma Álvarez al decir que “la colectividad determina no solo el comportamiento “correcto” dentro de una cultura, sino que se encarga de asignar los roles y determinar la identidad social de los individuos.” (Álvarez, 2016,p.11). En la cita anterior la autora hace referencia a la identidad social de los individuos, lo que quiere decir que, según el rol que se le encarga a cada individuo, se le asigna su valor dentro de la sociedad, como también los rasgos y características propias que debe tener.

### **3.1.2. La norma.**

El concepto de norma es fundamental, ya que su finalidad es entender cómo funcionan y se crean las sociedades, pues la autora menciona que los individuos tienen la necesidad de colaborar entre sí para lograr objetivos comunes en un contexto de supervivencia. Con el

fin de lograr , se deben adaptar a nuevas formas de convivencia las cuales están reguladas por la norma.

Por esto, la académica postula que “la preocupación colectiva por las normas sociales y su efectividad descansa sobre las convenciones, las normas morales y el compromiso adquirido por los miembros de la colectividad.” (Álvarez, 2016,p.7), puesto que estas normas aseguran la convivencia y buen funcionamiento de la comunidad en la que está inmerso el individuo.

Sin embargo, así como tiene beneficios el establecimiento de normas también tiene sus desventajas; en efecto, “las normas legitiman y mantienen el orden en la sociedad, pero también pueden convertirse en un orden de opresión y desigualdad para los miembros que la conforman.” (Álvarez, 2016,p.17). Producto de estas normas impuestas a los integrantes de una comunidad, es que se crean las diferenciaciones y sanciones para los individuos que no siguen estas convenciones morales y culturales que comparte la sociedad.

El grupo de disposiciones y directrices que la sociedad patriarcal impone a las mujeres tienen un carácter simbólico y son reforzadas al ser legitimadas de forma no consciente, a través de las pautas de reproducción del orden social patriarcal, por medio de la normativa institucionalizada de la cultura dominante; por lo que “las personas no solo enseñan y valoran los estándares prescritos para los demás, sino que ejemplifican con su conducta las reacciones que ésta les produce.” (Álvarez, 2016,p.23).

Los roles de género y la creación de normas sociales producen la desigualdad de los integrantes de una misma comunidad. Por ejemplo, las mujeres son asociadas a un solo rol dentro de la sociedad producto de la repetición de conductas y enseñanzas que las llevan a seguir el estándar de mujer que las generaciones anteriores definieron.

### **3.1.3. Estereotipo femenino.**

A continuación, es necesario definir qué es un estereotipo, lo cual hace de manera clara la autora al mencionar que:

Las expectativas fundamentadas en el compromiso y la aceptación mutua fomentan en alguna medida la construcción de patrones de conducta en relación con los roles, al establecer y tipificarlos, estos se fijan a través de una categorización y clasificación de conductas y acciones que son reconocidas como estereotipos. (Álvarez, 2016,p.12).

Otros autores como Ruth Amossy y Pierrot Herschberg mencionan en su libro *Estereotipos y Clichés* (1997) que “el enunciador parece siempre preso, a su pesar, en los condicionamientos del estereotipo y de la convención. El estereotipo aparece como la forma emblemática de lo reiterado, una forma impensada, inscrita en la lengua misma.” (Amossy y Pierrot, 1997,p.67).

Es decir, son estas conductas que vienen de los roles asignados, las que se repiten en los individuos lo que lleva a tipificarlos y crean los estereotipos. También Álvarez se refiere a los estereotipos como:

La diferenciación de los seres humanos, a través de los roles de género, hace posible la creación de estereotipos que surgen en las relaciones intergrupales. Los estereotipos forman parte de un grupo de características y creencias compartidas por los miembros de una sociedad determinada. (Álvarez, 2016,p.13).

Una vez definido el estereotipo, se puede hacer referencia específica a los estereotipos femeninos que como también se menciona anteriormente, en el concepto de norma, las mujeres suelen estar ligadas a seguir normas específicas y tener solo un rol. Esto sustentado por varias autoras como “Gilligan y Attanucci (1988) afirman que las orientaciones morales se encuentran ligadas a las similitudes y diferencias de género. Los estereotipos, para la autora, señalan a las mujeres ligadas más a la crianza y a los hombres como seres más lógicos.” (Álvarez, 2016,p.13).

El imaginario social, como portador del discurso patriarcal (ideología, valores, ética) ha determinado lo que es, y lo que no es, ser mujer en las diversas sociedades. De esta forma, se han definido las necesidades, roles, funciones e incluso los deseos. (Álvarez, 2016,p.25).

Como se aprecia en las citas anteriores, la estereotipación femenina proviene de la visión sobre la mujer como el sexo débil y la asignación de un rol únicamente reproductivo. Producto de estas interpretaciones sobre la mujer es que aparecen los estereotipos femeninos que se han reproducido de manera colectiva a lo largo de las generaciones.

Como se mencionó anteriormente, las normas sirven para regular o controlar a los agentes sociales o individuos dentro de una comunidad. Cuando un individuo no sigue las normas impuestas pasa por todo un proceso de culpas y recriminaciones por parte de los demás integrantes de dicha comunidad, las que se representan en castigos sociales a los cuales se les llama sanciones morales, dentro de las cuales se encuentra la violencia que puede ser

efectuado de distintas maneras, ya sea física, psicológica o, como se explica a continuación, simbólica.

#### **3.1.4. Violencia simbólica.**

Álvarez explica en su texto que existen diferentes tipos de violencia, momento en el que cita a Pinker (2012), quien separa las raíces de la violencia en 5 tipos, estos incluyen el uso de la fuerza, la dominación, la venganza, el sadismo y la ideología, de las cuales todas pueden ser ejercidas hacia la mujer. Otra definición es la presentada por Vega, quien menciona que la violencia es: “todo acto verbal, físico, sexual, directo o indirecto que lesione a otra persona física o emocionalmente y tenga por objeto mantener una relación de poder o simplemente ejercerlo” (Salas-Moya, 2016,p.2). Según la definición anterior, la violencia puede presentarse entre personas que creen y esperan tener más poder sobre otras que se presentan más sumisas. Así es el caso de la violencia de género en la cual es el hombre quien ejerce violencia “contra las mujeres solo por ser tales” (Álvarez, 2016,p. 20).

La violencia de género se presenta muchas veces de manera simbólica, la que según Bourdieu (2000), es la violencia considerada como implícita o invisible. Se caracteriza porque transforma en naturales aquellas modalidades culturales que tienen por finalidad someter un determinado grupo social, utilizando estrategias que han sido desarrolladas por aquellos que tienen el poder (Bourdieu, 2000,p.5). Respecto de lo anterior, Álvarez explica que “en el discurso oficial, el lenguaje incorpora los sentidos y referentes sociales, los mandatos y el orden que impone una conducta que determina lo que se debe hacer, ser y decir para formar parte de la colectividad.” (Álvarez, 2016,p.21).

El sistema patriarcal en el que la sociedad en general se encuentra inmersa produce que las mujeres no solo sean vistas como el sexo débil, también permite que los hombres ejerzan sobre ellas su poder y las traten con violencia, esto lo explica la autora al mencionar:

La práctica de la violencia simbólica en el sistema patriarcal define a las mujeres y las predispone a la violencia explícita e implícita. El sistema de representaciones simbólicas en la cultura impuesto por el andrologocentrismo, somete, sanciona y discrimina a las mujeres. (Álvarez, 2016,p.22).

La violencia simbólica es normalizada dentro de la sociedad debido a la búsqueda del control por parte de quienes la ejercen, en este caso los hombres. Por lo anterior es importante destacar que al llamar a este tipo de violencia "simbólica" logra en cierto modo quitarle importancia a las situaciones de violencia propiamente tal, considerándola como algo imaginario o inexistente. De este modo lo explica Bourdieu al decir: "Al tomar 'simbólico' en uno de sus sentidos más comunes, se supone a veces que hacer hincapié en la violencia simbólica es minimizar el papel de la violencia física y (hacer) olvidar que existen mujeres golpeadas, violadas, explotadas, o, peor aún, querer disculpar a los hombres de tal forma de violencia. Cosa que, evidentemente, no es cierta." (Bourdieu, 2000,p. 28).

### **3.2. María De la Luz Hurtado<sup>2</sup>: dramas de renuncia y desencanto amoroso y los estereotipos propios del género.**

Hurtado postula en su texto *Dramaturgia chilena 1890-1990* cómo la rápida transformación que se vive a nivel país influye en la creación de clases sociales y también provoca cambios en los autores de teatro y obras de la época. Discrepando de otros investigadores, ella menciona:

Creo que sigue habiendo muchas obras anecdóticas y sentimentales, que no todas las del pasado carecieron de realismo o de capacidad de dar cuenta de los valores, personajes y problemáticas nacionales, y que el auténtico realismo aún se hace esperar en nuestra dramaturgia. (Hurtado, 2011,p.100).

Por lo que esta autora estudia los géneros y el cambio en su forma-contenido, distinguiendo variaciones temáticas y formales dentro de los corpus de la comedia dramática amorosa, del costumbrismo al realismo psicológico y el melodrama social.

---

<sup>2</sup> María de la Luz Hurtado es profesora dedicada a la investigación y teoría del teatro con especialidad en estudios teatrales, de la performance, historiografía teatral, teatro chileno, teoría cultural, entre otras. Socióloga de la Universidad Católica de Chile y doctora en literatura en la Universidad de Chile. Posee una larga trayectoria en la Escuela de Teatro UC en la cual es profesora titular. Entre 1987 y 2010 dirigió la revista Apuntes de Teatro, produciendo material crítico acerca del teatro chileno y una colección de textos de dramaturgia chilena. Desde el 2000 dirige el Programa de Investigación Archivos de la Escena teatral UC, en la que generó con su equipo de trabajo una colección patrimonial de 25 mil documentos visuales y audiovisuales del teatro chileno. Ha realizado gran cantidad de proyectos de investigación, publicado libros, antologías y artículos en Chile y otros países. Se destaca también por haber recibido premios en investigación teatral y exposición de arte.

Hurtado menciona que con el surgir de las nuevas clases sociales, la liberalización de las costumbres y la preocupación por la cuestión social, en la época de 1911 a 1920 en Chile, se producen cambios dentro del teatro lo que se presenta de diversas maneras: el verso y las obras alegóricas desaparecen completamente y se hace una distinción de géneros teatrales con su forma y lenguaje característicos, en donde a la comedia dramática amorosa se le agregan elementos costumbristas, tiende al discursivismo, tomando como tema el amor en todas las obras del periodo, con tramas políticas y sociales.

Hemos distinguido algunas variaciones temáticas y formales dentro del gran corpus de comedias dramáticas amorosas: escenas líricas, dramas de renuncia y desencanto amoroso, dramas pasionales, dramas amorosos de carácter social, dramas de crisis matrimoniales y adulterios, y la alta comedia. (Hurtado, 2011,p.101).

Se comienzan a aplicar métodos más eficaces del realismo en el siglo veinte y los géneros supuestamente intrascendentes y festivos como la alta comedia, tienen un halo de desencanto y de crítica. Las obras se caracterizan porque sus protagonistas sufren desventuras y quiebres importantes en sus vidas, así como también que cumplan algunos anhelos y se centren nostálgicamente en lo que abandonan tras su nueva felicidad. Además, se encuentra a la mujer como protagonista privilegiada, cosa que no se producía anteriormente, ya que no se les consideraba como parte importante de la sociedad, se suma a esto la aparición de voces femeninas como autoras publicadas y representadas profesionalmente.

Dramas sutiles, protagonizados por mujeres jóvenes y enamoradas, que ven alejarse a su amor o se sacrifican por él. Hay dos situaciones: la más recurrente, cuando la relación amorosa involucra a dos hermanas o a dos hermanos, que también en otros dramas se hace extensivo a primos y amigos íntimos. (Hurtado, 2011,p.102).

En la cita anterior Hurtado define los dramas de renuncia y desencanto amoroso, los cuales buscan reflejar la realidad social mediante el rol que cumple la mujer en obras de este género.

### **3.2.1. Estereotipos femeninos en los dramas de renuncia y desencanto amoroso.**

En el desarrollo de estas obras se distinguen los siguientes estereotipos principales: “la santurróna”, “la abnegada” y “la resignada”. No obstante, según la lectura del corpus seleccionado, es posible advertir la presencia de otros estereotipos femeninos que, por

cuestiones de alcance de esta investigación no serán tratados con profundidad, sino solo se mencionará su aparición en los textos en el apartado de análisis; estas son, la loca, la maltratada, la liberal y la desencantada.

A continuación, se hará referencia de los estereotipos que se mencionaron anteriormente, los que se encontraron dentro de los dramas de renuncia y desencanto amoroso. Estos fueron clasificados y nombrados por las investigadoras, ya que no fue posible encontrar estudios en los que se realice esta clasificación o alguna similar.

#### **3.2.1.1. La Santurrona.**

El personaje estereotipado como “la santurrona” corresponde a una mujer que puede ser de mediana edad (25 años) en adelante, la cual se caracteriza por tener una personalidad estructurada, en su mayoría carente de picardía y sentido del humor, siempre concentrada en hacer lo correcto, es decir, solo lo que la sociedad le permite en su calidad de mujer “de bien”, generalmente este personaje tiene una relación más cercana con Dios que con los hombres, no tiene pareja conocida ni se encuentra de acuerdo con las actividades propuestas para la diversión, principalmente de las mujeres. No así con los hombres, a quienes considera pueden ser libres y realizar las actividades que quieran. Se consideran como “santurronas” a los personajes de: Virginia (*El Huracán*), Mariana (*Por su cariño*), entre otras.

#### **3.2.1.2. La Abnegada.**

Se considera como “la abnegada” a la persona que, por voluntad propia, realiza un sacrificio para beneficio de un ser amado. En este caso, en el estereotipo de la abnegada se encuentran mujeres comprometidas con la familia y el amor, que buscando evitar los problemas para los demás asumen culpas que no son suyas o relegan su bienestar para acomodarse a las necesidades de otros. Se consideran como “Abnegadas” a los personajes de: Rosa (*El Huracán*), Rosalía (*Camino de flores*), entre otras.

#### **3.2.1.3. La resignada.**

En el estereotipo de “la resignada” se encuentran aquellas mujeres que, si bien se encontraban dispuestas a luchar por sus propios deseos, finalmente deben por presiones de la sociedad ocultar sus anhelos y seguir las instrucciones de su familia y/o amigos, ya sea casándose con alguien a quien no aman o dejando ir algo que desean. Estas mujeres son siempre guerreras, fuertes luchadoras que buscan la felicidad propia y la de sus seres amados, por esto hacen lo posible por brindarle su amor a quienes lo necesitan, pero al mismo tiempo son capaces de resignarse a aceptar el destino que se les impuso. Se consideran como “resignadas” a los personajes de: Rebeca (*Pueblecito*), Elvira (*Pueblecito*), Virginia (*El Huracán*), Florentina (*Camino de flores*), entre otras.

### **3.3. Política y sociedad en el contexto de producción de obras teatrales de inicios del siglo XX según Juan Andrés Piña<sup>3</sup>.**

Juan Andrés Piña en su texto *Constantes en el desarrollo del teatro y la historia chilena* (1910-1970) propone que existe una relación entre la historia de Chile y la historia del espectáculo. Piña señala que “el surgimiento del teatro chileno está inmerso en una efervescencia política, social y cultural que apuntaba a resolver los grandes problemas del país, mirar hacia adentro.” (Piña,1992,p.51). Se muestra la correlación directa entre el contexto político y el teatro, ya que a través de este último los dramaturgos reflejan la realidad chilena de la época.

Para esta investigación fue importante conocer el contexto político y social de la época en que se desarrollaron las obras que se estudiaron (1910-1920). Con este fin se utilizó la perspectiva de Juan Piña sobre el teatro y la historia chilena para identificar los roles y estereotipos femeninos en cuanto al contexto de producción dentro de las obras seleccionadas.

---

<sup>3</sup> Juan Andrés Piña estudió Pedagogía en Castellano, Periodismo e hizo un máster en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Católica de Chile. Es profesor de las cátedras de Historia del Teatro Chileno, Teatro Español del Siglo de Oro y Dramaturgia Norteamericana Contemporánea. Ha ejercido el periodismo cultural durante 40 años en diferentes medios de comunicación nacionales y extranjeros, también como crítico teatral en diversas revistas. Dirigió varias colecciones de teatro en editoriales chilenas y ha realizado gran cantidad de ensayos y trabajos de investigación. Entre los libros que ha escrito se encuentran *Diccionario de lugares comunes* (1987), *Conversaciones con la narrativa chilena* (1991), *20 años de teatro chileno. 1976-1996* (1998), entre otros.

La década del 1900 fue un periodo fructífero en lo relacionado con la producción de las obras teatrales, ya que solo entre 1917 y 1923 se publicaron 131 obras chilenas (Piña, 1992,p.50). Con el propósito de compartir los cambios que se estaban desarrollando a nivel país, el público se reunía a ver las obras que mostraban temáticas chilenas reconocibles, con giros y modismos locales, de este modo los actores eran idealizados por los espectadores, realizando su figura en relación a las personas “comunes”, volviéndose ídolos populares. Esta fue la época de máxima difusión entre los participantes del teatro, a pesar de la inestabilidad que el país atravesaba, debido a las continuas revueltas de las comunidades obreras. Junto con la llegada de Alessandri en 1920 se renueva y resurge la sociedad chilena en lo político y lo social.

En 1925 se realiza un nuevo cambio con Pedro Aguirre Cerda, a través de la ley N° 5563 concretada en el año 1935 en que se comprometen a gestionar y asegurar algunos aspectos, y entre ellos los educacionales, culturales y artísticos bajo el lema “Gobernar es educar”, como planteamiento potenciador de esta ley. En este contexto nacen los teatros universitarios que están siendo encargados de renovar el ambiente teatral en Chile, siendo finalmente el resultado de los nuevos aires que soplan en la república (Piña, 1992,p.51). Es por esto que se puede decir que existe una relación intrínseca entre la trama de las obras teatrales y la literatura en general que se desarrollaron durante 1910-1920 como asegura en su investigación Juan Andrés Piña, en la que menciona que “ciertos momentos históricos chilenos claves han sido también momentos significativos para el teatro, a ratos en una mutua alimentación” (Piña, 1992,p.50), verificando que las obras teatrales fueron una respuesta a una sociedad que se estaba formando un enlace entre los espectadores y los hechos que estaban ocurriendo en la sociedad.

### **3.4. Construcción de realidades a partir del mito, la doxa y la naturalización-desnaturalización de Roland Barthes<sup>4</sup>.**

---

<sup>4</sup> Roland Barthes fue un escritor, semiólogo y filósofo francés, autor de varios estudios de semiótica estructuralista, análisis crítico de la obra literaria, pero también de libros sobre fotografía, música, arte y cine. Su primer libro se titula *El grado cero de la escritura* (1953) en donde analiza la condición histórica del lenguaje literario y delimita los conceptos de lengua, estilo y escritura. Publica periódicamente artículos en la revista *Les Lettres Nouvelles*, que posteriormente en una recopilación de estos 53 artículos se transforman en el libro *Mitologías* (1980), una de sus obras más populares en el que se considera sistemáticamente “a esa especie de monstruo que es la pequeña burguesía” para entender los abusos ideológicos. Entre otras obras se encuentran los ensayos críticos, *Elementos de semiología* (1964), *Sistema*

Para esta investigación se utilizó la teoría barthesiana y el concepto de mito, doxa, naturalización y desnaturalización para identificar los discursos patriarcales dentro de las obras.

### **3.4.1. El mito.**

A lo largo de sus escritos Barthes desarrolló la Teoría del mito, la cual se sustenta en que el mito es un habla, un lenguaje que necesita condiciones especiales para convertirse en mito. También comenta que “Lejana ó no, la mitología sólo puede tener fundamento histórico, pues el mito es un habla elegida por la historia: no surge de la "naturaleza" de las cosas.” (Barthes, 1980,p.108). Es decir, que el mito se sustenta en todo lo que tenga un significado a lo largo del tiempo y sea de conocimiento dentro de un grupo social.

Barthes planteó que el mito es un sistema de comunicación; un mensaje, el cual no se define por el objeto, sino que por la forma en que se le anuncia. Sus límites no son formales, sino sustanciales, es por esto que se trata de un modo de significación.

Dentro de estas definiciones, es importante destacar que la importancia en la función de la forma —en el significante— es de vaciar el sentido, de empobrecerse, de alejarlo de toda historia, de toda contingencia; la forma no suprime al sentido, sólo lo mantiene a su disposición" (Barthes, 1980,p.209).

Es decir, el mito se sustenta en el sentido que le dan las personas a través de la construcción de las realidades en situaciones determinadas y los significados en una línea de conceptos repetidos. Es por esto, que se da a entender que la construcción de mito va relacionada con la definición de naturalización, ya que la constante “normalidad” que se les da a los significados responde a una construcción correspondiente a una sociedad que se va moldeando y apropiando de estas definiciones.

Según este autor, la mitología sólo puede tener fundamento histórico pues el mito es un habla elegida por la historia: no surge de la “naturaleza” de las cosas. No se trata de una forma teórica de representación: se trata de esta imagen, ofrecida por esta significación. La palabra mítica está constituida por una materia ya trabajada pensando en una comunicación apropiada. El mito toma fuerza en cuanto el mundo le ofrece una posición

---

*de la moda* (1967), *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía* (1980), *Lo obvio y lo obtuso* (1982). Este escritor introdujo la literatura en las ciencias humanas, aportó mucho a la semiología, al análisis de los textos, a la lingüística y a la sociología.

en que se le permite estar, es decir, cobra fortaleza a medida que las personas reafirman estos significados perpetuando las características que van siendo abordadas en diferentes niveles.

### **3.4.2. La doxa.**

La doxa se entiende como una verdad que se impone, que convierte el discurso en una verdad cultural. En un fragmento de *Barthes por Barthes*, citado por Simón (2017), titulado “*La arrogancia*”, escribe: “la Opinión pública, el Espíritu mayoritario, el consenso pequeño burgués, la Voz de lo Natural, la Violencia del Prejuicio” (Barthes, 1978,p.59). La doxa es la opinión corriente, el sentido repetido, como si nada. Este concepto entonces es la opinión común que se repite a lo largo del tiempo y opera como discurso de poder sobre los sexos. El autor, para referirse a la doxa, apela a la metáfora de la medusa en dos sentidos:

Las medusas del mar, que queman y dejan ronchas, pero de las que uno puede deshacerse mediante “detergentes” –se naturaliza la doxa mediante una mirada “profiláctica”– y la Medusa mitológica que petrifica con la mirada –la doxa domina e impone la mirada del mundo. En ambas hay un olvido; en la naturalización, el lenguaje-estereotipo, el lenguaje-consolidado borra las marcas de la historia y de la cultura. (Simón, 2017,p.50).

### **3.4.3. La naturalización-desnaturalización.**

La naturalización-desnaturalización se relaciona con la doxa, esta última, como se ha mencionado en la sección anterior, es una repetición de un significado hasta volverlo parte de una cultura como si existiera desde siempre.

A partir de esto en *Barthes por Barthes* se entiende la naturalización como una forma de ejercer violencia, “no podía salir de la sombría idea de que la verdadera violencia es la que se da por sentado: lo que es evidente de lo violento (...) en suma, lo “natural” es el último de los ultrajes. (Barthes, 1978,p.95). Esta definición se refiere a que en la normalidad se dan diferentes tipos de violencia. La naturalización tiene completa relación con cómo las personas construyen el significado de un elemento y a través de este se romantizan ciertos actos que perpetúan los estereotipos y producen la violencia machista que se ejerce hacia la mujer, como por ejemplo, la violencia simbólica.

Lo natural no viene de un atributo de naturaleza física, “es la coartada con que se ampara una mayoría social: lo natural es una legalidad” (Barthes,1978,p.140). La naturalización constituye una operación discursiva que encuentra su lugar de enunciación en la doxa, ya que esta domina e impone la mirada del mundo y en ambas hay un olvido. Cuando se habla de naturalización se refiere a “confusión”, en el sentido también de “creencia”: creer –en tanto efecto ideológico– que lo histórico es natural; lo particular y lo contingente es universal. En este sentido, se podría pensar la naturalización como una operación metonímica en donde esta sería el “triumfo” de la operación ideológica, ya que esta última se relaciona con la repetición: “lo que se repite, y consiste” (Barthes, 1978,p.114). Esto tiene que ver con un efecto ideológico que producen los discursos, justamente este efecto sería la naturalización.

Derivado del mito, aparece también según Barthes, la desmitificación, la cual explica de la siguiente manera en *Mitologías*:

No puedo plegarme a la creencia tradicional que postula un divorcio entre la naturaleza de la objetividad del sabio y la subjetividad del escritor, como si uno estuviera dotado de "libertad" y el otro de "vocación", ambas adecuadas para escamotear o para sublimar los límites reales de su situación; reclamo vivir plenamente la contradicción de mi tiempo, que puede hacer de un sarcasmo la condición de la verdad. (Barthes,1980,p.6).

De esto se puede deducir que para Barthes la desmitificación, entendida también como desnaturalización, es lo contrario de la mitificación, así como dentro de la sociedad se encuentra la naturalización -que ya se explicó anteriormente- también se encuentra el proceso desmitificador que para Barthes es lo que realmente debería suceder, ya que le causaba mucha impaciencia que no se comprendiera el significado detrás de las palabras.

El punto de partida de esa reflexión era, con frecuencia, un sentimiento de impaciencia ante lo ‘natural’ con que la prensa, el arte, el sentido común, encubren permanentemente una realidad que no por ser la que vivimos deja de ser absolutamente histórica: en una palabra, sufría al ver confundidas constantemente naturaleza e historia, en el relato de nuestra actualidad y quería poner de manifiesto el abuso ideológico que [...] se encuentra oculto en la exposición decorativa de lo evidente-por-sí-mismo. (Barthes,1980,p.6).

La desmitificación se constituye, así como un *proceso mental* en el cual el sujeto realiza la separación semiológica de las expresiones en las cuales se encuentra el significado

“natural” y el “desnaturalizado”, siendo este último el significado de las expresiones sin considerar lo impuesto por la sociedad.

### **3.5. Performatividad y reiteración discursiva: propuestas teóricas de Judith Butler<sup>5</sup>.**

Butler fue precursora del movimiento feminista, por una parte con su teoría performativa del género y la sexualidad desafió los planteamientos del feminismo liberal, mientras por otro lado con su trabajo *El género en disputa* (1990) planteó una crítica al supuesto heterosexual del feminismo, mediante la deconstrucción de las categorías de sexo y género. La autora entiende el género y la sexualidad como construcciones culturales impuestas, en contraposición a la visión de los roles de género o sexuales con raíces biológicas y define que esas identidades son construcciones represivas y excluyentes.

En esta investigación se usaron los conceptos de performatividad/sexualidad y reiteración discursiva para identificar los discursos patriarcales dentro de las obras.

#### **3.5.1. Performatividad.**

Butler propone que la performatividad “debe entenderse, no como un “acto” singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra.” (Butler, 2002,p.18) Es decir, que este concepto funciona para producir lo que declara y como práctica discursiva debe repetirse para lograr ser eficaz.

La autora a través de su teoría espera dismantelar todo lo que es conocido y que ha sido reafirmado en torno a la naturalización, y eliminar los elementos que pueden ser actuaciones reiteradas. En otras palabras, en términos de lo humano, la única naturaleza es la cultura. O, para ser más exactos, todo lo natural constituye una naturalización de la construcción cultural.

---

<sup>5</sup> Judith Butler es profesora de filosofía en el departamento de Retórica y Literatura Comparada en la Universidad de California, Berkeley. Sus aportes más reconocidos son sobre la sexualidad y el género. Vinculada como teórica del movimiento Queer, se convierte en una de las mayores precursoras del feminismo de los años noventa. Expandiéndose también al ámbito de la ética, entre sus trabajos más importantes se encuentran con temática sobre la teoría política y ética; en lo que respecta a estudios de género y teoría feminista, se encuentran libros como *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (1990), *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (1993) o *Deshacer el género* (2006).

“El “sexo” siempre se produce como una reiteración de normas hegemónicas. Esta reiteración productiva puede interpretarse como una especie de performatividad.” (Butler, 1993,p.162) La autora en el texto hace la distinción entre los conceptos de “sexo” y “género”, viendo el sexo como lo biológico y el género como una construcción social. Para que sea validada esta construcción del género femenino y masculino, toda la comunidad debe estar de acuerdo con lo que significan estos conceptos de género para que sea real. “de manera general, lo performativo funciona para producir lo que declara.” (Butler, 1993,p.163) este acuerdo de roles, comportamiento y expectativas funciona cuando un individuo distingue en otro rasgos y características de esta persona y puede catalogarla dentro de un género específico acordado por la sociedad en la que está inmerso.

### **3.5.2. La reiteración discursiva.**

Para hacer referencia a la reiteración discursiva Butler dice que “la performatividad discursiva parece producir lo que nombra, hacer realidad su propio referente, nombrar y hacer, nombrar y producir.” (Butler,1993,p.162) La reiteración discursiva está ligada al concepto de performatividad, puesto que esta no es un acto individual en donde un sujeto da vida a lo que nombra, sino que se trata de un poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que nos regulan y que se nos imponen.

En este sentido menciona también que “como prácticas discursivas (los “actos” performativos deben repetirse para llegar a hacer eficaces), las performativas constituyen un lugar de producción discursiva.” (Butler, 1993,p.163). De modo que la construcción del género tampoco es un acto ni un proceso iniciado por un sujeto, sino que estamos ante procesos que se realizan en el tiempo. La autora plantea que el género en sí mismo es un proceso temporal que opera a través de la reiteración de normas, como efecto de una práctica reiterativa o ritual, así el sexo adquiere su efecto “natural”, su naturalización.

En síntesis, Butler introduce la performatividad como la reiteración de una norma o un conjunto de estas, que mientras adquiere la condición de acto, esconde las convenciones que la hacen una repetición.

## **4.Capítulo III: Marco metodológico**

### **4.1. Paradigma de la investigación**

La presente investigación se realiza desde el paradigma cualitativo-interpretativo, puesto que en este se incluye un acercamiento interpretativo y naturalista al sujeto de estudio, lo que significa que se estudian las cosas en su ambiente natural y se les pretende dar sentido e interpretación de los fenómenos a través de los significados que la persona otorga.

Hernández Sampieri menciona que “el enfoque cualitativo se selecciona cuando el propósito es examinar la forma en que los individuos perciben y experimentan los fenómenos que los rodean, profundizando en sus puntos de vista, interpretaciones y significados” (Hernández Sampieri, 2014,p.358). Esta investigación busca encontrar una respuesta que apunte a la descripción, acciones y conductas sociales relacionadas con las actitudes machistas que se presentan en estas obras, a través del análisis del discurso de los personajes, en este sentido, dichos discursos son parte del discurso social de la época, es decir, son percepciones que se tienen de la mujer.

Para cumplir los objetivos de esta investigación, este método es el más útil para interpretar significados, identificar, comprender y profundizar los fenómenos desde la perspectiva de las participantes. De acuerdo con Pérez (2001) “los de orden cualitativo se centran en la comprensión de una realidad considerada desde sus aspectos particulares como fruto de un proceso histórico de construcción y vista a partir de la lógica y el sentir de sus protagonistas, es decir desde una perspectiva interna (subjetiva)” (Pérez, 2001).

### **4.2.- Enfoque de investigación**

En la investigación se utilizará el método hermenéutico, el cual consiste principalmente en realizar una interpretación a través del descubrimiento de significado de cosas, escritos, gestos y actos. En el caso de la investigación, a través de la indagación del autor y su obra textual, se pretende cumplir los objetivos planteados y así, comprender e interpretar el sentido que se le puede otorgar a lo que se está estudiando.

De esta manera, entendemos la Hermenéutica como una actividad de reflexión en el sentido etimológico del término, es decir, una actividad interpretativa que permite la captación plena del sentido de los textos en los

diferentes contextos por los que ha atravesado la humanidad. Interpretar una obra es descubrir el mundo al que ella se refiere en virtud de su disposición, de su género y de su estilo (Ricoeur, 1984,p.5).

También se utilizará el enfoque de análisis del discurso para entender las prácticas discursivas que los personajes producen dentro de las obras, en las que se muestra un lenguaje que forma parte de las actividades en que se desarrollan.

El AD es, a la vez, un campo de estudio y una técnica de análisis. En tanto campo de estudio, se destaca por su multidisciplinariedad y por la heterogeneidad de corrientes y tradiciones que confluyen en él. No solo está constituido por la convergencia de diferentes ciencias (lingüística, sociología, antropología, psicología social, psicología cognitiva, ciencias políticas, ciencias de la comunicación, pedagogía, etc.), sino que en el interior de cada una de esas ciencias, pueden converger corrientes muy distintas entre sí. (Sayago, 2014,p.3).

En este sentido la presente investigación considera el análisis del discurso como una técnica, Sayago menciona que:

Es común recurrir al AD como técnica de análisis por dos razones: a) porque *lo pide* el objeto de estudio, es decir, porque es el modo más adecuado para su análisis o b) porque decidimos realizar un trabajo de análisis del discurso y, entonces, partimos de la elección de la técnica de análisis y, luego, escogemos un tema que se ajuste a las posibilidades que esta técnica nos abre. La primera razón es estrictamente metodológica, en tanto se desprende de los requerimientos propios de un proceso de investigación en curso. La segunda razón está relacionada más globalmente con la práctica de investigación en general, como un modo de desarrollar y ejercitar una experticia teórico-metodológica particular. (Sayago, 2014,p.4).

En esta investigación se utiliza el enfoque por la primera razón que entrega el autor, ya que es el objeto de estudio, en este caso las obras seleccionadas, quien determina la necesidad de realizar un análisis discursivo profundo de las significaciones que se pueden encontrar en ellas. Estas significaciones pueden ser, por ejemplo, la definición de los roles y estereotipos presentes en una obra o también cómo el contexto de producción afecta en el discurso patriarcal de la época, significaciones que solo se pueden estudiar mediante un análisis del discurso.

### **4.3. Diseño de la investigación.**

El diseño de la investigación está relacionado con el análisis hermenéutico, que consta de la interpretación y descripción de las obras seleccionadas, en relación con sus personajes femeninos.

Cabe señalar que este diseño de investigación consta de 4 etapas:

1. La primera etapa consistió en la selección del corpus, se escogieron cuatro obras teatrales pertenecientes a la segunda década del siglo XX, en las cuales se encuentra presente el argumento del discurso machista, en esta selección se consideraron obras pertenecientes al género de los dramas de renuncia y desencanto amoroso que presenta María de la Luz Hurtado en su texto *dramaturgia chilena 1890-1990*.
2. La segunda etapa correspondió al análisis de las obras, se reconocieron y estudiaron los estereotipos femeninos y el discurso patriarcal que se encontraba dentro de las obras, los que fueron seleccionados según el contenido y frecuencia de aparición dentro de las mismas, enfocándose en el contexto familiar y social en el cual estaban inmersos los personajes. Para este análisis se recurrió a las teorías propuestas por: Nazira Álvarez para la identificación de los estereotipos, Roland Barthes y Judith Butler para identificar los discursos naturalizados y reiterados que llevaban a producir el discurso patriarcal y, por último, Juan Piña para relacionar el contexto de producción con la realidad presentada en las obras.
3. La tercera etapa consistió en la triangulación de datos, en la cual las investigadoras crearon a través de la lectura y análisis de Nazira Álvarez, una descripción de los parámetros para la selección de los estereotipos y, según Juan Piña, el contexto de producción en los cuales estas obras se desarrollaron junto con los efectos que tienen en los personajes involucrados, se estudió si son perpetuados o no estas características a través de la mitificación y desmitificación de Roland Barthes, sustentado en el discurso feminista de Judith Butler.
4. La cuarta etapa considera las conclusiones a las que las investigadoras llegaron por medio del análisis de las obras en función de los objetivos específicos, de los cuales se crearon categorías y subcategorías desprendidas de las teorías y la crítica, ya mencionadas, que se escogieron para dar respuesta a cada uno de los objetivos de la investigación.

#### **4.4. Corpus.**

Para esta investigación se seleccionaron 6 obras chilenas de la época de 1911 a 1920, de distintos autores que se presentarán a continuación:

##### **4.4.1 Armando Moock: *Pueblecito*.**

Armando Moock Bousquet nació en Santiago el 9 de enero de 1894. Dejó sus estudios de arquitectura para dedicarse al teatro, transformándose en uno de los más brillantes autores dramáticos. En su vida diaria desempeñó cargos de responsabilidad pública, ocupando el cargo de cónsul en varios países. Moock estudió con detalle la clase media, la familia y los ambientes de época, lo que en sus obras demostró en las temáticas amenas y fieles en la interpretación de las costumbres sociales. En su primera comedia, *Isabel Sandoval Modas*, estrenada en 1915 tuvo gran éxito de público y buena crítica teatral nacional, también destacan entre sus obras *Pueblecito* (1918), *La serpiente* (1920), *Un crimen en mi pueblo* (1936) y *Mocosita* (1929).

##### **4.4.1.1 *Pueblecito*.**

*Pueblecito* es una obra de tres actos estrenada en 1918, cuya temática presenta el contraste pueblo-ciudad. En los primeros dos actos la tensión dramática se encuentra distribuida de tal manera que lo primordial sea el sopor y aburrimiento que dos hermanas experimentan sobre volver a vivir en el campo, ambas mencionan lo entrañable y favorable de vivir en la ciudad como una costumbre verbal para amenizar el paso del tiempo.

El argumento general de la obra trata sobre el regreso de Marta a su pueblo natal, esto crea el conflicto dramático, puesto que de ella se enamora Juan Antonio, quien en un principio cortejaba a Rebeca, su hermana; como se mencionaba anteriormente, estos personajes presentan los dos polos planteados por la obra: la ciudad y el campo. Marta confundida, presenta un conflicto interno entre la lealtad a su hermana y los sentimientos que alberga por Juan Antonio a lo largo de su estadía en el pueblo.

#### **4.4.2 Nathanael Yáñez: *El Huracán*.**

Novelista, dramaturgo, cuentista y periodista chileno, nació en 1884 y falleció el año 1965. Comenzó a escribir en 1902, momento en que publicó su primer cuento “*El traje de bodas*”, publicado en *La ilustración*. En 1905 comenzó como columnista en la sección “Interiores” de la Revista Zig-Zag, lugar donde también se desempeñó como crítico de arte y donde publicó algunos de sus cuentos. Posteriormente, siguió con su rol de crítico de arte en *El Diario Ilustrado*. En 1909 estrenó su primera obra llamada *Los Viejos Violines*, que fue seguida de *Con permiso de don Juan Luis*, *El Huracán* y *Humo Dorado*, entre otras. En 1949 fundó la *Sociedad de autores teatrales de Chile*. En 1955 recibió el Premio Nacional de Teatro por su importante trayectoria en el área.

##### **4.4.2.1 *El Huracán*.**

*El Huracán* es una comedia en 3 actos, estrenada en Mendoza, Argentina el 29 de abril de 1916 y en Chile el 16 de mayo del mismo año a cargo de la compañía Pedestá-Ballerini. La obra, como ya se mencionó, consta de tres actos, de los cuales los dos primeros se encuentran situados en Chile en un chalet de campo, y la acción ocurre, entre las 12 de la noche y la 01:30 de la madrugada. En el primer acto se encuentran los personajes en el vestíbulo de dicho chalet, el cual tiene una terraza con vistas hacia un parque que de noche se vislumbra misterioso y sombrío. Se encuentran en este lugar los personajes conversando y pasando un buen rato antes de ir a la cama. En el segundo acto se mantienen en el mismo lugar, sin embargo, en esta ocasión, solo se ve a Rosa que se nota muy preocupada mirando con disimulo hacia el lugar donde tiene escondido al sujeto desconocido que todos los demás andan buscando. En el tercer y último acto se encuentran en Europa, Rosa y su familia, en un boudoir elegante, de noche, momento en el que llega una carta de Virginia que ayuda a Rosa a disipar las dudas que tenía su marido sobre sus comportamientos en el campo, ya que debido a los acontecimientos ocurridos en el segundo acto se crearon una serie de rumores sobre ella, que produjeron desconfianza en su esposo.

#### **4.4.3 Benjamín Orrego Vicuña: *Por su cariño.***

Benjamín Orrego nació en el año 1897 y murió en 1921. Desde muy temprana edad expresó su predisposición por el arte dramático, siendo su primera obra escrita cuando aún estaba cursando la educación secundaria a manera de examen. Sin embargo, fue tanto el éxito de esta dentro de la comunidad escolar, que la traspasó y, finalmente, fue representada en el Palace Theatre en 1914, “*Deuda de amor*” recibió aquella noche todos los aplausos de la sala. “*Ellos serán los primeros*”, interpretada por aficionados en el primer coliseo (Municipal), fue otro de sus éxitos, debido a que primaba el elemento emotivo que es la base de todo artista que quiera llegar al alma del público.

##### **4.4.3.1 *Por su cariño.***

Obra teatral de tres actos separados en doce escenas, en que se relata la historia de Julia y Mariana, ambas hermanas de un sector rural. La historia comienza cuando ambas hermanas se alistan para ir a misa, mientras que Luis con anhelo le dice a Robles lo señoritas de bien que son ambas teniendo un mayor interés en Julia, la menor. A pesar de que estos sentimientos son correspondidos, la madre de la menor pone un alto en la ilusión romántica que sentía el joven reafirmando que la posición económica en que se encontraba no era suficiente para ser merecedor de su hija. Aún con estos quiebres, Julia sigue manteniendo contacto con Luis a través de cartas que le hace llegar con Filomena.

Doña Clarisa, madre de las jóvenes, vela por la posición que pueden mantener sus hijas, por lo que se ve feliz cuando el joven Javier Gálvez comienza a cortejar a su hija menor, Julia, sin considerar que su hija Mariana tiene sentimientos también con el mismo hombre, quién a pesar de estar enamorada, se niega a la posibilidad de mantener una relación con él joven. El padre Farías, al saber el tormento que estaba pasando Mariana al tener este amor prohibido, trata de interceder por ella y hacerle saber al joven Javier el partido que era la joven que desde el inicio de la obra se ha mencionado en reiteradas ocasiones por diferentes personajes.

Finalmente, la madre cumple su cometido haciendo que su hija contraiga matrimonio con Javier cuando el mismo joven le va a pedir la mano de ella, esta noticia devastó a Luis y a Mariana, quienes se resignan con el amor, sobre todo porque Julia le pide las cartas que

había intercambiado con él ya que ahora será esposa del joven Javier, porque, a pesar de que su corazón le pertenecía a Luis, sabía que era lo correcto que debía hacer por no fallar a su madre. Luis regresa a su pueblo y la hermana con el corazón herido busca la compañía de Dios apoyada por el padre Farías.

#### **4.4.4 Antonio Acevedo: *Camino de flores*.**

Fue un escritor y dramaturgo chileno, que vivió entre los años 1886 y 1962. Nacido en la provincia de Angol, en la novena región. Debido a la naturaleza crítica y política de sus obras tuvo recurrentes conflictos con las autoridades, al punto de que sus representaciones fueron interrumpidas por la policía en más de una ocasión, en las que incluso lo dejaron detenido a él y a los actores, como pasó por ejemplo en el estreno de *Almas Perdidas* (1917), en el Teatro Coliseo, sin embargo desde mucho antes sus obras recibían elogios por parte del público (no así de la crítica), de forma tal que en el estreno de “En el rancho” el público le obligó a repetir la función la misma noche.

Creador del Teatro Social en 1913, con él inicia una gira por distintos barrios, en compañía de escritores como Aurelio Díaz Meza y Juan Manuel Rodríguez. En sus escritos deja marcado el plano de experiencias propias en ambientes campesinos denunciando las realidades que existían en la época. Entre sus obras se encuentran: *Camino de flores* (1929), *Caín* (1927), *Chañarcillo* (1936), *Almas Perdidas* (1917), *Irredentos* (1918), *Piedra Azul* (1920), *La Canción Rota* (1921), *La raza Fuerte* (1924), *La Hija de Todos* (1926), *Árbol Viejo* (1927), entre otras.

##### **4.4.4.1 *Camino de Flores*.**

*Camino de flores* es una obra dramática de un acto, ambientada en una zona rural que se ve influenciada por el folclor y los registros sociales campesinos en el año 1929. La obra desarrolla la historia de amor de Rosalía con el joven Manuel, un poeta que paseaba por las zonas rurales deleitando a los pueblerinos con su poesía, sin embargo la hermana de Rosalía, Florentina, niega la existencia del amor sincero, creyéndolo efímero, ya que ella había sufrido una desdicha amorosa con un hombre del cual no decía el nombre. La abuela de ambas les cuenta la historia de Camino de flores por la tristeza que demostraba su nieta, la historia se basaba en que una muchacha encuentra el amor, pero luego que el ser amado es asesinado, se deja caer por un acantilado en que abundaban las flores. Finalmente,

Florentina hace admitir a Manuel quien le había roto el corazón, Rosalía al comprender los sentimientos de su hermana, renuncia al amor de este poeta quien también comprende la posición de ambas y se marcha.

#### **4.5. Análisis de datos.**

##### **4.5.1. Categorización.**

En esta investigación, en primer lugar, se utilizó el texto de María de la Luz Hurtado *Dramaturgia chilena 1890-1990* (2011) para distinguir las variaciones temáticas del género de la comedia dramática amorosa, específicamente, los dramas de renuncia y desencanto amoroso para elegir las obras que fueron investigadas. Una vez elegidas, leídas y revisadas se llegó a la conclusión que dentro de esos dramas había una gran variedad de estereotipos femeninos en los que se buscaba encasillar a la mujer según su rol dentro de la sociedad en una tarea específica. En base a esto se buscaron teorías sobre el estereotipo, para ello se utilizó el texto de Nazira Álvarez “La moral, los roles, los estereotipos femeninos y la violencia simbólica” (2016), quien postula que los estereotipos y los roles se dan por medio de la moral, la cual se ve influenciada por los discursos sociales. Para entender estos discursos y el contexto de producción, en las cuales se basaban las obras, se utilizó la perspectiva de Juan Piña, escritor que postulaba que existía una relación entre el teatro y la sociedad chilena, puesto que se retroalimentaban entre sí. Finalmente, se utilizaron las teorías de Roland Barthes y Judith Butler para identificar los discursos patriarcales dentro de las obras, la primera teoría se utilizó para distinguir la mitificación dentro de los discursos y la segunda, acerca de la performatividad que rige los discursos sobre la sexualidad de Butler, para hacer la identificación de género dentro de la reiteración de los discursos.

##### **4.5.2. Instrumento de análisis de datos: Malla categorial**

Para el análisis de datos se elaboró una malla categorial, con el fin de distinguir las categorías y subcategorías centrales de la investigación. Se consideraron categorías que proporcionan las teorías que son relativas a la investigación, se usaron los conceptos relevantes para el análisis, que concuerdan con los objetivos específicos del estudio. A partir del establecimiento de las categorías, se determinaron subcategorías para especificar las anteriores. Una vez realizada esta categorización los textos se someten al análisis

correspondiente por medio de una malla categorial que permite, de una manera ordenada y sistemática, la triangulación de los datos.

### 4.5.2.1 Malla categorial

OG: Evaluar los roles y estereotipos femeninos en los dramas de renuncia y desencanto amoroso de la dramaturgia chilena entre 1911 y 1920.						
OE1 Identificar roles y estereotipos femeninos presentes en la dramaturgia chilena de la segunda década del siglo XX (dramas de renuncia y desencanto amoroso).	TEORÍA DEL ESTEREOTIPO (BARTHES Y NAZIRA ÁLVAREZ)		TEORÍA FEMINISTA		HURTADO Y CRÍTICA TEATRAL	
	CATEGORÍA	SUBCATEGORÍAS	CATEGORÍA	SUBCATEGORÍAS	CATEGORÍA	SUBCATEGORÍAS
	Roles de género	-Estereotipo femenino. -Norma. -Violencia simbólica.	0	0	Estereotipos en los dramas de renuncia y desencanto amoroso.	-La santurróna. -La abnegada. -La resignada.
OE2 Comparar los roles y estereotipos femeninos presentes en la dramaturgia chilena de la segunda década del siglo XX (dramas de renuncia y desencanto amoroso) con relación al contexto de producción.	CATEGORÍA	SUBCATEGORÍAS	CATEGORÍA	SUBCATEGORÍAS	CATEGORÍA	SUBCATEGORÍAS
	Roles de género	-Estereotipo femenino. -Norma. -Violencia simbólica.	0	0	-Estereotipos en los dramas de renuncia y desencanto amoroso.  -Política.	-La santurróna. -La abnegada. -La resignada.  -Política-social.
OE3 Evaluar los roles y estereotipos femeninos presentes en la dramaturgia chilena de la segunda década del siglo XX (dramas de renuncia y desencanto amoroso) en función del discurso patriarcal dominante de la época.	CATEGORÍA	SUBCATEGORÍAS	CATEGORÍA	SUBCATEGORÍAS	CATEGORÍA	SUBCATEGORÍAS
	Mito	-Doxa. -Naturalización. -Desnaturalización.	Performatividad/sexualidad.	Reiteración discursiva.	0	0

## **5. Capítulo IV: Análisis.**

En este capítulo se analizarán cuatro obras pertenecientes al género “dramas de renuncia y desencanto amoroso” de la dramaturgia chilena de 1911 a 1920, siguiendo las categorías entregadas por la malla categorial que responden a los objetivos de la investigación; para ello se abordará cada obra en función de los objetivos específicos.

### **5.1 Armando Moock - *Pueblecito* (1918).**

#### **5.1.1 Objetivo Específico 1.**

En este primer objetivo se llevará a cabo la identificación de los roles y estereotipos presentes en la obra *Pueblecito* por medio de la categoría de roles de género y subcategorías estereotipo femenino, norma y violencia simbólica.

##### **5.1.1.1 Roles de género.**

Respecto de los roles de género se puede decir que dentro de las obras a estudiar las mujeres se encuentran divididas según su tarea dentro de la sociedad, es decir, según el rol que deben cumplir, por y para esto se les categoriza según estereotipos que, si bien muchas veces coinciden dentro de las distintas obras, existen algunos casos puntuales en los que un personaje puede corresponder a un estereotipo que no aparece en otras obras, así como también puede suceder que un personaje se pueda incluir en más de un estereotipo.

##### **5.1.1.1.1 Estereotipos.**

Los estereotipos femeninos encontrados en la obra *Pueblecito* (1918) de Armando Moock son los siguientes: “la abnegada”, “la resignada”, “la liberal”, “la desencantada” y “la maltratada”. De los cuales se analizaron a profundidad, solo los descritos anteriormente en el marco teórico (“la abnegada”, “la resignada”, “la santurrón”), cabe señalar que el estereotipo de “la santurrón” no se encuentra en esta obra, por lo que no se mencionará en esta ocasión.

##### **5.1.1.1.1.1 La abnegada.**

Se caracteriza por ser una mujer que, por voluntad propia, realiza sacrificios para beneficio de un ser amado. El estereotipo se puede presentar de una manera doble, por una parte, cuando el personaje femenino tiene el rol de madre, en cuyo caso se hablará de la madre abnegada, y por otra, cuando el personaje femenino no es madre, pero actúa de manera altruista hacia los demás, sean estos familiares, amistades o vínculos sentimentales. Se debe destacar que la abnegación implica un acto voluntario, a diferencia del estereotipo “la resignada” en donde el personaje no ejerce su propia voluntad, sino que es sometida a otra que es externa, la cual es más fuerte y contra la que no puede actuar oponiéndose; en consecuencia, sólo puede resignarse.

Rebeca cumple con el estereotipo, porque presenta actitudes que corresponden a un hecho que, aunque no lo decidió por sí misma, no cambiaría por otra cosa; puesto que, por circunstancias de la vida la joven desde muy pequeña se crió con sus abuelos y por ello está satisfecha con lo que tiene. El quedarse en casa de sus abuelos como compañera y ayudante, lugar en el que realiza labores de hogar se corresponde con el actuar altruista que posee el estereotipo. La abnegación de Rebeca se presenta también en su manera de tratar a los demás, por ejemplo, en el siguiente fragmento:

Rebeca: ¿Qué prefiere de desayuno? Hay frutas, té...

Marta: ¿Qué prefiere, has dicho? ¿Estás loca?

Rebeca: ¿Por qué?

Marta: ¿De cuando acá me tratas de usted?

Rebeca: Pero es que...

Marta: No hay pero que valga. Ven y dame un beso y un abrazo en castigo ¿Háse visto? En penitencia. (Moock,1937,p.90).

En este diálogo entre las hermanas, se puede apreciar el complejo de inferioridad frente a Marta, pues la trata en parte como a una extraña, se preocupa de servirla y mostrarle cortesía, cuando en realidad deberían tener una relación simétrica, en la que ambas tengan un trato informal. Esto demuestra el compromiso con la familia y su intención de acomodarse a las necesidades de su hermana, buscando no incomodarla.

Rebeca: Yo había venido, **porque los abuelos me mandaron** que le dijeran a la tía... ¿no está la tía?... o al tío...

Teresa: Sí está la tía. (todas se ríen, Rebeca se confunde más).

Rebeca: **porque los abuelos me dijeron que le dijera** que llegó ayer carta de la Martita y del tío Moisés y...

Marcela: ¿Y qué dice la Marta?

Rebeca: Que vienen a pasar unos días con nosotros.

Teresa: ¿Viene la Marta?

Marcela: ¿y cuando?

Rebeca: En estos días y **por eso me dijeron los abuelos que viniera a hablar** con la tía, por si ella pudiera prestarnos un catre, porque ustedes saben que nosotras...(Moock,1937,p.77).

En el fragmento anterior, Rebeca menciona en varias ocasiones las órdenes que le han sido dadas por los abuelos (en la cita marcada en negritas), que si bien son bastantes obligaciones ella no presenta problema en realizar. Además, ella reconoce inconscientemente que su lugar es en casa de los abuelos acompañándolos y ayudándolos en lo que ellos necesiten, por esto relega sus propias necesidades y pone en prioridad las de la familia. En sucesivas situaciones se puede apreciar diferentes momentos en que los abuelos, específicamente la abuela Rita, requieren de la presencia de Rebeca para ayudarle en las labores del hogar, asignando las tareas más pesadas como, por ejemplo, el ordeñar vacas, cosas en las que la avanzada edad no les permitía participar tan cómodamente como antaño. Por otra parte, si bien se le exige a la muchacha que atienda a las recién llegadas, de igual manera nace de ella no solo realizar las labores de hogar obligatorias, sino también se preocupa de decorar con detalles que puedan agradar a las visitas como las flores que sabe le gustan a su hermana.

En este estereotipo también se identifica al personaje de Ignacia, madre de Marcela y Teresa, puesto que está preocupada por la educación de sus hijas, enviándolas a Santiago para que sean “señoritas”. Una vez que volvieron sus hijas de la ciudad, se encargó de permitirles una vida holgada, en donde no tuvieran mayores responsabilidades, otorgándoles todas las comodidades que les fueran posibles. Se encargó de animarlas a fijarse en los jóvenes del pueblo que les convinieran para casarse y siempre se ocupó de todas las labores del hogar ella sola, ocasionalmente les pedía ayuda a sus hijas, pero, por lo general, se encarga sola de las labores del campo y la casa, buscando así que tuvieran una vida cómoda.

Teresa: ¿y qué vamos a hacer?

Marcela: Aburrirnos.

Ignacia: ¿y por qué no trabajan como yo?...¡Ah! ¿No pueden? Ellas son señoritas, no pueden salir de la sala.

Marcela: Es el único sitio en que se puede estar.

Ignacia: ¡Dios las perdone! ¡Jesús María! ¡Miren a su madre cómo trabaja!  
¡Miren estas manos!

Teresa: Esas manos son las que no queremos tener nosotras.

Ignacia: Castígame Señor, por vieja bruta que soy. Yo tengo la culpa; si en vez de mandarlas a Santiago a que se educaran, las meto aquí en la escuela, otro gallo cantaría, pero una siempre con el deseo de que sean lo más posible. (Moock, 1937,p.71-72).

En el extracto anterior se aprecia cómo Ignacia les quita responsabilidades con su ironía al decirles “ellas son señoritas, no pueden salir de la sala.”, también demuestra su preocupación al decir “pero una siempre con el deseo de que sean lo más posible.”, denotando que con la educación de la capital y teniendo menos responsabilidades, les daría un mejor estatus, adecuándolas al sistema social para el que fueron educadas. Cuando Ignacia regaña a su hija diciéndole que “no encontrarás en tu vida un joven tan serio y trabajador como Lorenzo.”, demuestra la preocupación de que sus hijas se casen con un hombre que las pueda mantener y les siga dando la vida que llevan.

En esta obra el estereotipo de la abnegada tiene las siguientes características: minimización de los propios sentimientos, anteposición de los sentimientos ajenos a los propios, complejo de inferioridad en el ámbito personal y social, actos comunicativos asimétricos y realización autónoma de las labores del hogar. Para la madre abnegada estas características se encuentran en favor de la relación familiar madre-hijos.

#### **5.1.1.1.2 La resignada.**

Es aquel personaje que, si bien se encontraba dispuesto a luchar por sus propios deseos, finalmente debe, por presiones de la sociedad, ocultar sus anhelos y seguir las instrucciones de su familia y/o amigos, ya sea casándose con alguien a quien no ama o dejando ir algo que desea. Estas mujeres son siempre guerreras, fuertes, luchadoras que buscan la felicidad propia y la de sus seres amados, por esto hacen lo posible por brindarle su amor a quienes lo necesitan, pero, al mismo tiempo, son capaces de resignarse a aceptar el destino que se les impuso. En este estereotipo se encuentra el personaje de Elvira, quien debe casarse por decisión de su familia con un hombre que no ama. Acepta lo que se le impone, no se revela ni protesta y se adapta a su nueva vida con gran fortaleza, sabiendo

que deberá olvidarse de experimentar el amor antes de contraer matrimonio, como también dejando de lado sus sueños.

Elvira: No se casen, chiquillas, sin estar enamoradas, que el matrimonio no vale el sacrificio, cuando no se vive al calor de un amor que fue .

Teresa: ¿Eres desgraciada en tu matrimonio?

Marcela: ¡Pobre Elvira!

Elvira: ¿Desgraciada? Tal vez no

Marcela: Cuando te casaste todos decíamos que no querías a Javier.

Elvira: No, no lo quería, lo sentía y lo veía inferior a mi, pero era “un partido”, papá y mamá lo eligieron, y no fui capaz de oponerme.

Teresa: ¿Y lo aceptaste?

Elvira: Él insistió diciendo “yo me haré querer”

Marcela: ¿Lo quieres ahora?

Elvira: Tu pregunta es demasiado indiscreta y no sé qué responder. Nos embrutecemos; llega un momento en que no sabemos nada ni nada nos importa, no tenemos deseos ni ambiciones, no sabemos lo que nos gustaría ser y vivimos porque somos; pasa un día y un año y otro, y los quehaceres nos transforman en máquina; nos olvidamos del corazón y del cerebro. No me preguntes si lo quiero, no sabría responder. (Moock, 1937,p.74-75).

De este modo, Elvira demuestra en varias ocasiones que su mirada frente a la vida corresponde a la de la resignación. Casada en un matrimonio que ella no escogió, con un hombre al que no ama y que además tiene formas bruscas y violentas con ella. A pesar de lo anterior, ella se encuentra conforme con su vida, no presenta quejas propiamente tales, sino más bien comentarios de realidad, lo que deja ver que no cree que las cosas puedan mejorar. En su discurso, Elvira hace entender que los sentimientos sí son importantes al momento de tomar decisiones relacionadas con el matrimonio, por esto a pesar de su propia experiencia previene a las jóvenes antes de asumir un compromiso tan importante.

También en el personaje de Elvira se encuentra otro estereotipo, “la maltratada” quien es aquella mujer que sufre de abusos físicos, sexuales y/o psicológicos, donde la pareja ejerce su poder sobre ella, dejando de lado sus derechos y sus sentimientos. Su pertenencia a este segundo estereotipo se da a conocer en el siguiente fragmento:

Teresa: ¡Por Dios que está cambiada la Elvira!

Marcela: Como no ha de estarlo, pues, niña, si dicen que Javier le da una vida de perros.

Teresa: ¡Pobre Elvira! Dicen que le pega cada vez que se emborracha.

Marcela: Cobarde. A mi viniera a pegarme un marido.

Teresa: te quedarias callada como se queda Elvira. ¡Miren la guapa! (Moock, 1937,p.77).

Si bien, no existe un fragmento donde se muestren concretamente los abusos, puesto que es una comedia dramática, sí se menciona por otros personajes los maltratos que sufre Elvira.

Dentro del estereotipo de la resignada también se encuentra Rebeca, puesto que sufre una desilusión amorosa al descubrir que su hermana se enamoró de su amado Juan Antonio. Sin embargo, ella sin dudar decide hacerse a un lado para que Marta pueda hacer su vida junto al hombre que ama.

Rebeca: ¿Él te quiere?

Marta: Si, Rebeca, Perdóname. Soy la desencantada de la ciudad que ha venido a quitarte lo que creyó que nunca iba a encontrar. No soy mala. Perdón.

Rebeca: No llores; si era natural. Estaba de Dios que sucediera.

J. Antonio: (Llega a la puerta y se detiene al ver a Rebeca). Dicen que vayan, dicen (Pausa). ¿Vamos, Marta? (Marta mira a Rebeca, luego a Juan Antonio; vuelve a consultar con la vista a Rebeca sin atreverse a preguntar “¿Vamos?”). Marta lo mira largamente y se pone en pie sin articular palabra, Juan Antonio tras larga vacilación). ¿Y usted no va, Rebeca?

Rebeca: (sin mirarlo). Yo me quedo (Mutis de Marta y Juan Antonio. Rebeca hace ademán de llamarlo y aún alcanza a decir: ¡Juan! (Con desaliento coge una servilleta y comienza a repasar los platos). Yo... me quedo... Yo ...me quedo.... (rompe a llorar.) (Moock,1937,p.128).

En la escena anterior, cuando Rebeca le dice a Marta “*No llores; si era natural. Estaba de Dios que sucediera.*”, demuestra su resignación, al transar con los sentimientos de su hermana, sin hacerla sentir mal por el dolor que le estaba causando a ella misma. Decide alejarse para evitar la presión social-familiar que se podía desatar con esta situación y así reprimió sus sentimientos, hasta poder desahogarse en soledad. No demuestra ningún tipo de odio hacia su hermana o Juan Antonio, demostrando resignación con lo ocurrido para no causar problemas, a pesar del dolor que sentía. Más adelante, Rebeca vuelve a verse en la necesidad de minimizar sus sentimientos y priorizar los de su hermana, cuando dice: “*si tú le quieres yo me conformo, yo no diré nada.*”, dando argumentos, entre los que se destacan, que su hermana es una señorita y que por eso Juan Antonio la elegiría antes que a ella, motivos que le parecen suficientes para conformarse con la situación y aceptarla de corazón.

Para esta obra el estereotipo de la resignada tiene las siguientes características en el personaje femenino: sentimiento de conformismo e inferioridad, supresión de los propios deseos, aceptación de imposiciones sociales y de hechos no favorables para ellas, y minimización de la propia felicidad para aceptar la de otros.

#### **5.1.1.1.2 Norma.**

Dentro de los fenómenos encontrados en torno a la norma, en la obra de *Pueblecito* (1918), destacamos las siguientes situaciones:

**5.1.1.1.2.1. “Las hijas tienen que casarse con alguien del pueblo que les convenga”:** los matrimonios arreglados dentro de la obra son frecuentes y producto de esta norma social implícita las jóvenes, por lo general, terminaban casándose con alguien a quien no aman, puesto que la familia elige al “mejor” hombre para sus hijas. Para los padres es más importante la estabilidad económica que la felicidad o plenitud de la mujer. En el siguiente fragmento, se presenta un ejemplo:

Elvira: No, no lo quería, lo sentía y lo veía inferior a mi, pero era “un partido”, papá y mamá lo eligieron, y no fui capaz de oponerme.

Teresa: Me quieren casar con Lorenzo, pero es tan brusco, tan tocote, tan machango, tan ignorante, tan sin sentimientos, que me da asco. (Moock, 1937,p.75).

No solo el matrimonio de Elvira fue un arreglo económico, ya que este tipo de acciones era tan común que la mayoría de los matrimonios que aparecen en la obra pasaron por este proceso o por uno similar. Ejemplos como cuando Ignacia le dice a su hija Teresa que “No encontrarás en tu vida un joven tan serio y trabajador como Lorenzo”, aparecen a lo largo de toda la obra, donde las madres incitan a las hijas a fijarse en los hombres del pueblo que son convenientes para ellas.

**5.1.1.1.2.2. “Las señoritas educadas no están obligadas a trabajar en el campo”:** en las normas implícitas, se hace una diferenciación entre la gente que tiene educación y la que no. Por ejemplo, las hermanas Teresa y Marcela que fueron educadas en Santiago, aparecen dentro de la obra en escenarios como la sala de estar, en reuniones sociales o en la iglesia. En cambio, Ignacia, la madre de las niñas, aparece en escenarios volviendo de trabajar en el campo o realizando algún quehacer propio del hogar. Otro ejemplo claro es

la diferenciación existente entre las hermanas Rebeca y Marta, siendo la primera una joven educada en el campo, encargada de las labores propias de la vida rural a quien se le minimiza por la poca educación que tiene. En cambio, a su hermana que vivió en la ciudad gran parte de su vida se la ve como una joven educada, una “señorita de sociedad”. Esto se puede ver con claridad en el siguiente fragmento:

Rita: Es un encanto. ¡Adiós! ¡adiós! ¿has visto qué diferencia con Rebeca? tan despierta, tan viva, tan inteligente, tan cariñosa, tan señorita...

Isidro: qué quieres mujer, la ciudad, el trato con gentes; si Rebeca hubiese ido ya verías tú...

Rita: Qué ocurrencia, si esta es una pava. (Mooock, 1937,p.99).

En la siguiente escena, se encuentran las hijas de Ignacia conversando, leyendo y tejiendo en la sala de estar, cuando aparece su madre a regañarlas. El pasaje deja entrever que la madre no las obliga a trabajar con ella en el campo, solo les pide favores pequeños que tampoco sienten obligación de realizar. También se hace alusión a que las señoritas no pueden salir de la sala y además ellas mismas declaran que no quieren tener las manos de una trabajadora del campo.

Otra situación que muestra claramente la diferencia entre gente con educación en la ciudad y la que solo tuvo educación en el pueblo se presenta con las hermanas, Marta y Rebeca. A Marta la llevaron a vivir con su madrina, fue criada y educada en Santiago, mientras que a Rebeca la dejaron con sus abuelos en el campo, por lo que se educó en una pequeña escuela y siempre se encuentra a disposición de lo que sus abuelos necesiten de ella. Un ejemplo que grafica lo expuesto se presenta cuando Marta con su madrina habían llegado la noche anterior de Santiago a visitar a la familia. La señora Rita se encuentra preparando las cosas para el desayuno y había mandado a Rebeca por la leche. De esta manera se observa cómo hablan de Marta con cariño y preocupación, al nombrarla “Martita” y preocuparse de atenderla de la mejor manera, mientras que Rebeca era tratada más bruscamente al referirse a ella como “niña” o “muchacha”. Además de mandarla a limpiar, mantener silencio en casa para “no despertar a las invitadas” y “preparar las cosas para el desayuno”. En otra escena se hace referencia nuevamente a que para ser señorita hay que ser educada en grandes colegios de la capital y que existe una distancia entre ellas, puesto que Rebeca ve como un acto de humildad que la haya besado y abrazado cuando llegó.

También menciona todas las maletas, ropaje y cosas maravillosas que trae, cosas que no se ven habitualmente y que denotan su buen gusto para arreglarse y verse bien cada día.

**5.1.1.1.2.3. “Las mujeres y sobre todo las jóvenes deben ser devotas para ser consideradas de “bien”:** el término de “bien” se refiere a una persona criada bajo valores morales y eclesiásticos, una persona que no se opone a las normas sociales. Puesto que si desde jóvenes demuestran devoción a los valores que entrega la Iglesia, significa que de mayores serán mujeres virtuosas con valores arraigados a los principios y normas sociales.

Felipe: Bueno, por hoy lo perdonamos. (Ignacia, el alcalde, M. Jesús y Felipe sentados alrededor de la mesa: Teresa y Lorenzo sentados el uno al lado del otro sin hablarse: Marcela junto a la ventana tejiendo; la tía Tataya añora. De pronto, se oye la campanita de la parroquia que glosa el Angelus).

Ignacia: El Angelus, niñitas, a rezar.

Tataya: Alabado sea Dios el señor que me ha dado un día más de vida.

Felipe: Oiga compadre, a nosotros nos llaman allá afuera.

Ignacia: ¡Herejotes!

Alcalde: De allá somos. (Mutis derecha Alcalde, Felipe, M. Jesús y Lorenzo).

Ignacia: (De rodillas ante la imagen). El Angel del Señor anunció a María. Dios te salve María llena eres de gracia. (etcétera). En el nombre del padre, del hijo, del Espíritu Santo amén. (Todos corean) Entren, herejes.

Felipe: ¿Escampó? (ha empezado a oscurecer, Marcela sale en busca de una lámpara).

Ignacia: Capaz que Dios los castigue. (Moock, 1937,p.83).

En este extracto, se muestra que los hombres desaparecen del cuadro y todas las mujeres presentes en el lugar se reúnen. Esto demuestra cómo la figuración de la mujer de la época está más relacionada con la Iglesia y ligada a la participación de actividades propias de esta, en las que los hombres no participan. También se ve observa este fenómeno cuando Don Basilio invita a todas las jovencitas del pueblo a participar de una actividad para la iglesia, donde deben cantar en el coro, otra actividad en la que solo participarán mujeres.

### **5.1.1.1.3 Violencia simbólica.**

La violencia simbólica implica un acto de inequidad en el que una persona ejerce sobre otra su poder de manera que la segunda solo puede tomar un rol pasivo. Cuando la

violencia no se considera propiamente como tal pasa a ser violencia simbólica de la cual, la gran mayoría de las mujeres de la obra han sido víctimas.

La obra *Pueblecito* (1918) no presenta violencia explícita. Sin embargo, sí naturaliza actos o situaciones que se intentan hacer pasar por cómicas, pero que en el fondo se tratan de violencia simbólica. Considerando la época en que fue producida y representada esta obra, las investigadoras postulan que no se percibía para los espectadores algún tipo de violencia, no obstante, al leerla en la actualidad sí se pueden encontrar rasgos que determinan algún tipo de violencia, principalmente simbólica.

Los hombres son quienes más ejercen este tipo de violencia, esto se puede observar en algunas de las actitudes de los personajes masculinos de la obra, principalmente frente al rechazo amoroso por parte de las mujeres, momento en el cual ellos suelen tratarlas de “malas”, de “brujas”, de “desconsideradas”, entre otros apelativos. Por ejemplo, en el siguiente extracto se puede ver cómo Lorenzo reprocha a Teresa, al decirle que es “mala” solo porque al preguntarle si pensó en su persona durante el tiempo que estuvo ausente ella le responde con una rotunda negativa.

Lorenzo: ¿se ha acordado de mí hoy, Teresita?

Teresa: No, no veo porqué habría de acordarme.

Lorenzo: ¿ Ni una vez?

Teresa: Ni una vez.

Lorenzo: (Marcela entra con la lámpara) ¿Y por qué?

Teresa: Tengo muchas cosas en qué pensar.

Lorenzo: ¿Por qué es tan mala conmigo? Yo que me acuerdo tanto de usted.

Teresa: Muchas gracias,

Lorenzo: Es que con que me lo agradezca solo no me conformo yo. (Mooock, 1937,p.83).

Por otra parte, no es la única vez en que Lorenzo la acusa de ser “mala”, en múltiples ocasiones a lo largo de la obra le insiste a Teresa para que al menos lo mire o declare un poco de atención hacia él. Este fenómeno en la actualidad puede ser denominado acoso, ya que, si bien en el pasado la insistencia amorosa o cortejo de hombres hacia mujeres estaba normalizada, hoy en día no se permite. Además, esto también se ve en la relación existente entre Juan Antonio y Marta, situación en la que él, en repetidas ocasiones, se refiere a ella de malas maneras, debido no solo a la dificultad de conquistar su amor a primeras, sino también por el sentimiento de inferioridad de parte del joven, por la

creencia de la imposibilidad de su amor, debido a que ella era una chica de ciudad y él nada más un peón de campo. Juan Antonio llega a tratar de “bruja” a Marta, porque estaba enamorado de ella y de Rebeca a la vez, momento en el cual esta última normaliza y acepta la victimización de Juan Antonio y acusa a Marta de embrujarlo, recriminado a su hermana que por su causa no puede estar en paz y olvidarla.

En otra escena, Juan Antonio insiste en su cortejo, pero recibe el rechazo de Marta una vez más, es entonces que emite palabras ofensivas hacia ella sin importarle lo que esto pueda causar en sus sentimientos, incluso repitiéndolo una vez que ella se lo recrimina. Le dice “mala mujer” o “porque no me quiere” con el objeto de causar un sentimiento de culpabilidad sobre la víctima para que ella reconsidere su decisión. Frente a esta situación ella intenta zafarse por medio de la convicción de que el lugar del joven es con su hermana, quien le ama y está dispuesta a seguir con él a pesar de los sentimientos que tiene por Marta.

Otro momento en que se aprecia violencia simbólica es la referente a una conversación entre amigos en la que sale a la luz un rumor sobre el párroco del pueblo, quien supuestamente tenía un romance con su ama de llaves. Frente a esto, para los personajes hombres del cuadro lo más lógico es que se despida a la mujer, sin embargo, no se hacen referencias ni a una investigación del caso ni a acciones contra el cura, quien, de ser reales las acusaciones tendría el mismo nivel de responsabilidad que la empleada. No obstante, la única que hace un comentario para defender a la ama de llaves es Ignacia, quien comprende que no hay sentido en despedir a la mujer, puesto que, por una parte, solo son rumores y, por otra, no se le puede dar el gusto a los hombres frente a una petición como esta.

Pueblecito integra varios momentos en los que se ejerce violencia simbólica hacia la mujer, la que se expresa cuando los hombres acusan injustamente a las mujeres de no corresponder a sus sentimientos, tratándolas de forma irrespetuosa y ofensiva. Frente a esto se pudo observar que las mujeres suelen tener una actitud pasiva en la que se dejan llevar por ese sentimiento de culpa que ellos intentan atribuirles sintiendo que han hecho algo malo cuando en realidad ni ellas ni nadie puede presionar sus sentimientos. El poder que los hombres intentan ejercer sobre las mujeres en este aspecto llega a tal nivel que en

más de una oportunidad son las mujeres quienes se juzgan a sí mismas y a otras por estos rechazos.

### **5.1.2. Objetivo específico 2.**

A continuación, se realiza el análisis de las categoría y subcategoría respectivas del objetivo 2: política y política-social que corresponden a la crítica teatral, para comparar los roles y estereotipos femeninos de la época -ya descritos- con relación al contexto de producción de la obra *Pueblecito*.

#### **5.1.2.1 Situación política en la obra *Pueblecito* (1918).**

Se pueden establecer dos ámbitos en donde se observan fenómenos de política-social: el tema político propiamente tal y la relación campo-ciudad.

##### **5.1.2.1.1. El tema político.**

En *Pueblecito*, se denota en las conversaciones que tienen que ver con contingencia o temas serios que la mujer es relegada, remarcando que sus labores deben ser meramente domésticas. Por ejemplo, esto queda de manifiesto cuando el alcalde habla con Basilio acerca de política, y dejan a las mujeres en las labores de atención a ellos sin unirlas al tema. Así se corrobora la posición que se le asignaba a la mujer era meramente servicial y, en cambio, solo los hombres adultos podían hablar de este tema, también esto está presentado por la separación que realizaron los más jóvenes formando un grupo aparte, quedando exentos al tema político permitiendo que solo una pequeña parte de los presentes pueda participar.

Respecto de la crítica teatral se menciona en el artículo "*Pueblecito*": *su significación en el teatro chileno* de Fernando Cuadra (1979), está comenta que la obra configura un microcosmos representativo de la vida provinciana. Además, nombra lo siguiente:

La acción y la intriga acaecen "en un pueblecito" y con "época actual", al no situar con precisión el lugar físico del desarrollo de la obra y referirse a la contemporaneidad de su devenir dramático-teatral, Armando Moock define dos niveles de concreción: su "Pueblecito" es o podría ser cualquier pueblecito chileno o todos los pueblecitos chilenos existentes en un tiempo determinado por lo actual, con su problemática y los personajes que sinteticen formas existenciales identificables en nuestra idiosincrasia. (Cuadra,1979,p.15).

Da a entender que la obra trata de reflejar la realidad de la época y que se puede identificar en cualquier pueblo chileno.

#### **5.2.1.2. Conflicto campo–ciudad.**

Dentro de la obra las personas mayores presentan roles marcados en función de la periferia, cuyos valores principales prevalecen dentro de la comunidad a la pertenecen, entre estos, valores tradicionales y religiosos. Esta situación contrasta con las protagonizadas por los personajes jóvenes que conocen la ciudad y quienes han tenido acceso a la modernización. Esto produce que Santiago sea presentado como un lugar más liberal, mientras que el pueblo, en donde los mayores no cambian sus costumbres, se termina convirtiendo en una especie de cárcel para quienes buscan y esperan un poco más de diversión y libertad. Por ejemplo, Marcela y Teresa, que han estudiado en la ciudad, al volver al campo tienen un conflicto, porque ya conocieron el mundo moderno y ahora deben adaptarse a las anticuadas costumbres rurales. Por otra parte, los demás jóvenes, que nunca han salido del pueblo, se encuentran viviendo de modo pasivo, no queriendo generar un cambio en las tradiciones de la comunidad lo que produce que la sociedad campesina continúe estática y sin evolución.

Dentro de la obra este conflicto se puede apreciar en algunas situaciones específicas como, por ejemplo, cuando Marta, se ríe de la presentación de Juan Antonio y Rebeca la trata de excusar.

Rebeca: Si no lo ha hecho con mala intención.

J. Antonio: No tratis de disculparla. Lo que yo me considero tan digno y honrado como el que más, y desde hoy no vuelvo a poner los pies en esta casa mientras esté en ella esa señorita. (Moock, 1937, p. 91)

Sin embargo, no se puede pasar por alto lo que dice al respecto Rebeca cuando su pretendiente le explica que ya no pasará tiempo en la casa mientras su hermana esté ahí debido al choque cultural, que termina en un mal entendido.

Entre los personajes, se observan otras situaciones, como el afecto que le tienen Marcela y Teresa a la ciudad, ya que le piden a su prima que les cuente sobre Santiago para luego

defenderlo, al escuchar que Marta se expresa de manera casi despectiva al hablar del lugar. Mientras que, para Marcela y Teresa, Santiago corresponde a un lugar en donde quisieran estar, especialmente por las entretenimientos que allí se encuentran. Para Marta no es más que una ciudad aburrida, casi desesperante, ya que, si bien hay más cosas que en el campo, para ella resultan mucho más valorables los detalles que la vida campestre puede ofrecer.

En cuanto a la crítica de la obra, Antonio Skármeta en su artículo “El motivo de oposición entre aldea y ciudad en dos dramas chilenos” (1970), plantea que en la obra *Pueblecito* existe una oposición ciudad-aldea en la aparece de manera verbal la minimización del campo. El autor destaca el nivel de proyección que presentan los personajes en sus diálogos, como el caso del Elvira en el que plantea que su discurso:

Subraya en un nivel de proyección, las limitaciones de la existencia pueblerina que las muchachas sienten como un lento infierno. Aparte de lo que es su existencia presente, un transcurrir bajo el signo del estatismo, aparecen en el primer acto personajes como el de Elvira, que son visualizaciones concretas de una instancia futura, tanto más dramática en cuanto que cerca el destino de las muchachas acentuando el sentimiento de asfixia. Elvira, es una ejemplificación de un destino más factible que hipotético. El otro caso es Tataya, la tía objeto que transita por la casa. Este personaje es imagen fiel de la inmovilidad e inanidad que acecha sobre las jóvenes, es también una carta abierta al destino, una suerte de profecía ambulante, que pasa las horas muertas rezando el rosario y hablando a solas. (Skármeta,1970,p.33).

Para Skármeta, Teresa y Marcela presentan una concepción errónea de los méritos ciudadanos y los disvalores rurales, puesto que se sienten desencantadas y demuestran una mirada de desprecio hacia la vida pueblerina. Teniendo una falsa valoración de Santiago, al sentirse santiaguinas de un Santiago irreal.

### **5.1.3. Objetivo específico 3.**

Para el objetivo 3 se utilizarán las categorías de performatividad y mito, subdivididas en las subcategorías: doxa, naturalización y desnaturalización para la primera y la subcategoría de reiteración discursiva para la segunda. Se operará así en los sucesivos análisis.

#### **5.1.3.1. Mito.**

Respecto de la primera categoría, para este objetivo se relacionará el concepto de mito propuesto por Barthes con la norma que se explicó y ejemplificó anteriormente, debido a que dentro de la obra se normalizan y mitifican ciertas actitudes y discursos de los personajes que no deberían ser normalizados. Sin embargo, también es importante mencionar que esta reflexión se produce por el cruce de épocas entre la cultura del siglo XX y la que se vive en la actualidad.

#### **5.1.3.1.1. Doxa.**

La doxa es todo aquello que se enuncia y re-enuncia hasta convertirse en una verdad cultural, una verdad impuesta por la sociedad. Por lo que para esta investigación se tomarán en cuenta palabras, frases o discursos que se repiten a lo largo de la obra.

**5.1.3.1.1.1. “Influencia de la religión en las mujeres”:** dentro del texto encontramos cómo la religión es parte esencial dentro de los valores del pueblo, se hace parte importante en las conductas de los personajes, los cuales acatan cada uno de los principios religiosos. En la obra hay distintas escenas en las cuales la participación de la iglesia se hace presente y los personajes femeninos son los que más relación o acercamiento tienen, ya que asisten a misa y tratan de mantener los valores proporcionados por ellos. Aparecen actos, en los cuales se utiliza a “Dios”, para distintos fines religiosos o para con el pueblo.

Basilio: Pero mi señorita Teresa, ¿y por qué?

Teresa: Usted sabe, don Basilio, que nosotras no podemos estar con esas.

Basilio: Per en la iglesia, mi señorita Teresa.

Teresa: Ni en la iglesia, ni en el cielo, ni en ninguna parte.

Basilio: Pero ese es orgullo, mis señoritas...

Marcela: Llámelo usted como quiera. La gente con la gente.

Teresa: Además usted sabe que a papá no le gusta que vayamos a la iglesia. Así es que será para otra ocasión.

Basilio: Pero ¿no habría modo de “congeniar” las cosas? Es para Dios y Nuestra Señora. Yo las pondré a un lado a ustedes y a otro a...

Marcela: Sólo en el caso que no fueran ellas, y como eso no sucederá...

Teresa: No queremos que nos pase lo de la última vez que se pusieron a gritar a todo lo que les daba la boca para que no se oyera lo que nosotras cantábamos. Que griten solas.

Basilio: Vaya, vaya, todo sea por Dios, mis señoritas. (Mook,1937,p.79-80).

En el extracto podemos darnos cuenta de que se utilizan discursos referidos a la iglesia y a Dios para llegar a conseguir algo. Basilio nombra a Dios como razón para que Teresa y

Marcela participen en el coro, que lo hagan por él, se puede apreciar que es una influencia importante en las mujeres y que solo así las puede convencer. Por esto y otras situaciones la religión forma parte esencial en la vida de las mujeres de la obra.

### **5.3.1.2. Naturalización – desnaturalización.**

La naturalización se relaciona con la doxa, puesto que es una operación discursiva que encuentra su lugar de enunciación en la doxa (la verdad impuesta). Estas conductas naturalizadas pueden o sirven para ejercer violencia. La desnaturalización, en cambio, es el significado de las expresiones sin considerar lo impuesto por la sociedad.

#### **5.1.3.1.2.1. “El cortejo como una forma de acoso y minimización hacia la mujer”:**

como se mencionaba anteriormente, en el apartado de la violencia simbólica, dentro de la obra encontramos múltiples situaciones en las que se naturaliza el acoso camuflado como cortejo hacia las damas, esto sustentado en cómo los personajes masculinos de la obra están constantemente alrededor de ellas, tratando de llamar su atención e incluso, si no les resulta el cortejo, tratan de culpabilizarlas por el rechazo, como ocurre con Juan Antonio cuando trata de culpabilizar a Marta por no corresponder sus sentimientos, diciéndole que si ella no se hubiera acercado él podría seguir con su vida tranquilamente, además de querer manipular los sentimientos de ella diciendo ahora, como en varias ocasiones anteriores, que ella lo hace sufrir. También se observa en el siguiente pasaje:

Marta: **No**, Juan Antonio, **no**...

J. Antonio: Mis tierras, todo lo que tengo y lo que quiera tener será suyo. Yo por usted trabajé sin descanso, desde el alba hasta que se ponga el sol, yo aprenderé para no parecer ignorante antes sus ojos... yo...

Marta: ¡Juan Antonio, Juan Antonio, ¡por Dios!

J. Antonio: Te quiero, Marta, Te quiero: dime que serás mía, Martita...

Marta: Juan Antonio.

J. Antonio: (cogiéndola por la cintura y besándola) mía... Marta... Mi Martita.

Marta: ¡Dios mío, Juan Antonio...**No!**

J. Antonio: **Sí**, mi Martita, te adoro. (Moock, 1937,p.127).

En el diálogo presentado, se muestra como Marta claramente dice “no” en varias ocasiones (las cuales se encuentran marcadas en negrita), pero Juan Antonio no respeta y al contrario le dice “sí”. Esta naturalización sobre que, cuando una mujer dice “no” y en realidad quiere

decir “sí” es un mito naturalizado y aceptado por la sociedad hasta no hace mucho tiempo. El contexto en el que se escribe la obra puede tener conocimiento de este supuesto y lo expresa en el cuadro donde se encuentran los personajes, donde por más que la mujer diga que “no” se antepondrán los deseos y sentimientos del personaje masculino, usándolos de excusa para su discurso de violencia.

**5.1.3.1.2.2. “Minimización de la persona por diminutivos”:** en la obra se encuentran variadas repeticiones de las palabras “lesita” o “loquita”, las cuales en su mayoría no se utilizan como insulto, sino como una forma lingüística atenuada de mostrar superioridad. Sin embargo, se encuentra naturalizado su uso para dirigirse a las jóvenes:

Basilio: Esas cosas se adivinan, je, je ¿Sabe usted quién era?

Marta: No sé quién pueda ser.

Basilio: Vaya, vaya, se hace la lesita cuando en el pueblo no se habla de otra cosa.

Marta: Porque no tienen otra cosa que hacer. (Moock,1937,p.114).

En este fragmento, Don Basilio le dice “lesita” para referirse a que se hace la que no entiende de lo que le están hablando.

Marta: ¿Abuelito, cómo ha amanecido?

Isidro: y tú, loquita, estás desconocida, ¡cuando te fuiste a la ciudad eras tímida!

Marta: Y vuelvo hecha una sinvergüenza, ¿no es eso? (Moock, 1937,p.93).

En el caso del diálogo anterior, el término “loquita” no denota un significado negativo, sino por el contrario, hace referencia al cariño hacia Marta, quién actúa de manera más libre con respecto a las demás jóvenes del pueblo, puesto que no se puede quedar quieta. En varias ocasiones a lo largo de la obra se hace referencia a la locura o locuras que realiza la joven en sus salidas. Por esto se puede decir que estaba naturalizado usar el término de “loca” y sus derivados para referirse a una persona que no actúa según las convenciones sociales.

**5.1.3.1.2.3. “Liberar la rabia por medio de la violencia”:** en la obra y como ha sido mencionado anteriormente, se tacha y culpabiliza a la mujer no solo por sus propios actos, sino también por los de los hombres. En este caso, Juan Antonio pierde el control de sus impulsos culpabilizando completamente a Marta por los sentimientos que siente por ella.

J. Antonio: No se ría Marta. Se ha burlado usted de mí (**Da un palmetazo a la mesa**)

Marta: (Atemorizada). Yo no, Juan Antonio...

J. Antonio: Sí Marta, yo no quería ni siquiera acercarme a usted; tenía miedo, tuve el presentimiento y desde el primer instante traté de huir de usted. Porque su mirada me hacía daño: y usted me atrajo, entre burlas y risas se apoderó de mí, y usted lo sabía, usted lo sabe que soy un esclavo, **usted sabe que si me manda a matar, mataré a otro hombre sin el menor reparo.** (Moock, 1937,p.126).

La violencia en su discurso y acciones (marcadas en negrita), permite ver la existencia de una naturalización en el trato al género femenino, de este modo cuando el hombre se encuentra dominado por sus impulsos o emociones negativas lo lleva a realizar a actos violentos como son golpear la mesa, levantar la voz e incluso llegar al maltrato físico ejemplificado cuando Juan Antonio la sujeta con fuerza de la muñeca.

J. Antonio: (...) La quiero, ¿me entiende usted? (**la coge de la mano**)

Marta: **Suélteme, Juan Antonio, que me hace daño.**

J. Antonio: Perdone, Marta... Martita, yo la quiero... yo no sé decir cosas hermosas, la quiero por sobre todos los seres de la tierra, con odio, con amor, con furia... dígame que me quiere ... Dígalo usted. (Moock, 1937,p.127).

Juan Antonio se deja llevar por sus impulsos al decir “prefiero matarme, cometer el crimen más abominable” y llega hasta ejercer un grado de violencia como sujetarle la muñeca con fuerza, lo que también atemoriza a Marta.

También es importante señalar que existe otro personaje al que le ejercen violencia física. Es evidente que el marido de Elvira le pega cuando se emborracha, por lo que se puede decir que está naturalizado que los hombres puedan tener conductas violentas sobre la mujer cuando están en una relación marital, puesto que nadie del pueblo interviene en el matrimonio para apoyar a Elvira y al momento de comentarlo tampoco se presenta un rechazo definitivo hacia la situación, lo que produce aún más normalización.

**5.1.3.1.2.4. “Participación exclusiva de las mujeres en actividades religiosas”:** como se menciona en el apartado anterior sobre la norma, la participación en actividades religiosas dentro de la obra se ve como una acción exclusiva de las mujeres. Una escena que presenta esta normalización ocurre cuando al toque de las campanas las mujeres deben

reunirse en un parte de la casa para rezar, Ignacia da la orden a sus hijas e inmediatamente los hombres presentes dialogan para la salida mientras las mujeres rezan. Luego Ignacia vuelve a dar el pase para que los hombres reingresen a la sala y los reprende por no querer participar del rezo. En este contexto de la obra se naturaliza que los hombres no participen obligatoriamente de actividades religiosas y puedan excusarse con que no les gusta. Sin embargo, las mujeres no pueden excusarse, puesto que, como dice la norma social, ser devota es ser considerada señora o señorita de “bien”.

**5.1.3.1.2.5. “La mujer con actitud de servicio”:** dentro de la obra está naturalizado que las mujeres deben estar en actitud para servir a los demás, sean invitados u hombres de la casa y así atender las necesidades o requerimientos solicitados por el hombre. Para esto, deben responder rápido y obediente e incluso las elogian cuando brindan una buena atención, como por ejemplo en este primer extracto:

Marcela: (Entrando con bandejas y copas). Sírvanse.

Felipe: Atracarse, señores. El que tenga sed que baje al agua. Salud, compadre.

Alcalde: ¡Salud, por los conspicuos del radicalismo!

Lorenzo: Eso es ser de línea. ¡Tan atenta la Marcelita! (Moock, 1937,p.81-82).

En esta parte, Lorenzo premia lo atenta y dedicada que es Marcela al momento de servirle como si ese tipo de acciones condicionara a la mujer a ser prestigiosa o no, a la vista y percepción masculina. En otra ocasión, se da por entendido que son las mujeres quienes se deben encargar de servir y estar dispuestas a lo que les digan los hombres esperando que ellos sean los habilitadores para que puedan acceder a ciertas cosas: “Ignacia: (entrando) ya estoy a sus órdenes”. Finalmente, se da por hecho en muchas oportunidades que la posición que le corresponde a la mujer es estar en la cocina, que es el lugar en que deben estar, apoyando esta sentencia entre ellas mismas como si existiera una resignación implícita que ha sido naturalizada a través del tiempo y que ya no es posible cambiar.

Se puede concluir que la función de la mujer llega a ser un instrumento que debe atender y preocuparse de los que le rodean, sin importar si se llegan a descuidar a sí mismas, esto debido a una naturalización de la posición de la mujer dentro de la vida social y doméstica, siendo sometida solo a estos espacios.

En cuanto a la desnaturalización, esta se enfoca fundamentalmente en las figuras de Teresa y Marcela, quienes desmantelan todo lo conocido por ellas, luego de los estudios realizados en Santiago. Se dan cuenta de la existencia de otra realidad y situaciones que antes naturalizaron, de las cuales ahora ya no quieren tolerar.

Teresa: Mejor habría sido que nos hubiese dejado aquí.

Marcela: ¡No veo con qué objeto nos ha “civilizado”. ¿Para hablar con el boticario, con don Basilio, con el hijo de don Lepe el del almacén?...

Teresa: ¿O para hablar en francés con Lorenzo?

Marcela y Teresa: ¡Ja, ja, ja!...¡Con Lorenzo! (Moock, 1937,p.72).

En este primer fragmento, las hermanas se encontraban hablando con su madre y le recriminan el hecho de haberlas “civilizado”, puesto que en el pueblo no tenían con quien compartir sus intereses más cultos. Las jóvenes quieren desnaturalizar el hecho de que por estar viviendo en el campo deben relacionarse con el mismo tipo de gente.

Marcela: El gran error es habernos educado en Santiago. Tal vez sin eso nos hubiéramos conformado con esta vida de sumisión, como se han conformado nuestras madres y nuestras abuelas. (Moock, 1937,p.74).

El contexto de la cita está dado por la conversación con Elvira sobre la vida matrimonial de las dos jóvenes, ella les da el consejo de no casarse, a lo que ellas prefieren morir antes de emparejarse con alguien del campo, por ejemplo, Teresa hace mención a no aceptar que la casen con Lorenzo, desnaturalizando la norma implícita en la que las obligan a casarse con alguien a quien no aman.

### **5.1.3.2. Performatividad.**

La performatividad, según Butler, se define como “la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (Butler, 2002,p.18). En la obra *Pueblecito* no se encuentran demasiadas reiteraciones, las que sí se encuentran son recurrentes y forman parte, frecuentemente, de una forma de discurso patriarcal que busca someter a los personajes femeninos ante sus propios deseos machistas, por esto se estudiará como subcategoría la reiteración discursiva.

#### **5.1.3.2.1. Reiteración discursiva.**

La reiteración discursiva corresponde a aquellas palabras, frases o discursos que producen los hablantes que son reiterados y que alteran la realidad conocida y se refieren

principalmente a los géneros. Esto implica que la reiteración discursiva puede producir distintos fenómenos tanto en los hablantes como en sus receptores, ya que al repetir ciertas cosas se logra convencer a las personas, por ejemplo, de las características que deben tener las mujeres para ser consideradas como tales, concibiendo esto como la separación de género femenino y masculino, que en este caso se entiende como una construcción social y no como una realidad biológica.

En *Pueblecito* podemos encontrar distintos tipos de discursos en los cuales tanto hombres como mujeres catalogan y reducen a las mujeres. Se representa la creencia de que las mujeres “no tienen corazón”, la cual considera que el corazón es la parte del cuerpo encargada de los sentimientos, en consecuencia, las mujeres serían seres sin sentimiento alguno por los demás, lo que se condice con las reiteradas ocasiones en las que los personajes masculinos hacen alusión a la maldad y frialdad de las féminas.

En el siguiente cuadro se pueden apreciar algunas citas en las cuales se presenta la reiteración del discurso sobre la maldad de la mujer, la cual se da desde dos personajes masculinos jóvenes, que buscan conquistar a las muchachas a las que se dirigen. Esta reiteración además de desarrollar la idea de la “maldad” de las mujeres se corresponde con las principales recurrencias de violencia simbólica hacia ellas:

Tabla 1: Ejemplos de reiteración discursiva en la obra *Pueblecito*.

Lorenzo: ¿Por qué es <b>tan mala conmigo</b> ? Yo que me acuerdo tanto de usted.
J. Antonio: ¿Usted cree? Marta, terminemos este juego de una vez... <b>Usted me hace sufrir.</b>
J. Antonio: No, eso no, eso es falso. <b>No te creía tan mala Rebeca.</b>
J. Antonio: Si, <b>usted sabe que por usted yo ya no vivo, que no puedo vivir porque a todas horas pienso en usted.</b> Me desgarran las entrañas con sus burlas, ante usted me siento cobarde y me dejo despedazar el corazón. Ahora <b>si no me quieres es una mala mujer.</b>
J. Antonio: <b>Si yo te quiero</b> , Rebeca, es que tú no comprendes...
J. Antonio: Sí, Marta; yo no quería ni siquiera acercarme a usted; tenía miedo, tuve el presentimiento y desde el primer instante traté de huir de usted. <b>Porque su mirada me hacía daño; y usted me atrajo, entre burlas y risas se apoderó de mí</b> y usted lo sabía, usted sabe que soy un esclavo, usted sabe que si me manda matar, mataré a otro hombre, sin el menor reparo.

J. Antonio: **Esto que me dices con intención de herirme**, tal vez sea la verdad: soy un desgraciado.

Como se puede apreciar, las citas predominantes son del personaje Juan Antonio, el cual a lo largo de la obra muestra su evolución en cuanto al trato con la mujer en el ámbito amoroso. Al principio para cortejar a Rebeca presentaba un discurso romántico y juguetón, sin embargo, al enamorarse de Marta y no le correspondiera sus sentimientos, su discurso cambia por uno victimizado y violento. Lo que se observa en frases reiteradas (marcado en negrita) a lo largo de la obra como, por ejemplo: “tu intención de herirme”, “tan mala conmigo” o “mala mujer”.

J. Antonio: No. He sido yo el cobarde. Ayúdame tú, Rebequita, tú que me quieres, ayúdame a liberarme de ella, **dile que no me mire más, que no me hable, que me odie, que me desprecie: yo quiero olvidarla para siempre, para siempre.**

Rebeca: No te aflijas, Juan Antonio, yo te haré olvidarla, vuelve a mi cariño, yo sí te quiero.

J. Antonio: Es que estoy **“embruado”**. (Moock, 1937,p.121).

En este fragmento, la frase clave en su discurso es decir “Es que estoy embruado”, puesto que se excusa en que si ella no se hubiera acercado, él no se habría fijado en ella. Decir que una mujer es bruja es una práctica muy antigua en el discurso, debido a que las mujeres que eran acusadas de brujería se las perseguía o torturaban hasta matarlas. Juan Antonio al usar esa frase, da a entender que él no puede hacer nada para ya no amar a Marta y trata de refugiarse en Rebeca después del rechazo sufrido.

Alcalde: Pobre mujer, si como no. ¿Y por qué no la despide y así evita que lo pelen? (Moock,1937,p.104).

En este pequeño extracto, se puede apreciar otro contexto en el cual un hombre se refiere la mujer, si bien en este caso no dice explícitamente que la mujer es mala, hace referencia de manera sarcástica a que el personaje femenino en cuestión no es “pobre mujer”, lo que se entiende en la cultura popular como que la mujer no es del todo inocente, y frente a eso su mejor propuesta es castigarla por no ser tan inocente como aparenta.

## **5.2. Nathanael Yáñez - *El Huracán* (1918).**

### **5.2.1. Objetivo Específico 1.**

En este primer objetivo se llevará a cabo la identificación de los roles y estereotipos presentes en la obra *El Huracán* por medio de la categoría de roles de género y subcategorías estereotipo femenino, norma y violencia simbólica.

#### **5.2.1.1. Estereotipo femenino.**

Los estereotipos femeninos encontrados en la obra *El Huracán* (1918) de Nathanael Yáñez son los siguientes: “la abnegada”, “la resignada”, “la santurrón”, “la liberal”, “la romántica” y “la maltratada”. De los cuales se analizaron a profundidad, solo los descritos anteriormente en el marco teórico (“la abnegada”, “la resignada”, “la santurrón”).

##### **5.2.1.1.1. La abnegada.**

Rosa es una mujer de mediana edad, casada y con una hija. Se encuentra dentro del estereotipo en una faceta doble, por un lado, como madre y por otro lado en lo familiar, debido a que, sin dudarlo, se sacrifica para cubrir a su hermana, Virginia, quien fue descubierta en un amorío con un joven que se adentraba en su balcón por las noches. Rosa, sabiendo las consecuencias de lo que le pasaría a su hermana si la descubre su madre o abuelo, decide sacrificar su propia honra sin importarle lo que las demás personas comentarían a sus espaldas.

Rosa: (mirando al parque) Van llegando a la puerta... ya salen.

Virginia: Por mí te has sacrificado... Tío Pedro contará todo esto i hablarán de ti.

Rosa: Qué importa. De mi tanto se ha dicho de malo... Que digan una vez más.

Virginia: Tu marido lo sabrá... allá en Europa.

Rosa: I es lo único que siento , pero él también duda ya. Yo seguiré siendo la loca de siempre... en cambio tú... no me habría conformado... i luego la pena del abuelito, de la mamá... mientras que yo, una locura más... de esa loca, por todo comentario...

Virginia: Te debo más que la vida, te debo la honra.

Rosa: (Con tristeza) Que te la da la que para nadie es honrada. ¡Qué ironía! (al hacer el mutis.) (Yáñez,1918,p.51).

La mujer, en un inicio demuestra su compromiso con la familia al decir que “Por no ver sufrir a este viejecito, sería capaz de todos los sacrificios”, más tarde cumple con su palabra al comprender que si lo que su hermana estaba intentando ocultar salía a la luz, no

solo sería un conflicto para esta, sino para toda la familia. Además de estar dispuesta a hacer sacrificios por las personas que conoce, también es capaz de ayudar a un desconocido cuando se lo pide. Esto se demuestra cuando ella se encuentra con el desconocido que entró por su ventana, a quien todos buscan y, en lugar de entregarlo, al ver la desesperación que demostraba el hombre decide darle la oportunidad de explicarse. Rosa pertenece también a los estereotipos de “la liberal” y “la maltratada”. Respecto del primero, se produce por su personalidad libre que se refleja en algunas de las acciones que se le atribuyen dentro de la obra, tales como el viajar desde Europa a pasar un año en casa de su familia dejando a su esposo solo además de algunas respuestas brindadas frente a los comentarios insidiosos de sus familiares y amigos. Por otro lado, se le puede reconocer como la maltratada debido a que en el último acto se aprecia un momento en que su marido se comporta violento.

#### **5.2.1.1.2 La resignada.**

Virginia se presenta como una mujer resignada debido a que el único anhelo amoroso que tuvo, lo dejó ir para mantener su reputación de mujer recta y no entristecer a su familia. Ella se presenta frente a los demás con una personalidad seria que hace pensar que no tendría mayores afectaciones amorosas, pese a esto sí mantuvo una relación, pero se resignó a la idea de terminar con eso cuando fue descubierta por su hermana Rosa. Finalmente, luego del episodio, ella entra a un convento para convertirse en monja, tal como toda su familia esperaba que fuera.

Desconocido: (después de una pausa) Virginia, mírame...

Virginia: No puedo...

Desconocido: En nombre de todo lo que te he querido... de todos los momentos...

Virginia: No los recuerdes... no los quiero recordar... he despertado de mi pesadilla...

Desconocido: Te perderé para siempre... recuerda... yo te he querido hasta el delirio... por ti me esponía a que me mataran una noche cualquiera... i yo también tengo familia ¿recuerdas el día que nos conocimos? (Yáñez,1918,p.51).

En el extracto anterior, se muestra como Virginia no considera la idea de concretar algo más serio con el desconocido, solo está preocupada por su familia y la reacción que tendrá al enterarse de lo sucedido.

### 5.2.1.1.3 La Santurrona.

Este estereotipo corresponde a una mujer que puede ser de mediana edad (25 años) en adelante, se caracteriza por tener una personalidad estructurada, en su mayoría carente de picardía y sentido del humor, siempre concentrada en hacer lo correcto, es decir, solo lo que la sociedad le permite en su calidad de mujer “de bien”, generalmente este personaje tiene una relación más cercana con Dios que con los hombres, no tiene pareja conocida ni se encuentra de acuerdo con las actividades propuestas para la diversión, principalmente de las mujeres, en cambio considera que los hombres pueden ser libres y realizar las actividades que quieran. Virginia se encuentra dentro de este estereotipo debido a su personalidad “intachable”, la cual se expresa por medio de una especie de reticencia al amor romántico y a cualquier expresión de coquetería tanto de parte de hombres como de mujeres. Para ella la única manera aceptable de comportarse es la contraria a su hermana, es decir, sobria, pulcra, formal, seria, etc.

Cipriano: ¿le gustan a usted los tenorios?

Virginia: los detesto i a los enamorados en general

Cipriano: No habrá usted querido nunca

Virginia: Dios me libre

Rosa: Mi hermana es mui rara. nadie puede alardear de haberle conocido el más pequeño flirt. (Yañez,1918,p.11).

### 5.2.1.2 Norma.

Dentro de los fenómenos encontrados en torno a la norma, en la obra *El Huracán* (1918), se destacan las siguientes situaciones:

**5.2.1.2.1. “A las mujeres casadas no se les puede galantear”:** dentro de la obra se presentan variadas situaciones en que los hombres coquetean o dicen palabras galantes para las damas. Sin embargo, estas acciones solo pueden ser realizadas a mujeres solteras, puesto que no está bien visto que a las mujeres casadas se les galantee. Dentro de la obra, existe un personaje, Don Mateo, quien en reiteradas ocasiones realiza este tipo de comentarios a las mujeres, incluyendo a Rosa, en esta situación al ser ella casada se le exige implícitamente que recrimine los halagos. Por el contrario, la mujer los acepta, lo que produce sorpresa y rechazo en quienes los rodean. A pesar de que la norma está dirigida principalmente a los hombres, también se puede considerar como una exigencia

implícita, para que las mujeres no permitan este tipo de acciones, esto, como se muestra en la siguiente cita, se hace presente desde los primeros momentos de la obra.

Von Gómez: Cuidado, Rosa, que le como la dama.

Rosa: (Burlasca) Si yo me deajo.

Von Gómez: Es que la encierro.

Rosa: Le soplo ésta...

Cipriano: Hace un juego Rosita...

Rosa: (jugando) ¡ ésta... ¡ si se descuida...

Cipriano: Lo devora a usted (Por Von Gómez)

Von Gómez: Claro. Con los ojos. Se ahoga uno en ellos.

Virginia: A las casadas no está bien galantearlas. (Yañez,1918,p.10).

**5.2.1.2.2. “Las mujeres que no siguen las convenciones sociales son consideradas locas”:** El término “loca”, a diferencia de la obra *Pueblecito* (1918), donde no se expresa de forma despectiva sino más bien como una manera de demostrar cariño, en esta obra se utiliza para denominar a una mujer que no se comporta según las normas sociales. El personaje de Rosa es llamada loca a lo largo de toda la historia por diferentes motivos, todos relacionados con su personalidad liberal y coqueta, la cual se considera incorrecta debido a su condición de mujer casada. Esto se aprecia en el siguiente fragmento:

Rosa: Ya lo creo. Virginia es toda una gran mujer. ¡ tan formal. No tiene otro defecto que decirme loca a cada instante ¡ no corresponder ningún cariño.

Candida: Tienes razón. Vivir sin afección, ni una esperanza siquiera.

Don Mateo: (A Rosa.) Mientras que usted...

Rosa: Cuidado con las reticencias. Ya sé que antes, de soltera, se habló muy mal de mí; ¡ después de casada, se sigue hablando. Qué le voy a hacer. Imagínense ustedes qué trabajo ir tapándoles la boca a cada uno que habla de mí. Me pasaría la vida en eso. Las locas tenemos esas ventajas sobre las que no lo son; como ya estamos catalogadas, podemos seguir haciendo locuras tan ricamente.

Von Gómez: (A Adelina) Rosa me desconcierta. Tanto cultivar su defecto, llego a dudar de él...

Adelina: ¿Lo duda usted? Es porque empieza a amarla, ¡ cuando se ama se perdonan todos los defectos. Pero Rosa... Imagínese, un año lejos del marido... ¡ con ese temperamento... Virginia sí que es toda una gran mujer... (Yañez,1918,p.23).

Se puede apreciar como a Rosa le han dicho en reiteradas ocasiones “loca” a lo largo de su vida, por lo que ya no se molesta en desmentir o defenderse. Otro aspecto interesante es que debido a esta fama y a sus acciones los personajes la consideran una mujer poco

confiable, por ejemplo: dejar solo a su marido un tiempo exagerado para la época, por su personalidad extrovertida con los hombres, siempre sonriente y amable, directa y sincera.

### 5.2.1.3. Violencia simbólica.

En esta obra no se encuentran tantas situaciones de violencia simbólica y las que existen no son reiterativas en la historia, sino que se rigen por situaciones puntuales. En este caso se devela casi al final de la historia cómo Javier, tras el regreso de Rosa, muestra apatía hacia su esposa por todos los sentimientos que tenía guardados. La indiferencia en una relación amorosa es utilizada como un castigo hacia la pareja, puesto que deja a la persona en la incertidumbre, al no saber el motivo por el que su pareja se comporta de esa manera. Rosa solo quería la atención de su marido y le lastimaba su insensibilidad, producto de esto y de que Javier no quisiera resolver la situación por medio de una conversación tranquila, se desata el conflicto que deriva en violencia física:

Rosa: (Evasiva) No pienso en nada.

Javier: (**Cojiendole las muñecas sin poder contenerse**) No. Dime qué piensas. Hai en tu vida un secreto que yo necesito saber...

Rosa: Dejame, que me haces daño. Te atormentas.

Javier: Me ocultas algo que yo debo saber... Mira, Rosa, que me exasperas con ese jesto de terquedad. Dime en qué piensas.

Rosa: Te digo que me dejes... Me haces daño. ¿Por qué me tratas así?

Javier: Porque tú me ocultas algo.

Rosa: ¿Qué es lo que puedo ocultarte? Suéltame.

Javier: Tú lo sabes mejor que yo.

Rosa: Entonces tú sabes algo?

Javier: Sí, lo sé...

Rosa: Mentira, mentira.

Javier: Niegas sin convencimiento.

Rosa: Pero dime, qué sabes, i no me maltrates.

Javier: (**Arrojándola sobre un sofá**) Que tú has sido en Chile una **mala mujer**. (Yáñez, 1918,p.69-70).

Las palabras destacadas en negrita presentan la violencia ejercida sobre Rosa en la discusión, cabe señalar que no podemos definir ciertamente si la mujer de esta obra era maltratada constantemente, pero sí que Javier explota sus sentimientos e inquietudes sobre su mujer por medio de la violencia tanto simbólica, con la indiferencia y las palabras proferidas, como con la violencia física ejercida en esta escena.

Otra situación particular de violencia simbólica es la sufrida por Asunción a manos de Julio y Don Mateo, el primero, a quien no le basta con observarla en la intimidad del cuarto de baño, sino que además lo comparte con su amigo para verificar si él lo hace también.

Don Mateo: (Mirando a Asunción en el mutis. esta sonrío a Mateo) qué formas tiene i qué contoneo más sujerente... I me ha sonreido

Julio: ¿La ha visto usted?

Don Mateo: A toda hora desgraciadamente, como una tortura, comprendo el suplicio de Tántalo.

Julio: Nó: digo si la ha visto usted en el baño.

Don Mateo: (como sintiendo un vahido) En el... ¿pero has dicho en el baño? sújetame párvulo, que me dan vahidos. (Yáñez, 1918,p.13).

El segundo personaje cruza una nueva línea al intentar acercarse a la habitación de la mujer de noche, cuando se encontraba vulnerable, siendo encontrado por sus compañeros quienes lo hacen desistir de su propósito y lo llevan ante las hermanas nietas del dueño para que le juzguen, a lo que ellas no toman importancia. Así se puede apreciar en la siguiente cita:

Don Pelayo: lo hemos encontrado bajo el rosal...

Von Gómez i lo que es más grave cerca de la habitación de la criada . . .

Cipriano: i le traemos para que le juzgue el alto tribunal. (por Rosa i Virginia que sonrien.)

Adelina. I nos dió un susto grande, cuando surgió de entre las matas ... Von Gómez tiró de su espada... (Yáñez, 1918,p.55).

### **5.2.2. Objetivo específico 2.**

A continuación, se realiza el análisis de las categoría y subcategoría respectivas del objetivo 2: política y política-social que corresponden a la crítica teatral, para comparar los roles y estereotipos femeninos de la época -ya descritos- con relación al contexto de producción de la obra *El Huracán*.

#### **5.2.2.1 Situación política y crítica teatral en la obra *El Huracán* (1918).**

En esta obra no se presentan elementos relacionados con la política, puesto que el tiempo en que transcurren los hechos es en un día y una noche, además de que la trama es una historia de romance y misterio, por lo que la situación política no se deja ver de manera

clara por los personajes en la historia. Solo se describen con detalle, para la escenografía e imaginación del lector, las casas de fundo chilenas características de la época, por lo que se podría hacer mención sobre las clases sociales. Sin embargo, no es tan relevante ni se profundiza en la obra. Respecto a la crítica teatral no se encuentran documentos referidos a la obra o al contexto de producción, solo se encuentra información relacionada al arte por ser Nathanael Yáñez un crítico de las artes.

### **5.2.3. Objetivo específico 3.**

#### **5.2.3.1 Mito.**

Respecto de la primera categoría para este objetivo se relacionará el concepto de mito propuesto por Barthes con la norma que se explicó y ejemplificó anteriormente, debido a que dentro de la obra se normalizan y mitifican ciertas actitudes y discursos de los personajes no deberían ser normalizados. Sin embargo, también es importante mencionar que esta reflexión se produce por el cruce de épocas entre la cultura del siglo XX y la que se vive en la actualidad.

##### **5.2.3.1.1. Doxa**

Dentro de esta obra no se desarrollará la subcategoría doxa debido a que las repeticiones encontradas en la obra están dirigidas en su mayoría a la performatividad, por lo que esto se retomará en la subcategoría reiteración discursiva.

##### **5.2.3.1.2. Naturalización – desnaturalización.**

**5.3.1.2.1. “Los amigos pueden escribirle al marido sobre las cosas que hace su mujer”:** en la obra se naturaliza que terceros sean habilitados para hablar sobre el comportamiento de uno de los integrantes de una pareja en ausencia del otro, señalando y acusando sin importar los efectos que esto podría tener en el matrimonio en cuestión. Por ejemplo, cuando Javier se entera, por medios de cartas que recibió de amigos de Chile, de los comportamientos catalogados de “indecorosos” que tuvo Rosa, por lo que creyó fielmente a lo que le decían sin siquiera detenerse a preguntarle a ella por la situación, dándole más crédito a personas externas que esparcieron rumores de su esposa.

Javier: (Sacando una carta de la cartera.) ¡Lee!...

Rosa: (Lee.) Cómo... Esto ¿de quién?  
Javier: De Don Mateo. Te ha sorprendido. Bueno, i ahora, ¿qué dices?  
Rosa: Que de ese viejo cínico corruptor de criadas, no se debe dar crédito.  
Javier: Como verás más adelante, un criado le contó...  
Rosa: Tío Pedro.  
Javier: ¿Ves cómo caíste? (Irónico.) I ahora tengo razón para hacer de ti lo que quiera? (Con ira.) (Yáñez, 1918,p.72).

A pesar de que Rosa le explicó que no debería creerle a Don Mateo, Javier se sustenta en que el testimonio que le dieron fue confirmado por más de una persona, invalidando por completo la justificación de su esposa, brindándole más veracidad a una situación que ha pasado por los dichos de varias personas que a la versión de su pareja.

#### **5.2.3.1.2.2. “Los hombres pueden realizar comentarios sexuales sobre las mujeres”:**

dentro de la obra una situación medianamente común es la cosificación de las mujeres. Esta se encuentra presente en situaciones como cuando los hombres mayores realizan comentarios de connotación sexual hacia las mujeres, sin importar su condición de soltera o casada; y cuando toman cualquier expresión de amabilidad como una invitación para ejercer poder sobre ellas. En este contexto se encuentra la reacción de Don Mateo frente a una sonrisa amable que le ofrece la criada, momento en el cual él cree haber obtenido el derecho de propasarse con ella, cuando es sorprendido merodeando por fuera de la habitación de la muchacha. Otra situación en la que se hacen comentarios de índole sexual, es cuando Von Gómez dice: “cuidado, Rosa, que le como la dama”, haciendo referencia en que al descuidarse podría ser atacada por él.

#### **5.2.3.1.2.3. “La mujer tiene la responsabilidad de mantener su honra”:**

está naturalizado que la mujer tenga la obligación de darse a respetar y no caer en ninguna situación que pueda avergonzarla a ella o a su familia. El hombre es liberado de cualquier culpa que pueda tener al momento de verse la fémina afectada por actos cometidos por ellos, por el contrario, la culpa recae sobre las mujeres, en tanto es ella quien no se respeta a sí misma permitiendo que le pasen a llevar. Esta situación se ve reflejada en dos ámbitos distintos, por un lado, cuando a Virginia le intentan hablar en doble sentido ella se limita a dar negativas dándose a respetar frente a los hombres, esto produce que tenga un mayor

prestigio como mujer. Por otro lado, Rosa sigue el juego y responde a los dichos en doble sentido que realizan hacia ella.

**5.2.3.1.2.4. “Liberar la rabia por medio de la violencia”:** la violencia dentro de esta obra se presenta al final y está naturalizado, para la época, que el hombre pueda liberar su rabia por medio de la violencia para aterrorizar y ejercer poder sobre un individuo más débil. En la obra esto ocurre cuando Javier se entera a través de las cartas el comportamiento de su esposa, en un arranque de ira sujeta con violencia a Rosa de las muñecas sin poder contenerse pensando que le esconde algún tipo de información respecto a lo que pudo haber pasado en Chile, e incluso la arrojó con violencia sobre un sillón desatando su enojo sólo por las cartas que había recibido del círculo cercano. Situación que anteriormente se ejemplifica en el apartado de la violencia simbólica.

**5.2.3.1.2.5. “Desnaturalización del estereotipo femenino por medio de la ruptura de las normas sociales”:** la única desnaturalización o personaje desnaturalizado que se presenta en *El Huracán* es Rosa, puesto que su comportamiento era siempre contrario a normas sociales establecidas. El personaje presenta más de un estereotipo femenino (liberal, abnegada, romántica, maltratada) y representa a una mujer adelantada a su época. No comparte los pensamientos del círculo al que pertenece, lo que produce que los demás personajes en la obra la vean como una persona poco confiable, descarriada y la denominaban “loca”. Rosa no representa al común estereotipo de la mujer casada, al contrario, ella es libre, romántica, curiosa, con carácter fuerte y siempre fiel al amor que sentía por su marido. A pesar de las críticas y chismes que se esparcían a su espalda por su personalidad, ella siempre fue una persona honrada y fiel, no le importaba desmentir lo que decían de ella, pues sabía que no estaba haciendo nada incorrecto. Esto se puede corroborar cuando Rosa dice: “Ojalá, que mi locura jamás ha hecho daño a nadie.” o “Mentira. He tenido un carácter lijero. Así nací, no lo puedo remediar: es mi temperamento...”.

### 5.2.3.2. Performatividad.

Al analizar la obra *El Huracán* (1918) desde esta teoría, se encuentran reiteraciones discursivas respecto a dos elementos: comentarios de índole sexual y categorización de la mujer con el término “loca”, que busca marginar o castigar a la mujer por medio de la presión social.

#### 5.2.3.2.1. Reiteración discursiva.

**5.2.3.2.1.1. “Repetición de comentarios sexuales”:** a lo largo de la historia se repiten en reiteradas ocasiones comentarios de índole sexual, especialmente de hombres a mujeres, lo cual en todos los casos puede causar un efecto distinto en las receptoras. Sin embargo, a pesar de los momentos en que esto causa algún conflicto, los personajes masculinos continúan realizando dicha acción.

Tabla 2: Ejemplos de reiteración discursiva en la obra *El Huracán*.

<b>ENUNCIADOS EN DIÁLOGO</b>
Von Gómez: Me domina usted siempre hasta en el tablero. Julio: Nó: digo si la ha visto usted en el baño. (...) Don Mateo: Me siento fauno i me desvaneci ante la vision pagana que me hizo entrever la palabra baño...
Von Gómez: I alcance a desnudarla... Don Mateo: Yo no...
Julio: I tiene dos. Lo ha coronado dos veces. Don Mateo: (aparte a Julio) Imagínate tú si fuera el marido.
Cipriano: Lo devora a usted (Por Von Gómez) Von Gómez: Claro. Con los ojos. Se ahoga uno en ellos.
<b>ENUNCIADOS SELECCIONADOS DE UN SOLO PERSONAJE</b>
Don Mateo: (mirando a Asunción en el mutis. Esta sonrío a Mateo.) Qué formas tiene i qué contoneo más sujerente...I me ha sonreído.
Von Gómez: Cuidado, Rosa, que le como la dama.
Von Gómez: Es que la encierro.
Don Mateo: (Nostálgico) ¡Ai! mujeres hermosas, es lo único que me queda: la imaginación. (carcajada general).

En la tabla anterior, se pueden apreciar comentarios y diálogos entre personajes masculinos, que tienen un carácter de doble sentido, que apunta a lo sexual. En este sentido los personajes masculinos tienen a bromear y las mujeres se mantienen al margen de estas conversaciones.

**5.2.3.2.1.2 “Minimización de la mujer por la repetición del término loca de manera despectiva”:** en esta obra se presentan en repetidas ocasiones la palabra “loca” para referirse a una mujer que no se comporta según la norma.

Tabla 3: Ejemplos de la reiteración del término “loca” en la obra *El Huracán*.

<b>ENUNCIADOS EN DIÁLOGO</b>
Don jorge: Estas correspondida, <b>locuela</b> . Virginia: <b>Loca</b> sí que lo es i de atar. Rosa: I yo tan contenta con mi <b>locura</b> .
<b>ENUNCIADOS SELECCIONADOS DE UN SOLO PERSONAJE</b>
Rosa: I es lo unico que siento, pero él tambien duda ya. Yo seguire siendo la <b>loca</b> de siempre...en cambio tú... no me habria conformado... I luego la pena del abuelito, de la mamá... mientras que yo, una <b>locura</b> más... de esa <b>loca</b> , por todo comentario...
Rosa: I con razón. Ha sido noche de susyo, i todo según parece por mi imaginación de <b>loca</b> .
Rosa: (...) Las <b>locas</b> tenemos esa ventaja sobre las que no lo son...(...).
Rosa: Si la viera. Está más grande i más mona i más <b>loca</b> ...
Rosa: Ojalá, que mi <b>locura</b> jamás ha hecho daño a nadie.
Rosa: (...) No tiene otro defecto que decirme <b>loca</b> a cada instante i no corresponder ningún cariño.
Virginia: No me recrimines. Estuve <b>loca</b> (...).

En la tabla anterior aparece en negrita el término loca y sus derivados, se puede observar cómo se utilizan tanto de manera despectiva como para caracterizar la personalidad del personaje, hasta como una excusa por mal comportamiento.

También la reiteración se presenta cuando los personajes tanto femeninos como masculinos se refieren a las mujeres, en especial a Rosa, con el término “loca”, lo cual produce en los demás un sentimiento de rechazo hacia ella por poseer este rasgo en su personalidad. La repetición de esto tiene efectos adversos en la mujer ya que por una parte causa problemas en su matrimonio, mientras por otro lado ella no considera que ser de ese modo es algo inapropiado, al contrario de la opinión de sus cercanos.

Cipriano: Rosa me da mala espina... qué tendría de extraño con esa cabeza...

Don Pelayo: Yo, como usted, sospecho algo grave.

Cipriano: ¿también de ella?

Don Pelayo: También... hai que ser malicioso. (Yáñez,1918,p.41).

En el extracto anterior se puede apreciar cómo se le quita credibilidad a Rosa y se la juzga solamente por la creencia de que la mujer es “loca”, debido a sus comportamientos que se consideran fuera de las normas sociales. Esto se refleja también cuando Javier dice: “es que no sé qué calor pones tú en lo que en otras mujeres aparece fríamente insustancial.”, recriminándola porque no se comporta como el general de las mujeres casadas.

**5.2.3.2.1.3 “Repetición del buen comportamiento femenino”:** en la obra también se hace mención en repetidas ocasiones de la intachable reputación del personaje de Virginia, como una gran mujer, ejemplo de buen comportamiento y costumbres del estereotipo femenino. La significación de ser una gran mujer se denota de manera importante en la obra y se contrasta con el personaje de Rosa, que es tratada como “loca”.

Don Mateo: admiro a Virginia. Es invulnerable. Se me imagina una Walkiria a pie... i le guardo rencor.

Cipriano: Yo la comparo con un estanque secular de agua tranquila no tocada aun ni por el ala de una golondrina. (Yáñez,1918,p.12)

...

Rosa: Ya lo creo. Virginia es toda una gran mujer. I tan buena i tan formal. No tiene otro defecto que decirme loca a cada instante i no corresponder ningún cariño. (...)

Adelina: ¿Lo duda usted? Es porque empieza a amarla, i cuando se ama se perdonan todos los defectos. Pero Rosa... imagínese, un año lejos del marido... i

con ese temperamento... Virginia sí que es toda una gran mujer... (Yáñez, 1918,p.23-24).

En las citas anteriores, se presentan algunos ejemplos en donde se comenta entre los personajes, el comportamiento intachable de Virginia. Esto ocurre a lo largo de toda la historia y produce que ella tome decisiones importantes en su vida considerando las opiniones de sus cercanos.

### **5.3. Antonio Acevedo - *Camino de flores* (1929).**

#### **5.3.1. Objetivo específico 1.**

En este primer objetivo se llevará a cabo la identificación de los roles y estereotipos presentes en la obra *Camino de flores* (1929) por medio de la categoría de roles de género y subcategorías estereotipo femenino, norma y violencia simbólica.

##### **5.3.1.1. Roles de género.**

###### **5.3.1.1.1. Estereotipo femenino.**

Los estereotipos femeninos encontrados en la obra de Antonio Acevedo Hernández son los siguientes: “la abnegada” y “la resignada”. El estereotipo de “la santurróna” no se encuentra, por lo que no se abordará en este apartado.

###### **5.3.1.1.1.1. La abnegada.**

Rosalía, una joven de mediana edad, alegre y atenta con sus familiares, presenta este estereotipo, ya que, a pesar de sentir y compartir sentimientos por el joven Manuel, renuncia a su amor cuando se entera que su hermana también está sufriendo por él. Este personaje está dentro de esta categoría debido al desinteresado sacrificio que hace por su hermana al notar que ambas están enamoradas del mismo hombre. Ella y Manuel están comenzando una relación amorosa, sin embargo, el joven antes estuvo cortejando a su hermana Florentina, lo que produjo que ella también le quiera. Al momento de enterarse de la situación en la que se encontraban por aquel amor, Rosalía decidió, para evitar más sufrimiento a Florentina, cortar toda relación que tuviera con aquel poeta desconocido, ya que sabía que si ellos mantenían aquella relación que estaban comenzando solo causarían dolor. Rosalía demuestra su abnegación, por ejemplo, al escuchar la historia que cuenta

su hermana sobre la niña que perdió el corazón por una flor de copihue, momento en que ella entendiendo la metáfora que había tras la historia le dice: “Hermanita, yo te devolveré tu corazón... Te lo devolveré (llorando) Abuelita!”, dando a entender que no va a seguir con su romance con Manuel para que su hermana no sienta perdido su corazón. Su compromiso familiar llega a tal punto que incluso le exige a Manuel se case con Florentina para no verla sufrir más.

Manuel: ¿qué decís? ¿qué querís que haga?

Rosalía: casarte con ella.

Manuel: no me quiere...

Rosalía: te adora...

Manuel: entonces. . .

Rosalía: si no prometís darme gusto perderás hasta mi amistad...

Manuel: habís pensao...

Rosalía: Sí.. . Florentina! (Acevedo, 1929,p.24).

Rosalía prioriza la felicidad de su hermana antes que la propia, esto se manifiesta cuando ella expone que quiere a su hermana más que a sí misma, como lo expresa en el siguiente extracto: “Rosalía: Mentira...oye, vos querí a Manuel, lo querís...Yo lo quiero también, pero no quiero que sufray vos....también sois la prefería pa mí...¡Qué me importa! Te quiero más a vos qué a mí!” (Acevedo, 1929,p.22).

El personaje de la abuelita es considerado como madre abnegada, debido a que sus intenciones siempre fueron las de salvaguardar a sus nietas y cuidarlas como si fueran sus propias hijas. La mujer, al ver que una de sus nietas está sufriendo y nadie puede entenderla, solo ella misma, decide contarle a su familia la historia de una muchacha que se suicida al seguir el camino de flores que había en un barranco. Esto refleja que la mujer, al sentir que no tenía más recursos a su mano, utilizó lo único que tenía a su alcance para salvar a su nieta y protegerse también a sí misma de sentir el dolor de perderla, ya que la considera como su hija.

Abuela: Estas chiquillas... No...yo voy a llorar a llorar... También sé cuentos en que las madres mueren de pena cuando sus hijas pierden la alegría... cuando trazan caminos de flores... (Acevedo,1929,p.18).

En esta etapa de la historia, la abuela está expresando su sentir y su preocupación por la felicidad de sus nietas, ya que como se mencionó antes, temía que alguna de ellas pudiera seguir el camino de flores.

#### **5.3.1.1.1.2 La resignada.**

Florentina responde al estereotipo debido a que, a pesar de estar enamorada de Manuel, acepta el quiebre de este romance con el poeta. Se conforma con la idea de que lo que pudo haber pasado entre ellos terminó, sin embargo, no podía evitar seguir sintiendo dolor por la situación, ya que observaba cómo el joven le decía a su hermana las mismas palabras que ella había escuchado en algún momento. A pesar de su sufrimiento no podía explicar a su familia lo que pasaba, por lo que solo entregaba leves indicios de sus sentimientos, incitando a su hermana a que no creyera en palabras que podrían terminar rompiéndole el corazón.

Florentina: Na, hermana...na...Oye, no creas en las mentiras ni en las canciones que causan dolores más juertes que puñalás...más juertes que puñalás...(váse llorando por la izquierda) (Pausa)

Florentina: Es que no puco hablar de otro moó porque tengo pena. Porque tengo ganas de llorar, ganas de morirme... Porque quiero ir lejos de aquí...lejos... Porque me muero de pena. (llora) (Acevedo,1929,p.7).

En este extracto se da a entender que es ella quien se resignó a la falta de amor dándose por vencida en muchos aspectos, sin quedarle más que la renuncia a aquel amor imposible y el silencioso sufrimiento del desamor.

#### **5.3.1.1.2 Norma.**

Dentro de los fenómenos encontrados en torno a la norma, en la obra *Camino de Flores* se destacan las siguientes situaciones:

**5.3.1.1.2.1. “Las mujeres deben hacerse cargo de las labores domésticas y atender a los varones”:** dentro de la obra se presentan situaciones que necesariamente deben ser realizadas por la mujer, como por ejemplo las labores domésticas y atención de invitados, además de recibir constantes órdenes del género masculino para que realice alguna tarea que tenga que ver con el hogar.

Rosalía: ¿Preparo el mate?

Ño Isidro: ¡Qué preunta... Claro! Y vos Florencia le vas a traer una copa e mosto al frastero... y que vengan pa acá esas viejas. (Rosalía y Florentina obedecen; esta se va por el foro derecha).

Ño Isidro: (Fumando) Mire amistá, cuando yo llegué aquí venía como usté, de lejas tierras. Porque yo tamién soy abajino. Yo hey bebío las aguas del Aconcagua, cumpa. Me vine aquí, no de fregao si nós de andariego... y yo no sé ni cantar. Pasa el tabaco Rosalía (obedece) Me'stoy poniendo muy pitaor.

Rosalía: Ya'stá el mate.

Ño Isidro: Cébaló pues niña. Sírvele a Manuelito. (Acevedo,1929,p.9).

En el fragmento anterior, se observa como Ño Isidro, el padre de la casa, da órdenes a todas las mujeres que se encuentran para recibir a su invitado. Las mujeres de la escena solo acatan y realizan lo que se les ordena, puesto que es la norma implícita de jerarquía del hogar.

**5.3.1.1.2.2. “Las mujeres no pueden entrometerse en las conversaciones de los hombres”:** como norma implícita, se aprecia que las mujeres no deben escuchar o entrometerse en las conversaciones de los hombres. Esto se observa en algunas escenas como:

Ño Isidro: Conque esas tenemos. . . psh, se aflige por muy poco. Y vos, Rosalía'stás con la boca abierta oyendo lo que no te importa. Andá y dile a tu hermana que necesito hoy esas brasas.

Florentina: (Dentro) Ya las llevo. (Sale trayendo una palada de brasas que deposita en el brasero) (Acevedo, 1929,p.8).

...

Ño Isidro: Y con más ganas de trabajar... Y aquí viene lo güeno, yo paraba en la casa de Ño Ramón que era mayordomo entonces. (...) Y en cuanto que pasó, Angelita, le ije, óigame una palabrita (a Rosalía) Y vos que'stás escuchando.

Rosalía: Yo no escucho ná...

Ño Isidro: ¿Y paqué abris tanto la boca? (Acevedo, 1929,p.10).

En dos ocasiones se regaña a Rosalía por quedarse escuchando las conversaciones de los varones, en ambas escenas luego del llamado de atención de Ño Isidro, el personaje desaparece para realizar alguna otra labor necesaria, como por ejemplo, servir el mate.

### 5.3.1.1.3. Violencia simbólica.

La obra *Camino de flores* presenta la violencia simbólica por medio del personaje El Raco, el cual tiene una actitud violenta hacia Rosalía, porque ella no acepta sus cortejos. Frente a esta situación, el hombre no soporta el rechazo y trata de manipular la situación diciéndole que ella está cambiada.

El Raco: Te aseguro que no... Es que me buscan el odeo, mira... (Pausa). ¿Qué tiempo hace, que vos habís cambioo...

Rosalía: ¿Cambioo?

El Raco: Sí...

Rosalía: No, porque no te hey querido nunca, me reía de vos, de tu braveza y te animaba como...

El Raco: Me animabas... Ah! Te aseguro... (Va a tomarla).

Rosalía: No me agarrís, porque grito...

El Raco: Grita! (Tomándola de los brazos). (Acevedo, 1929,p.2).

En el extracto anterior, se observa cómo Rosalía le quiere hacer entender que él malinterpretó sus acciones y que no siente nada por él. El Raco al no aceptarlo intenta tomarla por la fuerza y procede a violentarla físicamente.

Aparte de la violencia simbólica ejercida al personaje femenino, también existen situaciones de violencia en la obra. La violencia física está inmersa en la historia para demostrar cómo se resuelven los conflictos entre hombres. Dentro de la misma conversación aparece el personaje de Manuel, a quien El Raco no solo amenaza, sino que le ataca con un cuchillo esperando herirlo de muerte, lo que no solo fue infructuoso, sino contrario a sus deseos, ya que el joven por defenderse le asesta una puñalada que lo deja malherido. Este tipo de demostración violenta busca representar el comportamiento de un hombre de campo que tiene la errónea creencia de que la única manera de darse a respetar es tratando a los demás de tal manera que le tengan miedo.

### 5.3.2. Objetivo específico 2.

A continuación, se realiza el análisis de las categoría y subcategoría respectivas del objetivo 2: política y política-social que corresponden a la crítica teatral, para comparar los roles y estereotipos femeninos de la época -ya descritos- con relación al contexto de producción de la obra *Camino de flores* (1929).

#### **4.3.2.1 Situación política y crítica teatral en la obra.**

Antonio Acevedo, fue reconocido como padre del teatro social en Chile y, a su vez, fue destacado a nivel latinoamericano como uno de los autores proletarios de la primera fase de la modernidad. Carolina Brncic y Eduardo Thomas señalan en su artículo “Panorama crítico de los hitos del drama chileno” en la *Revista Chilena de Literatura* (2019) que:

En el concepto de Acevedo, un teatro limitado a la realidad y percepción de la oligarquía dominante, como ocurría con el teatro chileno hasta entonces, era irremediamente ajeno a la realidad profunda del país y en consecuencia un teatro incapaz de representarla. Para crear una dramaturgia que interpretara a la sociedad chilena real, el autor llevó a la escena al mundo popular con su oralidad, folclore, memoria, leyendas y mitos; su arte y sus fiestas, además de sus sufrimientos, luchas y demandas de justicia. (Brncic, Carolina & Thomas, Eduardo, 2019).

Lo anterior confirma que, a pesar de que es una obra de un solo acto, es posible encontrar la situación de los personajes en una fuerte crítica en relación a su posición del trabajo. Acevedo trabajó junto con obreros para sus representaciones, haciendo siempre fuerte hincapié en las realidades sociales que existían en la época, siendo hasta la misma representación en la obra a través de Manuel de cómo el trabajo del artista es minimizado, como él mismo menciona cuando le pregunta cómo va su oficio de poeta: “así no más, ño Isidro. Cómo quiere que ´ste un pobre y desconocío.... Usté sabe que los pobres hediondean a la legua” el trabajo del artista es demostrado como algo “mal” visto y poco valorado en la época.

#### **4.3.2.2 Repetición temática en las obras de Acevedo.**

Acevedo utilizó en todas sus obras temáticas repetidas para mostrar la realidad que conocía, entre los temas que aparecen se encuentra: la pobreza y los problemas que eso conlleva, como la explotación, marginalidad, alcoholismo y violencia. Los personajes que utiliza por lo general son el obrero, el campesino, el minero, la prostituta y la mujer maltratada, todos estos estereotipos son característicos de sus producciones. En la obra *Camino de flores* se puede encontrar al personaje campesino, un hombre de esfuerzo que vive en las montañas, también se agregan elementos de folclor por medio de las canciones que comparte el personaje Manuel, un poeta, que deambula sin rumbo fijo.

Juan Piña en su artículo “Antonio Acevedo Hernández y el teatro social chileno” (1999) menciona que:

Así, Acevedo mostró a unos personajes chilenos que eran reales, y no elementos decorativos en quienes no afloraban sus problemas y conflictos más profundos. A través de sus obras fueron apareciendo las auténticas condiciones de vida de los campesinos y los mineros; las relaciones feudales entre los patrones y los obreros; la pérdida de las tradiciones producto de la emigración del campo a la ciudad; las precarias condiciones sociales de los suburbios, que convierten en parias o delincuentes a jóvenes ignorantes; las esperanzas y deseos íntimos de personajes a la deriva y de prostitutas nobles que sueñan con establecer un hogar. En general, en la dramaturgia de Acevedo Hernández los “héroes” y los “villanos” están claramente definidos: los primeros se encuentran en el pueblo despojado y modesto, y los otros, entre los ricos y poderosos, derivando en ocasiones en cierto maniqueísmo simplista. (Piña,1999,p.14).

Esta propuesta en las obras de Acevedo ha sido comentada positivamente por la crítica teatral, siendo reconocido como el padre del teatro social en Chile. A nivel latinoamericano es reconocido como un importante autor proletario de la primera etapa de la modernidad y gran parte de su trabajo lo realizó junto a compañías obreras que se presentaron frente a los trabajadores.

### **5.3.3. Objetivo específico 3.**

#### **5.3.3.1. Mito.**

##### **5.3.3.1.1. Doxa.**

**5.3.3.1.1.1. “Mirada de la poesía a través de mentiras”:** en la obra de *Camino de flores*, se da a entender en reiteradas ocasiones cómo la poesía era comparada con las mentiras, es decir, que a través de ellas se trataba de persuadir a los demás y eran utilizadas para envolver a las mujeres, enamorándolas, haciéndoles creer que aquellos sentimientos expresados eran verdaderos. Se hace creer que las canciones no eran más que una herramienta de los poetas.

Florentina: ¿Otra mentira? Nosotras somos montañesas, por aquí no hay cantores ni hombres que sepan bonitas historia. Todas las hazañas. de los leones y de la nieve y de los bandíos las sabimos de memoria. Pero las mentiras son muy bonitas. Yo oí hace tiempo una mentira que me hizo creer que el cielo había bajao a la tierra. Y esa mentira me costará la vía. (Llora).

Rosalía: Hermanita, dime que tenís... que...

Florentina: Na, hermana... na... Oye, no creas en las mentiras ni en las canciones que causan dolores más juertes que las puñalás... más juertes que las puñalás...

(Váse llorando por la izquierda) (Pausa).

Rosalía: ¿Por qué ha llorao mi hermana?

Manuel: Ella lo sabe. . .

Rosalía: Y usté tamién. Las canciones hieren como puñalás... Pues bien, no quiero sus canciones ni su amor... Váyase, no quiero sus mentiras.

Manuel: Sí, Rosalía, hey mentío; pero agora le juro por mi maire que jué la mujer más güena del mundo, por mi maire que los está viendo de las estrellas, por mis canciones llenas de dolores y de recuerdos, que a usté le diga la verdá. Mándeme lo que quiera. Mi vía es suya y lo cínico que no le obedeceré será no quererla. (Acevedo, 1929,p.7).

En estos extractos vemos como Florentina le advierte a su hermana Rosalía que las canciones son nada más que mentiras, que luego duelen al recordarlas, comparándola así con un engaño para enamorarla y luego dejarla.

#### **5.3.3.1.2. Naturalización - desnaturalización.**

5.3.3.1.2.1. “El cortejo como una forma de acoso y minimización hacia la mujer”: en la obra el rol masculino se presenta de una forma violenta y prácticamente acosadora, lo que se avala con el personaje El Raco, quien, a pesar de que Rosalía le rechaza formalmente, insiste en varios tonos, incluso llegando a mencionar que sería capaz de apuñalar por ella.

El Raco: Pero Rosalía...Porque habís cambiado tanto. Si antes me decías que me querías. ¿Te acorday? En las topiaúras por vos pelié cuatro veces. Porque te miraban; por vos apuñaleo al mismo José Arnero. (Acevedo,1929,p.1).

**5.3.3.1.2.2. “La masculinidad validada a través de la violencia física”:** en *Camino de flores* en más de una ocasión se muestra cómo la posición masculina en la obra se da a entender que para que un hombre fuera reconocido como tal frente a otros, debía mantener una posición violenta para llegar a ser respetado. Un ejemplo de esto es la actitud de El Raco frente a Manuel, a quien menosprecia por dedicarse a la poesía, intentando reprocharle cobardía e incapacidad de defender a Rosalía.

Manuel: A mí no me pega. Oiga, mozo, ¿le molesta que tenga amistá con la Rosita?

El Raco: Esta mujer ha de ser mía! No de aparecíos como vos, que no se sabe de aonde venís!

Rosalía:Cállate.

Manuel: Si es guapo, calle la boca, los hombres se entienden calláitos.

El Raco: (Sacando su cuchillo) Así. (Agrediéndolo).  
Rosalía: Virgen María! (Trata de interponerse).  
Manuel: Rosita, quítese. (Atacando rápidamente) Así (hiriéndolo) Chits, los hombres callan. Anda que no salga sangre aquí, los valientes se la tragan. (Acevedo,1929,p.3-4).

En el fragmento anterior, se muestra como Manuel logra sobreponerse ante los insultos, ya que, al momento de iniciar la pelea con El Raco, logra herirlo, “validando” su masculinidad, demostrando que, a pesar de ser poeta, también tiene habilidades para defenderse.

**5.3.3.1.2.3. “Las mujeres deben atender lo que se les diga sin protestar”:** en más de una ocasión, las mujeres que pertenecen a esta obra se ven obligadas a atender a los hombres, proveyéndoles rápidamente todo lo que ellos necesiten. Mientras que los hombres son quienes se quedan pasivamente esperando a que ser atendidos e incluso apurando de ellas si no cumplen con las expectativas.

Ño Isidro: Conque esas tenemos...psh, se aflige por muy poco. Y vos, Rosalía´stas con la boca abierta oyendo lo que no te importa. Anda y dile a tu hermana que necesito hoy esas brasas.  
Florentina: (dentro) Ya las llevo. (Sale trayendo una palada de brasas que deposita en el brasero).  
Rosalía: ¿Preparo mate?  
Ño Isidro: ¡Qué preunta...Claro! Y vos Florencia le vas a traer una copa e mosto al frastero... y que vengan pa acá esas viejas. (Rosalía y Florentina obedecen; esta se va por el foro derecha) (Acevedo, 1929,p.8-9).

### **5.3.3.2. Performatividad.**

#### **5.3.3.2.1. Reiteración discursiva.**

Las investigadoras identificaron que dentro de la obra *Camino de flores* no se encuentra ningún ejemplo de reiteración discursiva, puesto que no hay momentos que se intente caracterizar los géneros de manera normada. Por lo que este apartado no se desarrollará.

## **5.4. Benjamín Orrego Vicuña - *Por su cariño* (1914).**

### **5.4.1. Objetivo específico 1.**

En este primer objetivo se llevará a cabo la identificación de los roles y estereotipos presentes en la obra *Por su cariño* (1914) por medio de la categoría de roles de género y subcategorías estereotipo femenino, norma y violencia simbólica.

#### **5.4.1.1. Roles de género.**

##### **5.4.1.1.1. Estereotipo femenino.**

En esta obra se encuentran los estereotipos de “la resignada”, “la abnegada” “la santurróna” y “la liberal”. De los cuales solo se desarrollarán en profundidad “la resignada”, “la santurróna” y “la abnegada”.

##### **5.4.1.1.1.1. La abnegada.**

Doña Clarisa es una señora de casa, muy apegada a la Iglesia y a “las buenas costumbres”, siempre preocupada de que sus hijas tengan un buen pasar, especialmente esperando que ambas lleguen a una buena familia que pueda protegerlas y cuidarlas una vez se vayan de la seguridad del hogar que ella les proporciona. El personaje se concentra principalmente en entregarlas a un “buen esposo” que pueda asegurarles estabilidad económica y el amor que ellas merecen. La abnegación en este caso no implica la hipoteca de su propia vida, puesto que dentro de la obra no se presenta algún caso en el que la madre sacrifique sus sueños o deseos por las hijas.

Doña Clarisa se preocupa mayormente por su hija menor quien tiene una mentalidad un poco diferente a la suya, porque Julia es más honesta para decir lo que piensa y quiebra las normas sociales de la época. Al ver que la muchacha se está acercando cada vez más al buen partido recién llegado, Javier, decide comenzar con los preparativos para la boda que está segura pronto se realizará. Por ello, en cuanto el joven se le acerca, sin demora, le da su consentimiento para contraer matrimonio. Si bien la mujer está más interesada en lo monetario que en lo amoroso, no toma una decisión tan importante sin considerar los sentimientos de su hija.

#### 5.4.1.1.2 La resignada.

Mariana, hija mayor de Clarissa y hermana de Julia, se muestra como una joven atenta y respetuosa, quien siempre ha sentido la necesidad de ser responsable y mantener actitudes pulcras y correctas, esto es mencionado por otros personajes de la obra en algunas ocasiones, como, por ejemplo:

Robles: ¡Si es tan buena! Mire usted, el mes pasado tuve a mi chiquillo mayor que no levantaba la cabeza, ¡estaba enfermazo el pobre! Las señoras no hicieron caso, pero misia Marianita... ¡era de verla! Nunca faltaba a darle los remedios (*espontáneo*) si es tan buena, tan buenaza la señorita!.. (Orrego, 1921,p.65).

Si bien las hermanas no se llevan bien todo el tiempo, la joven Mariana acepta dignamente el matrimonio de su hermana con el hombre que ella también ama, Javier, ya que sabe que los sentimientos entre ellos son mutuos, mientras que a ella Javier no le corresponde el amor que ella sentía. Para no causar problemas ni quedar en vergüenza frente a su familia, la joven sufre en silencio sin decirle a nadie más que al Padre Frías lo que está pasando en su interior. Para ella “en la santa resignación está la verdadera virtud” (pág. 89), ya que en su pensamiento es más valioso resignarse a no conseguir lo que quiere, que intentar algo que sabe no la llevará a ningún lugar y solo podría causar males dentro de la familia, considerando que todos los demás están a favor de la boda. Mariana decide, por cuenta propia y por amor a los demás, guardar silencio sobre sus sentimientos y llorar en soledad, como lo expresa en el siguiente extracto:

Mariana: (los mira alejarse por la ventana) Sola... siempre sola. Alma mía, llora, lo necesitas tanto... Javier, por tí, me he sacrificado, porque no sufrieras como yo he sufrido. ¡Oh! pero si al menos tú supieras cuánto te amo acaso sufriría tranquila. (Sobre una mesa hay flores, destroza algunas abstraída). No... Si no es posible (desesperándose). Tienen razón, soy una tonta, una romántica (medio estraviada) ¡Allí goza!... ¡Allí se sonríe mucho! Allí todo es amor. Sí... el canal, las aguas bienchorras... (va a salir cuando se interpone el padre) (Orrego, 1921,p.89).

El matrimonio de Julia y Javier ya es un hecho, su madre y su hermana están de acuerdo, Javier está feliz, en consecuencia, Mariana ya no puede hacer nada. Por un momento solo piensa en morir para dejar atrás aquel dolor que siente, pero el Padre le impide esta actitud y le apoya, la conforta y la anima a seguir con su vida.

#### **5.4.1.1.1.3. La Santurrona.**

En *Por su cariño* se puede considerar a Mariana como santurrona, debido a que mantiene una estrecha relación con la religión y con las “buenas costumbres”. Este personaje demuestra desde el primer parlamento, que su vida se encuentra basada en los valores que entrega la Iglesia, por ejemplo, su primera interacción en la obra dice “siempre riñendo. Siquiera en el día del Corpus podrían tener paz”, en este momento se puede comprender que la joven considera de gran importancia el día del corpus y que no debería haber peleas sino más bien paz, tranquilidad y respeto a Cristo. A lo largo de la obra la joven sigue realizando este tipo de comentarios sobre otros aspectos, priorizando siempre las opiniones tanto del Padre Frías como de la comunidad eclesiástica en general. Por otra parte, la joven tiene siempre un comportamiento “adecuado” a la sociedad en la que vivía, guiándose por los valores morales entregados por la Iglesia, tratando de hacer lo correcto a los ojos de Dios y de los hombres. Por esto se le considera que es estructurada y “buena mujer”. Además de todo lo anterior, la cercanía que tiene la hermana mayor con el cura y con la iglesia, las variadas actividades en las que participa y su actitud religiosa frente a la vida permiten asumir que pertenece a este estereotipo.

Mariana: si no fuera por usted...

Padre Frías: que se aconsejarte. Eso prueba que Jesús...

Mariana: (Suplicante) padre no me deje nunca: usted sabrá guiarme, juntos rezaremos en la quietud apacible de estos campos...

Padre Frías: Y olvidarás... también... es lo natural (Orrego, 1921,p.90).

En la cita anterior se puede observar como la joven, a pesar de estar sufriendo un gran dolor emocional, es capaz de refugiarse en la fe al decir que con la guía del padre y los rezos en el campo podrá olvidar aquello que la está dañando.

#### **5.4.1.1.2 Norma.**

**5.4.1.1.2.1 “La importancia de las apariencias para mantener la honra familiar”:** en el desarrollo de la obra se menciona en diversas ocasiones la importancia de que las jóvenes sepan guardar buenas apariencias y modales aptos al momento de ser vistas por los demás integrantes de la sociedad, así se mantiene el honor y buen nombre de la familia.

Doña Clarisa: Bueno basta. Al almuerzo. ustedes antes a arreglarse cuanto puedan. No es posible desmentir la consigna de la familia. Y, sobre todo, mucha solicitud y mucho esmero en agradar al ingeniero. Partidos como éste se presentan pocas veces y, sobre todo, a ustedes que ta van entrando en años... (Orrego, 1921,p.73).

Como se muestra en la cita, existen varios momentos en que se hace mención a que las jóvenes deben ir a “arreglarse cuanto puedan” para no “desmentir la consigna de la familia”, puesto que son de la clase acomodada y deben mantener las apariencias para conseguir contactos o “buenos partidos” para casarse.

**5.4.1.1.2.2. “Situación económica acomodada como único requisito para contraer matrimonio”:** los hombres dentro de la obra, para contraer matrimonio con alguna señorita de buena familia, deben provenir de una cuna con un apellido reconocido o al menos tener una buena situación económica para mantener a la mujer. Esto implica que las hijas tienen que casarse con alguien del pueblo que les convenga, por ello los matrimonios por conveniencia en las familias de clase alta suelen ser frecuentes. En la obra no se hace mención a obligar a alguna de las jóvenes a casarse, pero sí es lo que se espera que hagan, más aun cuando tienen un “buen partido” interesado. Esto se revela cuando Doña Clarisa se entera que el arquitecto, Javier Gálvez, estaba en el pueblo por un proyecto y hace mención a que “Partidos como éste se presentan pocas veces”, por lo que sus hijas debían esforzarse para llamar su atención.

Doña Clarisa: Y tú no puedes pensar en matrimonio. Ni la edad ni....  
Luis: Sí...Ni el bolsillo me lo permite.... (Orrego, 1921,p.74).

En el extracto anterior, se muestra como Doña Clarisa le advierte a Luis que no está en posición para fijarse en alguna de sus hijas, porque él no presenta una situación económica favorable para ellas. Cabe destacar que Julia y Luis son primos, y presentaban una leve conexión sentimental, sin embargo, eso no es lo que condiciona a Doña Clarisa a pedirle a Luis que no se fije en su hija, es más por su “bolsillo”.

**5.4.1.1.2.3. “Las mujeres y sobre todo las jóvenes deben ser devotas para ser consideradas de “bien”:** la obra presenta una fuerte presencia de la religión, sobre todo como parte de la vida de los personajes femeninos. Esto se demuestra con el personaje de

El Padre Frías, quien conoce a la familia desde que las jóvenes eran muy pequeñas y se ha preocupado de guiarlas por el camino que la iglesia tiene propuesto para las señoritas de “bien”. En diversas ocasiones se muestra al Padre hablando con las hermanas Julia y Mariana sobre sus comportamientos, regañando o ayudándoles con sus pesares.

**5.4.1.1.2.4. “La mujer debe comportarse con recato y demostrar buenas costumbres”:** esta norma tiene relación con la mantención de la “consigna familiar” que tiene relación con la honra que debían representar frente a la sociedad, puesto que las familias acomodadas se preocupan de que las jóvenes señoritas actúen de manera adecuada considerando los valores que le entrega la Iglesia; en consecuencia, la familia le permite al Padre Frías educarlas y reprenderlas en caso de creerse necesario, esto se muestra cuando El Padre llama la atención de Julia por sus dichos y Doña Clarisa dice: “Sí, señor cura, repréndala usted duramente.”

Padre Frías: (...) Mírenla como va. ese es el retrato de sus sentimientos.

Julia: ¿qué llevo?

Padre Frías: ¿Y pregunta qué lleva? ¿te parece poco desacato a las buenas costumbres ese vestido? (Orrego, 1921,p.68).

En este fragmento, se hace mención a la vestimenta que no le parece adecuada al Padre para una señorita criada bajo las normas y costumbres de la iglesia y familia. Otro aspecto que se le suele criticar a Julia es su personalidad, que es muy honesta y en ocasiones parece no ser correcta para una mujer que debe ser recatada.

#### **5.4.1.1.3. Violencia simbólica.**

En la obra *Por su cariño* se puede apreciar violencia simbólica en el personaje del Padre Frías, específicamente, en los comentarios que él le hace a Julia respecto de sus vestimentas. El hombre, al ver que la muchacha está usando un vestido que le llega hasta las rodillas, la increpa y le dice indirectamente inmoral. Esto en la actualidad se consideraría violento, ya que, por una parte, se está dirigiendo a una mujer joven que por supuesto, tiene derecho de vestirse de la manera en que ella decida y, por otro, en su rol de guía espiritual que le otorga el sacerdocio, si bien tiene permitido juzgar a sus fieles, no es correcto que se dirija de ese modo a una mujer. El tono que usa el cura; crítico, imponente y autoritario, no solo está permitido por la madre, también es alabado por ella, lo que le permite a este vulnerar a la muchacha y hacerla sentir mal con sus acciones.

El Padre usa expresiones tales como: “Y pregunta que tiene. ¿Te parece poco esa pantorrilla al aire? ¡Qué escándalo!”; “¿Dónde está el sentido moral de las jóvenes de hoy en día? Cuando antes...”: “Eran decentes al menos”; “Y mientras tú te bamboneas mostrando esas pantorrillas, provocando a personas honradas...”, en las cuales se puede observar como el cura, al intentar mantener las costumbres que existían, tal vez, décadas atrás no solo busca criticar a la joven, sino también quiere crear un cambio en la mentalidad de la muchacha que le haga sentir remordimiento y, por consiguiente, cambiar su estilo de vestuario a uno que se encuentre más acorde a sus gustos.

Otro aspecto que se puede considerar como violencia simbólica es el hecho de que el matrimonio se encuentra normalizado como una transacción económica más que como una demostración de afecto y compromiso, como ocurre con la situación ya citada entre Doña Clarisa y Luis, en torno al deseo de este de casarse con Julia. Así se expresa en la siguiente cita:

Doña: y tú no puedes pensar en matrimonio. Ni la edad, ni...

Luis: si... ni el bolsillo me lo permite

Doña Clarisa: ese es el cuento

Luis: Sin embargo, hay quienes creen que la plata no cubre sino mezquindades.

Doña Clarisa: Está bien para dicho. Y es conveniente que haya moderación, mayor compostura. Por lo demás entre chiquillos como ustedes que lo que más habrá será una simpatía.

Luis: Y de la simpatía hay la misma distancia al amor y al olvido. De manera que por eso no se preocupe tía. Esté tranquila. (Orrego, 1921,p.74).

#### **5.4.2. Objetivo específico 2.**

A continuación, se realizó el análisis de las categoría y subcategoría respectivas del objetivo 2: política y política-social que corresponden a la crítica teatral, para comparar los roles y estereotipos femeninos de la época -ya descritos- con relación al contexto de producción de la obra *Por su cariño* (1914).

##### **5.4.2.1 Situación política y crítica teatral en la obra.**

En el plano político se pueden encontrar dos elementos que constituyen importantes rasgos distintivos, el primero es la posición económica en que se encuentran los personajes y, por otro lado, la religión como motor principal de las relaciones sociales de la época.

En el plano económico, se remarca la importancia para los hombres de tener una posición financiera que sea lo suficientemente estable como para mantener a la que podría convertirse en su esposa. Esto, en un contexto en el que quedaban rastros aún de la Primera Guerra Mundial, situación que afectó a Chile, por lo que las relaciones personales comenzaron a verse presionadas por las situaciones económicas y comerciales de la época. Por esto, Magaly Muguercia (2010) menciona que, en este contexto de principios del siglo XX, las clases medias aparecen para escalar en la pirámide social por su posicionamiento estable, teniendo las aptitudes económicas e intelectuales, tanto para mantenerse en una situación económica favorable como para ascender socialmente (Muguercia, 2010,p.14). Por ello, las familias se veían en la necesidad de conseguir un pretendiente para sus hijas que pudiera escalar socialmente y ser respaldadas en los momentos de crisis. Esto se ve reflejado en la obra, al observar a Doña Clarisa que da mayor importancia a encontrar algún hombre que pueda mantener a su hija.

En Chile, la aristocracia y la burguesía hacen una entente en las primeras décadas del siglo, por lo que el arte está dominado por una elite intelectual conservadora. Las clases medias populares emergen con lentitud al campo político en un país donde, todavía en 1920, el 54% de la población es rural y los “inquilinos” trabajan las tierras del patrón en condiciones de régimen feudal. (Muguercia, 2010,p.111).

Con relación a la cita anterior, esta alianza de clases sumada al capitalismo imperante que prometía “progreso” a las periferias, fue lo que provocó que tanto emigrantes como empresarios extranjeros aparecieran en los pueblos o lugares más rurales, con la misión de invertir, trabajar o realizar proyectos. En el caso de la obra, se presentan personajes con rol de empleados que no tienen mayor protagonismo y al personaje de Javier, un arquitecto, que llega al pueblo por el proyecto de construcción de un puente y por sus rasgos (rubio, ojos y tez clara) podemos inferir que es extranjero. Presenta más protagonismo dentro de la historia y es el “mejor partido” con el que se podría aliar la familia de Doña Clarisa.

En un segundo plano se encuentra la religión con un papel primordial en la obra, ya que el cura del pueblo comparte en varias instancias con los personajes e incluso dice que las conoce desde que eran pequeñas, dando a entender el vínculo que tenía con ellas. La unión de iglesia y familia era primordial, ya que las clases sociales que tenían mayor relación con la Iglesia eran las más acomodadas, puesto que podían realizar mayores donaciones a la institución eclesiástica. Por lo mismo aceptaban y respetaban los valores que les entregaba el catolicismo y los practicaban en su vida cotidiana.

### **5.4.3. Objetivo específico 3.**

#### **5.4.3.1. Mito.**

##### **5.4.3.1.1. Doxa.**

**5.4.3.1.1.1. “Importancia de la iglesia dentro de la familia”:** la religión es uno de los aspectos más recurrentes en *Por su cariño*, ya que dentro de este drama la religión es la que guía los comportamientos de los personajes en busca del “bien”, especialmente si se trata de las jovencitas, quienes para ser consideradas educadas debían regirse por las leyes morales y sociales que dictaba la iglesia. Es el sacerdote, en este caso, quien aconseja a los demás personajes y les sirve de mentor frente a las dificultades que pueda presentar la vida. Es por eso, por ejemplo, que le llama la atención en reiteradas ocasiones a Julia, quien por su personalidad un poco más directa de lo que se esperaría de una muchacha con su educación tiene diversos encuentros verbales con él. Asimismo, la hermana mayor decide refugiarse en el clérigo a la hora de compartir su dolor por el desamor que está sufriendo.

##### **5.4.3.1.2. Naturalización - desnaturalización.**

**5.4.3.1.2.1. “Religión en la vida diaria”:** dentro de la obra encontramos múltiples situaciones en la que se naturaliza a la religión como parte de la vida cotidiana, siendo la religión considerada parte esencial en los valores de la sociedad. En el caso de no estar presente alguno de estos valores, se cuestiona y se critica el actuar de los personajes. En la obra *Por su cariño*, encontramos como Julia rompe con algunos valores propuestos por el Padre Frías y agota en bastantes ocasiones su paciencia, lo que lleva al sacerdote a llamarle la atención y le solicita cambiar o realizar una acción de penitencia.

Padre Frías: Este es el criterio de hoy. Se exhiben llenas de aros, pendientes ...y medias de seda, mientras allá ...en los obreros la miseria se extiende desolando tantos hogares ( a Julia) Pero a ti que te importa...es claro, con que le gustes al primito todo está hecho.

Julia:(maliciosa). No solo a él.

Mariana: Bueno, basta ya, a lo hecho, que le podemos hacer.

Padre Farias: (en un último arranque) ¡ Remediarlo!

Mariana: ¡Es tan difícil!

Padre Frías:No lo creas.. Mas dejemos el asunto por ahora.

Julia:(ap. respirando). Por fin. (Orrego, 1921,p.68-69).

En la cita anterior, se muestra como el Padre Frías en una conversación con Mariana y Julia, cuestiona el comportamiento de las personas que se exhiben y no respetan los valores de la iglesia. Para posteriormente, dirigirse a Julia y ejemplificar en ella la situación.

**5.4.3.1.2.2. “Provocación de la mujer por cómo se viste”:** en la obra se naturalizan los dichos machistas sobre la vestimenta que usan las mujeres. Suponiendo que lo hacen por querer provocar y llamar la atención de las demás personas.

Padre Frías: Bien, como siempre. (corta pausa, dirigiendo a Julia una mirada inquisidora). Mirenla como va. Ese es el retrato de sus sentimientos.

Julia: ¿Que llevo?

Padre Frías: ¿ Y pregunta que lleva? ¿Te parece poco desacato a las buenas costumbres ese vestido?

Julia: ¿Qué tiene? (descubre las piernas por entre las faldas, abiertas a la moda).

Padre Frías: Y pregunta que tiene. ¿ Te parece poco esa pantorrilla al aire? ¡Qué escándalo!

Mariana: ¡Niña! (en tono de reproche)

Padre Frías: ¿Dónde está el sentido moral de las jóvenes de hoy en día? Cuando antes...

Julia: Si, antes... con las crinolinas... parecían toneles... no tienen otro recurso (ap.)

Padre Frías: Eran decentes al menos.

Mariana: Es inútil padre. Es predicar en el desierto.

Padre Frías: (Exaltado) Y mientras tú te bamboneas mostrando esas pantorrillas, provocando a personas honradas. (Orrego, 1921,p.68).

En el fragmento anterior se ve como Julia es criticada por el Padre Frías al no usar la vestimenta que él considera adecuada, pues rompe con el estereotipo de mujer que la

iglesia desea formar, aquí no tan solo se critica, sino también podemos indirectamente darnos cuenta que el padre se da el derecho a imponer sus deseos de cambiar las costumbres de Julia.

El personaje de Julia en *Por su cariño* desnaturaliza a la mujer que ellos desean formar, pues no actúa de forma recatada, siempre dice lo que piensa, viste como ella desea hacerlo y habla deliberadamente de cómo le gustan los hombres. Entonces, se plantea que a pesar de que una mujer con esas características no es el perfil que desean dentro de la sociedad, de igual manera esta consigue contraer matrimonio con un hombre considerado de “bien” y de buenas costumbres.

#### **5.4.3.2. Performatividad.**

##### **5.4.3.2.1. Reiteración discursiva.**

En *Por su cariño* nos encontramos con una situación que se va repitiendo a lo largo de la lectura con frases y palabras en contra del personaje de Julia. Aquí el Padre Frías se refiere de manera negativa hacia Julia con dichos como: “poseída del demonio”, “caprichosa”, “malcriada”, entre otros. Siempre criticando su actuar, su vestimenta y el cómo es, menospreciándola a tal punto de decir que duda que será feliz como en esta cita:

Javier: Es un encanto.

Padre Frías: Pero un encanto mal criado, caprichosillo, voluntarioso, tanto que dudo llegue a ser feliz. (Orrego, 1921,p.84).

También nos encontramos en el texto con una comparación y desigualdad que realiza el Padre Frías entre las hermanas. El trato que le daba a Mariana era completamente distinto al que le daba a Julia, ya que no la criticaba y más bien alababa su forma de ser a tal punto de recomendarla a ella en vez de a su hermana frente a Javier.

Padre Frías: (Distraído: como completando su frase anterior) Y Mariana es muy pura para ser comprendida. Cuando ella viene a mí y me abre su alma de par a par siento que la mía descansa en ella. ¡Estos son, Javier, nuestros placeres! (Orrego, 1921,p.85).

Entonces podemos observar que hay una desigualdad evidente en el discurso del Padre Frías en el trato dado a cada una de las hermanas y como es capaz de entregarle un apoyo incondicional a Mariana y a Julia más bien un desprecio.

## 6. Capítulo V: Conclusiones

En este capítulo se explicarán las conclusiones a las que llegaron las investigadoras, organizadas según cada objetivo específico y objetivo general de la investigación.

### 6.1. Objetivo específico 1.

Según el objetivo específico 1, las investigadoras debían identificar los roles y estereotipos presentes en las obras seleccionadas por medio de las subcategorías estereotipo femenino, norma y violencia simbólica. Efectivamente en las obras se logran identificar roles y estereotipos femeninos marcados y que se repiten en los diferentes textos.

El estereotipo femenino de la abnegada y la resignada, son los que aparecen en todas las obras y la santurróna se presenta solo en dos obras específicas (*El Huracán* y *Por su cariño*), por lo que se puede decir que la percepción que se tenía de algunas mujeres de la época era de una mujer sumisa y que entregaba todo por amor a su familia. En cuanto a los estereotipos emergentes dentro de la investigación, se encontró mayoritariamente a “la loca” y “la liberal”, dos estereotipos que presentan características similares. “La loca” representa a una mujer casada, que se comporta de manera diferente al habitual de las mujeres en su situación. Este estereotipo era criticado por no mantener las apariencias, separarse de su marido mucho tiempo y tener una actitud “desvergonzada” cuando compartía con otros hombres, además de no importarle lo que se diga de ella a sus espaldas. También se agrega el estereotipo de “la maltratada”, que, si bien no es tan frecuente de manera explícita, porque las obras son del género de la comedia dramática, sí refleja una realidad que ocurría en la época. Todo esto relacionado con la violencia simbólica, puesto que en las obras también se presentaba cómo los hombres podían liberar su rabia por medio de la violencia, la cual en todas las ocasiones se veía dirigida hacia la mujer, tanto en maltrato físico como psicológico, lo que para la época de producción de las obras, no era visible como maltrato hacia la mujer, más bien eran vistos como “problemas matrimoniales” en los que nadie se entromete, o como “cortejos” los cuales no se observaban como algo violento, sino que estaba romantizada la insistencia del hombre para hacer que una mujer lo ame o se fije en él.

En cuanto a las normas sociales de las obras, se encontró que la mayoría tienen que ver con reglas estrictas sobre la mujer y su comportamiento, también se repite en las historias que la mujer debe educarse, comportarse, casarse con un buen “partido”, ser devota y resignarse a la vida que tiene.

En conclusión, todas estas subcategorías forman los estereotipos femeninos de la época, puesto que reflejan el comportamiento frecuente y repetitivo de ciertos tipos de mujeres, las cuales a lo largo del tiempo se convirtieron en personajes que se usaron para mostrar una realidad por medio de las obras teatrales, así los espectadores se identifican con los personajes o aprenden conductas que antes no conocían.

## **6.2 Objetivo específico 2.**

Según el objetivo específico 2, las investigadoras debían comparar los roles y estereotipos presentes en las obras seleccionadas con relación al contexto de producción por medio de las subcategorías política y política-social. Con relación a los roles y estereotipos encontrados en las obras se puede decir que, según el contexto de producción, estos varían según lo que quiera representar el autor de la época. Se observa que en todas las obras se encuentra a “la resignada” y a “la abnegada”, es decir, una característica en común que se puede desprender de este análisis es que los personajes dramáticos femeninos entre 1911 y 1920 en Chile son figurados como mujeres sacrificadas por el amor fraterno o resignadas a la vida que llevan, por la presión social y de sus familias, esto relacionado también al “buen partido”.

Si comparamos a los autores y el contexto social en el que estaban inmersos al momento de producir sus escritos, se puede apreciar que no se relacionan entre sí con los temas políticos presentados, puesto que cada obra presenta un conflicto diferente según la mirada de cada escritor. Armando Moock presenta el conflicto campo-ciudad, Acevedo presenta a su personaje el campesino con todo el esfuerzo que conlleva, Orrego al ser de una familia de políticos presenta la realidad que él conoce que es la clase alta y, por último, Yáñez que no presenta temática política en su obra.

La relación en cuanto a lo social se muestra con las obras *Pueblecito*, *El Huracán* y *Por su cariño*, puesto que en las tres se presenta al menos una familia de clase acomodada y

se encuentra el tema religioso, con “la santurróna” incluida con Yáñez y Orrego, pero apareciendo fuertemente también con Moock.

De esto se puede concluir que las obras en las que aparecen familias de clase alta también presentan el tema religioso fuertemente arraigado y relacionado, por lo que las familias que tienen una posición económica más acomodada, son también aquellas que presentan mayor apego a la Iglesia como motor fundamental en sus vidas que opera desde el núcleo afectando incluso a la formación de la familia como tal.

### **6.3. Objetivo específico 3.**

En el objetivo específico 3 se debía evaluar los roles y estereotipos encontrados en función del discurso patriarcal dominante de la época, para ello se utilizaron las categorías mito y performatividad, subdivididas en las subcategorías: doxa, naturalización y desnaturalización para la primera y la subcategoría de reiteración discursiva para la segunda.

La subcategoría de doxa se encuentra en todas las obras menos en *El Huracán*. En *Pueblecito* y *Por su cariño* se puede visualizar que la religión está completamente marcada y es parte fundamental dentro de la acción de los personajes, ya que guía sus comportamientos y los hace regirse por ciertas normas, especialmente a las mujeres.

En la naturalización se repiten mayoritariamente las siguientes situaciones: la participación exclusiva de las mujeres en la iglesia, los comportamientos socialmente aceptados, casarse por conveniencia y expresar la rabia por medio de la violencia. En cuanto a la desnaturalización se aprecia principalmente en el comportamiento de la mujer estereotipada como “la loca” o “la liberal”, puesto que se encuentra fuera de las normas sociales en las obras *El Huracán* con el personaje de Rosa y *Por su cariño* con el personaje de Julia, en donde son menospreciadas, minimizadas y criticadas por los demás al ser diferentes al estereotipo común. Si bien en *Pueblecito* también el personaje de Marta es diferente y más “liberal”, no es tratada como en las otras obras, al contrario, es alabada y vista como una “buena” mujer, con estudios y elegancia. Otra situación que se repite dentro de los textos es la violencia ejercida hacia la mujer por parte de los hombres, como a través de estos actos son capaces de liberar la rabia y validar su masculinidad. En *Por*

*su cariño*, si bien no aparece la violencia física, si se visualiza el hecho de que la mujer sea juzgada por la religión respecto de cómo se viste y sea expuesta un maltrato por parte de la iglesia, no considerándola como violencia física, pero sí es una violencia psicológica.

En la subcategoría de reiteración discursiva se aprecian las siguientes situaciones: la minimización de la mujer con distintos términos negativos y despectivos en cuanto al comportamiento inadecuado o esperado según las normas sociales, especialmente en *El Huracán* y en *Por su cariño*, donde se encuentran comparaciones entre las mujeres que siguen las normas sociales y las que no, siendo las primeras tratadas con cariño y palabras positivas, mientras las segundas eran criticadas y juzgadas, dándose siempre la comparación entre mujeres. En la única obra que no se encontró reiteración es en *Camino de flores*, ya que en ningún momento se presentan palabras, frases o actitudes repetitivas respecto al discurso performativo por parte de los personajes.

#### **6.4. Objetivo general.**

Respecto del objetivo general, al evaluar los roles y estereotipos femeninos en los dramas de renuncia y desencanto amoroso de la dramaturgia chilena entre 1911 y 1920 se pudo comprobar que: en primer lugar, en el teatro chileno de la segunda década del siglo XX sí se encuentra una configuración de la imagen femenina bajo estereotipos, esto se comprueba mediante el estudio obra a obra que se realizó en el cual se encontraron no solo distintos estereotipos, sino también la existencia de algunos que se repiten en dos o más de la totalidad del corpus estudiado, debido a esto se puede mencionar que, además de presentar esta configuración las obras responden a las configuraciones sociales de la mujer de la época, al incluir ciertos rasgos que se repiten y que son el reflejo de los tiempos en los que se encontraban, además, de las actitudes que toman frente a estos rasgos los personajes tanto masculinos como femeninos.

Por otra parte, se puede decir que los estereotipos, sí tienen algunas variaciones según el contexto en que se encuentre la obra, sin embargo, al ser todas las obras de la misma década y con muy poca diferencia de años, estas variaciones son mínimas, ya que se pueden establecer relaciones estrechas entre los personajes incluidos dentro de un mismo estereotipo en distintas obras, por ejemplo, las mujeres estereotipadas como santurronas

tienen una idea bastante parecida de la vida y del amor, sin embargo se puede considerar un cambio el hecho de que una de ellas haya renunciado al amor voluntariamente y se haya convertido en monja, mientras la otra solo recurrió a la guía de un sacerdote sin necesidad de convertirse en religiosa.

Otro aspecto importante que se evaluó fueron los discursos patriarcales, de los cuales se pudo comprobar que sí condicionan el desarrollo de los personajes femeninos. Por ejemplo, en la primera obra que se analizó (*Pueblecito*) se encuentra el personaje de Teresa, quien frente a los insistentes e insidiosos cortejos de Lorenzo decide finalmente comprometerse con él. Frente a esto se puede decir que: si el discurso patriarcal no hubiese sido tan constante e insistente, la joven probablemente habría mantenido su postura de no comprometerse.

Por último, se comprueba que dentro de todas las obras estudiadas se encuentra presente al menos un aspecto de violencia simbólica, de esto se puede deducir que en la época en la que se sitúan las obras, la violencia simbólica era algo común que se pasaba por alto y que podía incluso considerarse como afecto.

### **6.5 Limitaciones de la investigación.**

Durante la realización de esta tesis surgieron distintas situaciones que dificultaron el trabajo de las investigadoras. Por un lado, desde la perspectiva práctica, la investigación se comenzó en medio de una pandemia de nivel mundial por la cual las bibliotecas, universidades y espacios públicos, en general, estaban cerrados. Esto produjo que el trabajo se realizara por completo en modalidad online, lo que, a su vez, causó conflictos entre los cuales se encuentra la imposibilidad de investigar más a fondo los distintos temas a tratar en esta. En este sentido la investigación se vio limitada a incluir solo contenidos disponibles en internet sin la posibilidad de consultar fuentes bibliográficas físicas que permitieran interiorizar de mejor manera en los contenidos a investigar.

Por otra parte, la modalidad online trajo inconvenientes a las estudiantes, especialmente en el ámbito de conexión y teletrabajo. Por un lado, la alta demanda de conexión a internet a lo largo del país causó que fuera muy difícil reunirse por medio de las plataformas acordadas, como por ejemplo zoom, ya que finalmente se debía: dividir el trabajo o simplemente postergar las reuniones y, por otro, el trabajar en casa con todos los

integrantes de la familia bajo el mismo techo y con las distintas obligaciones que esto significa, produjo en más de una ocasión, quiebres en la concentración de las participantes y, por tanto, retrasos en el trabajo grupal.

Desde el punto de vista teórico, un aspecto importante a destacar es que, respecto de uno de los autores sobre los que trata la investigación fue muy difícil encontrar información en línea, y en consideración de lo que se dijo anteriormente sobre la imposibilidad de visitar las bibliotecas, no se tiene conocimiento si realmente no hay mayor información sobre él o simplemente es en internet donde esta no se puede encontrar. Al pensar en esto se debe considerar que Benjamín Orrego vivió muy poco y hace muchos años, por lo que su trascendencia a nivel dramático no es demasiada. Por otra parte, pertenecía a una familia muy reconocida a nivel nacional, por lo que a la hora de realizar una búsqueda de su nombre en los buscadores de la web las investigadoras se encontraban con más artículos de familiares que de él, por lo que finalmente se decidió trabajar con lo poco que se pudo encontrar sin poder recabar mayores antecedentes sobre él.

## **6.6 Proyecciones de la investigación.**

Esta investigación ayudará a abrir mayores expectativas en relación al estudio de la historiografía literaria chilena, pudiendo ahondar más en los dramas de renuncia y desencanto amoroso respecto a nuevas indagaciones con respecto a la posición femenina en la literatura a través de la doxa y la repetición discursiva que se puede estudiar, ya que se descubrió cómo los estereotipos en el género han sido siempre marcados a favor del género masculino minimizando la posición de la mujer a llegar a ser “trofeo”, como también como en el plano historiográfico para una mayor comprensión en planos social-políticos y como estos se reflejaban en la narración literaria de la época.

La investigación abre nuevas oportunidades para fortalecer el currículum escolar de Lengua y Literatura mediante la inclusión del género dramático chileno de principios del siglo XX interpretado bajo nuevas perspectivas que aporta la teoría crítica de la sociedad patriarcal. En consecuencia, esto propiciará la comprensión en el ámbito escolar de los roles femeninos en función de los estereotipos, el discernimiento de cómo la sociedad de la época se presentaba en estos, y finalmente, cómo el discurso patriarcal caló en la literatura posicionándose como eje de las ficciones, irrumpiendo y normalizando actitudes

que negativizan la figura femenina, así estudiantes y profesoras/es tendrán la oportunidad de actualizar contenidos tradicionales a través de lecturas que son contingentes y significativas en este momento de crisis de la sociedad patriarcal y emergencia de los derechos de la mujer.

## 7. Bibliografía.

- Acevedo, A. (1929). *Camino de flores*. Santiago: Editorial Nascimento.
- Álvarez Espinoza, N. (2016, 20 febrero). *La moral, los roles, los estereotipos femeninos y la violencia simbólica*. Dialnet.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5523894>
- Amossy, R., & Pierrot, A. H. (1997). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Barthes, R. (1980). *Mitologías*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Editorial Kairos.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama .
- Brncic, Carolina, & Thomas, Eduardo. (2019). "Panorama crítico de los hitos del drama chileno". *Revista chilena de literatura*, (100), 139-170.  
<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952019000200139>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Cuadra, F. (1979). "'Pueblecito': su significación en el teatro chileno". *El Mercurio* (Diario: Santiago, Chile). mayo 4, 1979, p. 15 (suplemento "Revista de la Universidad de Chile" no. 159).
- Guerra-Cunningham, L. (1986). *El personaje literario femenino y otras mutilaciones*. *Hispanamérica*, 15(43), 3-19. Retrieved January 16, 2021, from  
<http://www.jstor.org/stable/20539145>
- Hurtado, M. L. (2011). *Dramaturgia Chilena 1890-1990*. (págs. 97-119). Santiago: Sur ediciones.
- INE. (2020, 6 marzo). Mujeres en Chile ganan en promedio 27% menos que los hombres. Instituto nacional de estadística. <https://www.ine.cl/prensa/detalle-prensa/2020/03/06/mujeres-en-chile-ganan-en-promedio-27-menos-que-los-hombres>
- Moock, A. (1937). *Teatro seleccionado: Tomo I*. Santiago, Chile: Editorial Cultura.
- OCDE. (2018). La búsqueda de la igualdad de género. Traducción GINgroup.  
<https://www.oecd.org/centrodemexico/publicaciones/Busqueda%20igualdad%20de%20genero-RESUMEN.pdf>

- Orrego, B. (1921). *Obras literarias: Teatro, verso, prosa*. Santiago, Chile: Impr. Selecta.
- Pérez, G. (2001) *Modelos de investigación cualitativa en educación social y animación sociocultural*. Madrid: Narcea.
- Piña, J. A. (1999). "Antonio Acevedo Hernández y el teatro social chileno". Biblioteca nacional digital. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:98847>
- Piña, J. A. (1992). "Constantes en el desarrollo del teatro y la historia chilena", en VVAA. 1992. *Teatro iberoamericano: historia, teoría, metodología*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. Pp. 49-57.
- Ricoeur, P. (1984). *La metáfora viva*, Buenos Aires: Editorial Megápolis.
- Sayago, S. (2014). "El análisis del discurso como técnica de investigación cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales". *Cinta de moebio*, (49), 1-10. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2014000100001>
- Simón, G. (2017). "Uno no es nunca propietario de un lenguaje: Roland Barthes, el desnaturalizador". *Dialnet*, 49 - 59.
- Skarmeta, A. (1970). "El motivo de oposición entre aldea y ciudad en dos dramas chilenos" *Revista Chilena de Literatura* (Santiago, Chile) no. 1 (otoño 1970) p. 31-41.
- Vega, F. (1994). "La víctima de los delitos sexuales en el proceso penal y el agresor en el sistema de penas". San José: Universidad de Costa Rica.
- Yáñez Silva, N. (1918). *El Huracán; La Careta*. Santiago: Litografía universo.



**PAUTA PARA EVALUAR SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN**

NOMBRE DEL EVALUADOR	Jorge Rosas Godoy.
TÍTULO DEL SEMINARIO EVALUADO:	“ROLES Y ESTEREOTIPOS FEMENINOS EN LOS DRAMAS DE RENUNCIA Y DESENCANTO AMOROSO DE LA DRAMATURGIA CHILENA ENTRE 1911 Y 1920”
ESTUDIANTE (S) AUTOR (ES) DEL SEMINARIO	JAVIERA GONZÁLEZ BURGOS SOLEDAD JIMÉNEZ NEIRA CAROLINA MEDEL ROJAS ALICIA ZÚÑIGA CIFUENTES
CARRERA	Pedagogía en Enseñanza Media en Lenguaje y Comunicación
PROFESOR GUÍA	Juan Herrera Molina

**Nota: Evalúe de 1.0 a 7.0 cada uno de los indicadores que se presentan esta pauta.**

**A. De La Formulación del Problema (25%)**

INDICADORES	Nota
1. Construcción del objeto de estudio a partir de la presentación de antecedentes empíricos, contextuales y teóricos.	70
2. Supuestos o hipótesis de trabajo en correspondencia con el objeto de estudio.	50
3. Objetivos formulados con claridad y coherentes con el problema y el objeto de estudio.	55
4. Relevancia del problema de investigación en el contexto de las disciplinas pedagógicas.	70
5. Adecuada identificación y/o definición operacional de variables y/o categorías de análisis.	70
6. Fundamentación y justificación del problema basado en antecedentes bibliográficos y de trabajos de investigación relevantes en el campo de estudio.	60
<b>Promedio</b>	<b>6,3</b>

**B. DEL MARCO TEÓRICO REFERENCIAL (20%)**

INDICADORES	Nota
1. Pertinencia y relevancia de la bibliografía (si corresponde a las disciplinas pedagógicas, actualizadas).	70
2. Uso del lenguaje técnico coherente con la temática estudiada.	70
3. Calidad y precisión del marco teórico/ Conceptual.	50
<b>Promedio</b>	<b>6.3</b>

**C. Del Diseño Metodológico del Problema (20%)**

INDICADORES	Nota
1. Precisión del enfoque o modelo de investigación.	70
2. Presentación del método de investigación y su diseño.	70
3. Coherencia entre el enfoque investigativo, las fuentes de recogida de datos y el problema estudiado.	60
4. Precisión en la descripción de la población objetivo o de los participantes, su rol y función que cumplen en la investigación.	70
5. Precisión de las estrategias y técnicas de recogida de datos.	70
6 Descripción del procedimiento investigativo y/o escenarios donde se realiza la investigación.	70
7. Control de validez y confiabilidad y/o de credibilidad y consistencia interna de la información.	70
8 Consistencia entre unidad de análisis, fuentes y técnicas de análisis de la información.	70
<b>Promedio</b>	<b>6.9</b>



**D. DEL CONTENIDO TEMÁTICO Y LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN (25%)**

INDICADORES	Nota
1. Procesamiento, análisis e interpretación pertinentes de los resultados o hallazgos de investigación .	70
2. Presentación de los hallazgos o resultados de forma clara y sintética.	70
3. Discusión de los resultados de la investigación.	70
4. Conclusiones sustentadas en los resultados o hallazgos.	70
5. Explicitación de las proyecciones y de las limitaciones del estudio.	70
6. Congruencia entre conclusiones, discusión y sugerencias que se realiza a partir de los resultados o hallazgos de la investigación.	70
<b>Promedio</b>	<b>70</b>

**E. DE LOS ASPECTOS FORMALES (10%)**

INDICADORES	Nota
1. Títulos pertinentes y sintéticos .	70
2. Estructura organizada de los contenidos atendiendo al enfoque y método investigativo.	70
3. Correcto uso de ortografía.	70
4. Coherencia en la redacción.	70
5. Sistematización en la formulación de citas y referencias bibliográficas.	70
6. Uso del sistema de citas bibliográficas, de acuerdo a normas APA.	70
<b>Promedio</b>	<b>7,0</b>

**2. RESUMEN DE LA EVALUACIÓN**

Aspectos	Ponderación	Nota	Puntaje porcentual
A. De la Formulación del problema	25%	6,3	1,65
B. Del Marco Teórico referencial	20%	6,3	1,26
C. Del Diseño Metodológico de la investigación	20%	6,9	1,38
D. Del Contenido Temático y los Resultados	25%	7,0	1,75
E. De los aspectos formales	10%	7,0	0,70
<b>Nota promedio final</b>			<b>6,74</b>

**3. OBSERVACIONES O COMENTARIO DE SÍNTESIS.**

Resuma su opinión global en un comentario, que a su juicio, revele los aspectos más sobresalientes, tanto en lo referido a las fortalezas, como a las debilidades de este Seminario de Investigación, o indique las modificaciones que a su juicio deben realizarse a este trabajo para proceder a su calificación final.

En primer lugar, felicito una investigación como esta, ya que se hace necesario en la educación distinguir una dramaturgia fuerte, pero centrada en una realidad cultural que ya no nos pertenece, pero que, sin embargo, aún persiste. Por lo tanto, es menester estudiarla y transmitir la necesidad de estudiarla, tanto en las UES como en la escuela y de este modo, ampliar el desarrollo del pensamiento crítico y también el análisis literario en la Enseñanza Media.

En segundo lugar, debo registrar mi preocupación teórica, en tanto, presentación del Marco Teórico, pues allí no queda del todo claro el sistema semiológico secundario que es el Mito en Barthes y, por lo tanto, podría confundirse con el Mito antropológico, más bien. Y esto hace que, de algún modo, el análisis presentado se "perciba" algo débil. Lo mismo con la paradoja presentada por Batler en un pasaje referido a la sexualidad, ya que, por una parte, la reconoce como biológica y por otra como una performatividad cultural. Esto, podría producir confusión en el lector, pues la sexualidad, hoy, según el feminismo, nunca es o será performatividad, siempre será biología. En consecuencia, la performatividad debe ser una reiteración discursiva, pero al mismo tiempo deliberada, consciente culturalmente.

Y, también, habría que señalar, en el ámbito del teatro chileno, fue situado en el siglo XX, que históricamente es el segundo momento más importante. El primero, corresponde, por las mismas razones y más, a la segunda mitad del 1800.



Finalmente, debo agregar, que, pese a estas mínimas anotaciones, esta investigación es relevante para el parnaso dramático y teatral chileno, pues ofrece una mirada distinta y diferenciadora.

**Aprobada en Consejo de Facultad / abril de 2011**

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'Hans P.', written over a horizontal line.

**FIRMA PROF. EVALUADOR**

**Fecha: 24/04/2021**



**PAUTA PARA EVALUAR SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN**

NOMBRE DEL EVALUADOR	DRA. YENNY ARIZ CASTILLO
TÍTULO DEL SEMINARIO EVALUADO:	"ROLES Y ESTEREOTIPOS FEMENINOS EN LOS DRAMAS DE RENUNCIA Y DESENCANTO AMOROSO DE LA DRAMATURGIA CHILENA ENTRE 1911 Y 1920"
ESTUDIANTE (S) AUTOR (ES) DEL SEMINARIO	JAVIERA GONZÁLEZ BURGOS SOLEDAD JIMÉNEZ NEIRA CAROLINA MEDEL ROJAS ALICIA ZUÑIGA CIFUENTES
CARRERA	PEDAGOGÍA EN EDUCACIÓN MEDIA EN LENGUAJE Y COMUNICACIÓN
PROFESOR GUÍA	DR. JUAN HERRERA MOLINA

**Nota: Evalúe de 1.0 a 7.0 cada uno de los indicadores que se presentan esta pauta.**

**A. De La Formulación Del Problema (25%)**

INDICADORES	Nota
1. Construcción del objeto de estudio a partir de la presentación de antecedentes empíricos, contextuales y teóricos.	7.0
2. Supuestos o hipótesis de trabajo en correspondencia con el objeto de estudio.	6.8
3. Objetivos formulados con claridad y coherentes con el problema y el objeto de estudio.	7.0
4. Relevancia del problema de investigación en el contexto de las disciplinas pedagógicas.	6.0
5. Adecuada identificación y/o definición operacional de variables y/o categorías de análisis.	7.0
6. Fundamentación y justificación del problema basado en antecedentes bibliográficos y de trabajos de investigación relevantes en el campo de estudio.	7.0
<b>Promedio</b>	<b>6.8</b>

**B. DEL MARCO TEÓRICO REFERENCIAL (20%)**

INDICADORES	Nota
1. Pertinencia y relevancia de la bibliografía (si corresponde a laS disciplinas pedagógicas, actualizadas).	7.0
2. Uso del lenguaje técnico coherente con la temática estudiada.	7.0
3. Calidad y precisión del marco teórico/ Conceptual.	7.0
<b>Promedio</b>	<b>7.0</b>

**C. Del Diseño Metodológico Del Problema (20%)**

INDICADORES	Nota
1. Precisión del enfoque o modelo de investigación.	7.0
2. Presentación del método de investigación y su diseño.	7.0
3. Coherencia entre el enfoque investigativo, las fuentes de recogida de datos y el problema estudiado.	7.0
4. Precisión en la descripción de la población objetivo o de los participantes, su rol y función que cumplen en la investigación.	7.0
5. Precisión de las estrategias y técnicas de recogida de datos.	7.0
6. Descripción del procedimiento investigativo y/o escenarios donde se realiza la investigación.	7.0
7. Control de validez y confiabilidad y/o de credibilidad y consistencia interna de la información.	7.0
8. Consistencia entre unidad de análisis, fuentes y técnicas de análisis de la información.	7.0
<b>Promedio</b>	<b>7.0</b>

**D. DEL CONTENIDO TEMÁTICO Y LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN (25%)**

INDICADORES	Nota
1. Procesamiento, análisis e interpretación pertinentes de los resultados o hallazgos de investigación .	6.0

2. Presentación de los hallazgos o resultados de forma clara y sintética.	6.0
3. Discusión de los resultados de la investigación.	7.0
4. Conclusiones sustentadas en los resultados o hallazgos.	7.0
5. Explicitación de las proyecciones y de las limitaciones del estudio.	7.0
6. Congruencia entre conclusiones, discusión y sugerencias que se realiza a partir de los resultados o hallazgos de la investigación.	7.0
<b>Promedio</b>	<b>6.66</b>

#### E. DE LOS ASPECTOS FORMALES (10%)

INDICADORES	Nota
1. Títulos pertinentes y sintéticos .	7.0
2. Estructura organizada de los contenidos atendiendo al enfoque y método investigativo.	6.5
3. Correcto uso de ortografía.	5.5
4. Coherencia en la redacción.	6.0
5. Sistematización en la formulación de citas y referencias bibliográficas.	6.0
6. Uso del sistema de citas bibliográficas, de acuerdo a normas APA.	5.5
<b>Promedio</b>	<b>6.083</b>

#### 2. RESUMEN DE LA EVALUACIÓN

Aspectos	Ponderación	Nota	Puntaje porcentual
A. De la Formulación del problema	25%	6.8	1.7
B. Del Marco Teórico referencial	20%	7.0	1.4
C. Del Diseño Metodológico de la investigación	20%	7.0	1.4
D. Del Contenido Temático y los Resultados	25%	6.66	1.665
E. De los aspectos formales	10%	6.083	0.6083
<b>Nota promedio final</b>			<b>6.77 = 6.8</b>

#### 3. OBSERVACIONES O COMENTARIO DE SÍNTESIS.

Resuma su opinión global en un comentario, que a su juicio, revele los aspectos más sobresalientes, tanto en lo referido a las fortalezas, como a las debilidades de este Seminario de Investigación, o indique las modificaciones que a su juicio deben realizarse a este trabajo para proceder a su calificación final.

El tema del seminario es interesante, pues rescata obras del teatro chileno de principios de siglo XX, de las que se analiza el contexto de producción, los personajes femeninos, además de investigar sobre los autores. Felicito a las alumnas y a su profesor por sobreponerse al contexto del país y, a pesar de todo lo que estamos viviendo, finalizar su trabajo, con el mérito de cumplir con los tiempos establecidos.

Sobre la Formulación del problema: El supuesto de investigación 3, sobre el cambio de los estereotipos de acuerdo al contexto, me parece discutible, pues los estereotipos resultan una construcción cerrada, y, por lo mismo, reconocible, aunque el contexto cambie. Asimismo, si bien los estereotipos resultan un tema relevante para las disciplinas pedagógicas, el seminario no profundiza en este aspecto.

Sobre Marco teórico, marco metodológico y corpus: desarrollo adecuado y completo.

Sobre análisis y resultados de la investigación: Me parece un buen análisis con algunos aspectos discutibles; sin embargo, no me pareció apropiada la repetición de citas en los distintos apartados del capítulo a fin de justificar aspectos diferentes. Es decir, creo que la disposición del análisis es un tanto repetitiva debido a que fueron desarrollando concepto por concepto, y la proximidad teórica de las nociones aplicadas (norma y doxa) colaboraba con que se apuntara a temas bastante similares.

En cuanto a los aspectos formales se perciben deficiencias: descuidos en tildes, reiteración de conectores y de otros términos en líneas próximas (por ejemplo: "Para... para lograr... para lograr esto...." (página 15 ) En menor grado se encuentran problemas de redacción. Se adjunta seminario con resaltados en los términos con problemas a fin de aportar a la corrección.

Otro aspecto que se debe corregir es la forma de citación. Las estudiantes citan apellido, año: página (Álvarez, 2016:11), pero el formato APA utiliza comas e inicial de página (Álvarez, 2016, p. 11). De acuerdo a la pauta de evaluación, el formato APA debe ser respetado.

**Aprobada en Consejo de Facultad / abril de 2011**

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'P. S. 19', written over a horizontal line.

-----  
FIRMA PROFESOR EVALUADOR

Fecha: 15-03-2021