No feminidad en la protagonista de La mujer Hombre (1875), del chileno Román Vial

RUEDA CASTRO, Jorge / Universidad de Santiago de Chile -
jorge.rueda@usach.cl

Eje: Estudios Comparados de Teatros y Teatralidades Modernas y Contemporáneas / Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: feminidad – roles de género – Chile

¿Qué es, en definitiva, la virilidad, sino una no feminidad?

(Bourdieu, 2000: 47)

Resumen

El propósito de estas páginas es observar cómo la obra *La mujer hombre*¹ problematiza y realiza una crítica a ciertos aspectos culturales que condicionaron la actuación social de la mujer de Chile del siglo XIX.

Introducción

En 1875 el escritor chileno Román Vial (1833-1896) publicó el drama *La mujer hombre*. El título aplica a la protagonista, Florentina, quien —como sujeto individual— y ante las relaciones sociales del mundo público —como sujeto cultural— ha optado por travestir su condición femenina en masculina. Las acciones se sitúan en el presente de la escritura: “La escena en Valparaíso i en nuestros días” (Vial, 1875, 2). De este modo, la personaje se ha adaptado a las restricciones minorizadoras impuestas sobre la mujer de la época para desarrollar un trabajo remunerado, alcanzar independencia económica y reconocimiento social (ámbitos que han proporcionado el bienestar para ella y su hermana Luisa). Resalta el hecho de que en la segunda mitad del siglo XIX, Vial percibió este tema como una alternativa para incorporarlo a la dramaturgia nacional, recusar patrones determinantes de comportamientos sociales y criticar, sobre todo, la condición de la mujer al interior de formas dominantes androcéntricas. No hay que olvidar,

¹ Drama en tres actos. Santiago de Chile: Imprenta de la República. 48 páginas (el cual será utilizado para el análisis y citación textual. Para esto último se ha mantenido la ortografía original de la edición de 1875).

como antecedente de contexto, que al momento de publicación de la obra, el ambiente y recorrido institucional de Chile está cruzado por iniciativas programáticas que buscaron el reconocimiento de la mujer en el campo cultural. Estas ideas, para la etapa apuntada, fueron clave por la enorme significación que alcanzaba su incorporación como tema de debate entre liberales y conservadores. Para los primeros, la mujer debía integrarse a los ámbitos de la formación profesional desarrollando, con esta acción, independencia y conciencia en la construcción de la nueva sociedad de fin de siglo.² Si nos referimos al mensaje teatral como tesis y no únicamente como un sistema de información y de acciones (Pavis, 1980, 28), postulo que *La mujer hombre* aportó para el marco de época, un significado sobre algo más penetrante que aquello que la anécdota entrega. Lo más complejo apuntaría, en cuanto hipótesis de este estudio, a la forma cómo la protagonista, obediente a la fuerza del contexto y en especial a la autoridad masculina, se ve obligada a recrear su identidad mediante la anulación de su cuerpo y legitimar, de este modo, algunos aspectos del cuño normativo de tipo dominante. Por lo anterior, la referencia al cuerpo travestido, en cuanto signo visible al interior del mundo del texto, va más allá de la sola representación física: es la expresión de sometimiento a una construcción de sentido que se articula simbólicamente con el poder social. Florentina determina sus acciones en respuesta a la concepción de que la vida está marcada por principios culturales que operan como una verdadera matriz ante la cual sus integrantes, y en particular las mujeres, deben acatar y adaptarse. En consecuencia, la masculinidad que la personaje adopta para vestir su cuerpo frente al mundo público, se vuelve la metáfora que la articula en el entramado de la entronización del valor y valimiento sociales. La protagonista lo dirá derechamente: “Yo hombre, ya lo ves: bienestar, respeto, consideraciones” (Vial, 1975, 8). Con este discurso masculino, la protagonista escapa de la imagen normativa de la mujer decimonónica: el arquetipo de la madre republicana excluida de la ciudadanía y que “circula entre las líneas de esa sociedad militar, masculina y patriarcal” (Miseres, 2017, 54).

En función de lo expuesto hasta aquí, el propósito de estas páginas es observar cómo la obra en cuestión problematiza y realiza una crítica a ciertos aspectos culturales que condicionaron la actuación social de la mujer de Chile de la época. Por lo anterior, el ejercicio analítico mostrará la manera a través de la cual el dramaturgo acusa visiones, prácticas y costumbres de un sistema que reconocía el sometimiento de la mujer en su relación con la sociedad en la que pertenecía. De este modo —y acorde con Bowen, que piensa que la forma de comprender la expresión teatral de épocas pasadas “no son inmutables ni

² Como ejemplo, fue en 1877, durante la administración del presidente liberal Aníbal Pinto, que se dictó el Decreto Amunátegui, lo que permitió que las mujeres emprendieran estudios universitarios y se incorporaran así a la clase profesional del país.

permanentes sino, más bien, situadas y contingentes” (2006, 29)— se busca abrir un camino de lectura que exponga el modo en que esta creación dramática, nacida como consecuencia de las circunstancias socio-culturales de Chile decimonónico, tematizó el estado de sometimiento de la mujer al poder masculino y su funcionamiento en el sistema y realidad históricos de aquel contexto. Con el fin de lograr demostrar este objetivo, indagaré en los códigos temáticos que la obra entrega respecto de aquel cuño o estructura simbólica (obediente de ciertas formas normativas de dominación masculina), para caracterizar después algunos de sus efectos en modulaciones culturales que es posible interpretar en función de las instancias de poder que las atravesaron.

El ámbito que este estudio toma como objeto de comentario y análisis, tiene como telón de fondo el desarrollo de un asunto amoroso, el cual se despliega a través del estilo costumbrista que caracterizó a su autor.³ Florentina y Luisa son dos hermanas de la pequeña burguesía de la ciudad de Valparaíso de 1875. Por los criados que sirven en la casa donde viven las mujeres se informa que ambas, en el pasado, sufrieron una infancia de escasez ante la prematura muerte del padre, quien “no tuvo siquiera el consuelo de dejarles con qué comer. Ya podrás imaginarte los sufrimientos de aquella pobre viuda!” (Vial, 1875, 5). En el presente, ahora adultas, Florentina, “es un caballero por los cuatro costados y ha ocupado tan buena posición en casa de su patrón don Jorje” (Vial, 1875, 6). El trabajo de Florentina(o), como empleado de confianza en los negocios de una familia de buen nivel socio-económico, la ha posicionado ante el patrón y los dos hijos de éste: Julio y Clara. El nudo sentimental se manifiesta en que Clara siente amor por Florentina(o), mientras que las dos hermanas aman a Julio. Después que Florentina(o) ha aclarado una acusación en su contra en verdad no cometida (consecuencia de la acción de otro empleado de don Jorje), el final se resuelve con el descubrimiento de la condición femenina de la protagonista y con la petición de matrimonio que Julio, el hijo del patrón, hace a Luisa. En el cierre, el viejo acoge paternalmente a las dos mujeres, llamándolas sus “nuevas hijas” y ofrece una dote que asegure el futuro matrimonio para ambas. Florentina no lo acepta para sí y expresará, en su verdadera condición genérica,

³ Román Vial nació y murió en Valparaíso (respectivamente, febrero de 1833 y mayo de 1896). Perteneció al grupo de escritores de los sectores medios que se interesaron en narrar temáticas sociales ya no dirigidas a los sectores sociales privilegiados económicamente. A los quince años se incorporó como aprendiz de tipógrafo en *La Gaceta del Comercio*, en Valparaíso, y los diecisiete años de edad, en 1850, se convirtió en redactor de la crónica informativa de *El Diario de Valparaíso*, iniciando una larga carrera en la prensa. En 1859, ingresó a la redacción noticiosa de *El Mercurio de Valparaíso* haciéndose cargo de la crónica diaria, en la que informó sobre acontecimientos de diversa índole ocurridos en aquella ciudad. El interés de Vial por retratar las costumbres de la sociedad chilena no se limitó solo a la literatura y el periodismo, se manifestó también en el *Almanaque Nacional* para 1877, volumen que forma parte de una tradición de almanaques y anuarios de larga data en Chile.

que sabrá sobrellevar “los deberes i hasta las preocupaciones que me impone mi nueva condición” (Vial, 1875, 46).

Hombre – mujer. Libertades - restricciones

Tomando en cuenta lo planteado, habría que responder: ¿cuáles son los aspectos o códigos que identifican, en el texto de Román, algunos rasgos de aquella matriz social de Chile de la época y por qué aquellas sostienen la hipótesis del presente artículo? Ya en la primera aparición de las hermanas, escena tercera del acto primero, Florentina(o) profiere todas las ventajas que le ha granjeado su papel como varón. Reconoce que no es un sacrificio el rol que desempeña en el mundo público, que siente orgullo de ser un hombre por la libertad y felicidad que goza y por las virtudes cívicas que la sociedad reconoce al ser fuerza de trabajo productivo (con lo que expresa una visión económica de la vida):

Florentino. —¿Llego a tiempo?

Luisa. —Cómo! ¿No has comido aún?

Florentino. —Sí, sí, no te aflijas. ¿Me has esperado mucho?

Luisa. —Una hora... Pero ¿dónde has comido?

Florentino. —En el café, con Julio. Hemos tenido que trabajar tanto... Vengo rendido. (Se sienta)

Luisa. —Te afanas demasiado. Tomas tal interés, que ya no pareces un simple empleado de la casa.

Florentino. —¡Qué quieres! Se ha depositado en mí toda confianza, i esto solo compromete mi delicadeza.

Luisa. —Sí, pero tú haces sacrificios superiores a tus fuerzas.

Florentino: —¿Sacrificios?... Nó Luisa. Eso que tú llamas sacrificios es para mí felicidad, gloria, orgullo! (Vial, 1875, 7)

Los rasgos que Florentina(o) indica como satisfacciones y éxitos sociales obedecen a la posibilidad real de ordenarse en función de roles y códigos normativos que se desprenden a partir de la dualidad simbólica ‘libertades-restricciones’. Su identidad se articula, por lo mismo, en dirección de los requerimientos establecidos para el hombre. En contraposición, le indica a Luisa lo incierto de la existencia que le espera como a todas las mujeres: “Ah! nó; tú eres mujer. Desgraciada! Cuando más, te espera la felicidad del matrimonio, si es que algún hombre quiere cargar contigo” (Vial, 1975, 8). De lo anterior, la protagonista marca los espacios que determinan el tránsito social de los cuerpos masculino

y femenino. Para el primero, como cuerpo que se responsabiliza de los contenidos y territorios públicos con consistencia y sin limitaciones (movilidad en la realidad externa al hogar a través del trabajo). Para la mujer, como el cuerpo donde se inscriben sus límites en el espacio cerrado del hogar, al interior de una jerarquía de representación no transformadora de la cultura y en relación con el hombre en cuanto éste sexualidad hegemónica. Es el cuerpo de la mujer inserto en “un modelo doméstico y familiar en el que se sobrevalora el papel de la mujer como esposa y madre, cuya competencia son las actividades domésticas, los cuidados y la educación de los hijos al interior del hogar” (Caamaño, 2010, 186).

El marco simbólico ante el cual Florentina(o) absorbe y sintoniza con las categorías normativas, muestra las convenciones socio-culturales del mundo que habita; el discurso social que representa la personaje recoge y afianza códigos del cuño cultural imperante y los ordena en función de las directrices construidas para la valoración pública del hombre. De aquí la no feminidad. Aplico este concepto como lo propone Bourdieu; el cuerpo femenino – opuesto al masculino– es un cuerpo interiorizado bajo maneras de estar: “La oposición entre lo masculino y lo femenino se realiza en la manera de estar, de llevar el cuerpo, de comportarse bajo la forma de la oposición entre lo recto y lo curvo (o lo curvado), entre la firmeza, la rectitud, la franqueza (quien mira de frente y hace frente y quien lleva su mirada o sus golpes derecho al objetivo) y, del otro lado, la discreción, la reserva, la docilidad (2007, 113). Para este pensador, las divisiones constitutivas del orden social y, más exactamente, las relaciones sociales de dominación entre los sexos se inscriben en dos modos corporales que conducen a clasificar todas las cosas del mundo y todas las prácticas sociales según la oposición entre lo masculino y lo femenino. La dominación masculina se refuerza entonces a partir de la división entre lo masculino y lo femenino; por ende, el cuerpo masculino, siempre en oposición al cuerpo femenino, se convierte en el espacio del orden dominador, el lugar de la no feminidad.

En particular, el primero de estos códigos tiene que ver con la construcción del varón/padre en cuanto figura fuerte, encargada del bienestar familiar. La protagonista se empeña en evidenciar esta función ante la hermana, aun por sobre su verdadera condición genérica — “Hemos tenido que trabajar tanto... Vengo rendido” (Vial, 1875, 7) — con una especial vigilancia sobre la representación honrosa de la actividad que ejerce: “Cuanto no halaga mi vanidad esto de poder decir: vivo de mi trabajo! soi un hombre útil! i sobre todo ¡soi libre!” (Vial, 1875, 8). La imagen del varón proveedor, el cual no estuvo presente en la infancia de las mujeres debido a la prematura muerte del progenitor, tiene ahora en la protagonista su concepto: “Soi tu hermana mayor, casi tu padre” (Vial, 1875, 9). Desde este enunciado Florentina legitima, frente a su hermana (a quien fragiliza) y en el espacio del hogar, una superioridad moral, intelectual y aun física que reafirma su poder y control a través de la simbología del padre protector. Este código cultural se consagra y se define paralelamente en la encarnación del patrón de

Florentina, don Jorge, modelo de conducta dominante, de opinión autorizada y paradigma general de comportamiento para con sus hijos. Este principio coincide con lo que postula Millett acerca del poder patriarcal, cuya imposición se construye a partir del dominio sobre la mujer y sobre los hombres más jóvenes: “Si consideramos el gobierno patriarcal como una institución en virtud de la cual una mitad de la población (es decir las mujeres) se encuentra bajo el control de la otra mitad (los hombres), descubrimos que el patriarcado se apoya sobre dos principios fundamentales: el macho ha de dominar a la hembra, y el macho de más edad ha de dominar al más joven” (Millett, 1995, 70).

Esto último modela diferencialmente los comportamientos sociales de acuerdo con los estereotipos que corresponden a cada categoría sexual; a su vez, estos estereotipos son diseñados en función del rol que respectivamente se les adjudica. Un diálogo entre Julio con su padre acerca del matrimonio, evidencia este código:

Julio. —Yo quiero atenerme a lo que diga mi padre ¿Qué otra opinión puede ser para mí más digna de fé i respeto?

Jorje. —En efecto... en eso tienes razón. Te diré, pues, que el matrimonio, en primer lugar, es mui peligroso para los jóvenes.

... Casarse! Como si hoy fuera tan fácil encontrar las mujeres de mis tiempos! Es cierto, también que los maridos de ahora no son como los de entonces. Todo, todo se va relajando en este siglo. (Vial, 1875, 27-28)

La institucionalización de la figura del varón/padre o cabeza de familia que asume Florentina(o), la reviste de las virtudes cívicas y económicas necesarias para reeditar y disputar con autoridad, en el espacio cerrado que habitan las dos hermanas, los principios sociales dominantes: “La lei i la sociedad son injustas para la mujer. Para ella toda la responsabilidad i toda resignación; para el hombre toda libertad i todo derecho. En mí tienes un ejemplo: yo mujer, ¿qué sería de mí? ¿qué sería de las dos? (...) nada nos falta” (Vial, 1875, 8).

Acorde con Hartmann, la exclusión de la mujer a determinados recursos productivos esenciales mantiene el control del hombre sobre ella. En tal marco de idea, el acceso y control de la dinámica económica condiciona en occidente moderno la identidad construida alrededor del sujeto: “La sociedad misma nos impone los roles sociales por seguir, estos son reforzados por la estructura económica y sus manifestaciones en las formas de autoridad” (Arroyo, 2017, 177). En el último ejemplo citado de la obra, este principio aplica a la hermana menor, quien se muestra carente de las virtudes cívicas indispensables para sobrevivir de manera independiente. Además que sabe, como Florentina(o) se lo enfatiza, que el único porvenir que le espera es que un hombre la haga esposa: “Desgraciada! Cuando más, te espera la felicidad del matrimonio, si es que algún hombre quiere cargar contigo” (Vial, 8). Lo anterior ubica a

las hermanas en cada una de las dos esferas de acción que instala la normativa androcéntrica, según Bourdieu:

Corresponde a los hombres, situados en el campo de lo exterior, de lo oficial, de lo público, del derecho, de lo seco, de lo alto, de lo discontinuo, realizar todos los actos a la vez breves, peligrosos y espectaculares ... Por el contrario, a las mujeres, al estar situadas en el campo de lo interno, de lo húmedo, de abajo, de la curva y de lo continuo, se les adjudican todos los trabajos domésticos, es decir, privados y ocultos, prácticamente invisibles o vergonzosos. (Bourdieu, 2000, 25)

Los valores masculinos, como los representa la protagonista (ahora desde el poder laboral que además domina sobre el reducto familiar), son los que inciden y condicionan los comportamientos culturales y sociales, donde la mujer (representada en Luisa, la hermana), no tiene otra posibilidad que someterse a aquéllos.

Un segundo código, que se desprende del anterior, tiene que ver con la condición de dependencia que anula los procedimientos de subjetivación de las mujeres de la obra. Utilizo el concepto de 'subjetivación' como lo comenta Judith Revel a partir de Foucault: "subjetivación designa en Foucault un proceso mediante el cual se obtiene la constitución de un sujeto [...], es decir, modos en que el sujeto aparece como objeto de una determinada relación de conocimiento y poder" (Cit. en Vignale, 7). La anulación de este proceso es la 'desujeción' de la alteridad femenina (que correspondería a lo que observo en el drama de Vial).

Este rasgo de la normativa dominante se explica en primer lugar por la desposesión de la mujer de cualquier rasgo de pensamiento singular y también por "la anulación a todo patrimonio, sea valores, poder, reconocimiento, prestigio ontológico" (Amorós, 2006, 105), susceptibles de ser distribuido o repartido entre iguales. En la experiencia histórica de las dos hermanas, el antecedente de este código se manifiesta como condicionante del precedente familiar de orfandad: "Ya podrás imaginarte los sufrimientos de aquella pobre viuda! [...] La pobre señora, sin saber qué hacer ni para dónde tirar con sus criaturas, comprendió al momento que su situación era desesperada" (Vial, 1875, 5). De lo anterior, se deduce la pasividad y dependencia femenina en función del hombre proveedor: supeditación que se le asigna a partir de atributos construidos socio-culturalmente y que constituye una operación que anula una subjetividad activa e independiente en el sujeto mujer.

Cargando con aquel pasado, Florentina(o), ahora como varón-padre-jefe de familia y hermana(o) mayor, asume con fuerza el modelo dominante anulando la subjetividad de su hermana. La protagonista, con esto, también replica en el espacio cerrado del hogar la regulación de las relaciones sociales, donde la gestión de las jerarquías, centro mismo del campo de acción de la autoridad, no es en modo alguno

menor. En tanto en el rol de hombre y sobre todo proveedor, debe ostentar su poder en todas las esferas a las que concurre. Luisa, por el contrario, es la figura de mujer que no dirige su propia vida y deja a la normativa mandar sobre ella, des-feminizando a Florentina aun en el diálogo y trato familiar:

Florentina. —... Cuánto no halaga mi vanidad esto de poder decir vivo de mi trabajo! Soi un hombre útil i sobre todo ¡soi libre! Ah!, tú no puedes comprender esto, Luisa!

Luisa. —Casi, casi te encuentro razón ¡Si yo pudiese decir otro tanto! Florentino. —Ah! nó; tú eres mujer...

Luisa. —Es verdad!

Florentina. —Confiesa que por lo menos es dudoso tu porvenir. El matrimonio! Dios me libre de él!

Luisa. —Eso es demasiado. Te vuelves un pesimista inexorable en tratándose del matrimonio.

Florentina. —¿No ves que él me recuerda el martirio de nuestra pobre madre? Luisa. —¿I qué hacer? Así es la vida.

Florentina. —Así es en efecto; pero no debiera serlo.

Luisa. —Qué quieres! condición de la humanidad!

Florentina. —Nó, condición del hombre; su orgullo, su despotismo. (Vial, 1875, 8, el énfasis es mío)

Tal principio lo confirma nuevamente la protagonista al final de la obra, cuando se descubre su verdadera condición genérica. Despojada de la máscara masculina, lo presenta ahora como corolario, desde un lugar de enunciación público y como conclusión del componente que determina a la mujer al interior de la sociedad restrictiva: “Luisa: yo mujer, todo, todo, lo perdemos. El mundo es mui cruel con nosotras! No habrá hombres que no se crea con derecho a ultrajarnos!” (Vial, 1875, 45).

Este código también se revela en el caso de la familia de don Jorge. La dependencia de Clara, rendida ante la ‘ley paterna’, replica tal condición respecto de la imposibilidad de contradecir al padre cuando éste ha decidido sobre Florentina(o), después que el viejo ha perdido la confianza en la protagonista a partir de una falsa acusación realizada en contra de ella por otro empleado:

Clara. —¡Cómo! ¿Qué piensas hacer papá?

Jorje. —Mostrarme inflexible... Ya he dispuesto que Florentino salga de mi casa, no importa que sufran mis intereses. Luego tomaré otras medidas.

Clara. —Después de esa determinación, no comprendo qué otras medidas. Jorje. —Silencio! Retírate. (Vial, 1875, 20)

Así La ausencia de paridad entre los miembros familiares va unida a la ausencia de subjetividad o a un proceso de desujeción en las mujeres. Se trata entonces de una segunda categoría deducible del texto de Vial que responde al modelo de autoridad que prescinde de la participación activa de la mujer para que ésta, por el contrario, cumpla los mandatos con estricta obediencia en un ámbito de relaciones verticalizadas (donde la sumisión femenina se hace parte de una identidad transferida, impuesta por lo masculino).

Desde la condición de dependencia que coarta los procesos de subjetivación de la alteridad en los personajes femeninos, el texto desprende, por último, un tercer código temático. Este tiene que ver con el reconocimiento del dominio de la pasión y de planos irracionales en el comportamiento y determinaciones que deciden las figuras femeninas. Contraponiéndose a la razón y al orden, adjudicados al quehacer masculino, este aspecto se expresa en relación con el conflicto amoroso que presenta la obra y es reconocido aun por las tres mujeres que participan de él: Clara, Luisa y Florentina. Por ejemplo, esta última reconoce al comienzo del texto, que no puede rivalizar con su hermana en asuntos de amor, ya que significaría comportarse como mujer. En su condición de “hombre” debe decidir con sensatez: “En todo caso, disputaremos i veremos quién vence. Qué digo, Dios mío! Estoy delirando ¿Yo rival de mi hermana? Jamás. *Confieso que me estoy conduciendo como una mujer*” (Vial, 1875, 10, énfasis en cursivas mías).

Clara, en otro ejemplo, admite ante su padre y desde los más profundos impulsos del alma, la atracción que experimenta hacia Florentina(o). El viejo, por el contrario, poseedor del orden moral, le hace ver la errática decisión de la hija imponiendo su poder en el espacio del hogar:

Clara. —¿A quién mejor que a ti puedo hacer confesión de mis faltas, si falta hai en dejarse llevar por los más puros sentimientos del alma?

Jorje. —Desgraciada! Qué has hecho!

Clara. —Obedecer a la voz de mi conciencia

Jorje. —Te has deshonrado!

Clara. —Qué importa! Él me ama!

Jorje. —Infeliz!

Clara. —Infeliz? I por qué?

Jorje. —Porque tú i Florentino ¡oh fatalidad! No pueden amarse! (Vial, 1875,43)

En el caso de Luisa, es Julio quien denuncia la precipitada decisión de la mujer de compartir el secreto amor de ambos ante Florentina: “Cómo! ¿Le has dicho?” A lo que la mujer responde: “Todo”. Y Julio: “Temo que haya sido una imprudencia” (Vial, 1875, 13). En los ejemplos citados, el personaje masculino representa el dominio racional del orden social y conduce a la subordinación de la mujer respecto de los modelos impuestos a ella culturalmente y a la imposibilidad de decidir por sí misma.

De acuerdo con lo comentado hasta aquí, los tres aspectos que se deducen de *La mujer hombre* —como códigos del cuño socio-normativo de época— permiten reconocer algunas acentuaciones culturales que impiden el logro de la autonomía en los personajes femeninos, quienes deben acomodarse siempre a las expectativas sociales que regulan sus deseos y comportamientos. Como lo comenté, la falta de oportunidades en el espacio público ha llevado a Florentina(o) a asumir la no feminidad con lo cual ha alcanzado independencia y reconocimiento. Este hecho, central en la trama de la obra en análisis y que ha tomado el presente estudio como objeto de comentario, profundiza aún más la ausencia de papel social y la minusvaloración del sujeto femenino. Por el contrario, la determinación de la personaje al travestir su apariencia en masculina, exalta la entronización del orden varonil como principal virtud y revalida las diferencias sexuales correspondientes a dos tipos bien diferenciados de temperamentos, de estatus y papeles sociales.

Las acentuaciones que cada uno de estos aspectos (como puntos de referencia socio-cultural dominadores) modulan actuaciones culturales respecto del comportamiento femenino, llevan a comprender también cómo esos términos de normatividad corresponden a consideraciones de la semiótica social que el dramaturgo revela críticamente. Al interior de este marco, lo que el autor plasma en *La mujer hombre* es que, en primer lugar, la feminidad puede tener relieve social como el hombre si decide convertirse en su reflejo y hacerse cargo del sistema cerrado de valores que éste representa (imposible de destruir). La voz de Florentina confirmará esta condición al final de la obra, sobre todo cuando se refiere a la institución del matrimonio: “Acepto los deberes i hasta las preocupaciones que me impone mi nueva condición, pero jamás haré el sacrificio de mis sentimientos ni de mis derechos de mujer. Quede para otras la humillación de suscribir ese contrato leonino que se llama el matrimonio, en el cual el hombre es todo, la mujer nada!” (Vial, 1875, 46)

Con esas palabras, la protagonista da por única vez (y sólo en el cierre de las acciones) relieve a su identidad de mujer, alejándose de su posición de sexo secundario, subordinado al hombre, y negando la condición exclusiva de sujeto doméstico destinado no más que al matrimonio. Manifiesta, así, aguda conciencia crítica de la situación femenina de su tiempo, aunque termina aceptando los modos socialmente codificados en la matriz referida a pensamiento y conducta de hombres y mujeres con lo que reconoce la supremacía del orden dominante a partir de la inalterable jerarquía hombre (todo)/mujer (nada). De esta forma, además, define las características genéricas que comparten todas las mujeres. La única función legítima que tiene la mujer de la época está en consumir los papeles de esposa y madre en el espacio cerrado del hogar. Este paradigma femenino normaliza la conducta y el cuerpo de la mujer para la maternidad y la familia. Se trata de las dos esferas asignadas a lo masculino y a lo femenino acorde con Facio y Fries: “Una, la pública, reservada a los varones para el ejercicio del poder político,

social, del saber, económico, etc.; y la otra, privada, es para las mujeres quienes asumen subordinadamente el rol de esposas y madres” (1999, 29). Se desprende, en consecuencia, que el comportamiento de los personajes —si se proyectan al mundo y contexto de la época— se ajusta a estereotipos.

Las acciones sociales que representan las figuras del texto de Román Vial, se instauran a partir de criterios de valoración fijos en exceso. Como actuaciones de un cuño ya preestablecido, los atributos o las maneras de pensar y accionar están prefigurados únicamente a partir de los rasgos que constituyen los arquetipos sociales. Y estos modelos son preferentemente minimizadores respecto de la actuación social de la mujer. En este sentido, *La mujer hombre* explora críticamente, para el momento de producción del texto, en algunas normas impuestas sobre las relaciones humanas, ámbito donde la mujer observa una persistente modelación de su comportamiento.

Puede considerarse también como un efecto cultural que supedita las acciones de la mujer (cancelándola con poder en la vida pública), la demolición de su subjetividad en los dos aspectos analizados más arriba. Este hecho constituye una percepción cultural de la diferencia que opone hombre a mujer a partir de la simbolización del orden y la razón que encarna el primero. Es evidente que el autor hizo de Florentina(o) un personaje simbólico: al asumir para el mundo externo la no feminidad en su cuerpo, nace como proyección de hombre-otro, sometiendo su subjetividad (ni siquiera alternativa) a cambio de un lugar en la participación pública. Tal determinación no es sino una sujeción voluntaria con efecto de des-subjetivación y extrañamiento que Florentina realiza de sí-misma-mujer en beneficio del cuño cultural dominante. Por este hecho, alcanza durante casi toda la obra un cuerpo de iguales (respecto de quienes tienen el dominio público y el orden), lo que posibilita que se incorpore al menos intermitentemente al ámbito práctico-simbólico y refuerce con su actuar la matriz normativa: el genérico “espacio de los iguales o de los pares” (Amorós, 2006, 128). La hermana menor, por el contrario, sigue la ruta inmutable marcada por la convención. De este modo, la subjetividad masculina subordina a la femenina y la cancela nuevamente, ahora en su capacidad para la toma de decisiones y para abrir caminos propios a menos que, como lo hizo la protagonista, se haga parte del mundo masculino sin permitir que su ser-mujer tenga ascendencia en la historia y en la modificación de ámbitos del paradigma socio-cultural que habita.

El mundo algo más protegido y seguro que Florentina(o) se construyó mientras movilizó un cuerpo travestido de no feminidad, en fin, representó sus esfuerzos por conquistar independencia y, fundamentalmente, el poder de escoger y tomar decisiones autónomas. Pero no constituyó una lucha contra la dominación masculina, donde estuvo siempre a su sombra. La creación de Vial encierra, por lo anterior, validez histórica e interrogación crítica a la misma. Los límites del comportamiento para la

mujer, por lo que dedujo el presente análisis, están establecidos de antemano y actúan como elementos de contención. Si Florentina optó por el poder dominante, aparentando un modo de ser y de vivir para ocultar su género, es esta dilogía de la personaje —la no feminidad— la que se convierte en el elemento perturbador que crea la tensión que marca el verdadero tono dramático del texto: la situación de las figuras femeninas, sin escapatoria ni como individuos ni representantes de su género.

Conclusiones

He desarrollado en este estudio de *La mujer hombre* un camino de lectura (sin duda, entre otros posibles), donde demostré el modo en que esta creación dramática —nacida como consecuencia de las circunstancias culturales de Chile decimonónico— expone algunos aspectos del cuño social dominante que condicionaron, en primer término, la situación de sometimiento de la mujer al poder masculino y, en segundo lugar, su funcionamiento como sujeto en el sistema y realidad acotados. La problemática de la diferencia entre los roles del hombre y de la mujer, y la crítica que se deduce a los modos de convivencia, a partir de los cuales se establecen las fronteras y los significados de sus respectivas identidades, hace de esta obra una creación importante para la época de producción respecto de la expresión de un discurso de preocupaciones sociales que llevó aparejada la denuncia de la normativa de las relaciones de poder social y cultural. Su autor se atrevió a revisar actitudes normalizadas en la sociedad para hacer patente la extrema diferencia que existía entre el rol cultural del hombre y de la mujer.

Si bien Florentina en muchos de sus diálogos expresa las frustraciones como mujer, al asumir la no feminidad en los ámbitos público y familiar, no llega a rupturas radicales con el medio socio-cultural sino, al revés, lo confirma. Lo anterior se puede interpretar como la completa pasividad de la mujer al interior del contexto general; un funcionamiento que no disloca las tensiones de la estructura que la sostienen, con lo que hace impensable la posibilidad de una resistencia ante el orden simbólico dominante. Esto último se confirma a través de las propias palabras finales de la protagonista, que ratifica el estatus de privilegio del hombre como sexualidad hegemónica sobre las mujeres: “Luisa: yo mujer, todo, todo, lo perdemos. El mundo es mui cruel con nosotras! No habrá hombres que no se crea con derecho a ultrajarnos!” (Vial, 1875, 45). Por lo indicado, en 1875 el autor llevó la consideración socio-cultural de la mujer chilena a un texto crítico pues convirtió lo femenino subordinado a lo masculino en ley de estructura del mundo dramático de *La mujer hombre*.

Bibliografía

- Amorós, Celia. *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... Para la lucha de las mujeres*. Madrid, Cátedra, 2006.
- Arroyo, Alejandra. "Masculinidad y feminismo: Una visión integral". *Feminismos, pensamiento crítico y propuestas alternativas en América Latina / Alba Carosio...* [et al.]; coordinación general de Montserrat Sagot. CLACSO Buenos Aires, 2017, pp. 173-190.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2000
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- Bowen, Martín. "Distraer y gobernar: teatro y diversiones públicas en Santiago de Chile durante la era de las revoluciones (1780-1836)". *Historia*, núm. 49, 2006, pp. 27-56.
- Caamaño, Eduardo. "Mujer y trabajo: origen y ocaso del modelo del padre proveedor y la madre cuidadora". *Revista de Derecho de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso*, núm. 34, 2010, pp.179-209.
- Facio, Alda y Fries Lorena (Edit.). *Género y Derecho*. Santiago de Chile: LOM, 1999.
- Hartmann, Heidi. "The unhappy marriage of Marxism and Feminism: Towards a more Progressive Union". *Capital & Class*, Vol. 3 No 2, 1979, pp. 1-33.
<<http://archivo.juventudes.org/textos/Miscelanea/Un%20matrimonio%20mal%20avenido.pdf>>
Consultado el 10 de febrero de 2021.
- Millett, Kate. *Política Sexual*. Madrid, Cátedra, 1995.
- Miseres, Vanesa. *Mujeres en tránsito: Viaje, identidad y escritura en Sudamérica (1830-1910)*. Chapel Hill: U.N.C., 2017.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. París, Editions Sociales, 1980.
- Pradenas, Luis. *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. Santiago de Chile, LOM, 2006.
- Sánchez, Karin. "El ingreso de la mujer chilena a la universidad y los cambios en la costumbre por medio de la ley 1872-1877". *Historia*, núm. 39, 2006, pp. 497-529.
- Vial, Román. *La mujer hombre*. Santiago de Chile, Imprenta de La República, 1875.
- Vignale, Silvana. "Foucault, actitud crítica y subjetivación". *Cuadernos de Filosofía*, núm. 61, 2014, pp. 5-17.