

ILCL
INSTITUTO DE
LITERATURA Y
CIENCIAS DEL
LENGUAJE



**PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE
VALPARAÍSO**

**“LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO FEMENINO DOLIENTE EN CUATRO OBRAS
DRAMÁTICAS CONTEMPORÁNEAS DE ESCRITORAS LATINOAMERICANAS (1956-
1971)”**

**TESINA PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN
LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICA**

ALUMNO: Fernanda Pérez Cornejo

PROFESOR GUÍA: Damaris Landeros Tiznado

VIÑA DEL MAR, ENERO DE 2019

Resumen

Este trabajo de investigación pretende abordar la lectura de cuatro obras dramáticas contemporáneas Latinoamericanas: *Los frutos caídos* (1956) de Luisa Josefina Hernández, México; *La Telaraña* (1958) de Gabriela Roepke, Chile; *Cristal roto en el tiempo* (1960) de Mayra Casas, Puerto Rico; y *Chiloé, cielos cubiertos* (1971) de María Asunción Requena, Chile. El objetivo principal de este consiste en identificar y analizar las representaciones del cuerpo femenino concurrentes en el corpus, desde la mirada de un cuerpo doliente. A partir de ello, consideramos que estas representaciones dan cuenta de la imagen de un cuerpo doliente como un recurso metafórico para develar la retórica del poder y sus mecanismos de normalización ejercidos sobre los cuerpos. Ello, desde la perspectiva que el cuerpo es el medio por el cual se materializan las constantes metáforas de las relaciones sociales y de poder (Turner 9). Es decir, es en este donde se hacen tangibles los efectos de los mecanismos normalizadores de la cultura dominante.

En este sentido, el adolecer del cuerpo femenino responde a las prácticas performativas y sería producto de las normas reguladoras que le permiten su materialización (Butler 18). Consecuentemente, quedan marcados violentamente por ello, haciéndose evidente a través del dolor corporal de: golpes físicos, enfermedades, la vejez y cansancio.

Índice

1. Introducción.....	4
1.1 Hipótesis.....	6
1.2 Objetivos.....	7
2. Estado del arte.....	8
3. Marco teórico.....	14
3.1 Obra dramática.....	15
3.2 El concepto de cuerpo.....	17
3.3 Cuerpo femenino.....	20
3.4 Cuerpo doliente.....	23
4. Corpus de análisis.....	27
5. Capítulo I: Cuerpos sometidos.....	30
5.1 Matrimonio: resignación, abnegación y soledad.....	34
5.2 Matrimonio: maltrato doliente.....	40
6. Capítulo II: Cuerpos abyectos.....	47
6.1 Sujetos Anormales: Los raros e inmorales.....	53
6.2 El cuerpo enfermo: La locura y vejez.....	56
7. Conclusiones.....	61
8. Obras citadas.....	64

1. Introducción

Los movimientos feministas tienen una larga trayectoria en el mundo occidental y este se ve emparentado en cierta medida con los sucesos ocurridos en los años 70': movimientos de luchas sociales, civiles y estudiantiles, los cuales dieron paso a un "discurso de inclusión y de especificación social", abriendo nuevas perspectivas y dimensiones a los proyectos literarios – tanto en términos teóricos, como críticos–. (Rizk 236). Desde allí nace la tentativa de estudiar el discurso femenino, por medio de la búsqueda y rescate de la imagen de la mujer –insertándose en el canon–, como también estudiar su exclusión (Alzate 12).

Es posible observar que hoy en día, dichos estudios se centran en obras literarias narrativas o poéticas, dejando a la deriva la dramaturgia. Esto se ha debido principalmente a que la dramaturgia, según Dubatti (2009), "se diferencia de la literatura en tanto esta no implica acciones físicas sino verbales: la dramaturgia es un vasto y complejo acto verbal" (párr. 4). Es decir, al ser una obra literaria escrita para luego representada, llevada a la acción, su estudio ha sido dejado de lado dentro del análisis y crítica literaria. En el caso de Latinoamérica las repercusiones han sido aún más graves, como lo menciona la crítica actual, pues los textos dramáticos provenientes del continente han sido valorados bajo modelos teóricos no latinoamericanos. Dicha negatividad se ve latente de forma persistente cuando se habla de textos dramáticos escritos por mujeres, ya que a la marginalidad latinoamericana frente al marco estético europeo "se suma el discurso hegemónico masculino que ha minimizado la validez de su discurso, no solo dramático, sino estético en general" (Del Río 41). Por lo tanto: "El discurso dramático o teatral de la mujer en América Latina aún sigue siendo silenciado", encontrándose 20 años atrás a diferencia de los demás géneros literarios (Villegas 57).

Consecuentemente, esta investigación pretende abordar las obras dramáticas de escritoras latinoamericanas contemporáneas (1956-1971) con el fin de dar a conocer las representaciones femeninas que se realizan en ellas por medio de recursos literarios, insertar en la historia del teatro latinoamericano la especificidad de discurso dramático femenino y en cierta medida, aminorar el vacío que se presenta en el área a causa de su predominancia masculina. Por lo tanto, el objeto de estudio se centrará en el análisis de un corpus de distintas obras teatrales de escritoras mujeres latinoamericanas, las cuales corresponderían a: *Los frutos caídos* (1956) de Luisa Josefina Hernández, *La Telaraña* (1958) de Gabriela Roepke, *Cristal roto en el tiempo* (1960) de Mayra Casas y *Chiloé, cielos cubiertos* (1971) de María Asunción Requena.

El corpus seleccionado corresponde al transe del periodo teatral latinoamericano denominado etapa *realista* a la etapa *político-social*, periodo en el que se abordan temas libertarios y toma preponderancia el trabajo colectivo (Peña y Schmidhuber 469). En este sentido, dicho periodo, permite dar a conocer el lugar de la mujer dentro de una cultura y evidenciar los mecanismos de silenciamiento que se le han impuesto a lo largo de historia, con el fin de realizar una crítica. Esta etapa comprometida político y socialmente, genera el espacio para poder dar énfasis, en los textos dramáticos, a los cambios políticos que era necesario que se hicieran en el seno de la sociedad. De este modo, el teatro da a conocer la vida de aquellos que son marginados, por medio del análisis y crítica, con el fin de generar un cambio social. Esto quiere decir, que a partir de ahí, aquellos marginados y soslayados comienzan a tener voz, como es el caso de la mujer y su rol social.

Para poder analizar con mayor detención las representaciones femeninas en las obras teatrales, el estudio se ha de centrar no solo en la imagen de mujer que se construye a lo largo de los diálogos, sino que la construcción de la imagen del cuerpo femenino presente en estas, desde

una mirada de un cuerpo doliente. La representación del cuerpo es estudiada por el teatro contemporáneo como una nueva forma de lectura, entendiendo este como: “una escenificación de sí mismo y punto de partida de un proceso de significación y diseminación; ya no es más una estructura subordinada, metáfora o puente para elementos extraños al cuerpo, sino representación o presentación” (Toro en Alzate 24).

En este sentido, el estudio del cuerpo hace referencia a un campo cultural, relacionado con la sexualidad, el poder, la violencia, la memoria, el vacío, entre otros. El sujeto remite a la idea de cuerpo/poder, cuerpo/saber y cuerpo/deseo –no solo remitiendo a un cuerpo como sede flujos, sino que un cuerpo como mecanismo referencial del lenguaje– (Foucault *Microfísica* 104). Es decir, lo que constituye el carácter del cuerpo es efecto de la materialidad del poder, como efecto productivo del poder. No es posible concebir dicha materialidad sin la norma reguladora, la cual determina y califica los cuerpos sociales e individuales. Esta norma genera que el sujeto asuma la norma corporal y pase por un proceso en el que acepta su sexo, se identifica y adquiriendo ciertas conductas sexuadas –y discriminando otras– (Butler *Cuerpos* 67). Todo lo mencionado anteriormente, tiene relación con la imagen femenina y cómo por medio de la representación del cuerpo dichas materializaciones se hacen evidentes. De este modo, la idea un cuerpo doliente, comprendido como reflejo la retórica del poder tiene directa relación.

1.1 Hipótesis

Las representaciones femeninas en las obras dramáticas; *Los frutos caídos* (1956) de Luisa Josefina Hernández, México; *La Telaraña* (1958) de Gabriela Roepke, Chile; *Cristal roto en el tiempo* (1960) de Mayra Casas, Puerto Rico; *Chiloé, cielos cubiertos* (1971) de María Asunción Requena, Chile; dan cuenta de la imagen de un cuerpo femenino doliente como un recurso

metafórico para develar la retórica del poder y sus mecanismos de normalización ejercidos sobre los cuerpos, en los márgenes de un constructo socio-político y espacios discursivos culturales específicos.

1.2 Objetivos

- I) Identificar y analizar las representaciones del cuerpo femenino como un cuerpo doliente en obras dramáticas de escritoras latinoamericanas: Luisa Josefina Hernández, Gabriela Roepke, María Asunción Requena y Mayra Casas. Ello como un recurso metafórico para develar la retórica del poder y sus mecanismos de normalización.
- 1) Delimitar el corpus de obras dramáticas de escritoras latinoamericanas contemporáneas, estableciendo los distintos mecanismos de representación del cuerpo femenino y espacio literario y dramático que comparten.
- 2) Identificar la representación del cuerpo femenino doliente (Martínez, 1999) y recursos utilizados en las obras dramáticas latinoamericanas.
- 3) Analizar la relación de las representaciones del cuerpo femenino doliente y sus distintos recursos con la cultura dominante, como evidencia de una retórica del poder en el margen de un contexto socio-político y cultural.

2. Estado del arte

La literatura feminista en Latinoamérica, a partir de los años 70' se centró en la indagación sobre las nuevas identidades femeninas, llevando al público distintas representaciones de personajes femeninos que evidencian ciertos comportamientos y las dificultades a las que se enfrentan las mujeres (Schucks.p). BirutéCiplijauskaitė, señala que existe un proceso de concientización individual femenino, sobre la sexualidad, aborto, maternidad y profesión (cdt en Schucks.p) De allí nacen distintas investigaciones y estudios críticos centrados en las representaciones de la mujer en obras literarias, como también la construcción de estas por parte escritoras mujeres y lo que involucra ser una escritora en mundo dominado por hombres. Tal como se ha mencionado anteriormente en la formulación de esta investigación, dichos estudios son variados en lo que respecta a obras narrativas o poéticas. Sin embargo, en cuanto a las obras dramáticas los estudios son mucho más reducidos, debido a la verbalización –puesta en escena– que con lleva la dramaturgia. Es por ello mismo, que el texto dramático escrito por mujeres involucra una especie de doble exclusión.

Consecuentemente, Sonnino (1990) se cuestiona si las obras dramáticas femeninas tienen cierto corte feministas, al momento de representar personajes femeninos como un reflejo de las mismas imposiciones sociales por las cuales han debido pasar dichas mujeres. De allí realiza un análisis breve de siete dramaturgas latinoamericanas: explica ciertas piezas de cada una de las escritoras, en donde el punto el común de estas sería que en ellas se representa el rol social de la mujer y los inconvenientes que le puede generar ir en contra de este. No obstante, es posible observar que tan solo se realiza una descripción de las características de estas mujeres y se centra más bien en la filiación de ella en términos ideológicos, en el sentido que si esta sería de corte feminista o no, basándose principalmente más que en su discurso, en si las protagonistas son

mujeres. Por lo tanto, no se analiza el porqué de dichas representaciones. En conjunto con ello, Rizk (1995) analiza la poética feminista en la dramaturgia colombiana, destacando la exclusión de las mujeres dramaturgas dentro del sistema patriarcal, ya que de las cincuenta escritoras de la época, solo un aproximado de diez son llevadas a las tablas. Para ello, hace un pequeño recorrido histórico, rescatando algunas dramaturgas colombianas olvidadas con el paso del tiempo. Por lo tanto, es posible evidenciar que Rizk realiza más bien una recuperación de voces femeninas colombianas, como un discurso de oposición. En el caso de nuestro país, dicho trabajo de estudio de la producción dramática femenina no se ha realizado, pues las investigaciones –en su mayoría– destacan solo a una dramaturga contemporánea chilena: Isidora Aguirre.

Tal como se puede observar, las investigaciones realizadas apuntan a un rescate de las obras dramáticas de mujeres latinoamericanas, debido a la marginalidad de estas dentro del marco genérico del discurso masculino y el marco estético europeizante. No obstante, ello no resulta suficiente, pues no se realiza un análisis de la especificidad del discurso dramático femenino en profundidad, en comparación con los estudios realizados en los demás géneros literarios.

Una excepción es lo que realiza la *editorial Iberoamericana*, la cual publica una recopilación de textos críticos teatrales latinoamericanos femeninos llamado *Performance, pathos, política de los sexos: teatro poscolonial de autoras latinoamericanas* (1999), libro editado por Heidrun Adler y Kati Röttger. Dentro de este libro, Marcela del Río realiza un estudio crítico con el fin de reconocer el valor del discurso femenino en el teatro latinoamericano. En este artículo, logra analizar tanto las temáticas como los recursos estéticos que utilizan estas escritoras, diferenciado dependiendo del lugar o país desde el que hablan. De allí, plantea que existen escritoras que aceptan su identidad femenina, rebelándose a las imposiciones del entorno,

como las que cuestionan su propia identidad femenina desde la geografía corporal (Del Río 46). Para lograr ello, se han de utilizar las técnicas como la sátira –en el caso de Castellanos– y la introspección¹. Paralelamente, María de la Luz Hurtado (1999) trata la dramaturgia de mujeres en Chile, desde una mirada política, exponiendo sobre distintas escritoras chilenas contemporáneas y algunas de sus obras más destacadas, haciendo énfasis en el contexto socio-político en el que se inserta la obra y cómo los sucesos a los que se ven enfrentadas las protagonistas son consecuencia de ello. De este modo, realiza un recorrido histórico detallado. Ambas investigaciones resultan relevantes para el rescate de las voces femeninas latinoamericanas, pero no logran realizar una descripción de la representación femenina en la escritura dramática latinoamericana, sino en la ‘influencia’ del contexto de producción o en técnicas específicas utilizadas para subvertir la lógica de dominación, pero no indagan concretamente en los mecanismos de subversión localizado en el cuerpo de las representaciones femeninas. En este sentido, el libro no logra determinar una idea unificada del desarrollo de las obras dramáticas latinoamericanas femeninas, sino que termina siendo un combinado de problemas particulares. En este sentido creo necesario establecerlos puntos en común y desencuentros que estas obras dramáticas tienen, constituyéndose vasos comunicantes en un marco epocal y cultural específico.

Bajo este contexto creemos que es necesario mencionar la tesis doctoral de Liliana Alzate (2011), en la cual realiza un análisis sobre el teatro femenino latinoamericano (centrándose en Colombia mayoritariamente), a partir de tres ejes; en primer lugar, el trabajo de mujeres dentro de los conventos; segundo lugar, musas creadoras, mujeres que se vieron ligadas al ámbito político;

¹ Ello hace referencia a que las escritoras realizan una introspección significativa de su experiencia individual dentro de un contexto social que les es hostil y ante el cual se rebelan. Esto, es utilizado de tal modo en el desarrollo de las obras se permite que los personajes sean representados de forma consecuente con ello: analizan y reflexionan sobre su contexto, vida y estados de ánimos (Del Río 47).

por último, las mujeres sin escena, aquellas que aún no han podido ver sus obras en las tablas. En esta plantea cómo la mujer ha sido excluida de la labor dramática, debido a la dominación masculina en el campo. Así como también, la idea de una teatralidad fronteriza como consecuencia del eurocentrismo. Lo interesante de dicho trabajo, es que realiza una unificación de la idea de performance en el teatro en conjunto con un análisis del cuerpo femenino en las obras dramáticas y sus representaciones en escena. Además, a diferencia de las investigaciones antes planteadas esta no solo desea recuperar voces femeninas, sino que analizar las representaciones a un mayor grado de profundidad y especificidad. Sin embargo, la imagen del cuerpo femenino en dichas obras es planteado desde la perspectiva del problema de la memoria, como aquel que queda marcado por un pasado, a causa de la violencia ancestral con la cual carga Latinoamérica y la mujer. Así como también, al enfocarse en un análisis performático el estudio – en ocasiones– se ve desviado a la puesta en escena, olvidando el texto dramático construido por las dramaturgas.

Como es posible establecer hasta el momento, a partir de todas las investigaciones rescatadas, el estudio de las obras dramáticas latinoamericanas de escritoras contemporáneas es reducido. En su mayoría estas solo se centran en espacios específicos o parcelados, lo cual genera que no se logre observar un punto en común en la escritura femenina proveniente del continente. Asimismo, los criterios para establecer que una obra es de corte feminista se basa en: si los personajes corresponden a mujeres, si el discurso de ellas es coherente con una corriente feminista –criticar las imposiciones sociales del género– o se evalúan elementos propios de la puesta en escena –performance–. En este sentido, es sumamente relevante realizar un análisis desde una mirada Latinoamericana unificada, de forma que se evidencie el punto en común entre las distintas escritoras, así como también establecer sus diferencias. Para ello, es necesario

considerar la forma en la que se articulan las propuestas teatrales de manera unificada y detallada, determinado los mecanismos que son utilizados por estas y no solo referirnos a elementos categóricos sobre el rol de la mujer o escritora en un espacio patriarcal, sino que a las representaciones femeninas que se realizan en ellas. Por lo tanto, como fue mencionado anteriormente, para lograr analizar con mayor detención las representaciones femeninas, se abordará el estudio de la construcción del cuerpo femenino, desde una mirada que lo constituye como un cuerpo doliente, permitiendo establecer una visión Latinoamericana de las obras dramáticas femeninas.

Por supuesto, el estudio del cuerpo femenino en la literatura ha sido sumamente desarrollado, pues a este se le atribuyen distintas connotaciones. Esta plasticidad está dada por su íntima relación con el campo cultural –ligado a la sexualidad, el poder, la violencia, la memoria, entre otros–. El cuerpo femenino se constituye un espacio en donde combate las nociones del orden social, pues al cuerpo de las mujeres se le atribuye ciertas características diferenciadoras del hombre justificándolo en términos biológicos. De allí nace el interés de estudiar la construcción del cuerpo femenino en las obras literarias desde distintos puntos de vistas. La mayoría de estas investigaciones evidencian la creación de una imagen femenina determinada por la naturaleza. En ese sentido, la mujer en las novelas–según la investigación realizada por Bolufer (1998)– es descrita como un cuerpo: débil, frágil –pero fuerte para ser madre–, moral y delicado. En conjunto con ello, García (2015) plantea que el uso del cuerpo femenino en las novelas realistas españolas, es utilizado como el principal mecanismo para construir las identidades de las heroínas. Así observa, que el cuerpo pasa de lo privado a lo público, bajo lo normado y que la protagonistas deben aprender desde lo corporal acercarse a la feminidad normada. Por lo tanto, de

una u otra forma dichas construcciones observadas responden a un sistema de poder patriarcal y se ve reflejado en la literatura.

No obstante, es posible evidenciar que los estudios del cuerpo se centran en el análisis de obras narrativas o poéticas, pero en menor medida consideran las dramáticas. Ello se debe precisamente a que este género es pensado para la puesta en escena y los estudios literarios críticos no lo abordan. Por lo tanto, el concepto es estudiado desde la obra teatral, no desde el mismo texto. Sucede algo similar cuando analizamos las investigaciones de un cuerpo femenino planteado desde la idea de dolor o sufrimiento –como en el caso Del Pozo (1979) y Vaggione (2009)–. Este se vería latente, cuando la mujer se ve imposibilitada de realizar su rol social, adjudicado por sus características biológicas. Es decir, por ejemplo, cuando una mujer no puede tener hijos y por lo tanto, dada esta infertilidad se ve impedida de desarrollarse plenamente en los roles mandados desde una lógica patriarcal: ser esposa y ser madre. A partir de esto, se les atribuirían a los personajes femeninos rasgos enfermizos, de locura o rebeldía absurda.

Dichas investigaciones sobre un cuerpo enfermizo, son interesantes para comprender el cuerpo femenino como la imagen de un cuerpo doliente, pues la locura en estos casos es atribuida por la condición genérica de la mujer y constituiría un adolecer. Sin embargo, estos no han sido abordados en la lectura de textos dramáticos. El cuerpo como un elemento relevante en las obras dramáticas, desde la crítica especializada en dramaturgia, se centra principalmente en la relación con la puesta en escena de estos cuerpos, sus movimientos, gestos y representaciones escenográficas. El cuerpo está íntimamente relacionado con la escritura del teatro contemporáneo, entendiendo que el actor lleva la palabra escrita por medio de la exposición de su cuerpo como una representación política –según la investigación realizada por Vallejo (2015)–, como un reflejo de la búsqueda de un acercamiento del teatro con el espectador.

Para finalizar, a partir de todo lo antes mencionado, es necesario establecer la relevancia y rol de la presente investigación. En primer lugar, tal como ya fue indicado previamente, las investigaciones referidas a las obras dramáticas femeninas latinoamericanas es limitada y parcelada. La mayoría de estas se centra en la adherencia o no a las lógicas de una ‘estética feminista’ presentes en la obra o visibilizar la producción de voces femeninas olvidadas e ignoradas con el paso del tiempo. En este sentido, esta investigación pretende aminorar dicho vacío aportando con una mirada integradora y unificada de las obras dramáticas Latinoamericanas, utilizando la perspectiva de género, pero más que para clasificar y validar un corpus de obra, para establecer las estrategias de subversión de lógicas androcéntricas. Además, aportar a los estudios literarios una respuesta al modo en el que se articulan las propuestas dramáticas, a partir de un cuerpo doliente, considerando la particular mirada Latinoamericana.

En segundo lugar, el estudio y análisis de las representaciones femeninas y la construcción del cuerpo de estas, en el género dramático es poco tratado. Dicha lectura, en ocasiones se centra en la puesta en escena, debido a las características del género mismo – pensado para ser llevado a las tablas–, sobre todo por el carácter liminal que ha tenido el estudio del género dramático (desde el campo de los estudios escénicos y los estudios literarios). En este sentido, consideramos que es necesario centrarse las representaciones femeninas presentes en el texto mismo, a modo de refracción de un contexto político y social específico y Latinoamericano.

3. Marco teórico

Por consiguiente, es necesario establecer los conceptos que han de marcar los lineamientos teóricos de la presente investigación. Estos principalmente se centran en el desarrollo de los conceptos referidos al cuerpo, cuerpo femenino y doliente. De allí, su incidencia en el análisis de

las obras dramáticas seleccionadas, las cuales corresponden a: *Los frutos caídos* (1956) de Luisa Josefina Hernández, *La Telaraña* (1958) de Gabriela Roepke, *Cristal roto en el tiempo* (1960) de Mayra Casas y *Chiloé, cielos cubiertos* (1971) de María Asunción Requena.

3.1 Obra dramática

Tal como se mencionó anteriormente, el estudio y aplicación de los conceptos desarrollados se realizarán por medio del análisis de obras dramáticas contemporáneas. Por consiguiente, es necesario definir en términos teóricos lo que será comprendido como obra dramática, con el fin de poder realizar un análisis detallado de las representaciones femeninas que se realizan en ella. Esto debido a que su composición responde a distintas visiones y concepciones sobre la estructura misma de esta, la cual depende y varía de la época en la que se ve inmerso. Asimismo, la obra dramática es definida desde una mirada teatral por su innegable relación con la escenificación y performance. De allí se da espacio a una extensa discusión sobre si su estructura es estática o maleable; si corresponde hablar de obra, texto, pieza o montaje, entre otros.

El término de *obra* hacía referencia en el siglo XVII a las composiciones literarias o musicales. Posteriormente, el término fue usado para referirse al texto dramático: la obra escrita para la escena. Ello remite a la idea de un collage de diálogos, de allí que Brecht viese su trabajo como el oficio de “escritor de piezas” (Pavis 317). La obra dramática es un texto literario escrito para ser representado. Es precisamente debido a ello que puede ser leído y representado, pues contiene las indicaciones necesarias para su puesta en escena (Bobes 500). Este se caracteriza por los diálogos, los cuales construyen el relato y diseñan los caracteres, así como cualquier otro texto literario. Sin embargo, es necesario tener en consideración que dicho diálogo puede ocurrir: entre

dos personajes, con alguien invisible, con el espectador o consigo mismo. Además, este solo se da en tiempo presente –pero puede evocar un pasado o futuro– y por lo tanto, corresponde a la denominada “acción hablada” (Pavis 126).

La acción es la serie de acontecimientos que ocurren durante la obra y que son deducidos del comportamiento de los personajes –de los diálogos y movimientos– (20). Dichas acciones se dan en un espacio dramático, en donde se enmarca la evolución de los sucesos y los personajes. Este solo crea a partir del imaginario y construcción del lector² (170). Para ello, la consistencia de los acontecimientos estará: “concentrada, unificada y organizada teológicamente en función de una crisis, de una evolución, de un desenlace o de una catástrofe” (Pavis, 188).

En cuanto a la estructura de la obra dramática, Pavis plantea que esta cambió –tanto en su escritura como su estudio– dejando de lado la idea y definición de la forma dramática canónica (188)³. Todo ello se genera a partir de los planteamientos de Hegel referidos al texto dramático. En este sentido, cabe destacar que es de este modo como entenderemos la estructura, algo que puede ser variable y que trabaja en función a la evolución de una crisis y desarrollo de acontecimientos. Esto principalmente, porque para los fines de esta investigación no es necesario especificar la idea de acto o de escena –independiente que estas sean observables en el corpus–, ya que es en los diálogos, acciones y acontecimientos en los cuales se ha de centrar el análisis –entendiendo que es aquí donde está la representación–.

² En el caso que se habla de una puesta escena, es el espectador quien se encargad ello. Sin embargo, allí también entraría el concepto de espacio escénico e interior (Pavis 173). Debido a que esta investigación se basa en el análisis de las obras por medio de la lectura, las precisiones teóricas se centrarán en lo referido a esta. Sin embargo, sin dejar de lado la importancia e innegable relación de la obra dramática con la obra teatral.

³ Para ser más específicos el establecimiento de: actos, escenas, actos, continuidad, etc.

Por consiguiente, es necesario establecer qué es lo que involucra la lectura de una obra dramática. La escritura de esta –a pesar de estar pensada para la puesta en escena– siempre está dirigida a un lector potencial, ya sea actor, director o ninguno de ellos (Cárcamo 18). La representación escénica de esta solo es llevada a cabo por medio de la lectura e interpretación de ella. En este sentido, la única conexión entre un dramaturgo y su receptor se produce a través del cuerpo textual y literario (18). En sí mismo el acto de la representación mental supone la ausencia y permite la formulación de aquello no establecido “descubrir lo que anteriormente había parecido eludir nuestra propia consciencia” (Iser en Cárcamo 24). Es decir, el lector es el encargado de llenar estos supuestos vacíos, que le dan coherencia al texto y que Iser llama “dimensión virtual del texto”. En los textos más tradicionales, ello se da de cierta forma inconsciente, el cual sería el caso de las obras del corpus (25) –pues estas no se enmarcan en un corte rupturista, como lo será el teatro del absurdo en su momento –.

Por lo tanto, es por medio de la lectura donde se produce la representación de los acontecimientos y las acciones de los personajes. De este modo, los movimientos y los diálogos han de permitir analizar la construcción que se realiza de los cuerpos en el desarrollo de la obra, entendiendo que el texto dramático está pensado para la puesta en escena y consecuentemente, sitúa el cuerpo del actor –del personaje– como el propulsor de ello. Es decir, el texto permite representar un cuerpo en un espacio y contexto determinado. Esto es de suma relevancia, ya que es precisamente en esta representación en la cual se centra la presente investigación.

3.2 El concepto de cuerpo

El cuerpo corresponde a la identidad y existencia misma del ser humano, por medio de este se lleva a cabo la materialización de las metáforas constantes de las relaciones sociales y de

poder (Turner 9). Por ejemplo, será en el cuerpo donde se fundará el cristianismo vinculado a la idea de comunidad, para luego ser utilizado como la idea de cuerpo político y un cuerpo individual, estudiado desde las ciencias referidas a las enfermedades producidas en el ser humano (10). Le Breton (2002) plantea, desde la antropología, que las representaciones sociales le atribuyen cierto significado al cuerpo en términos generales dentro de una sociedad. Para lograr ello, han de nombrar cada una de las partes de este, creando imágenes establecidas. Por lo tanto, lo primero que se requiere tener en consideración es que el cuerpo hace referencia a lo cultural (*Antropología cuerpo*13) y no lo meramente biológico. En este sentido, las representaciones del cuerpo y los saberes de este son atribuidos a una visión de mundo y Estado social, los cuales definen a una persona. De ello, se logra comprender que el cuerpo correspondería una construcción simbólica y no real.

En relación con lo anterior, Foucault (1972) no existe sólo la representación del cuerpo específico, sino que se podría articular la noción de cuerpo social que será protegido por medio de la exclusión de los degenerados, eliminación de los enfermos, entre otros. Este se construye o aparece por medio de la materialización del poder sobre los cuerpos mismos de cada individuo (*Microfísica* 102). Así la idea del cuerpo tiene correspondencia con las relaciones de cuerpo/poder, cuerpo/saber y cuerpo/deseo –no solo remitiendo a un cuerpo como sede flujos, sino que un cuerpo como mecanismo referencial del lenguaje–. Consecuentemente, dicha materialización del poder, a través del cuerpo, corresponde al efecto productivo del poder. A medida que el poder ejerce su influencia, por medio del establecimiento de normas sociales y políticas, nace:

Inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder, la salud contra la economía, el placer contra las normas morales de la sexualidad, del matrimonio,

del pudor. Y de golpe, aquello que hacía al poder fuerte se convierte en aquello por lo que es atacado... El poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo... (*Microfísica* 104).

Esto quiere decir que es el mismo cuerpo el que puede amenazar el efecto productivo del poder, yendo en contra de la normalización –política y social, como es el caso de las normas morales y sexuales–. Sin embargo, ello solo sucede en la medida que existe una operación de poder, la cual no correspondería a un ente específico, sino que a un conjunto que sujeta a los sujetos–una metafísica de las relaciones externas, mediante las cuales el poder ejerce este mismo sobre los cuerpos–. Según Butler, para Foucault: “el poder es aquello que forma, mantiene, sostiene y a la vez regula los cuerpos, de modo tal que, estrictamente hablando, el poder no es un sujeto que actúe sobre los cuerpos como si estos fueran sus distintos objetos.” (*Cuerpos* 63). Por lo tanto, el poder opera en la *constitución* de la materialidad misma del sujeto, en el principio que simultáneamente forma y regula al "sujeto" de la sujeción (ctd en Butler *Cuerpos* 64).

Consecuentemente, lo que constituye el carácter del cuerpo es efecto de la materialidad del poder, como efecto productivo de este. No es posible concebir dicha materialidad sin la norma reguladora, la cual determina y califica los cuerpos sociales e individuales. Esta norma genera que el sujeto asuma la norma corporal y pase por un proceso en el que acepta su sexo, se identifica y adquiere ciertas conductas sexuadas –discriminando otras– (Butler *Cuerpos* 67). Esto con lleva que el sujeto se autodefina a partir de las normas establecidas cultural y socialmente. El “yo” correspondería a la idea externalizada que uno se forma de su propio cuerpo (Butler *Cuerpos* 97). Con respecto a ello, Le Breton, plantea que la imagen del cuerpo moderno es entendida como un objeto de individualización, la frontera entre un hombre y otro (*Antropología del cuerpo* 45). El sujeto crea una imagen de sí mismo, de su cuerpo, a modo de representación como consecuencia del contexto social y cultural en el que se ve inmerso (*Antropología del*

cuerpo 146). Por lo tanto, a partir de dicha representación el sujeto es capaz de relacionarse con los demás cuerpos, que formarían el cuerpo social normalizado, como producto del efecto del poder.⁴

3.3 Cuerpo femenino

A partir de lo planteado anteriormente, es posible comprender que la materialidad del cuerpo significa invocar una historia sedimentaria de jerarquía y de supresiones sexuales (Butler *Cuerpos* 67), como consecuencia del efecto productivo del poder. A partir de ello, se comienza a cuestionar términos como el sexo y género, referidos a las diferenciaciones femeninas y masculinas —establecidas por la norma—. Ello se debe principalmente, según Butler, porque el “sexo” correspondería a una categoría normalizada, la cual funciona como una práctica reguladora, “que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir -demarcar, circunscribir, diferenciar- los cuerpos que controla” (*Cuerpos* 18). De esta manera el “sexo” sería un ideal regulatorio, el cual se materializa mediante prácticas sumamente reguladas y gracias a ello estas se imponen o se logran —o no—. En otras palabras, el “sexo” es una construcción que se ve tangible obligatoriamente con el paso del tiempo. En este sentido, el “el sexo” no es algo que uno tiene o una descripción de lo que uno es, sino que es una de las normas mediante la cual uno llega a ser viable —toda la vida dentro de la esfera cultural— (*Cuerpos* 19). Así, como fue mencionado

⁴ A partir de la definición desglosada aquí, se comprende que el término del cuerpo se encuentra inevitablemente relacionado con la materialidad del poder, como un producto de la norma reguladora (cultural y socialmente). Consecuentemente, la literatura no es capaz de verse desvinculada de dichas relaciones. En este sentido, la representación de los cuerpos o de un cuerpo en un texto literario ha de evidenciar las relaciones de poder y retórica de este. Ello podría suceder tanto en la exposición de dichas dinámicas a modo de visibilización de las prácticas que involucra, como también utilizar estos cuerpos como una reivindicación contra del poder. De esta forma, se entiende que el concepto es de suma importancia para analizar las representaciones del cuerpo femenino como una retórica del poder dentro de un contexto social, cultural y político Latinoamericano.

anteriormente, el sujeto se forma al pasar por ese proceso en el que asume un sexo. Ello genera que el sujeto se identifique –*identificación*– con la norma sexual y para lograr eso, debe repudiar aquellas zonas que son invivibles de la vida social –por supuesto, entendiendo que estarían establecidas por el imperativo heterosexual– (*Cuerpos* 19-21).

Desde los estudios feministas, el “sexo” se convierte en un tema sumamente conflictivo, pues se entra en la discusión sobre cuáles son los criterios que se consideran para diferenciar entre un sexo y otro (*Cuerpos* 22). En conjunto con ello, se discute la diferencia entre sexo/género, considerando este último como una construcción de la construcción o bien, como algo completamente desconectado entre sí. Los estudios retoman y critican los planteamientos dados por Freud y Lacan referidos a una teoría sexual y cuerpo femenino, desde el psicoanálisis. Freud, planteó que la mujer lleva un cuerpo doliente, pues esta se presenta como un sujeto incompleto y mutilado a causa de la ausencia del falo. La mujer debe arreglársela para trabajar su femineidad por medio de la renuncia: al clítoris, a la madre y a tener pene. Así, la forma de poder aminorar dicha ausencia y envidia, es a través del regalo de un otro, en este caso un hijo (Zuluaga 282-286). Con respecto a ello, Butler cuestiona dichos planteamientos, pues:

Aunque la posición femenina se presente como ya castrada y, por lo tanto, sujeta a la envidia del pene, parece que la envidia del pene marca no sólo la relación masculina con lo simbólico, sino que además marca toda relación con el deseo de tener el falo, ese vano intento de aproximarse a aquello que nunca nadie ha tenido y poseerlo, aquello que, sin embargo cualquiera puede tener a veces en la esfera transitoria de lo imaginario (*Cuerpos* 158).

Lo simbólico se entiende como la dimensión normativa de la constitución del sujeto sexuado dentro del lenguaje. Ello consiste en una serie de tabúes, restricciones, mandatos y prohibiciones –por ejemplo el repudio y rechazo a la homosexualidad–. En este sentido, los actos

performativos del habla ejercen el poder de producir el campo de los sujetos sexuales culturalmente viables (*Cuerpos* 162). Ello con lleva que el cuerpo femenino involucra la idea de un cuerpo castrado como consecuencia de las imposiciones y normalizaciones sociales y culturales – y no solo de lo meramente biológico–. De allí, Butler plantea el cuerpo desde el *performance*, entendiendo que lo performativo corresponde aquella práctica discursiva que realiza o produce lo que nombra. Esto quiere decir que:

las normas reguladoras del "sexo" obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual (Butler *Cuerpos* 18).

En este sentido, el carácter fijo y materialidad del cuerpo es consecuencia del efecto productivo del poder y por lo tanto, el género es una construcción cultural que se materializa a través de este. De esta manera, el sexo no sería un “dato corporal dado sobre el cual se impone artificialmente la construcción del género, sino como una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos” (Butler *Cuerpos* 19).

Es evidente que el cuerpo femenino pasó a ser parte del “ocultamiento femenino”, se invisibilizó durante muchos años, para luego salir del manto patriarcal por medio de la articulación de tres elementos: el cuerpo, lo cotidiano y la diferencia. Ello se forma, a través de la “alteridad de lo femenino”. Esto generó que, en el caso del arte, se comenzaran a presentar diferentes cuerpos femeninos, abiertos, expuestos, abatidos, alterados, fálicos, entre otros (Castillo, 13). Dichas figuras, permiten observar a ese “otro”, a lo cual fue reducido el sujeto femenino a causa de la idea de un cuerpo incompleto. Es decir, el cuerpo femenino, además de ser materialidad del poder, carga con la normalización –norma reguladora– de un cuerpo mutilado, invisibilizado y expuesto a un otro (en relación al cuerpo masculino). En este sentido,

el cuerpo femenino es reflejo de una segregación y violencia ejercida de este Otro sobre él. Consecuentemente, el género “es el resultado de un proceso mediante el cual las personas recibimos significados culturales, pero también los innovamos”, como una constante performática (Butler *Género* 56). Así el cuerpo femenino, es para las mujeres lo que es la fábrica para los hombres asalariados: el principal espacio de explotación y resistencia. En este sentido, el cuerpo femenino no corresponde a la esfera de lo privado, sino que una fuente de identidad y prisión (Federici ctd en Alorda 71).⁵

3.4 Cuerpo doliente

Justamente como se ha mencionado anteriormente, el cuerpo femenino ha de cargar con una serie de connotaciones lingüísticas, sociales y culturales, como consecuencia de la materializada del poder y normalización. Según, Eltit la cuestión del género femenino establece una constante subordinación a lo largo de la historia, independiente de las particularidades de cada sitio, se puede hablar de una especie de “universalidad” con respecto a esta subordinación. La artista y escritora pudo observar que las mujeres al escribir sus cartas hacían constantes referencias a su estado de salud, siempre adolecían de algún tipo de malestar. Así, cuando toman el rol masculino, debido a la marginalidad de la escritura feminista, estas no se referían en ningún momento algún tipo de dolencia. En este sentido, es posible evidenciar que el dolor corporal,

⁵ Este concepto tiene directa relación con la idea de un cuerpo doliente, pues se debe precisamente a la relación simbólica de la mujer. Para poder llevar a cabo la presente investigación, es necesario definir el cuerpo femenino, ya que no se trata de cualquiera -para luego hablar de cuerpo doliente, pues uno es consecuencia del otro-. Las relaciones simbólicas que le son atribuidas a un sujeto, son determinadas según la división de dos “sexos”. Es decir, la norma reguladora distingue entre un cuerpo masculino y femenino, describiéndolos, calificándolos y atribuyéndole características específicas y diferenciadoras a cada uno. Por ello, para poder analizar las representaciones del cuerpo femenino en las obras dramáticas, es primordial, en primer lugar establecer a qué nos referimos con este tipo de cuerpo, qué es lo involucra. Asimismo, dicha definición se ve íntimamente relacionada con las discusiones feministas, lo que involucra la imprescindible hacer referencia al “sexo” y “género”.

correspondería a una consecuencia la subordinación del género femenino. Sin embargo, cabe preguntarse cuál es el trasfondo de dicha consecuencia.

Le Breton (1999) plantea que el dolor, si bien es algo íntimo, está profundamente ligado e impregnado de materia social, cultural, relacional y es fruto de una educación (*Antropología del dolor* 10) –por lo que no escapa al vínculo social y cultural–. En este sentido, cuando hablamos de un cuerpo que adolece, no se debe comprender que es el cuerpo el que sufre, sino que es el individuo por completo –en el sentido que no es un hecho fisiológico sino que existencial– (Alorda 55-56). De esta forma, el sufrimiento corresponde también a rasgos psicológicos y cuestionamientos subjetivo de casa individuo. Por consiguiente, el dolor y las enfermedades corresponden –al igual como hemos planteado anteriormente con respecto al cuerpo– a la materialización de las construcciones simbólicas de las metáforas referenciales del lenguaje (57). De allí se comprende que es una construcción social y es más, correspondería a una consecuencia de la materialización del poder.

De esta manera, el sufrimiento social –de las mujeres específicamente– no estaría causado exclusivamente por un dolor físico y repercusiones emocionales, sino que pertenecería a una expresión humana. Esta consistiría, según Antón (2017), en que no existe una acción sin una intención. Dicha intencionalidad:

Se fundamenta en el conjunto de creencias, valores y normas que se forjan a través de la cultura, por tanto, el sufrimiento social se produce cuando hay un choque entre las creencias y los valores de la sociedad y las de las personas o la imposibilidad de aplicarlas (345).

Considerando lo anteriormente planteado, se puede inferir y comprender que la mujer –y todos aquellos cuerpos que corresponden a un otro– sufren debido a la normalización de sus

propios cuerpos, como producto de la materialidad del poder. Se ven enfrentados así a los cuestionamientos que se remiten de ello y la violencia que ejerce el poder sobre dichos cuerpos con el fin que asuman una norma –entendiendo que ello involucra restricciones y reglas sociales. Por lo tanto, ello limitaría los cuerpos, por medio de la exigencia de ciertas prácticas para ser partícipes de una cultura y sociedad. En este sentido –y retomando lo que se ha tratado a lo largo de este marco teórico– el cuerpo femenino se encuentra íntimamente relacionado con la esfera política y ello genera como consecuencia que este sea una representación de un cuerpo doliente, resultado de dicha materialización

Consecuentemente, Martínez (1999), plantea el concepto del cuerpo del dolor –para referirse al cuerpo femenino– a partir de varios rasgos distintivos. De estos rasgos, es necesario destacar tres, ya que tendrían directa relación con los planteamientos dados anteriormente y a su vez, son relevantes para poder comprender las representaciones del cuerpo femenino como un cuerpo doliente –eje central de la presente investigación–. En primer lugar, este cuerpo corresponde a una figura representacional del cuerpo femenino, entendiendo este como un espacio para alegorizar las negociaciones culturales y sociales. En segundo lugar, la violencia se ve representada en este cuerpo como a modo de significar la creación de un cuerpo diferente, con una suerte de sombra (dolor) o cuerpo de silencio, lo cual el cuerpo social necesita para su propia definición y subsistencia. Por último, la escritura femenina representa el cuerpo de sus protagonistas de ese modo, como la elección de una metáfora representacional de las repercusiones y consecuencias de la materialización del poder (55).

De este modo, la representación de un cuerpo doliente femenino corresponde la imagen perdurable de la violencia ejercida sobre los cuerpos femeninos, delatando los simbolismos, la normalización y la materialización del poder sobre los cuerpos individuales y sociales. Por lo

tanto, involucra de por sí un acto performativo y acepta un cuerpo “enfermo”, “sufrido” o doliente, que la cultura prescribe.

Para concluir, retomando los tres conceptos tratados en el presente marco teórico, es necesario destacar la idea que el cuerpo corresponde a la materialización del poder, el cual califica y sujeta a los individuos que pertenecen a la esfera cultural. Tanto el “sexo” como el “género”, también se encuentran determinados por el efecto reproductivo del poder y de la norma reguladora—. Sin embargo, dicho acto no sería estático, sino que un acto performativo, vinculado a la esfera política y no individual.

La representación de un cuerpo femenino doliente es producto de la violencia por la cruza este cuerpo, debido a la norma reguladora —la cual califica, discrimina y prohíbe ciertas prácticas. El dolor constante, se debe precisamente a la segregación, subordinación, violencia y a la idea prescrita que la mujer poseería un cuerpo mutilado. Dicha carga, desemboca en la materialización y representación de un cuerpo femenino doliente. Estos conceptos e ideas son sumamente relevantes para poder llevar a cabo la presente investigación. Es a partir de ellos, que se ha de identificar las representaciones femeninas realizadas en las obras dramáticas de escritoras Latinoamericana. De allí se ha establecer los mecanismos referenciales utilizados con el fin de representar un cuerpo femenino doliente, como producto de una materialización del poder. Para poder lograr ello, se requiere establecer los conceptos básicos que guiarán la investigación, con el fin de dar una mirada integradora de dichas representaciones a nivel Latinoamericano.

4. Corpus de análisis

Las obras dramáticas seleccionadas para llevar a cabo la presente investigación corresponden a; *Los frutos caídos* (1956) de Luisa Josefina Hernández, México; *La Telaraña* (1958) de Gabriela Roepke, Chile; *Cristal roto en el tiempo* (1960) de Mayra Casas, Puerto Rico; *Chiloé, cielos cubiertos* (1971) de María Asunción Requena, Chile. En primer lugar, es necesario tener en consideración que estas obras son provenientes de tres países diferentes, con el fin de buscar un punto común en la representación Latinoamericana del cuerpo femenino. Asimismo, tal como se mencionó anteriormente, la escritura femenina de obras dramáticas pertenece a un espacio de doble exclusión y por lo tanto, con la intención de aminorar el vacío existente en los estudios literarios con respecto a ello, las obras pertenecen a escritoras Latinoamericanas.

El corpus seleccionado corresponde a obras dramáticas pertenecientes a un periodo específico teatral Latinoamericano, denominado etapa *político-social*. En este se abordan los distintos temas literarios y comienza un trance donde toma preponderancia el trabajo colectivo (Peña y Schmidhuber 469). Debido a que en este periodo existe una mayor preocupación por el entorno social, con el fin de criticar y dar a conocer la situación aquellos marginados, es posible encontrar en él la representación de personajes femeninos desde una mirada más realista –pues es necesario recordar que esta etapa es influenciada por el teatro realista de Brecht–. Por lo tanto, corresponde a una etapa en la que se le dan voz aquellos discursos que no tienen poder dentro la hegemonía –o bien, se evidencia la forma de vida de los marginados–, con el fin de llamar al espectador a la acción.

Consecuentemente, Chesney (2009) plantea que este periodo entrega el espacio para dar a conocer los cambios que eran necesario que se llevaran a cabo, mostrando las injusticias y prácticas de la época. Ello por medio del análisis del cómo y por qué de estas situaciones (379).

En este sentido, esta fase, permite mostrar el lugar de la mujer dentro de la cultura dominante, las imposiciones, violencia y abusos que le han sido ejercidos a lo largo de la historia. Por lo tanto, es en él donde se podrá llevar a cabo los propósitos de esta investigación y estudiar las representaciones del cuerpo femenino. En conjunto con ello, cabe destacar que la fase antecesora a la *político-social*, corresponde también a una *realista* (Peña y Schmidhuber 469). Sin embargo, esta posee un corte nacionalista y educacional, por lo que en ella no es evidenciable los elementos que se desean estudiar.

Por otro lado, ninguna de las obras se enmarca en una de las seguidillas de dictaduras emergidas en Latinoamérica durante la época. Debido al rol social y político teatral del periodo, las obras dramáticas inmersas en un contexto dictatorial apuntan a acusar el abuso de poder y violación de los derechos humanos. Por lo tanto, en ellas se vuelve difusa la imagen de la mujer y también, las relaciones de poder dentro de un sistema político agresivo cambian –así como también sus mecanismos–. Ello en conjunto con la censura que involucra una dictadura, genera que las representaciones de los cuerpos a través de la literatura deban ser modificadas y consecuentemente, la estética literaria se vea alterada. Con respecto a ello, Errázuriz (2006), menciona que:

Es común a estas formas de dominio que, con el objeto de acrecentar y consolidar sus bases de poder, establezcan diversos mecanismos de control sobre la actividad artística y cultural de la nación, entre los cuales uno de los más utilizados es la censura (64).

En este sentido, al ser el contexto político un determinante al momento de la creación de una obra dramática, un periodo de dictadura no permitiría analizar la representación del cuerpo femenino como un cuerpo que adolece, pues el significado de ello sería atribuido a dicho

contexto político –al momento específico– y no a la condición genérica histórica de la mujer y los mecanismos normalizadores del poder.

Por último, todas las obras seleccionadas tienen como protagonistas personajes femeninos, lo cual genera que exista un mayor desarrollo de sus características psicológicas, físicas y de las prácticas que llevan a cabo –a diferencia de una obra en la que predominan personajes masculinos –. Ello ha de permitir que sea posible observar en estas la representación de un cuerpo femenino doliente. Asimismo, cabe destacar que debido a la época en el que se enmarcan las obras, el rol de la mujer estará centrado a la concepción del matrimonio y la vida familiar.

5. Capítulo I: Cuerpos sometidos

Las representaciones femeninas en las obras dramáticas evidencian una clara relación con su construcción corporal, desde los movimientos y acciones determinadas por el género, hasta sus propias percepciones sobre los que le toca vivir y aceptar al encontrarse inmersas en un sistema patriarcal/normalizado.

Dichos cuerpos son sometidos a la norma cuando aceptan las imposiciones sociales establecidas, como es el caso del matrimonio y el tipo de comportamiento que debiese tener una mujer al verse inmersa en él. Ello debido a que –como se dijo anteriormente– la norma genera que el sujeto asuma la norma corporal y pase por un proceso en el que acepta su sexo, se identifica y adquiere ciertas conductas sexuadas –discriminando otras– (Butler *Cuerpos* 67). Asimismo, ello ha de determinar cómo estos cuerpos femeninos se ven afectados ante tal sometimiento a la norma: el devenir de un sufrimiento y dolor.

En este sentido, entendiendo que es la cultura –constructo social y político– la que determina la norma a la cual se deben adaptar estos cuerpos, serán estos mismos los que se han de ver afectados. Es decir, las repercusiones de la normalización se hacen evidentes en ellos, por medio del sufrimiento, violencia y enfermedades, las cuales representan un cuerpo que adolece constantemente. De este modo, es posible observar en el corpus seleccionado, que varios de los sujetos femeninos se ven inmersos en la norma, en cuanto comprenden el funcionamiento de este, lo adquieren, aceptan y repudian aquellas acciones que irían en contra de las normas establecidas. Este es el caso del hecho de aceptar el modo en el que debe pensar una mujer, cómo debe vestirse, cómo debe comportarse, entre otros. Ello se hace evidente al observar en las obras dramáticas la aceptación y prevalencia de la concepción del matrimonio tradicional. Dicha institucionalidad, involucra que los cuerpos son sometidos a una dinámica, la cual es aceptada y

determina el accionar de los personajes. En su mayoría los personajes que aceptan la norma, asumen la necesidad de casarse, de tener un hombre el cual debe cumplir con ciertas características y deberes –monetarios, por ejemplo–. Por supuesto, ello involucra aceptar ideas preconcebidas de lo que debe realizar un género o no. En este sentido, pareciese que las mujeres aceptan lógicas de sumisión sin reparos, pero es evidente que estas ideas preconcebidas social y culturalmente, son más una imposición que un deseo original y natural, lo que es más cercano a un proceso de resignación.

Consecuentemente a esto, en *Chiloé, cielos cubiertos* se puede apreciar que las mujeres de la isla –las cuales ya están casadas– son sometidas y aceptan la idea que el matrimonio es el único destino para las mujeres, por lo que quien no lo asume, comete una falta, sobre todo considerando que la ‘edad casadera’ es corta y la soltería implica una serie de problemáticas, incluso en materia económica. La madre de Rosario da la mano de su hija para casarse y señala la importancia de este ritual:

LA OYARZO.- Porque quiero cerrar los dejándote bien colocá y porque de un repente se va la donasura. Por eso quiero que te cases y formes tu casa y tengas tus hijos como Dios manda. Somos pobres, Rosario. (Requena 264).

Dicho punto de vista es solo reafirmado en las demás obras dramáticas. En *Los frutos caídos* se puede observar que esta idea está presente tanto en hombres como en mujeres, ya que en este sentido es necesario comprender que todo el cuerpo social se ve normalizado –o al menos ello es lo que pretende el constructo social–. Fernando, señala que la existencia de una mujer sola es algo dudosa, pues el hombre no puede saber qué clase de mujer es (Hernández 432), insinuando ‘desviación’ de las normas de género. Asimismo, Dora – una joven soltera –asume que es necesario encontrar un hombre “bueno” para casarse: de una familia con buena reputación,

de buen genio, con buen trabajo, etc. De esta forma, se puede observar que estos elementos son más importantes que los lazos afectivos –pues corresponde a una relación contractual, de compra y venta– pasando a segundo plano el amor:

MAGDALENA. – (Avergonzada) Dora está interesada...

CELIA. – ¿Te enamora ese muchacho, Dora?

DORA. – No, pero podría enamorarme en cualquier momento

En el *Cristal roto en el tiempo*, también se hace énfasis en la importancia de la búsqueda de “un buen hombre”, pues sin este la mujer no puede tener su casa y familia, así como a su vez se ve obligada a cruzar por distintas dificultades en materia económica. Por ello, se insiste en que una mujer joven que aún no se ha casado debe hacerlo lo antes posible, con el fin de obtener dicho beneficio: “[...] Amelia, escúchame. En New York, busca a alguien que pueda darte un hogar. Empieza de nuevo. Eres joven y todavía tienes tiempo” (Casas 319). De esta forma se reafirma que siempre llega un momento en el que será demasiado tarde para obtener ello, ya que existe un límite biológico para el género –la edad para tener hijos–. Asimismo, en el caso de Olivia en *La telaraña* –mujer casada– esta entiende que son ciertos comportamientos los que debe tener una mujer de su clase y posición social. En este sentido, se logra observar que ella se viste de determinada manera y justifica ciertas acciones –mentiras– estableciendo que dentro de la lógica contractual del matrimonio, una jerárquica, al marido le parecería mal que realizara ciertas acciones como es el caso de salir de noche (Ropke 32). Por lo tanto, se logra vislumbrar que aquellos cuerpos sometidos corresponderían a cuerpos que se encuentran normalizados, aceptan la norma y discriminan acciones positivas y negativas en razón de las acciones que iría

en contra de dicho constructo.⁶ Es así que según esta ‘medida’ existen acciones que son buenas y pueden mostrarse, en contraste que otras son negativas y, por ello, deben ser ocultadas de los ojos vigilantes.

Con respecto a ello, Marcela Lagarde (2005), plantea que tales eventos son producto de la condición genérica de la mujer la cual se estructura en torno a dos ejes fundamentales: “la sexualidad escindida de las mujeres, y la definición de las mujeres en relación con el poder -como afirmación o como sujeción-, y con los otros” (35). Es decir, la mujer se define genéricamente por el poder, condicionándola a ser un sujeto opresivo, subalterno y servidumbre de un otro –las instituciones, la sociedad, el Estado, etc. – Por consiguiente, el género se define a partir de la experiencia erótica, entendiendo que la sexualidad femenina es pactada por medio de rituales de orden fálico: la concepción del matrimonio, petición de mano, la concepción de la virginidad, la petición de la mano de la novia, la concepción durante el parto, entre otros (367). En este caso, la mujer se divide en dos posibilidades: la procreación (ser madre) y el acto sexual (ser esposa). Aquellas que no aceptan la maternidad y prefieren dejarse llevar por el placer (uno sin una finalidad procreadora) son calificadas como “putas”. De allí deviene la importancia en la época – mediados del siglo XIX– en el que se comprende que una mujer sola se encuentra carente, porque esta existe debido a la preexistencia del hombre⁷ o desde la propuesta psicoanalítica⁸, como un sujeto mutilado. Consecuentemente, aquellos cuerpos que no se adhieren a las normas de géneros

⁶ Por supuesto, existen cuerpos femeninos que se ven inmersos en la norma, pero la cuestionan y critican constantemente. De allí, tenemos como ejemplo el caso de Olivia de *La telaraña*. Ella es una mujer que se casó y asumió la norma, pero esta no se contenta con el sistema. Lo critica en varias ocasiones y ello desemboca una serie de acciones. Cabe destacar que dichos elementos serán analizados y mencionados más adelante en el presente capítulo.

⁷ En este caso, se hace referencia al génesis de la tradición judeo-cristiana (Adán y Eva) que circunscribe la existencia de los seres humanos a una relación metonímica entre hombre (cuerpo completo) y mujer (costilla).

⁸ Recordemos la noción Freudiana ya mencionada en el Marco Teórico, en torno a la envidia fálica.

son los que se califican como putas, presas o locas (Lagarde 367). Cabe destacar, que este tema será retomado en el capítulo siguiente referido a los cuerpos abyectos.⁹

Por consiguiente, cabe preguntarse de qué forma el sometimiento de estos cuerpos a los mecanismos referenciales del lenguaje de poder, se ven afectados en forma visible en un devenir de dolor: cuerpos dolientes. Para ello, es de suma importancia comprender que un elemento es consecuencia de otro, a medida que se logra observar las representaciones de dichos cuerpos.

5.1 Matrimonio: resignación, abnegación y soledad

Tal como se ha mencionado anteriormente, la cultura determina las normas a las cuales se deben adaptar los cuerpos. El hecho que los cuerpos femeninos presentes en las obras dramáticas adquieran, asuman y se sometan a dicha normalización no significa que no se vean afectados por ella de una forma negativa –comparándolos con aquellos cuerpos que van en contra de esta y son tratados de forma despectiva–. Tales imposiciones hétero-normadas reflejan un maltrato corporal sobre los sujetos, ligado a la emocionalidad de estos. En este sentido, se puede observar en las distintas representaciones presentes en el corpus que la concepción del matrimonio involucra una reglamentación que resulta ser pesada para los cuerpos femeninos, debocando un maltrato que genera desgaste en estas mujeres. Todo ello, sería producto del dolor que es adjudicado por el género mismo.

Para poder analizar con mayor detención lo mencionado anteriormente, en primer lugar, es necesario estudiar las características de los cuerpos femeninos sometidos a la concepción del

⁹ Todo lo planteado anteriormente se centra principalmente en la idea de cuerpos sometidos al sistema y los mecanismos referenciales de poder. En este sentido, se explica por qué existen cuerpos normalizados y qué involucra ello. Esta especificación es sumamente relevante para comprender, luego, las formas representaciones de un cuerpo doliente, como reflejo de esta normalización.

matrimonio. Ello con el fin de poder observar lo que esta normalización genera en estos cuerpos. Esto es evidente en el *Chiloé, cielos cubiertos* en las representaciones de los personajes de las mujeres que se encuentran casadas en la isla. Los personajes de Estefanía, Candelaria y Brunilda son mujeres mayores, que viven en isla esperando a sus hombres, los cuales se han ido a la Patagonia a trabajar. Sin embargo, sus esposos dejaron tempranamente de enviar dinero y no han regresado por años. Se puede identificar que dicha ausencia les genera a estos personajes una soledad profunda:

CANDELARIA.- ¡Dios mío, esta niña! No sabe lo que es la vida sin un hombre al lado,

ESTEFANÍA.- Ahora podría estar acompañada pa'siempre con Alvarado.

CANDELARIA.- Tiene que irse con él para que no sufra nunca esta soleá. Tiene que irse con él.

BRUNILDA (después de un silencio).- ¡Onde andarán nuestros hombres!
(Requena 246)

En la cita anterior se ve que ellas defienden la necesidad de tener un hombre al lado, a pesar que estas mismas se quejan de sus esposos por dejarlas abandonadas: “¡Pa lo que sirve tener marío!” (205). En este sentido, más que la presencia masculina, lo importante es haberse casado y tener, legalmente, un marido, dando prevalencia a la vinculación contractual más que a los vínculos presentes en el día a día de la convivencia. Consecuentemente, estas mujeres evidencian cuatro características importantes; son mujeres abnegadas, independiente de la soledad que significa estar casadas con aquellos hombres, estas siguen esperándolos; son mujeres solitarias, lo cual deboca un contexto de melancolía y tristeza a lo largo de la obra; son mujeres que sufren la ausencia de sus hombres, provocando una especie de dolor constante; son mujeres

resignadas, en el sentido que aceptan que esa es la vida que le tocó, es mejor estar casada y abandonada que sin un hombre “al lado”.

Estas características, de los cuerpos sometidos, no son diferentes en las demás obras dramáticas. En el caso de *Los frutos caídos*, el personaje de Magdalena se presenta como una mujer que es maltratada físicamente. Fernando, su esposo, la golpea debido a su alcoholismo. A pesar del maltrato, ella argumenta que es necesario seguir al lado de alguien que le causa tanto daño:

MAGDALENA.- Es curioso, es extraño saber que nosotros no nos iremos nunca. (*Se frota la cara*) Todavía me duele. (*De pronto*) ¡Yo no quería nada de esto! Nunca quise que me pegara nadie. Siempre tuve miedo a los golpes. Siempre tuve miedo a los hombres que se embriagan, a los gritos, a las discusiones. Siempre tuve miedo a todo ¿Por qué tengo que soportar ahora?

CELIA.- (*Acercándose, las dos de pie*) Magdalena.

MAGDALENA.- Tiene que ser, porque tampoco quise estar sola, ni morir abandonada, ni ser una vieja endurecida, como la tía Paloma. Ya sé que soy la que no llora, la que no se ofende, la que no pide nada, pero quisiera imaginarme, si hubiera podido evitarse todo esto, ¿Cómo habría sido mi vida?

CELIA.- Si querías evitarlo todo, hubieras tenido que morirte a los quince años. (Hernández 475).

En este caso, Magdalena también acepta la violencia de su marido por el miedo a ser una mujer abandonada, quedarse sola y ser juzgada socialmente, pues “cuando una mujer deja a su marido los primeros tiempos de matrimonio, la gente siempre dice que tiene la culpa ella” (474). Como le dice Celia, su destino quedó marcado tempranamente, y más que una posibilidad alternativa –matrimonio con otro ‘tipo de hombre’, por ejemplo–, un destino otro, la otra posibilidad era la muerte, por lo que se comprende que una mujer no puede huir del hecho de

tener que casarse. Ante tal situación la mejor opción es la resignación: “(...) Bueno o malo, lo que tenía era lo mío, lo que yo había escogido” (474).

Por su parte, aunque Celia es una mujer que se encuentra casada, al ser en segundas nupcias, este acto genera cierta carga y estigma sobre ella –en ese caso podríamos decir que Celia se encuentra entre los dos espacios (cuerpo sometido y abyecto), ya que independiente que esté casada, el hecho de tener un divorcio es mal visto –, sobre todo porque esto deviene de un divorcio y no de la viudez. Sin embargo, su segundo matrimonio no es lo que ella esperaba, pues se puede inferir una especie de decepción, de falta de cariño, como también resignación a que no puede volver a separarse. Ella rechaza a Francisco, joven enamorado de ella, a causa de ello. Las palabras de Fernando hacen visible tales pensamientos de Celia: “(...) porque tú no quieres destruir otra vez tu hogar, ni caer en el caos, ni andar en busca de personas nuevas que en el fondo son las mismas. Tú sabes que tu casa es tu obra, y tienes que afianzarte a ella”. (477).

En el *Cristal roto en el tiempo*, la única que correspondería a un cuerpo sometido es el personaje de Manuela. Ella trabaja en la casa de prostíbulo y a pesar que en los últimos meses no ha recibido su salario, ella decide seguir allí. Su marido no está de acuerdo con ello, pero a ella no le importa eso, pues aunque no le obedezca en esto es Manuela quien mantiene a su marido alcohólico: “Bastante tengo yo que aguantarle al borracho ése para que ahora tenga que trabajar donde él me diga. Si no fuera por lo que yo he ganado en esta vida...” (Casas 301). De este modo, dicho personaje se presenta como; una mujer abnegada, se entrega en su totalidad a la casa y familia; mujer resignada, acepta que ello es lo que esta eligió y no dará paso atrás; mujer solitaria, la soledad se representan por medio del vacío existente en la casa y de su deterioro con los años –lo cual sucede con todas las mujeres que la habitan–.

Es posible observar en esta obra, que las representaciones de los cuerpos femeninos se centran en su mayor parte en los cuerpos abyectos, ya que se encuentran fuera de la norma al tratarse de mujeres que trabajan en un prostíbulo. Ello automáticamente las convierte en mujeres eróticas, como un opuesto a la mujer procreadora. Es decir, esto significa que la norma sobre estas tiene otras repercusiones y les imposibilita casarse. El personaje de Manuela, a pesar de ser un sujeto casado y el único “decente” del hogar, cumple la función representacional del paso del tiempo de la casa. Así como también, el dolor y el sufrimiento de todos los sujetos que habitan en esta. Ello, porque “Manuela está dentro de esta como si fuera otra pared” (318), parte de la casa y del ‘mobiliario’¹⁰

En *La telaraña*, Olivia se caracteriza como una mujer educada y elegante. Esta es cómplice de su amante en el asesinato de una mujer con la cual él tenía una relación por interés. Ella lo encubre durante toda la obra, debido al amor y lástima que le generó el hombre. Es posible observar, que las características de Olivia varían en cierta medida, en cuanto a los demás sujetos descritos antes. Ello, principalmente debido a que esta cuestiona y transgrede las normas del matrimonio el que esta se encuentra sometida, pues tiene un amante. Sin embargo, ella mantiene su rol de esposa, el cual la convierte en una mujer solitaria, en donde su marido no le dedica tiempo, ni efecto necesario:

MIGUEL.- La verdad es que estoy terriblemente cansado. Debería tomarme unas vacaciones.

¹⁰ Esto no quiere decir los cuerpos abyectos no comprendan la norma o no se vean afectadas por ella. Tal como se ha podido observar, la idea del matrimonio y el de tener un hombre a su lado, es compartida en todas las obras dramáticas, ya que dicha idea es impuesta socialmente. Lo que sucede con los cuerpos abyectos se centra principalmente a que estos no asumen las normas, por distintas razones. Por ejemplo: el paso del tiempo, no se contentan con ello, lo critican seriamente o por infortunios de la vida. Ello ha de generar otro tipo de consecuencias en estos los cuerpos femeninos y otro tipo de cuerpo doliente. Por eso mismo se hace la división en entre cuerpos sometidos y cuerpos abyectos.

OLIVIA.- Sería buena idea.

MIGUEL.- Por lo menos un par de semanas sin pensar en nada, mirando el mar y pescando. ¿Cuántos años que no lo hago?

OLIVIA.- Desde nuestra luna de miel.

MIGUEL.- Sí, unas vacaciones me hacen mucha falta.

OLIVIA.- ¿Y yo?

MIGUEL.- ¿Tú? No creo que te aburras mucho sin mí. En cambio a mí me hará bien estar solo unos días. (Ropke 22)

Miguel acostumbra a trabajar mucho, debido a que es juez, por lo que necesita un momento de reclusión de la ciudad y la esfera pública en la que se desempeña, lo que contrastaría con la vida de Olivia quien ya está recluida y sola constantemente. En este sentido, ella debe aceptar dicha soledad y aparentar ser una mujer abnegada y resignada que se inscribe dentro de las relaciones conyugales y de la esfera doméstica. Sin embargo, es posible evidenciar que el hecho que ella posea un amante, significa que no se resigna totalmente a solo tener aquello que le impone esta lógica matrimonial. Aun en este caso –en el que ella vaya en contra de la norma– Olivia no es capaz de cambiar su estado (casada) y acabar con la relación a la que se ve sometida, pues conoce las consecuencias de la separación. Al igual que las otras mujeres –por ejemplo, Magdalena– esto se debe a que no tienen el valor de hacerlo:

PEDRO.- (...) Debiste haberte ido.

OLIVIA.- No tuve el valor necesario. (38)

Finalmente, tal como se ha podido asegurar los cuerpos sometidos a la norma cumplen características individuales que las definen como sujetos normalizados. Ello deviene de la condición genérica de los cuerpos femeninos y tal como se mencionó anteriormente, ello

produce que se conviertan en sujetos oprimidos y subalternos. De este modo, todas las características y definiciones que fueron estudiadas corresponderían a un cuerpo dominado por las relaciones de poder.

5.2 Matrimonio: maltrato doliente

Justamente como se ha planteado hasta aquí, las características antes mencionadas de los cuerpos femeninos se configuran bajo la concepción del matrimonio. En este sentido, se logra plantear que dicha concepción funciona como institución normalizadora, la cual regula y somete a los cuerpos y sus prácticas. Ello genera que asuman ciertas conductas y rechacen otras. Consecuentemente, es por medio de estas características que se consigue realizar una representación del cuerpo femenino sometido. Las imposiciones y repercusiones de la norma sobre estos cuerpos actúa de una forma violenta, en el que los cuerpos femeninos se ven maltratados, producto de ello. La representación que se produce en las obras dramáticas demuestra a sujetos que no son felices, sino que todo lo contrario, estos sufren constantemente debido al contexto que se ven inmersos. Por lo tanto, el ambiente que trasciende a todas las representaciones es de tristeza, vacío, soledad, ansias de libertad y de dolor. Las constantes quejas de estos sujetos, ante esta realidad, demuestran lo insatisfechas que se encuentran con las imposiciones que se debocan del matrimonio. Sin embargo, para estos no queda otra opción más que resignarse

A causa ello mismo, es que se puede establecer el matrimonio como un acto violento y maltratador de los cuerpos femeninos, debido al carácter normalizador de este –pues regula y castiga a los cuerpos. El castigo se produce con el hecho de colocar una etiqueta peyorativa sobre aquellos cuerpos que no asumen la norma establecida y por lo tanto, realizan acciones que son

rechazadas socialmente —.¹¹ En el caso de los personajes que se han analizado, se comprende que estos cuerpos están sometidos, pues aceptan la norma del matrimonio y todas las características que ello involucra. Sin embargo, al funcionar como institución se quiera o no, tales imposiciones sociales y culturales son aplicadas autoritariamente. Es decir, por más que se hable que son los sujetos los cuales la asumen, la normalización se los impone, imposibilitando las opciones del género mismo.

Consecuentemente, se logra comprender que el matrimonio —agente de poder establecido ya sea por el Estado o iglesia— involucra el ejercicio de una violencia sobre el cuerpo social y específicamente en el cuerpo femenino. A este tipo ejercicio Bourdieu lo denomina *violencia simbólica*. Con este término intenta tratar el modo en el que los dominados aceptan como legítima su propia condición de dominación, como reflejo de lo que causa el poder simbólico sobre estos (Fernández 12). Esta violencia no es física, sino que esta violencia configuraría la mente y el accionar de los sujetos permitiéndoles interpretar el mundo. Para vislumbrar ello, este señala la existencia del *habitus*, como aquellas prácticas y estructuras sociales que se graban en el cuerpo (15). Este se articula como el sistema de disposiciones en el que los sujetos incorporan las distintas prácticas sociales, entendiendo que es el cuerpo donde se hacen tangibles las relaciones sociales y de poder.

De esta forma, se percibe que los cuerpos femeninos aceptan su lugar de dominados, adquiriendo y aceptando las normas impuestas por el matrimonio. Sin embargo, esta dominación involucra una articulación violenta de los mecanismos de poder sobre los cuerpos.

Consecuentemente, este hecho se observa en las obras dramáticas en la medida en que estos

¹¹ Ello es claramente visible en el caso de los cuerpos abyectos que se trata en el siguiente capítulo. Así como también, tiene relación con los planteamientos de Foucault en *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión* (1976).

evidencian las consecuencias del maltrato y violencia, con el cual se despliegan las normas. Las características antes mencionadas de los personajes, corresponderían a las repercusiones de esta violencia sobre los cuerpos y el detonar de un sufrimiento. Este –el sufrimiento – constituiría una reacción psicológica provocada por hecho doloroso (físico o no), el cual se mantendría con el paso del tiempo con el acto de recordar el evento (Cabrera et al.) –Ese sería por ejemplo, la situación de recordar que se encuentran solas, que sus maridos están lejos, que el matrimonio no es lo que esperaban etc. –.

En las obras dramáticas estudiadas las representaciones de un cuerpo doliente se construyen por el constante adolecer de los personajes femeninos. En el caso de estos cuerpos sometidos a la norma, será el matrimonio el causante de dicho adolecer. Por supuesto, tales eventos serán visibles en los cuerpos femeninos, como una metáfora y evidencia de la violencia que representa la imposición de las normas. Esta violencia encubierta, genera en los personajes los sentimientos de soledad, cansancio, vacío, sufrimiento y resignación. En este sentido, el matrimonio ejerce un maltrato sobre los cuerpos femeninos, el cual deben aceptar los sujetos. Las huellas de dicho maltrato son visibles en las representaciones corporales de los personajes, por medio del paso del tiempo, cansancio, vejez o maltrato físico.

En *Chiloé, cielos cubiertos* los personajes de Candelaria, Estefanía y Brunilda se representan como mujeres mayores: viejas y cansadas por el trabajo que ha significado de quedar solas en la isla. Los matrimonios que han mantenido, y que las han dejado abandonadas, generan que el cansancio y dolor de estas sean tangible por el paso del tiempo en sus propios cuerpos. Para producir tal representación de un cuerpo doliente, además de demostrar el paso del tiempo, se recurre a acotaciones que vislumbran el dolor de estas: “(Las mujeres se agrupan viéndolos alejarse en el recuerdo, sin trasuntar su dolor, dignas, casi estatuas)” (Requena 247). El peso de

ello, no se limita al solo estar casadas, sino que una vez muerto el esposo la vinculación continúa. Este es el caso del personaje de *La Oyarzo*, la cual señala que Zoilo es su marido en la vida y en la muerte. Este la pena constantemente y ante ello se comprende que: “¡Estos hombres! Vivos o muertos siempre nos andarán penando. El destino de las mujeres” (253).

De esta forma se logra observar los efectos que genera la violencia impuesta sobre los cuerpos femeninos, por medio de la normalización del matrimonio. Con respecto a ello Segato, plantea que la violencia sobre el género femenino sería producto de la estructura simbólica profunda que determina nuestros actos y les confiere inteligibilidad, de esta forma el agresor posee el mismo imaginario colectivo de género (38). Según la crítica las relaciones de género se enmascaran bajo el carácter binario de la estructura que entorna la esfera pública:

El hiato inconmensurable entre lo universalizado y central, por un lado, y lo residual minorizado, por el otro, configura una estructura binaria opresiva y, por lo tanto, inherentemente violenta de una forma en que otros órdenes jerárquicos no lo son (23).

Por consiguiente, se vislumbra que las normas genéricas, como reflejo de las relaciones de poder, ejercen una violencia oculta sobre los cuerpos femeninos. Ello es visible con mayor ímpetu en *Los frutos caídos*, ya que Celia a pesar de ser una mujer de solo veintisiete años se representa como alguien “vieja” y cansada. En comparación con los personajes de su edad, de las distintas obras y que se encuentran solteras, esta diferencia resulta como una metáfora de los efectos de cargar con dos matrimonios. Ello se hace evidente desde ya por medio de las acotaciones, la cual la describe: (...) “Su rostro sin estar envejecido, se ve trabajado, gastado; da la impresión de una juventud marchita” (Hernández 419) Asimismo, son los mismos personajes los que se quejan de los estragos del tiempo y el desgaste que genera en sus cuerpos el matrimonio:

MAGDALENA.- Sí, pero... (La mira con cuidado) Yo estoy hecha una vieja gorda. (420).

Tal descripción de su propio cuerpo, evidencia una representación grotesca de este, pues se le adjudica a tales características una connotación negativa, atribuida y determinada por el constructo social, cultural y genérico de lo que es el cuerpo femenino 'deseable'. En conjunto con ello, en el caso de Magdalena ello se hace aún más evidente con el maltrato físico por parte de su esposo. En el caso del *Cristal roto en el tiempo*, esto se ve de forma diferente, pues tal como se mencionó anteriormente, la mayoría de los cuerpos presentes en la obra corresponde a cuerpos abyectos. De este modo, la representación de un cuerpo doliente se construye a partir de otros mecanismos referenciales. Sin embargo, es posible observar que Manuela, al ser una representación unificada del simbolismo de la casa, también se ve afectada por el paso del tiempo. Es ella quien trabaja sirviendo en esa casa, la cual se presenta como: "(...) En esta casa encontraréis un mundo lleno de tristeza, angustia y soledad. A través de los años todo ha culminado en una sola palabra, dolor." (Casas 267). Por lo tanto, la representación del personaje de Manuela también responde a ello.

Con respecto al simbolismo detrás de la casa, en la obra dramática, Le Breton plantea que la casa corresponde al espacio en el que el cuerpo puede satisfacer sus necesidades y la considera una prolongación de este. Este lugar permitiría que el sujeto se exprese en su totalidad, por ejemplo allí es donde suceden las discusiones, las peleas, los feminicidios, etc. (*Antropología cuerpo* 107). En este sentido, se puede comprender que la representación de la casa, por medio de la voz que la sitúa, pertenece a la voz de todos los cuerpos que la habitan. En este sentido, el cansancio, el paso de los años, el deterioro, la vergüenza, la tristeza y el llanto que esta menciona, representa los cuerpos femeninos por medio del dolor y del rasgo visible de: la vejez.

En el caso de Olivia –*La telaraña*– el hecho de tener un amante, protegerlo y encubrir el asesinato que cometió hace referencia a la concientización de su propio cuerpo, desea ser ella quien controle y domine su cuerpo. Le Bretón plantea que existe un borramiento del cuerpo, en el cual se intenta generar cierto alejamiento de los demás cuerpos y el ocultamiento del paso del tiempo, –como también aquellos elementos que son mal vistos socialmente, las secreciones, olores, etc. –. En ese caso serán las experiencias dolorosas que las generarán que el sujeto tome conciencia de su propio cuerpo (*Antropología cuerpo* 122). En este sentido, se puede observar que las acciones cometidas por Olivia responden a un proceso de concientización de su propio cuerpo, en el cual ella es quien se hace cargo de este. De esta forma, si es el dolor quien ha de permitir dicha concientización se logra vislumbrar que es el mismo matrimonio el que genera esto en el personaje –ya que se encuentra con un hombre al cual no ama y se ve enfrentada a la soledad. Esta señala:

Miguel, yo sabía que iba a llegar este momento y que iba a ser terrible. No solo para mí, sino por todo lo que represento para ti. En el fondo nadie tiene la culpa. Ha sido una equivocación desde el principio. (Pausa) Si tú supieras... (Ropke 49).

Consecuentemente, se puede comprender que Olivia responde ante el matrimonio bajo los parámetros representacionales esperados socialmente. Sin embargo, la concientización de su cuerpo y dolor, le genera actuar de acuerdo a ello. Finalmente, el hecho que su amante muera no cambia las cosas, pero sí genera repercusiones en su cuerpo con lo cual cierra la obra dramática, yéndose como sonámbulo. De este modo, la representación del cuerpo de Olivia se vislumbra como un cuerpo doliente, al igual que los demás mencionados.

Finalmente, se entiende que estos cuerpos son dolientes en el sentido que sufren constantemente, aceptar la norma no significa estar bien, sino que involucra resignación y asumir

el sacrificio que es inherente a ella. De esta forma, el cuerpo doliente involucra una serie de emociones: resignación, sufrimiento, abnegación. El matrimonio como una institución normalizadora, ejerce violencia y maltrato sobre los cuerpos a los cuales domina. Este maltrato se hace evidente en los cuerpos femeninos, por medio del dolor. Por lo tanto, el adolecer de los cuerpos se hace tangible a través de las representaciones físicas y psicológicas de los personajes antes analizados. De allí, se comprende que tal maltrato sea visible a través de los golpes físicos, de la vejez y el cansancio.

6. Capítulo II: Cuerpos abyectos

El poder ejerce distintos mecanismos de normalización con el fin de someter a los cuerpos, determinando sus prácticas cotidianas. Estas han de permitir que los distintos sujetos de una sociedad sean viables, calificando sus cuerpos para toda la vida (Butler *Cuerpos* 19). Por supuesto, dichas calificaciones serán establecidas a partir de categorías positivas o negativas. Es decir, aquellos cuerpos que aceptan la norma, tal como se ha mencionado anteriormente, deben repudiar ciertas prácticas que no son aprobadas—por ejemplo el caso de la homosexualidad— y estos serían calificados positivamente. Mientras que en el caso de aquellos cuerpos que no asumen las normas sociales se ven calificados como cuerpos no viables. De allí deviene una serie de apreciaciones peyorativas hacia aquellos sujetos que se construyen fuera de la norma.

El poder ha de ejercer este mismo sobre aquellos cuerpos —los que llevan a cabo acciones que van en contra de la norma— por medio de la marginalización, la represión, la exclusión, el rechazo, el exilio, entre otros. Este es el caso que sucede con los pobres, locos, enfermos, criminales y desviados, a lo largo de la historia (Foucault *Anormales* 51). Con respecto a ello, Foucault (1975) menciona que los mecanismos del poder han ido variando despendiendo la época e indica:

Me parece que es un error a la vez metodológico e histórico considerar que el poder es esencialmente un mecanismo negativo de represión; que su función esencial es proteger, conservar o reproducir relaciones de producción (*Anormales* 57).

Ello quiere decir, que su función es aplicar una técnica positiva reformadora. De este modo, lo que desea es transformar a los sujetos a través de una especie de proyecto normalizador. Consecuentemente, de allí se deduce que el poder posee un carácter productivo y la represión tan

solo sería un efecto secundario de ello. En tanto los mecanismos utilizados serían coherentes con este: crear, formar, fabricar. Tal como se estableció en el capítulo anterior, el matrimonio correspondería a un ejemplo, pues funciona como un mecanismo que forma sujetos a través de él, determinado sus prácticas.

A partir de ello, se comprende que no solo los sujetos que asumen la norma se ven afectados por ella. Sino que también aquellos que se niegan –llevando a cabo acciones que son rechazadas por la cultura– se ven afectadas por la función reformadora del poder y de sus mecanismos. Por consiguiente, las consecuencias de la represión –y en el caso específico de las obras dramáticas– son visibles en los cuerpos de estos sujetos y sus representaciones. Sin embargo, los efectos han de ser distintos a los antes vistos –en el capítulo anterior–, debido a que las condiciones y calificaciones que se les atribuyen son disímiles. Por lo tanto, a este tipo de sujetos es a los cuales hemos de denominar cuerpos abyectos: aquellos que no asumen la norma, pero se ven afectados por esta con el fin de reformar.

En el corpus es posible observar ciertos personajes femeninos que cuestionan las imposiciones sociales, se niegan aceptarlas independiente de las calificaciones negativas y peyorativas que se les son atribuidas por ello. Mientras que existen otras mujeres que por diversas circunstancias quedaron excluidas al no lograr casarse.¹² Estos corresponderían a las representaciones de un cuerpo abyecto, ya que al no asumir la norma son humillados y marginados socialmente: “lo bajo”. Esto ocurre, tal como se ha mencionado anteriormente, a

¹² Cabe destacar que es sumamente relevante comprender que al ser otras las condiciones y características de estas representaciones femeninas, sus cuerpos tendrán otro significado. Asimismo, se logra observar que correspondería a otro tipo de cuerpo doliente, ya que las repercusiones físicas y psicológicas son diferentes a las antes vistas en los cuerpos sometidos. Ello será trabajado con mayor profundidad durante el desarrollo del presente capítulo.

causa que todo poder político que ejerce sus mecanismos sobre el cuerpo social, corre el peligro de ser atentado por estos mismos.

En el caso de *Chiloé, cielos cubiertos* se pueden observar dos personajes que cuestionan la norma. Tal como se estableció en el capítulo I, en el contexto en que se ven inmersos los personajes es sumamente importante tener un marido y una familia. Por lo tanto, la mayoría de los cuerpos que no asumen la norma –y son excluidos y reprimidos– corresponden a mujeres que no se han casado. Esa es la situación de Orfelina, Esta se niega rotundamente a casarse con don Andrade, pues ella quiere a otro. Por supuesto, para las demás mujeres esta decisión es absurda:

BRUNILDA.- Estaban medios comprometíos, ¿No?

ORFELINA.- Sí, p'... Tendrá a otra (Encuentra una salida airosa). Además allá no me iba a gustar.

CANDELARIA.- Pior es que pierdas un marío, p'.

ORFELINA (vuelve a su resignación).- Sí, p'.

ESTEFANÍA.- Arrímate a don Andrade, que hace tiempo que anda a las vueltas.

ORFELINA.- No me gusta (casi para ella). Además, estoy casi comprometía.

(Requena 204)

Tal como se ve en la cita anterior, Orfelina se niega a las sugerencias que le son dadas, independiente de las consecuencias sociales que le genera ello: las burlas¹³. Sin embargo, ella no es el único personaje que se opone a casarse, ya que Rosario también no acepta que se le sea impuesto un hombre:

¹³ La burla como consecuencia y característica que se le da a estas mujeres será tratado con mayor detención durante el desarrollo del capítulo.

ROSARIO.- En otras partes es uno quien decide. En todas partes... Y hay gente que está haciendo cosas. Como que vivir sirve para algo más que casarse y vivir resignada (264).

Ambas jóvenes se reúsan a casarse si no es con la persona que ellas desean. No les molesta quedarse solas o ser juzgadas socialmente por ello. No obstante, es Rosario quien critica el matrimonio viéndolo como una especie de resignación –lo cual se condice con lo planteado en el capítulo I–¹⁴ y considerando aquellos aspectos negativos que implica esta relación desde la lógica androcéntrica.

En *Los frutos caídos* sucede lo mismo con respecto al personaje de Paloma. Sin embargo, ella no es una joven que decide todavía teniendo posibilidades de contraer matrimonio, sino que una anciana que decidió jamás casarse. Su posición al respecto es muy clara:

FERNANDO.- Que yo sepa, usted no le ha sido útil a nadie. Ni a la humanidad en bloque: no ha sabido siquiera tener un hijo.

PALOMA.- Tú tampoco. Yo no me casé, no di la oportunidad; tú no lo tuviste porque no puedes. (Hernández 459)

Es ella quien decide no casarse y por supuesto es juzgada por ello a través del duro juicio “no le ha sido útil a nadie”, porque los únicos momentos de utilidad de una mujer serían aquellos vinculados a la maternidad y matrimonio, sobre todo vinculado a las labores de cuidado que imperan en ambos momentos. No debemos olvidar que el cuerpo femenino ha sido considerado un cuerpo para otros, para el hombre, para procrear. Ello ha generado que la mujer no sea vista como un sujeto histórico-social y sea reducida a una sexualidad para otros: para la reproducción

¹⁴ El negarse a lo que socialmente se le ha impuesto a una mujer tiene una serie de consecuencias (recriminaciones), las cuales se evidencian en las representaciones que se hacen de estos sujetos. Por lo tanto, estas mujeres son tratadas de una forma diferente en comparación con una mujer casada. Ello es especificado más adelante, ya que lo que se busca en esta primera instancia es plantear la posición de estos sujetos ante la norma –dejando claro qué norma rechazan–.

(Lagarde 200). Asimismo, es la condición genérica de la mujer, la cual le impone que es necesario casarse y las condiciona a dos espacios: la procreación y el erotismo. Ser madre corresponde una experiencia básica de la femineidad, a una parte de su naturaleza (202).

Por el contrario en el *Cristal roto en el tiempo*, las mujeres que viven en la casa –Amelia, Doña Laura y María– corresponden a cuerpos abyectos no porque ellas consideren que casarse no vale la pena o porque lo hayan decidido así, sino que estas mujeres no son dignas del ‘mercado matrimonial’ debido a que pertenecen a un prostíbulo. En este sentido, es posible observar que para ellas, mujeres que quedan definidas por el erotismo, les son negada la posibilidad de desempeñarse en ese otro rol impuesto: el de esposas. Es decir, aparentemente se podría mencionar que existen normas únicas para estos cuerpos, pero en realidad es el mismo poder y sus mecanismos normalizadores los que determinan que el reducto que les es obligatorio es el de satisfacer el deseo masculino recibiendo dinero a cambio. En este sentido, cuando se habla de los sujetos que se abstienen aceptar la norma, automáticamente se le atribuyen a estos otro tipo de consecuencias.¹⁵ Por lo tanto, dentro de este contexto se les ha impedido socialmente que se casen, porque es algo “mal visto” –esto mismo sucede con una mujer mayor, que pasó la edad para casarse y procrear–.

Lo que principalmente motivó a Amelia y María a trabajar como prostitutas es la pobreza. Así como también para Doña Laura – junto a su hermano– debió convertir su casa en un prostíbulo debido a su situación económica. Ellas son conscientes del estigma que se le es atribuido por ello:

AMELIA: ¿Alguien? ¿Y quién se va a casar conmigo?

¹⁵ En comparación a las consecuencias que se vieron el capítulo anterior que afectan a las mujeres casadas, referido al maltrato y los efectos corporales de ello.

MARÍA: Encontrarás, si dejas esta vida. Puedes trabajar decentemente. Debe haber un hombre bueno que sepa comprender. ¿Por qué no lo haces? (Casas 320)

De esta forma, toda mujer que viva en esa casa es considerada una “puta”. Doña Laura, independiente que sea la dueña, también queda catalogada de aquella forma e impidiéndole casarse. Según Lagarde (2005), esta “categoría cultural política patriarcal sataniza el erotismo de las mujeres, y al hacerlo, consagra en la opresión a las mujeres eróticas” (560). En este sentido, el concepto de prostituta también va ligado a ello, pues es una mujer que se estructura en torno a lo erótico, transgresora de la unidad femenina: la procreación. De esta forma la prostituta por el contrario no puede reproducirse, y si lo hace, siempre tendrá un estigma tanto madre como hijo.¹⁶

A partir de lo planteado, se logra establecer a qué se hace referencia cuando se hablan de sujetos que transgreden las normas y cómo ello se ve reflejado en las obras dramáticas. Asimismo, el contexto en el que se ven inmersos estos sujetos y los razonamientos que las llevan a ser calificadas dentro de un cuerpo social como “no viables”. La etiqueta que se le es atribuida a cada mujer, como producto de los mecanismos normalizadores, se hará tangible por medio de las representaciones de estos cuerpos. Ello ha de evidenciar cómo la represión, aun cuando es una consecuencia secundaria del poder, afecta los cuerpos de los sujetos y es visible por medio de representaciones psicológicas y físicas. En este sentido, cabe preguntarse de qué modo son representados estos cuerpos y cuáles son las etiquetas se le son impuestas –encasillándolas y limitando su identidad–.

¹⁶ Por consiguiente, cabe destacar que en el caso de *La telaraña*, el único personaje femenino que se presenta en la obra es Olivia. Tal como se trató en el capítulo anterior, esta mujer se encuentra inmersa en la norma y su representación fue analizada allí. Es por ello, que para el desarrollo de este capítulo esta no será retomada.

6.1 Sujetos Anormales: Los raros e inmorales

A partir de lo tratado anteriormente, es posible observar que en el corpus se presentan dos tipos de cuerpos abyectos: las que se niegan a casar y las eróticas. En ambos casos, estas son marginadas por el resto debido a su condición y decisión, entendiendo que no cumplen la función procreadora de la mujer y el ideal de un matrimonio tradicional. En ese sentido, los cuerpos abyectos en las obras son sujetos infértiles, generando que estas mujeres sean enjuiciadas y catalogadas negativamente. Consecuentemente, las representaciones de estos cuerpos estarán dadas precisamente por la carga negativa que se le es atribuida por aquellas pequeñas “desviaciones” que tienen como sujeto –desde el punto de vista del poder–. Foucault (1974-1975), plantea que es precisamente a estos sujetos los cuales se les denomina los anormales. Estos serían producto del proceso de normalización de la sexualidad. Este establece que existen tres periodos de anormales: *monstruo*, *correccionario* y *el onanista* (*Anormales* 61-64). En cada uno de estos se busca tratar con los sujetos que presentan distintas “desviaciones”.

En *Chiloé, cielos cubiertos* se puede observar que Orfelina y Rosario son tratadas de un modo diferente, en comparación con las mujeres casadas de la isla. La primera recibe las constantes burlas por aún no haberse casado:

CANDELARIA.- Si no te gusta don Andrade, ándate pa'l monte. Ahí te podís encontrar con el Thrauco. (Ríen). Ese brujo no es regodión.

ORFELINA.- No se burlen de una. (Requena 205)

El personaje es hostigado con el tema del casamiento tanto por las mujeres de la isla, como también por don Andrade. Ello recae inclusive en actos violentos contra ella por parte de este hombre:

ORFELINA (*Asustada*).- Al pasito, al pasito que se puede caer del caballo.
 (*Forcejea por soltarse*). Ya, sosiéguese... ¡Asuélteme! (*Lo aparta y corre hacia la puerta*). (240)

Don Andrade se cree con el derecho de llegar y agarrar a la joven –e inclusive darle nalgadas–. Esto se debe principalmente a la condición genérica de la mujer, en donde el hombre concibe el cuerpo femenino como un espacio erótico y material, entendiendo que este existe para servir a ese otro (Lagarde 567), por lo que tiene derecho a apropiarse de él incluso sin el consentimiento femenino. En cuanto a Rosario, esta es considerada una persona “rara”. A partir de esta idea se hace una representación de ella como una persona que pierde la razón y no es capaz de vivir en la realidad¹⁷:

ESTEFANÍA.- La Rosario Oyarzo anda con los ojos huecos desde un día que se queó dormía en la playa. Dicen que vio al Caleuche, como yo las estoy viendo a ustedes, ahora.

BRUNILDA.-Así dicen.

ESTAFANÍA.- Y desde entonces anda así como pasmá. (Requena 211)

De este modo, el personaje de Rosario es vista como un sujeto que está poseída. Por supuesto, el contexto cultural de la obra permite que las actitudes extrañas de Rosario sean justificadas por medio de mitos, como es el caso del Caleuche. En este sentido, dichos sujetos son vistos como *anormales*, ya que transgreden las normas y se convierten en seres en los que fallaron ciertas técnicas de corrección. Asimismo, la anomalía de estos personajes hace referencia

¹⁷ En este caso, la representación de la persona se realiza por medio de la locura, lo cual es tratado con más detalle en el siguiente apartado. Esto con el fin de tratar en primer lugar, cómo son tratados estos sujetos, las calificaciones que le son dadas y de qué manera ello afecta en sus representaciones.

a aspectos individuales e íntimos de cada sujeto: su cuerpo (Foucault *Anormales* 64)¹⁸. Esto mismo sucede con Paloma –en *Los frutos caídos*–, pues esta es criticada por nunca haberse casado:

PALOMA.- No me casé, ni tuve novios, ni conocí hombres. No me han explotado, ni he sufrido por nadie, ni nadie me ha exigido nada.

FERNANDO.- Por eso no es usted nada, lo mismo que si ya se hubiera muerto. (Hernández 459).

El estigma negativo que se le es atribuido a Paloma, se relaciona con la idea de soledad y vacío que significa socialmente no tener un hombre al lado –así como se vio en los cuerpos sometidos–. Consecuentemente, a causa de ello esta es vista por el resto como “una vieja endurecida” (475). La vejez, según Le Breton (2007), es algo negativo porque involucra el deterioro de las funciones corporales. Este aspecto marca la diferencia de género, pues para la mujer a diferencia del hombre, la vejez significa pérdida de seducción y frescura (*Sabor* 57).

En cuanto el *Cristal roto en el tiempo*, tal como se mencionó anteriormente el estigma recae en ellas por corresponder a mujeres eróticas. Ello, automáticamente genera que sean vistas como un objeto y solo queden reducidos sus cuerpos a lo erótico, a la casi la perfección de estos (Lagarde 558). Sin embargo, además de lo que ya se planteó, es posible observar dentro de la misma casa una especie de doble connotación negativa. El personaje de María es tratado como un sujeto “raro”, debido a que ella no puede cumplir con sus obligaciones en el prostíbulo. De este modo, se le ha encasillado como alguien rara, que perdió la razón y para huir de la realidad bebe: “Siempre fue un poco rara, tan solitaria... [...] Se pone a beber y es un problema más ¡Como si no tuviéramos bastante ya! María no es más que una carga para esta casa.” (Casas 278).

¹⁸ En este sentido los anormales, en este caso, correspondería a una mezcla de las tres categorías que plantea Foucault (1974-1975).

Consecuentemente, este personaje además de cargar con el estigma de ser una prostituta es criticada por no ser capaz de hacer dicho papel –de una mujer erótica – en su totalidad. Ello se debe principalmente a la norma moral, la cual rechaza las prácticas eróticas y las oculta.

En este sentido las calificaciones y discriminaciones son consecuencia de la represión que recae en estos cuerpos, ya que llevan a cabo prácticas que se encuentran fuera del proyecto normalizador del poder. En este sentido, estos cuerpos, a pesar que no aceptan la norma, se ven afectados por los mecanismos normalizadores y reformadores, viéndose seriamente dañados por los prejuicios que se le atribuyen. Al ser considerados seres extraños y anómalos, las representaciones de sus cuerpos son consecuencia de ello. De allí se entiende, que sean tratadas como locas, putas, solteronas o viejas.

6.2 El cuerpo enfermo: La locura y vejez

Consecuentemente, los cuerpos abyectos al ser calificados, atribuyéndole características específicas, son etiquetados. Martynowskyj, plantea –retomando a Foucault– que la psiquiatría se centró en estudiar estos sujetos considerados anormales, intentando analizarlos y describiéndolos. En este sentido su discurso es tratado como verdad, permitiéndole calificar estos cuerpos, considerándolos personas con algún tipo de enfermedad; desviados, como los homosexuales; con una falla moral, el caso de una prostituta; conductas excesivas, alguien drogadicto o alcohólico, entre otras (párr.10).

Por consiguiente, a partir de lo mencionado en el apartado anterior, se puede comprender que estos personajes corresponderían a sujetos que se encuentran enfermos, desde el punto de vista del constructo social. De esta forma, las representaciones del cuerpo de estos sujetos estarán

construida por medio de este ideario, evidenciando no solo los efectos de la norma sobre los cuerpos abyectos, sino que el dolor que genera la represión.

En el caso de Rosario –en la obra *Chiloé, cielos cubiertos*– dichos efectos se hacen tangibles en la representación mental del personaje. Esta se muestra como una mujer que ha perdido la razón, teniendo periodos de alucinaciones con el Joven Naufrago, del cual se enamoró. Sin embargo, esto es justificado por medio del mito del Caleuche:

El Joven Naufragante
va en el Caleuche
su amor es como un fuego
resplandeciente

En sus ojos, mirándose
está Rosario,
el amor se encendido
para alumbrarlos. (Requena 214)

No obstante, todo lo que le sucede a Rosario no deja de ser una ilusión, presentándose como un cuerpo enfermo por la locura. Con respecto a ello, Lagarde plantea que las locas son: las suicidas, las santas, las histéricas, las solteronas, las brujas y las embrujadas, las monjas, las malasmadres, las madrastras, las putas, las castas, las lesbianas, etc. Todas aquellas “mujeres cuyo despliegue exagerado en la vida las llevó a los extremos de la sinrazón” (687). De esta forma, Rosario correspondería a una mujer que llevó a un extremo la idea del amor y sus ansias de libertad. Ello, no quiere decir que no sufra, pues lo único que quiere es poder irse con quien ama y no casarse “(*Suplicante*) ¡Llévame! Ellos me ahogan.” (Requena 267).¹⁹

¹⁹ En el caso de Orfelina esto no sucede, pues ella en cierta medida como se encuentra comprometida, no se ve afectada aún por un extremo que la lleve a la locura. De esta forma la represión en este cuerpo y el dolor del mismo son representados por medio de las burlas que se le hacen y los abusos de Don Andrade.

Esto mismo es lo que sucede con María y Doña Laura –*Cristal roto en el tiempo*–. El dolor de cargar con los estigmas negativos impuestos por las normas de poder, se ven reflejadas en la representación de los cuerpos femeninos de estos dos personajes, como cuerpos enfermos que rondan en la locura. Dicho espacio significa un trance de sufrimiento y profundo dolor, lo cual se construye por medio de la misma representación de la casa. En primer lugar, María es representada como loca tanto por lo que mencionan los demás personajes sobre ella, como también por las alucinaciones que tiene –por ejemplo, cuando imagina que tiene un hijo (304)–.

DOÑA LAURA.- [...] Continuamente estás soñando despierta, diciendo disparates.

MARÍA.- (Más enérgica, la interrumpe) No son disparates. (Con acento lastimero) Y si sueño despierta es porque busco un refugio...solo eso...no le hago daño a nadie... (Casas 296).

Para María las alucinaciones son un espacio para huir, ya que es ella misma quien menciona “[...] De todas formas estoy muerta...vivo dos muertes...y aún, es preferible morir entre recuerdos sin tiempo que sentir la mirada horrible de los que pisan la tierra solo con los pies.” (322). Por lo tanto, el vivir como “loca” le permite no sentir los juicios que hace otros sobre ella y ese espacio de ilusiones es muestra del dolor y sufrimiento de ella.

En el caso de Doña Laura, esta no es vista por un tercero como loca, sino que son los remordimientos internos de esta mujer los cuales la representan como alguien que pierde la razón. En este sentido, lo de ella se debe principalmente a un vacío y a la desesperación de no saber qué hacer. A causa de sus propios miedos, comienza a escuchar la voz de su padre que la recrimina, haciéndola sentir culpable:

(Angustiada) ¡Papá! Perdona...Perdóname...No ha sido culpa mía. Y no quería. Escúchame. Me opuse, pero él era más fuerte que yo. Pepito siempre fue más

fuerte. Nunca tuve el valor para oponerme a él. Nunca tuve el valor para oponerme a nadie...para hacer nada...nada. Papá, escucha, no puedo soportar más tu voz...Por Dios, papá (291).

Es así como este personaje representa un cuerpo enfermo, al verse caracterizado como un sujeto que se encuentra al borde de la locura. Asimismo, hace evidenciable el dolor con el que carga el personaje, lo cual también es visible en la descripción física que se hace de esta: “[...] *Doña Laura es una mujer de cuarenta y seis años, de aspecto severo pero doloroso.*” (281).

La representación de un cuerpo enfermo en el caso de Paloma –*Los frutos caídos*– es diferente a las antes planteadas, ya que la idea de enfermedad estará dado por el envejecimiento. En primer lugar, la vejez de Paloma, significa ser un cuerpo deteriorado y que no logra cumplir todas sus funciones, lo que estigmatiza a una mujer. En segundo lugar, al caer en la etiqueta de una solterona, automáticamente pasa a ser alguien inútil para la sociedad. Ello se observa en el trato violento y despectivo que tienen con la mujer. Esta es marginada en la misma casa:

PALOMA.- En la misma casa querrás decir. Yo vivo sola. Me han perseguido, me han obligado a encerrarme en mi cuarto, nunca voy a la sala, ni el comedor. Si salgo a la calle, lo hago por la puerta trasera. (Hernández 463).

Tal como se ve en la cita, esta fue discriminada hasta el punto de llegar a estar encerrada constantemente en su habitación. De esta forma, se evidencia que el vivir de Paloma no es grato para ella e involucra sufrimiento y dolor.

Por lo tanto, los cuerpos abyectos corresponden a sujetos que no asumen la norma o son vistos como personas con ciertas desviaciones: “no viables” dentro del sistema de poder. La categoría de abyectos se genera a partir del estereotipo y connotación negativa que le es entregada a ellos, por parte del entorno social – el cual sí ha asumido la norma y reprueba las prácticas de los sujetos que no –. Debido a la existencia de una cultura patriarcal, los cuerpos

femeninos se ven afectados por ello de forma mucho más directa, por medio del estigma de una calificación que les es impuesta. Por consiguiente, estos individuos son tratados como anormales, seres que de una u otra forma se encuentran enfermos. La imagen de dichos cuerpos genera que la representación de estos se coherente con esa idea, presentándose como cuerpos dolientes –que sufren en su condición de represión–. De esta forma, el dolor provocado por los efectos de los mecanismos reformadores, sobre estos cuerpos, se hace tangible por medio de la enfermedad: la locura.

7. Conclusiones

A través del cuerpo se materializan las relaciones sociales y de poder. Ello quiere decir, que es en el cuerpo donde se da cuenta de los efectos de los mecanismos de este y en sí mismo, la fuerza del poder político de la cultura dominante. Las representaciones femeninas en las obras dramáticas evidencian en su construcción corporal –movimientos, acciones y percepciones–, el modo en el que el sistema patriarcal/normalizados las interpela. Consecuentemente, sus cuerpos han de ser marcados violentamente por ello, haciéndose tangible a través de la violencia física, las enfermedades, la vejez y el sufrimiento. De esta forma, el objetivo de esta investigación se centró en analizar dichas representaciones femeninas, desde la mirada de un cuerpo doliente, presentes en las obras dramáticas Latinoamericanas: *Los frutos caídos* (1956) de Luisa Josefina Hernández, México; *La Telaraña* (1958) de Gabriela Roepke, Chile; *Cristal roto en el tiempo* (1960) de Mayra Casas, Puerto Rico; *Chiloé, cielos cubiertos* (1971) de María Asunción Requena, Chile.

Los sujetos pertenecientes a un constructo social y político deben adaptar sus cuerpos a la norma que es construida por la cultura dominante. En este sentido, serán los mismos cuerpos los cuales se verán afectados, ya sea asumiendo la norma establecida o rechazándola. De allí se estableció que existen dos tipos de representaciones femeninas: cuerpos sometidos y cuerpos abyectos. En ambos casos, el dolor se hace tangible por medio de la construcción física y psicológica de cada uno de los personajes: a todos les duele el cuerpo de algún modo, ya sea la vejez, el cansancio, golpes o una enfermedad (locura). De esta forma, las representaciones de un cuerpo femenino doliente son visibles en su totalidad en el corpus seleccionado, independiente que estos tengan precedencias territoriales diferidas, pues en este sentido la cultura dominante

masculina no solo es atribuida a un sitio específico, sino que a una cultura, en este caso Latinoamericana.

Los cuerpos sometidos a la norma corresponden a sujetos que aceptan las imposiciones sociales establecidas: asumen la norma corporal por medio de la identificación de su propio sexo, adquiriendo ciertas conductas y rechazando otras. En este sentido, las representaciones femeninas presentes en el corpus que corresponden a esta categoría, serían todas aquellas que aceptan y comprenden las imposiciones sociales genéricas: cómo debe vestirse, comportarse, actuar y pensar. Un ejemplo de ello, es la concepción del matrimonio. Este funciona como una institución normalizadora de los cuerpos femeninos, pues se logra observar que este determina y modifica las prácticas de los personajes. Las mujeres representadas en las obras dramáticas, asumen la importancia de casarse, de tener un hombre al lado.

Las representaciones de estas mujeres se realizan por medio de un cuerpo doliente, debido a que sufren constantemente el maltrato y violencia que significa aceptar las imposiciones sociales del matrimonio. De esta forma, las emociones que deboca son: resignación, sufrimiento y abnegación. Ello quiere decir que el maltrato contra estos cuerpos dominados se hace evidente por medio del dolor, el cual no es solo visible en las representaciones psicológicas de los personajes femeninos, sino que también en el mismo cuerpo: los golpes físicos, la vejez y el cansancio.

Los cuerpo abyectos corresponde a todos aquellos sujetos que no aceptan la norma, la cuestionan, la critican o no logran verse inmersa de un todo en ella. Estos individuos son vistos por el constructo social como personas con ciertas “desviaciones”. Es decir, hay algo “malo” en ellos que no les permite pertenecer del todo al entorno social. En el caso de las mujeres, el llevar a cabo acciones o prácticas que son rechazadas, son calificadas como sujetos “no viables”. Ello

genera que se le sean impuestas calificaciones negativas, las cuales determinan la representación de estas: putas, locas, solteronas, entre otras.

En el caso de las obras dramáticas, los personajes pertenecientes a esta categoría, son reprimidos, excluidos y criticados por aquellos que asumen la norma. Debido a que esta establece la concepción del matrimonio, este será precisamente un motivo para enjuiciar aquellos cuerpos abyectos. Consecuentemente, de allí deviene que sean criticadas las mujeres que no quieren casarse o que no se casaron jamás. Esta abyección genera que las representaciones femeninas, de estos personajes, corresponda a la imagen de sujetos que sufren por su condición de represión y exclusión. De esta forma la representación de un cuerpo doliente se hace tangible por medio de la enfermedad, pues se construye como mujeres locas.

Por lo tanto, la normalización de la sexualidad involucra el ejercicio de distintos mecanismos normalizadores. Ello es visible en las representaciones femeninas –presentes en las obras dramáticas– pues ya sea adentro o fuera de la norma, estas evidencian de forma tangible el maltrato genérico, a través de la representación de un cuerpo doliente. La mujer por su género, está determinada a actuar y pensar de una forma determinada. Dichas imposiciones construyen a un sujeto con ciertas características y marcado corporalmente. Es decir, todas las representaciones analizadas sufren por su condición y por las imposiciones que le son dadas, de tal forma que sus cuerpos adolecen constantemente algún tipo de malestar –como reflejo del sufrimiento silencioso que deben cruzar–. Ello sea hace palpable por medio de la representación de cuerpos: enfermos, cansados, golpeados y desgastados.

8. Obras citadas

Adler, H & Róttger, K. Ed. *Performance, pathos, política de los sexos: teatro postcolonial de autoras latinoamericanas*. Iberoamericana, 1999.

Alorda, Rocío. “Régimen del dolor y feminismo: prácticas políticas y estrategias de emancipación en el cuerpo adolorido de las mujeres MEMCH”. *Tesis*. Universidad de Chile, 2013.

Alzate, Liliana. “El teatro femenino: una dramaturgia fronteriza”. *Tesis*. Universidad del Valle, 2011.

Antón, Fina. “Antropología del sufrimiento social”. *Revista Antropología ancestral*, núm. 17, 2017.

Bobes, María. “Teatro y semiología”. *Revista Arbor*, núm. 177, 2004. 497-508.

Bolufer, Mónica. “La construcción del cuerpo femenino en la literatura”. *Crítica Cultural y creación artística*. Signo abierto, 1998.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Editorial Anagrama, 1998.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós, 2002.

—. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Editorial Paidós, 2007.

Cabrera, Maritza *et al.* “Reflexiones sobre dolor no físico y sufrimiento desde la perspectiva de enfermería”. *Revista cubana de enfermería*, vol. 24, núm. 3.4, 2008.

Cárcamo, Pamela. “Discursos de lo siniestro en el teatro chileno (1995-2010): violencia, cuerpo y memoria”. *Tesis doctoral*. Universidad Autónoma de Barcelona, 2014.

Castillo, Alejandra. *Imagen y cuerpo*. Palinodia, 2015.

Chesney, Luis. “Las vanguardias en el teatro latinoamericano desde la mitad de siglo XX”. *Revista de estudios culturales*, vol.23, 2009.

Del Pozo, Alba. “Una aproximación a la construcción del cuerpo femenino en la literatura decimonónica”. Tesis. Universidad Autónoma de Barcelona, 1979.

Dubatti, Jorge. “Otro concepto de dramaturgia”. *Revista Agenda Cultural Alma Máter*, núm. 158, 2009.

Eltit, Diamela. “Género y Dolor”. *Taller de Letras*, núm. 53. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 2013.

Fernández, Manuel. “La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica”. *Cuadernos de trabajo social*, vol. 18, 2005.

Foucault, Michel. *Los Anormales*. Fondos de cultura económica, 1975.

—. *Microfísica del poder*. Las ediciones de la Piqueta, 1979.

García, Pedro. “El uso del cuerpo femenino en la novela realista y naturalista española”. *Études romané*, vol. 36, núm. 1. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

Errázuriz, Luis. “Política militar del régimen militar chileno (1973-1976)”. *Revista Aisthesis*, núm, 40, 2006.

Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*.

Ediciones Universidad Nacional Autónoma de México. 2005

Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y sociedad*. Ediciones Nueva Visión, 2002.

—. *Antropología del Dolor*. Editorial Seix Barral. 1999

—. *El sabor del mundo, una antropología de los sentidos*. Ediciones Nueva Visión. 2007

Martínez, Nieves. *Escritor en el cuerpo: mujer nación y memoria*. Adler, H & Róttger, K. Ed.

Performance, pathos, política de los sexos: teatro postcolonial de autoras

latinoamericanas. Iberoamericana, 1999.

Martynowskyj, Estefanía. “Locos, psicópatas, anormales o de las estrategias discursivas para invisibilizar el carácter estructural de la violencia de género”. *Temas y Debates*, núm. 30, 2015.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Paidós, 1998.

Peña, O & Schmidhuberel, G. “Teatro Hispanoamericano en el umbral de la posmodernidad 1960-1980”. *Revista Iberoamericana*, vol. LIX, núm. 164-165, 1993.

Rizk, Beatriz. “Hacia una poética feminista: la increíble y triste historia de la dramaturgia femenina en Colombia”. *Literatura y diferencia*, vol.2, 1995, 233-266.

Schuck, Naiara. “Literatura de escritura femenina”. *Revista borradores*, vol. VIII, 2008.

Segato, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños, 2016.

Sonnino, Luz. “El espíritu feminista en las obras de dramaturgas latinoamericanas”. *CUNY Academic Works*, vol.1, núm.1, 1990.

Turner, Brayan. *El cuerpo y la sociedad*. Fondo de cultura económica, 1984.

Vaggione, Alicia. “Literatura/enfermedad: el cuerpo como desecho. Una lectura de salón de belleza de mariobellatin”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, núm. 227, 2009.

Vallejo, Ana María. “Reflexiones sobre la relación cuerpo y escritura en el teatro contemporáneo de américa latina”. *Corpografías*, vol.2, num. 2, 2015.

Villegas, Juan. “La especificidad del discurso crítico sobre el teatro hispanoamericano”. *Gestos*, vol.1, núm 2, 1996.

Zuluaga, Beatriz. “La mujer Freudiana”. *Desde el Jardín de Freud*, núm. 6. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006.