



حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٨ (عدد يوليو – سبتمبر ٢٠٢٠)

<http://www.aafu.journals.ekb.eg>

(دورية علمية محكمة)



جامعة عين شمس

PSICOANÁLISIS DE LA PERSONALIDAD DE LA MUJER EN EL TEATRO DEL S. XX

Intidhar Ali Gaber*

Universidad de Bagdad/ Facultad de lenguas

Abstract

Este artículo pretende exponer la influencia del psicoanálisis en el mundo literario, concretamente en el teatro y, particularmente, se centra en el personaje de la mujer en dos textos del teatro contemporáneo del siglo XX en diferentes lugares. En España tenemos el de Lorca en *La casa de Bernarda Alba* y, en Noruega, el de Ibsen en *La casa de muñecas*.

El objetivo de la investigación es arrojar luz sobre la personalidad de la mujer y mostrar el interés por el tema de su liberación, que ocupó un amplio lugar en las obras por Ibsen y Lorca, para elevar la imagen de la mujer a un nivel real capaz de apoyar y contribuir al proceso de la sociedad.

Palabras clave: Psicoanálisis, el personaje de la mujer, liberación, teatro y mundo literario.

1. INTRODUCCIÓN

En el ámbito literario, sobre todo en el teatro, encontramos que los autores teatrales se interesaron mucho en resaltar el aspecto psicológico del personaje femenino en la sociedad de manera realista, tanto en la época antigua, como en el teatro clásico grecorromano de Eurípides, Esquilo y Aristófanes, como en la época contemporánea en el teatro de Lorca, Ibsen, Shakespeare y Bernardo Shaw.

Desde el siglo XIX, muchos críticos han tratado de explicar la obra literaria como la biografía anímica del autor, de su especial psicología. Los caracteres de cada escritor serían responsables, en última instancia, de sus obras (Lázaro, Tusón, 1988, p.8).

A principios del siglo XX, este método psicodramático lo utilizaron los autores en sus representaciones teatrales con propósito de hacer un tratamiento psicológico al escritor así mismo para quitarse la tensión y presión interna (Moreno, 1946, p. 17). Además, se llega a concienciar al lector de los problemas sociales y políticos de interés para las mujeres, y para mejorar las condiciones de las trabajadoras en la sociedad mostrada en el teatro con intención de aumentar la conciencia pública de los problemas de discriminación y condiciones de desigualdad de derechos laborales, de esta manera se utiliza el teatro como medio de protesta para su liberación. Por ejemplo, en Noruega, el movimiento de *noraismo* cuyo nombre debe a Nora, la protagonista de la obra *La casa de Muñecas* de Ibsen, quien exige la libertad y la independencia de las mujeres y que apareció después de presentar la obra (Piña, 2001, p. 7). También se observa en *La Casa de Bernarda Alba* el espíritu de libertad (sexual) del autor que se encarna en el personaje de Adela; su rebeldía contra la autoridad de la madre, la iglesia y las tradiciones y costumbres de la sociedad.

Por eso, este método de estudio pretende hacer un análisis psicológico- descriptivo de los conflictos anteriores del personaje de la mujer, este tipo de análisis se inserta bajo la denominación *psicodrama* (Pavis, 2011, p. 362).

Respecto a las cuestiones que tratamos en el estudio, es importante conocer el concepto de la personalidad psicológica desde el punto de vista teórico como el de Freud, Hipócrates, Kretschmer, Sheldon y Allport, etc.; y mostrar una visión general sobre la cuestión del personaje psicológico femenino que tratan los autores en el teatro universal.

Después tratamos la parte práctica que comprende hacer un análisis psicológico sobre los dos textos del teatro contemporáneo el de Lorca (*La Casa de Bernarda Alba*) y el de Ibsen (*la Casa de muñecas*) dentro de dos sociedades diferentes: la sociedad española y la sociedad noruega, analizando y tratando de conocer el mecanismo técnico que utilizan tanto Ibsen como Lorca en la personalidad psicológica y social de las mujeres.

٢. PSICODRAMA EN EL TEATRO

A comienzos del siglo XX surge en el teatro diferentes movimientos teatrales producidos por las innovaciones y descubrimientos científicos de la época, transformándose en un campo de experimentación. Los autores en sus investigaciones sobre el trabajo del actor dan una nueva dimensión a la idea del personaje; ya no se trata únicamente de reflejar o imitar un carácter, sino que éste ha de ser vivido orgánicamente por el actor, dentro de la situación imaginaria concreta en que éste, el personaje común llega al escenario, situándose dentro de una corriente de tipo psicológica y biológica (Naturalismo), idealista y trascendente (Simbolismo), de tipo social y basado en las relaciones entre personas (Realismo). Esta nueva corriente estética ha puesto de manifiesto la importancia del actor instruido al servicio del arte escénico, en la creación del personaje psicológico- realista (Alonso de Santos, ١٩٩٨, p. ٢١٤).

En esta renovación los autores teatrales se interesan en el aspecto psicológico de sus personajes por dos motivos:

Porque es la mejor manera de enfrentarse a sí mismo y de enfrentar el espectador con los problemas de la época de una manera realista. O por presentar más los conflictos que se consideraban propios de la sociedad de la época o los que pertenecen al ámbito familiar (Guerrero, ٢٠٠٥, pp. ٩٨-٩٩).

Pues en este tipo de investigaciones se sigue una técnica psicológica y psicoanalítica que pretende analizar los conflictos interiores haciendo interpretar a unos protagonistas un guión improvisado a partir de un cierto número de consignas (Pavis, ٢٠١٠, p. ٣٦٢).

Entre los investigadores que se interesaron en estudiar el psicoanálisis en el campo literario, como son Berger y Hoops, afirman lo siguiente:

Berger dice: “El psicoanálisis expresaba, científicamente, una dinámica psicológica bien conocida por los poetas. Lady Macbeth cae víctima de una neurosis engendrada por su complejo de culpabilidad. Y desde entonces el psicoanálisis ha sido entronizado por el mundo literario mucho más que por el científico” (López Ibor, ١٩٧٣, p. ١١).

También Hoops publicó en el año ١٩٣٤ una tesis doctoral sobre el influjo del psicoanálisis en la literatura inglesa. Según Hoops ésta fue clara en escritores tan diversos como May Sinclair, D. H. Lawrence, J. D. Beresford, Hugh Walpole, Somerset, Maugham, Joyce, Virginia Woolf, Rebecca West, Aldous Huxley. Él mismo se declara más partidario de las doctrinas del psicólogo y ensayista suizo Carl Gustav Jung. En Francia ha sido también muy considerable la influencia de la psicoanalítica. El teatro de Lenormand es un buen ejemplo de este tipo de teatro (López Ibor, ١٩٧٣, p. ١٣). De igual manera en el teatro de Juan José López Ibor muestra esta influencia en su libro *La agonía del psicoanálisis*, donde dedica una parte práctica a la obra del rey Edipo, donde se analiza la psicología del personaje Edipo que en este caso se llama el complejo de Edipo que concluye:

“Que el niño, tras su fase narcisista y de perversidad polimorfa, dirige su libido hacia su madre (complejo de Edipo) y la niña hacia su padre (complejo de Electra) ligándose ellos mediante una inclinación estrictamente sexual que trae como corolario el odio al rival, por consiguientes al padre en el de Edipo, que le disputa la posesión del objeto de su libido. Y en el de Electra hacia la madre provocando la angustia ante la amenaza expresa o callada del rival, lo que engendra el complejo de castración, de tan frecuente aparición simbólica en la vida” (López Ibor, 1973, p. 46).

3. EL CONCEPTO DE LA PERSONALIDAD PSICOLÓGICA

La personalidad desde el punto de vista psicológico es: “Conjunto de características psíquicas y modalidades de comportamiento que, en su integración, constituyen el núcleo irreductible de un individuo, que perdura como tal en la multiplicidad y en la diversidad de las situaciones ambientales en las que se manifiesta y actúa” (López Ibor, 1973, pp. 810-811).

Los psicólogos se han ocupado de estudiar la teoría de la personalidad. Sus teorías varían debido a la importancia del tema y su complejidad, ya que es un tema clásico y contemporáneo al mismo tiempo, aunque aparecieron múltiples teorías, la importancia de todas ellas radica en la interpretación del comportamiento humano y como controlarlo.

Las teorías de la personalidad son de varios tipos: la teoría clásica psicoanalítica de Freud, la teoría somática o estructuralista de Hipócrates, Kretschmer y Sheldon, la teoría Holística de Goldstein, la teoría de necesidad de Maslow, la teoría biosocial de Murphy, la teoría de la personalidad de Murray y la teoría funcionalista de Allport (López Ibor, 1973, pp. 811-815).

La personalidad, según Sigmund Freud, consta de tres partes (el *ello*, el *yo*, el *superyó*) con sus respectivas funciones, características y propios componentes, pero todas interactúan estrechamente, lo cual contribuye a la formación de la conducta humana, aunque es difícil separar una parte de la otra, porque el comportamiento es el resultado de la interacción entre estos tres sistemas y es muy difícil encontrar que actúe un sistema sólo sin los otros sistemas.

El *ello*, es un componente original para la personalidad, ya que es una parte instintiva que busca alcanzar todos los deseos instintivos sin tener en cuenta las restricciones sociales, costumbres o tradiciones y es la fuente de los instintos humanos, almacenar los deseos y motivaciones reprimidas.

- El *ello*: es un repositorio de instintos que funciona de acuerdo con el placer que satisface sus necesidades, independientemente de cualquier consideración de lo que es bueno o malo para la personalidad que deriva

su fuerza del libido, que es la energía del deseo psicológico sexual en el sentido más amplio de la fuerza impulsada en la vida sexual (López Ibor, ١٩٧٣, pp. ٨٥- ٨٧).

- El *yo*: se usa para realizar un equilibrio en la personalidad, es un enlace entre la satisfacción de las necesidades y los instintos y reducción de los límites y las restricciones del *superyó*, de modo que crea un equilibrio entre ellos. Freud indicó que el *yo* se basa en el principio de la realidad, que crea métodos realistas para lograr los deseos del *ello* sin causar daños (López Ibor, ١٩٧٣, pp. ٨٣-٨٤).
- El *superyó*: la tercera y última parte, que crea la personalidad, es la conciencia de la personalidad interna, el rango que representa la sociedad, los principios de la persona y es un tipo de control moral hacia el *ello* y el *yo* que niega la sexualidad y la agresión porque son inaceptables y rechazadas en la sociedad. El *superyó* manifiesta las exigencias de la realidad social que se dirige hacia lo ideal y más allá de la realidad y juzga si un hecho es correcto o incorrecto y, este juicio es según el caso que se adquiere, como el comportamiento adquirido por el niño en sus primeros años de edad, ya sea que esté sano o enfermo (López Ibor, ١٩٧٣, pp ٨٤-٨٥).

Otra teoría, la situacionista, afirma que el ambiente determina la conducta y culmina con el pensamiento conductista. Carl Gustav Jung utiliza el concepto de la motivación o el impulso. La motivación es uno de los conceptos importantes en la formación de la personalidad humana y determina su conducta. El comportamiento o la conducta en situaciones internas psicológicas, innatas o adquiridas, sensoriales o no sensoriales que provocan el comportamiento en circunstancias determinadas hasta que alcance una intención determinada.

Lo expuesto muestra que la motivación es uno de los motores del comportamiento humano que intenta satisfacer las necesidades del individuo para lograrlas, unas están relacionadas con el estado del organismo interno como el hambre, la sed, el sexo y otros. La otra fuerza es la que procede de la sociedad y los valores que el individuo adquiere mediante la familia, las tradiciones, etc. En caso de que el individuo no obtenga estas necesidades y deseos se generará un conflicto psicológico interno que resultará un conflicto entre dos fuerzas contrarias con distinta dirección. Este conflicto radica en su interior y determina su comportamiento que genera una gran cantidad de trastornos psicológicos en *la psique* humana, incluida la depresión, la ansiedad, el miedo y otros.

Allport describe la personalidad como estructura dinámica dentro del individuo que representa su propio carácter de acuerdo con el ambiente. Su teoría sostiene la tendencia interna como concepto indispensable en todas

las ciencias, donde se afirma que ningún psicólogo que se ocupe de la personalidad puede evitar por entero postular disposiciones internas del organismo para la coherencia de su conducta y para la motivación del individuo (Allport, 1960, p. 234).

Allport considera la personalidad humana como una serie de rasgos:

1. Rasgos cardinales: estos rasgos se centran en la personalidad del individuo e incluyen los motivos y emociones dominantes y de aspectos destacados como la generosidad.
2. Rasgos centrales: rasgos que tienen menos control sobre el comportamiento humano pero que son muy importantes, como la propiedad, la ambición y la competencia.
3. Rasgos secundarios: que no pueden ser influyentes en el comportamiento del individuo, pero aparecen de vez en cuando como preferencia (Luis Martorell y Luis prieto, 2002, cap. 12).

En suma, la expresión emocional del ser humano, que agrupa los rasgos de comportamiento con los que se revela la emoción (sonrisas, llantos, mímicas, actitudes y posturas), encuentra en el teatro una serie de emociones codificadas que forman comportamientos identificables que, al mismo tiempo producen situaciones psicológicas y dramáticas que forman el armazón de la representación. Las emociones cuanto más se traducen en actitudes o en acciones físicas, más se liberan de las sutilezas psicológicas de lo indecible y de la sugestión (Pavis, 2011, p. 50).

El actor occidental, concretamente el de la tradición psicológica, establece sistemáticamente un papel que compone una partitura vocal y gestual en la que se inscriben todos los indicios de sus comportamientos verbales y extraverbales lo que proporciona al espectador la ilusión de que se halla ante una persona verdadera (Pavis, 2011, p. 52).

4. EL PERSONAJE DE LA MUJER EN EL TEATRO UNIVERSAL

El personaje en el teatro juega un papel importante para transmitir las ideas de la literatura y los detalles de la vida, los problemas de la sociedad, y transferirlos al lector o al espectador.

El problema de la liberación de la mujer y elevar su estado (puesto) es uno de los primeros problemas que se encontraron en el camino del teatro, así como el personaje de la mujer es una de las importantes figuras teatrales; prueba de ello es el hecho de que se ocupen muchos autores, incluyendo escritores como Eurípides, Ibsen, Bernard Shaw y Lorca, etc.

Tal vez las tragedias de las mujeres sean uno de los aspectos más importantes de Eurípides, que incluían una producción teatral tratando a la mujer como un gran ejemplo del sacrificio, a pesar de que no fue el pionero

en hacer frente a los problemas de las mujeres, ya que se anticipa Esquilo al tratar el problema del matrimonio forzado de la mujer que muestra en su obra *Las Suplicantes* (٤٩٠ A.C). Pero Eurípides fue el primero en tratar el tema de la mujer y su salida de la sociedad ateniense y otros temas que incluyen varios aspectos de sus personajes. Fue el pionero en introducir el estudio de la personalidad de la mujer en el teatro griego en el aspecto intelectual y moral, donde manifiesta su interés al representar la desgracia de sus situaciones y cómo se caracteriza por sus reacciones a nivel psicológico, con el objetivo de reformar la sociedad y la naturaleza. En sus obras se expresan las condiciones sociales prevalecientes que tratan los derechos de la mujer. Era defensor de la madre Clitemnestra, a pesar de que ella era homicida. Eurípides ve que la venganza de los hijos de la madre Clitemnestra era un mal acto o error porque ella les había dado o concebido la vida y, ésta es la evidencia de su defensa de la mujer. También presenta al personaje femenino como un ejemplo más elevado que el hombre por su sacrificio al despedir a su esposo, como *Ifigenia* (Tejera, ١٩٧٦, p.١٤٠), *Alceste* (Eurípides, *Alceste*, pp. ٢٩٠-٢٩٤), o por ser víctima débil atacada al abandonar a su esposo, como en la obra *Medea* (Eurípides, *Medea*, ٢٠١٤, p.٢٦). Sus tragedias confirman la conciencia intelectual de la composición del alma humana representada por las mujeres, a pesar de los diferentes lugares y tiempos o las situaciones sociales de cada una de ellas.

Eurípides plantea la figura femenina griega de manera especial en sus obras; ella ya no está en su intelecto prisionera del propio pensamiento del poeta, sino que es el producto de un plan, como quien dibuja los eventos en la profundidad de la fascinación de sus secretos y detalles de su vida. Él se ha ocupado de ella y ha destacado todos sus sufrimientos que provienen del interior o todo el dolor que le causa la sociedad y esto también aparece en la obra *Medea*, que es una mujer que sufre el conflicto psicológico por celos a su marido que la abandonó y se casó con Glauce, hija del rey Creonte. Después de usar todos los medios para conseguir su afecto: ella robó el oro a su padre y mató a su hermano, porque él se opuso a su matrimonio; todo por Jasón, quien la traicionó y se casó con la hija del rey Creonte bajo pretexto de protección, lo cual agravó su estado psicológico impulsándola a la venganza y llevándola a matar a sus hijos en represalia, para finalmente quemarse a sí misma.

Medea- ¡Oh gran Temis y venerable Artemisa, mirad lo que sufro después de haber ligado a mi execrable marido con un juramento solemne! ¡Pluguera a los Dioses que un día pudiese yo verlos a él y a su esposa aplastados en estas mismas moradas, ya que se atrevieron a ultrajarme! ¡Oh padre, oh ciudad que abandoné vergonzosamente tras de matar a mi hermano!

Medea.- Una mujer suele estar llena de temor y es cobarde para contemplar la lucha, el hierro, pero cuando ve lesionados los

derechos de su lecho, no hay otra mente más asesina (Medea, vv. 264-266).

Aquí encontró los mejores medios de interpretación y la mejor justificación para esto y Medea mató sus hijos sólo por el sexo, aunque él es uno de las razones principales, pero todos esos son factores psicológicos y sociales que ayudaron a fortalecer el factor sexual.

Todo esto ha hecho que Medea se divida en dos situaciones: la violencia mental y emocional y, esta división, es lo que los psicólogos llaman recientemente esquizofrenia en una personalidad que actúa entre la opresión y la grandeza al mismo tiempo.

Mientras en la obra de Electra, Eurípides no dio el derecho a Electra y su hermano en el asesinato de su madre, que mató a su padre, Agamenón, como lo hicieron Esquilo y Sófocles, donde Eurípides vio que este acto era un verdadero pecado para quienes les daban vida. Esto lo confirmó mediante las palabras del coro después que ella hiciera su crimen horrible.

Coro. — ¡Ah, qué suerte, madre, qué suerte
la tuya que pariste vengadores Y sufriste desdichas
sin límites a manos de tus hijos! ¡Con justicia has
pagado la muerte de su padre!. (Gracia Gual, 1990, pp. 53-54)

Este es un testimonio para tener en cuenta el lado moral de las mujeres y su respeto por la causa de que la mujer es la fuente de la existencia.

Otro dramaturgo griego, Esquilo dio a la personalidad de la mujer un gran rol en su obra e hizo de la mujer una gran guía y participante en sus obras, en el momento en que la comunidad ateniense era una sociedad patriarcal; el hombre es el amo y el dueño de todos los derechos civiles. (Francisco Torres Moneral, 2010, p. 44).

Esquilo escribió una obra llamada *Suplicantes* (477 – 458 a.C.) el argumento gira en torno a las 50 hijas de Dánao llamadas a casarse obligadas con los 50 hijos de su hermano el rey Aígyptos por Zeus. Dánao se negó y huyó con sus hijas a Argos. Las hijas huyen con el padre a Argos, porque temen ser forzadas por sus perseguidores, de esta manera reivindicar y suplican su derecho de no casarse con quienes no quieran (Ramos Jurado, 2004, p. 19).

Las mujeres en esta obra está interpretado por el coro, quien representa a la principal heroína y donde se mueven los acontecimientos y si se omite de la historia teatral no había eventos originalmente como para que sean la base en el movimiento del acto dramático no sólo eso, sino que para formar este coro compuesto por mujeres (Las Danaides) Esquilo hizo otro coro acompañado de sirvientas que trabajan para lograr el descanso de las hijas de Dánaos, que no tienen menos importancia en el movimiento del

acto dramático ni en los componentes de la acción teatral, es inherente en su importancia con el resto de los coros. Aquí consigue que el personaje de la mujer en esta obra tenga un papel clave y le otorga una personalidad independiente de manera que nada ni nadie pueda obligarla a hacer algo que ella no quiere y, no está controlada por nadie en ninguna de las articulaciones más importantes de su vida: que es el matrimonio de las hijas de Dánaos.

Las hijas de Dánaos se escapan del matrimonio de sus primos porque no quieren casarse coaccionadas. Éste es un tema importante presentado por Esquilo en su obra, presenta la personalidad de las mujeres en la sociedad ateniense después de ser derrotada y no tener personalidad e implementar lo que se le dicta. Ahora tienen la libertad de elegir y esto es parte de una invitación para liberar a las mujeres y no someterlas a la fuerza ni a la violencia. Ella se sacrificó y soportó las dificultades para lograr su propio *yo*, y eso es lo que les hizo a las hijas de Dánaos soportar las dificultades del camino y su lucha constante, cuando huían de Egipto a Grecia.

Mientras Sófocles pinta la personalidad de la mujer con un carácter nacionalista se opone al poder y a su gobierno que rechaza las decisiones del Rey Creonte de no enterrar el cuerpo de su hermano Polinices, que luchó contra su hermano Eteocles y contra su patria, Antígona se rebeló contra la decisión de Creonte y luchó para no implementar la decisión ya que no es una mujer controlada que escucha, silencia y cumple las órdenes, sino que continuó en su lucha hasta que le costó su vida que le fue arrebatada por uno de las guardias al enterrar a su hermano, lo que se entiende como una señal que Sófocles hizo al personaje Antígona, un personaje violento contra impulsos aterradores y consignas agudas, pero todo con el fin de lograr la razón y la justicia.

Respecto a Aristófanes supone uno de los mejores exponentes de los poetas de la comedia griega, escribió una obra de teatro llamada *Lisístrata* en el año ٤١١ a C. que se centró en los problemas de la mujer en la sociedad ateniense donde trató el tema de la guerra y su impacto sobre las mujeres y sus hijos respecto a sus maridos.

Lisístrata es el principal motor para el tema de la obra, Aristófanes hizo de Lisístrata la mujer capaz de liberar la sociedad ateniense de la guerra después de que los hombres fracasaron en encontrar soluciones científicas a la comunidad ateniense de dos maneras: la primera llama las mujeres para ocupar las posiciones de los hombres, y la segunda, las mujeres reciben las riendas del poder de los hombres, y se abstienen de tener relaciones sexuales con cualquier hombre de modo que se logre la paz y por lo tanto en esta condición de Aristófanes elevó el puesto de la mujer a un grado tan alto de capacidad para tener un puesto importante en política, que puede poner fin a la guerra guerra para conseguir cualquier seguridad, en este sentido la mujer es capaz de hacer muchas cosas importantes en otras profesiones, no

reduciendo su papel únicamente para la procreación y la crianza de los hijos.

En cuanto a los escritores del teatro romano, se inspiraron en un gran número de sus obras de los griegos y tratan la personalidad de la mujer en sus obras en diversos aspectos sociales y psicológicos, por ejemplo, Seneca creó la personalidad de Yocasta en la obra (Edipo) en un nivel social alto; era la reina, la esposa y el rey la describe como la mujer comprometida que busca mantener su casa a pesar de las difíciles condiciones y la invasión de la peste que siguió instando a Edipo a no buscar la verdad.

En la obra *Hercules Oetaeus* (Hércules sobre el monte Eta), Seneca dibuja la figura de la mujer Dejanira y lo que está dentro de sí misma del conflicto psicológico como resultado del amor del marido de la princesa Íole, lo que provocó sus malvados motivos y pensó en la venganza por lo que elaboró un plan para ello, pero su plan para matar a su marido fracasó y cuando se enteró de eso se suicidó para expiar su pecado, para confirmar su fidelidad a su esposo y mantener a su familia.

También, *El juego de Adán*, la pieza teatral francesa que se remonta en el siglo XII de autor anónimo, la primera parte de la representación (*La caída de Adán y Eva*) en la que la figura de Eva representa la mujer rebelde que viola las enseñanzas del Señor y obedece a Satanás, quien les tienta a comer de ese árbol, y desobedeció a Dios.

Eva

- Puedes hablar en alta voz. No oiré nada.

EL Diablo

- Te voy a advertir que se os ha tendido una gran trampa en este jardín. Los frutos que os ha dado Dios, no son muy buenos. Pero el que os ha prohibido tiene una gran virtud; tiene la gracia de la vida, del poder, del señorío, del saber absoluto, del bien y del mal.

Eva

- ¿Qué sabor tiene?

EL Diablo

- Celestial. Es el fruto que conviene a tu hermoso cuerpo, a tu bello rostro que merece ser el de la reina del mundo, del cielo y del infierno; mereces conocer todo lo que existe, ser la dueña de todo.

Eva

- ¿De veras es tal como dices este fruto?

EL Diablo

- Sí, en verdad.

Eva

- (Después de contemplar largamente el fruto prohibido).

Nada más mirarlo me hace un gran bien.

EL Diablo

- ¿Te imaginas lo que será si lo comes?

Eva

- ¡Qué sé yo!

EL Diablo

- ¿No me vas a creer? Tómalo enseguida y dáselo a Adán. Si lo coméis seréis iguales a Dios y no podrá ocultaros sus designios. Cuando hayáis comido el fruto, enseguida vuestro corazón habrá cambiado. Seréis iguales a Dios en bondad, en poder... ¡Pruébalo!

Eva

- Lo deseo vivamente.

Eva

- No hay ningún peligro.

(Come una parte de la manzana).

Ya lo he probado. ¡Dios mío, qué sabor! Nunca probé nada tan dulce. ¡Tiene un sabor esta manzana...!

Adán

- ¿Cuál?

Eva- Nadie ha saboreado otra igual. Ahora mis ojos son tan clarividentes que me parezco a Dios Todopoderoso. Sé todo lo que fue, todo lo que será: todo enteramente está bajo mi poder. Come, Adán, no tardes más. Toma esta manzana; es por tu felicidad .

El personaje de la mujer en el teatro mundial permaneció recibiendo atención por los escritores debido a su importancia en la estructura dramática y el conflicto dramático. Por ejemplo, en el Renacimiento no encontramos el texto desprovisto del carácter psicológico y social de las mujeres que tratarían los escritores, especialmente Shakespeare, en sus escritos la mujer y el conflicto teatral son un eje fundamental en la estructura dramática como la obra *Otelo*, *Macbeth*, *El rey Lear*, *Hamlet*. Pero en el Renacimiento, especialmente en las obras de Shakespeare, la personalidad de la mujer aparece como el principal impulsor de eventos, por ejemplo, el personaje de Lady Macbeth en la obra *Macbeth*, dibuja Shakespeare la fuerza impulsora de su marido para hacer sus deseos, tal como tomar el poder por la fuerza. Ella estaba instando e instigando a su marido asesinar al rey para realizar su ambición de obtene el trono de rey Duncan (Shakespeare, ٢٠٠٧) Lady Macbeth estaba sufriendo en su interior por varios motivos, entre ellos, la necesidad de maternidad, ya que no era capaz de tener hijos y dio lugar a los motivos de los conflictos psicológicos y estos conflictos se ven obligados a animar a su marido para llevar a cabo crímenes. Además dibuja Shakespeare Lady Macbeth con una fuerte personalidad y la comparaba con el carácter de los hombres y la prueba de esto es su entrada a la cámara del rey apuñalando, cuando su marido fue incapaz de hacerlo. Esto es lo que se denomina, desde el punto de vista freudiano, los que fracasan cuando triunfan, es decir el triunfo conlleva el

fracaso inherente; según su análisis, el personaje Lady Macbeth sacrificó su feminidad para alcanzar sus objetivos sangrientos (Campos Rodríguez, S.F., pp. 3-4).

Respecto a George Bernard Shaw, quien trató los problemas de la época de su sociedad, incluidos los problemas de las mujeres, se erige como una fuerza formidable en la configuración del futuro de toda la raza humana y por esta razón en particular Bernard Shaw se interesa mucho en acercar la mujer, la cual estaba lejos de los campos de la vida, haciendo que las mujeres contribuyesen, como los hombres, en los asuntos de la política y en todos los aspectos de la vida. No siendo recluidas a ser fuente de placer y mercancía en el mercado a merced de los brókeres profesionales. A la mujer no se le reconoció este estatus dentro de su comunidad. Bernard Show escribió varias obras de teatro para mujeres, incluidas *La comandante Bárbara*, *La profesión de la Señora Warren*, *Cándida*, *el hombre y las armas*, donde se representan personajes feministas que eran libres y más poderosas del movimiento activista femenino y con la capacidad de cumplir con los requisitos de la existencia humana.

La razón principal de esta vitalidad es la sinceridad y la transparencia que caracterizó sus personajes. El personaje de Bárbara es quien separa y se niega a vivir con su padre rico que obtuvo sus riquezas del comercio de armas y pólvora a expensas del asesinato de inocentes en la guerra, aquí destaca el papel y el puesto de las mujeres en expresar sus opiniones.

Los escritores clásico-modernos como Corneille, Racine y Müller tratan la personalidad de la mujer con el mismo interés en las doctrinas y corrientes teatrales, especialmente, la corriente realista. Racine dibuja las personalidades de brillantes mujeres quienes representan, únicamente en el teatro, el triunfo de las mujeres en aquella época, y no se limita sólo a los principales personajes femeninos, sino también en los personajes secundarios en su teatro las cuales producen un efecto en el auto-memoria (Esmat, 1989, pp. 71-72).

Fedra, personaje descendiente de orígenes divinos es la hija de la diosa del sol Racine que representa la figura de una mujer en un rango superior. El mito de Fedra cuenta que se enamora de su hijastro Hipólito. Racine representa la mujer en un alto grado en la jerarquía de la creación y, donde el personaje, Fedra, disfruta de la moralidad, de la nobleza y la grandeza, aunque su amor por su hijastro no lo divulga y no lo comenta a nadie, ni siquiera a Hipólito, lo que le provoca un conflicto psicológico entre el lado moral interior y su proyección social como personaje público, sobre todo cuando sabe que a Hipólito le gusta otra chica y no le corresponde el amor. (Racine, 1999, pp. 18-19).

Por otra parte, María Casares presenta el personaje psicológico de Fedra, en su interpretación de la pasión como enfermedad, no como destino, nunca se ve la relación que une a Fedra con Hipólito, se ve a Fedra enamorada, pero no enamorada de Hipólito, esta paradoja en la interpretación es por haberle atribuido a Fedra una conciencia histérica, lo cual debía disgustar a todo el mundo y no ha dejado de hacerlo porque la histeria debía alejar a los partidarios de una distancia entre Fedra y su pasión. (Barthes, ١٩٩٢: p. ١٧٠).

٥. PSICOANÁLISIS DEL PERSONAJE DE LA MUJER EN EL TEXTO DE LORCA E IBSEN

Los acontecimientos políticos, sociales y sus efectos psicológicos desembocan en los textos de los autores teatrales que se sumergen dentro del ámbito social y familiar y abordan temas más destacados como la subordinación de la mujer, la presión de costumbres y tradiciones, la autoridad y la libertad dentro del ámbito familiar, de manera que cada autor lo presenta de forma diferente.

Los autores, tanto Lorca como Ibsen, encarnan en sus obras el espíritu de la lucha por la libertad y la rebelión contra la autoridad. Por eso, en este apartado vamos a analizar psicológicamente dos personajes femeninos que se enfrentan con los problemas de la sociedad para conseguir su libertad, en este caso, surge la tensión dramática apasionada escondida en el personaje que aparece a través del lenguaje y las formulas psicológicas que utilizan los escritores: Henrik Ibsen y Federico García Lorca.

Primero: El personaje Nora en la obra *La Casa de Muñecas* (١٨٧٩) del dramaturgo noruego Henrik Ibsen es uno de los grandes instauradores del Naturalismo en la escena teatral europea del siglo XIX.

Segundo: El personaje de Adela en la obra *La casa de Bernarda Alba* (١٩٣٦) del poeta y dramaturgo español Federico García Lorca.

٥.١. El argumento de la obra *La Casa de Muñecas*

Nora es la esposa gentil del abogado Helmer. Para salvar a su marido de una grave enfermedad, Nora contrae una gran deuda con un acreedor, viéndose obligada a falsificar su firma para mantener este hecho en secreto. Nora va pagando poco a poco dicha deuda sin que el marido sepa nada de ello. Pero un buen día todo se descubrirá: Helmer quiere despedir del banco, del que él es director, a un empleado, que resulta ser el acreedor de Nora, éste la amenaza con el chantaje. Para la pareja ha llegado la hora de la verdad, la hora de actuar ante la verdad. Helmer aparece ahora frente a Nora como un ser mezquino, al que sólo le interesa su reputación. A Nora el mundo se le derrumba y todo le parece sin sentido. De pronto, descubre que aún le queda un asidero para evitar su desesperación: su libertad. Desoyendo las súplicas del marido, Nora abandona la casa dando un portazo, que algún comentarista ha conceptualizado como el más valiente y consecuente de toda la historia del teatro (Oliva y Torres Moneral, ٢٠١٠, p. ٢٩٦).

◦.٢. **Análisis psicológico sobre el personaje femenino de la obra**

Nora es una personaje que pertenece a una familia burguesa de la clase conservadora donde tuvo una vida feliz y tranquila, como pintó Ibsen a primera vista. Pero incidentes posteriores revelan otros hechos.

NORA: Esconde bien el árbol de Navidad, Elena. Los niños no deben verlo

hasta la noche, cuando esté arreglado. (Al mozo, sacando el portamonedas).

HELMER (Dentro): ¿Es mi alondra la que gorjea?

NORA (Abriendo paquetes): Sí.

HELMER: ¿Es mi ardilla la que alborota?

NORA: ¡Sí! (Ibsen, pp. ١٠-١١).

Ibsen empieza a contarnos a través de la apertura de la obra que hay alegría y ambición en la atmósfera de la casa, pero se sabe que Ibsen trabaja en el lado psicológico de las mujeres y detrás de estos diálogos y más allá de esta felicidad artificial se esconden los aspectos psicológicos y sus acumulaciones donde los eventos se desarrollan lentamente y descubren muchas cosas cuando Nora encuentra a su amiga Lind y el diálogo entre ellas revela esto:

NORA: Habla más bajo, no sea que Torvaldo nos oiga. Por nada del mundo querría que él... No debe saberlo nadie, Cristina; nadie más que tú.

CRISTINA: Nadie lo sabrá por mí.

NORA: Acércate más. (Atrayéndola a su lado). Sí... Escucha... yo también

puedo estar orgullosa y satisfecha. Yo fui quien salvé la vida de Torvaldo.

CRISTINA: ¿Salvar?... ¿Cómo salvar?

NORA: ¿Te he hablado del viaje a Italia, no es verdad? Torvaldo no viviría a

estas horas si no hubiera podido ir al Sur...

CRISTINA: Bien, pero tu padre les dio el dinero necesario.

NORA (Sonriendo): Sí, eso es lo que cree Torvaldo y todo el mundo, pero... (Ibsen, p. ٢٢)

Pero el desarrollo de eventos que rápidamente revelan la verdad al tratar el discurso de Krogstad, este discurso se considera un punto de la transformación de la vida de Nora, lo que hace que Krogstad solicite ayuda a Nora para salvarlo de esta posición que se enfrenta a él.

KROGSTAD: ¿Querría tener la bondad de influir para que se me conserve

mi modesto puesto en el Banco?

NORA: Pero, por Dios, señor Krogstad, no puedo ayudarlo.

KROGSTAD: Lo que le falta es voluntad; pero tengo medios para obligarla.

NORA: ¿Va usted a decirle a mi marido que le debo dinero?

KROGSTAD: ¡Caramba! ¿Y si lo hiciera?

NORA: Sería una infamia. (Con voz llorosa). Ese secreto que es mi alegría y mi orgullo... Saberlo él de una manera tan villana... por usted. Me expondría a los mayores disgustos... (Ibsen, p.٣٨).

En este diálogo, Krogstad pide a Nora la ayuda y mediar con su marido para no ser despedido. Nora se ve ante una posición difícil porque Krogstad es un empleado corrupto lo que aumenta el conflicto que vive Nora, entre las amenazas de chantaje de Krogstad para destruir la familia y el puritanismo de su marido provocando la ida de Nora. Aquí aumentó el conflicto psicológico de Nora por la falta de la posibilidad de persuadir a su marido y su incapacidad para decir la verdad porque tenía miedo que su marido perdiese su trabajo por su culpa, porque ella estaba inmersa en una dura derrota, a pesar de todo, ella intentaba ejercer su papel como esposa obediente: no sólo está interesada en el vestido usado en la fiesta, con el fin de no levantar sospechas de su marido. Ejerce el papel de la esposa obediente que mantiene su casa, a pesar de la existencia del peligro que amenaza a la familia.

NORA (Yendo al encuentro de Helmer): ¡Con qué impaciencia te esperaba,

querido Torvaldo!

HELMER: ¿Era la costurera?

NORA: No, era Cristina, que me está ayudando a arreglar el traje... ¡Ya verás qué impresión doy!

HELMER: Sí, he tenido una buena idea.

NORA: ¡Magnífica! Pero también tengo el mérito de tratar de complacerte.

HELMER (Acariciándole la barbilla): ¿Mérito?... ¿Por complacer a tu marido? Vamos, vamos, loquilla, ya sé que no es eso lo que querías decir. Pero no quiero interrumpirte; tendrás que probarte el vestido, supongo (Ibsen, pp. ٥٣-٥٤)

Pero vemos que a través del baile se ilustran los aspectos psicológicos del personaje de Nora y el nivel de colapso interno donde la danza era una especie de nerviosismo y un deseo interno de liberar y dejar que el cuerpo se expresara a través de la danza de sus dispositivos internos y esto es lo que aparece:

HELMER: Pero, querida Nora, estás bailando como si se te fuera en ello la vida.

NORA: Y así es.

HELMER: Para, Rank. Es una locura. Que pares, te digo. (Rank deja de tocar el piano y Nora se detiene de repente).

HELMER (A Nora): No lo hubiera creído nunca; has olvidado cuanto te enseñé.

NORA (Arrojando la pandereta): Ya lo ves.

HELMER: Vamos, necesitas mucha dirección.

NORA: ¡Ya ves si la necesito! Tú me guiarás hasta el fin. ¿Me lo prometes, Torvaldo? (Ibsen, ٢٠٠١, p.٧٦) ٥

Cuando las convicciones de Nora cambian y su vida cambia, ella trata de hacer su propia liberación. Los hechos revelan que su matrimonio durante ocho años fue un engaño. Intentó ocultar el hecho que contradice los sistemas sociales y las tradiciones. Por lo tanto, no es digno de ser madre y ni educadora de familia. Ella es sólo una mujer imprudente que no puede asumir la responsabilidad, así su marido se enfrenta a su sacrificio

HELMER: ¡Desgraciada! ¿Qué has tenido valor de hacer?

NORA: Déjame salir. No has de llevar el peso de mi falta, tú no has de responder por mí.

HELMER: ¡Basta de comedias! (Cierra la puerta del recibidor). Te quedarás

ahí, y me darás cuenta de tus actos. ¿Comprendes lo que has hecho? Di, ¿lo comprendes?

NORA (Le mira con expresión creciente de rigidez y dice con voz opaca):

Sí, ahora empiezo a comprender la gravedad de las cosas.

HELMER (Paseándose agitado): ¡Oh! Terrible despertar. ¡Durante ocho años... ella, mi alegría y mi orgullo... una hipócrita, una embustera!... Todavía peor: ¡una criminal! ¡Qué abismo de deformidad! ¡Qué horror! (Deteniéndose ante Nora, que continúa muda, le mira fijamente). Yo habría debido presentir que iba a ocurrir alguna cosa de esta índole. Habría debido preverlo. Con la ligereza de principios de tu padre... tú has heredado esos principios. ¡Falta de religión, falta de moral, falta de todo sentimiento del deber!... ¡Oh! Bien castigado estoy por haber tendido un velo sobre, su conducta. Lo hice por ti, y éste es el pago que medas.

NORA: Sí, así es. (Ibsen, ٢٠٠١, pp. ٩٤-٩٥)

Así se enfrentó Helmer el sacrificio de Nora, pero momentos después, cuando el segundo discurso de Nora, que aleja el peligro del que proviene, y de él y Nora vuelve a su primera naturaleza, donde siente que sus intereses no serán dañados, trata de recuperar a Nora, imaginando que ella regresará como una muñeca.

HELMER: No, quédate aquí... (La sigue con los ojos). ¿Por qué te diriges a la alcoba?

NORA (Dentro): Voy a quitarme el traje de máscaras.

HELMER (Cerca de la puerta, que ha quedado abierta): Bien, descansa, procura tranquilizarte, reponerte de esta alarma, pajarillo alborotado. Reposa en paz, yo tengo grandes a las para cobijarte. (Andando sin alejarse de la puerta). ¡Oh! Qué tranquilo y delicioso hogar el nuestro, Nora. Aquí estás segura; te guardaré como si fueras una paloma recogida por mí después de sacarla sana y salva de las garras del buitre. Sabré tranquilizar tu pobre corazón palpitante. Lo conseguiré poco a poco; créeme, Nora. Mañana verás todo de otra manera. (Ibsen, ٢٠٠١, pp. ٩٦-٩٧).

A partir de este punto comienza la verdadera revolución, dándose cuenta que en su matrimonio no es más que una muñeca grande; como de niña fue una muñeca pequeña. Torvaldo le es un extraño, un egoísta. Buscó la libertad y se despojó del *vestido de muñeca* que la alejaba de la realidad y cerró la puerta detrás de ella. La casa de muñecas es una lección importante que encarna la forma del conflicto real entre los hombres y mujeres.

Ibsen intenta mostrar el hecho de, que aún desde la aparición de la existencia basada en la idea de conflicto, el conflicto entre mujeres y hombres deriva a implicaciones sociales, económicos y políticos, por lo tanto, la obra se considera una realidad psicológica para apoyar a las mujeres en ese período.

NORA: Necesitaríamos transformarnos los dos hasta el extremo de...
¡Ay! Torvaldo. No creo ya en milagros.

HELMER: Pues yo sí quiero creer. Di: ¿deberíamos transformarnos los dos hasta el extremo de...?

NORA: Hasta el extremo de que nuestra unión fuera un verdadero matrimonio. ¡Adiós! (Se oye cerrar la puerta de la casa). (Ibsen, ٢٠٠١, pp. ١٠٦-١٠٧)

La salida de Nora de la casa y cerrar la puerta fue un intento de expulsar y cerrar todas las tradiciones desgastadas que vivían las mujeres europeas.

٥.٣. El argumento de la obra *la casa de Bernarda Alba*

El argumento narrativo de la obra *la casa de Bernarda Alba* muestra el amargo conflicto experimentado por la mujer española que se representa en la casa donde viven la madre Bernarda Alba rodeada de sus hijas y sin

presencia de hombre alguno, que está dominada por el rigor derivado de las tradiciones y costumbres, donde nos encontramos con un grupo de hembras encarceladas en tradiciones representadas por la gran madre Bernarda (Lorca, 1982).

o.é. **Análisis psicológico del personaje femenino de la obra**

Suena una campana de la iglesia para decirnos que esta casa forma parte de la extensión de la hegemonía del discurso religioso y de la campana de la iglesia donde comienza la criada:

Criada: Ya tengo el doble de esas campanas metido entre las sienes.

La Poncia: (Sale comiendo chorizo y pan) Llevan ya más de dos horas de gori-gori. Han venido Magdalena. (Lorca, 1982, p. 11).

Esta introducción nos sumerge en aquellas tradiciones firmes que dominan a las mujeres y su relación con el mundo exterior, una relación que está muy asociada con la Iglesia, que es responsable y dominante al someterla a los acontecimientos que gradualmente se aparecen para iluminar al autor el lado psicológico y coercitivo que experimentan las mujeres. La actitud de las mujeres está sujeta al reconocer el pensamiento de Bernarda cuando dice:

Bernarda: Las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombre que al oficiante, y a ése porque tiene faldas. Volver la cabeza es buscar el calor de la pana. (Lorca, 1982, p. 21).

Este diálogo nos sugiere una actitud moral devota, que está sujeta a él, la madre por lo tanto defiende al hombre, mientras el análisis de los acontecimientos y su evolución nos conducen a otra tendencia que existe en Adela, que representa la tendencia de la insurgencia y el descubrimiento de su feminidad a través de la destrucción del ego que controla ella y que existe dentro del concepto del yo freudiano donde se está tratando de revelar su feminidad, superando las tradiciones y costumbres; se lanzó desde el precepto de descubrir que su cuerpo es derecho propio y está libre de hacer con él lo que quiera y mandar a los otros al infierno.

Por lo tanto, vemos en el segundo capítulo que se destaca la personalidad de Bernarda, que se deriva del concepto de una clase por negarse a los noviazgos de las hijas y no casarlas. El diálogo que mantienen la Poncia y Bernarda revela a través de la conversación mantenida por ambas después del incidente de la escena cuando se descubre que Adela le había robado el novio a su hermana, hecho que hace a Bernarda recuperar su personalidad imponiendo y preservando las tradiciones de la casa a cualquier precio, mediante una actitud represiva y autoritaria y la presión de su maternidad cuando consulta La Poncia:

La Poncia: Bueno, a Martirio... (Con curiosidad.) ¿Por qué habrá escondido el retrato?

Bernarda: (Queriendo ocultar a su hija.) Después de todo ella dice que ha sido una broma. ¿Qué otra cosa puede ser?

La Poncia: (Con sorna.) ¿Tú lo crees así?

Bernarda: (Enérgica.) No lo creo. ¡Es así!

La Poncia: Basta. Se trata de lo tuyo. Pero si fuera la vecina de enfrente, ¿qué sería?

Bernarda: Ya empiezas a sacar la punta del cuchillo.

La Poncia: (Siempre con crueldad.) Bernarda: aquí pasa una cosa muy grande. Yo no te quiero echar la culpa, pero tú no has dejado a tus hijas libres. Martirio es enamoradizo, digas lo que tú quieras.

¿Por qué no la dejaste casar con Enrique Humanes? ¿Por qué el mismo día que iba a venir a la ventana le mandaste recado que no viniera?

Bernarda: ¡Y lo haría mil veces! ¡Mi sangre no se junta con la de los Humanes mientras yo viva! Su padre fue gañán. (Lorca, ١٩٨٢, pp. ٨١ - ٨٢)

El diálogo no termina hasta que Bernarda se aferra a su clase, lo que la hace mirar a los demás con una vista baja y se deriva del concepto de los indignos de su hogar y prefiere que ella y sus hijas vivan para siempre sin un hombre para casarse con un hombre indigente o campesino. Lorca Quería mostrar la posición social que rige el sistema de la sociedad intelectual y la subordinación de la sociedad a esos conceptos y normas:

La Poncia: (Entrando con Bernarda.) ¡Bernarda!

Bernarda: ¿Qué ocurre?

La Poncia: La hija de la Librada, la soltera, tuvo un hijo no se sabe con quién.

Adela: ¿Un hijo?

La Poncia: Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras; pero unos perros, con más corazón que muchas criaturas, lo sacaron y como llevados por la mano de Dios lo han puesto en el tranco de su puerta. Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo, dando unas voces que estremecen los campos.

Bernarda: Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla. (Lorca, ١٩٨٢, pp. ٨٩-٩٠).

También vemos que Bernarda intenta a través de la posición intelectual que lleva y exige, al transmitirnos la imagen del deseo de destruir este pecado a través de su entusiasmo y su deseo de desarraigarlo para

transmitirnos una imagen de lo que Bernarda tiene de una herencia sangrienta y acumulada, un legado creado por costumbres y tradiciones, donde condena el estado de la mujer con el grito cuando termina la escena para matar a “la pecadora”.

Bernarda: (Bajo el arco.) ¡Acabad con ella antes que lleguen los guardias!

¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!

Adela: (Cogiéndose el vientre.) ¡No! ¡No!

Bernarda: ¡Matadla! ¡Matadla! (Lorca, 1982, p.91).

Vemos la imagen monótona en la que viven las chicas donde una nueva etapa comienza a explotar a través de los eventos cuando llega Martirio y está viendo su hermana en ropa de dormir y el evento que enfatiza el conflicto. El segundo es envidiado por Adela, quien se aferra en su habitación y su deseo desenfrenado de afirmar su feminidad mientras esta rebelión se filtra a Martirio, quien quiere ejercer su libertad reprimida amando al esposo de su hermana.

Martirio: (En voz baja.) Adela. (Pausa. Avanza hasta la misma puerta. En voz alta.) ¡Adela!

(Aparece Adela. Viene un poco despeinada.)

Adela: ¿Por qué me buscas?

Martirio: ¡Deja a ese hombre!

Adela: ¿Quién eres tú para decírmelo?

Martirio: No es ese el sitio de una mujer honrada.

Adela: ¡Con qué ganas te has quedado de ocuparlo!

Martirio: (En voz alta.) Ha llegado el momento de que yo hable. Esto no puede seguir así.

Adela: Esto no es más que el comienzo. He tenido fuerza para adelantarme. El brío y el mérito que tú no tienes. He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío, lo que me pertenecía.

Martirio: Ese hombre sin alma vino por otra. Tú te has atravesado.

Adela: Vino por el dinero, pero sus ojos los puso siempre en mí.

Martirio: Yo no permitiré que lo arrebates. Él se casará con Angustias.

Adela: Sabes mejor que yo que no la quiere.

Martirio: Lo sé.

Adela: Sabes, porque lo has visto, que me quiere a mí. (Lorca, 1982, pp. 110-116).

El final del diálogo confirma que la crisis real ha comenzado y que los hilos del conflicto han quedado claros y revelados hasta la entrada de la madre, el conflicto crece entre Bernarda, que representa la tradición con toda su rigidez y Adela que quiere desobedecer y rebelarse contra el espíritu

de la tradición y la victoria, y la posterior muerte de Adela. En este caso, Bernarda todavía está a cargo de ejecutar el juego matando al esposo y a su hija para declarar que ella es virgen.

Bernarda: Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! (A otra hija.) ¡A callar he dicho! (A otra hija.) ¡Las lágrimas cuando estés sola!. Nos hundiremos todas en un mar de luto. Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio! (García Lorca, ١٩٨٢, p. ١٢٣).

Termina ahogando a estas mujeres en ese océano en el que nadan las antiguas tradiciones y rodeado del fantasma de la casa de Bernarda Alba.

٦. CONCLUSIÓN

En el siglo XX surge un movimiento de renovación en el ámbito teatral que dedica analizar los conflictos interiores del personaje teatral, concretamente, el personaje de la mujer en la sociedad que se inserta bajo la denominación psicoanálisis o psicodrama.

El personaje femenino, según las diferentes obras dramáticas, se dibuja en diversos aspectos:

Las mujeres en la sociedad griega están aisladas y marginadas, porque el carácter de la vida es masculino. Luego, las mujeres en la sociedad romana se han convertido en un símbolo del sexo.

Los valores sociales y los sistemas religiosos en la Edad Media y en el Renacimiento desempeñan un papel activo en la formación del comportamiento de la personalidad de las mujeres como un elemento secundario que viene después de los hombres en términos de la importancia que tienen en la sociedad.

Generalmente las dos obras contemporáneas tanto de la obra Ibsen como Lorca interpretan el resultado de la psicología del autor y en las que observa en ellas la acción de la sociedad.

En cuanto al personaje femenino, en los textos de Ibsen y Lorca, existe un tipo de comparación donde los escritores comparten algunos puntos de semejanza y diferencia: los dos representan el teatro contemporáneo del siglo XX que trata el drama burgués y los problemas de la sociedad y el individuo en el ámbito familiar de manera realista, los cuales tienen un gran interés en el asunto de la subordinación de la mujer y su liberación de las tradición, costumbres y de la iglesia:

- La mujer en el texto Hernik Ibsen tiene libertad para tomar la decisión y eso queda demostrado después del hecho de cerrar la puerta delante todos las tradiciones y costumbres; su entorno que hace liberar a Nora de su prisión y el comienzo del crecimiento de un personaje independiente.
- El dominio de los hombres y su deseo de mantener su puesto.
- La salida de Nora de su casa es una desviación de la autoridad de la Iglesia.

- Nora es el ejemplo de las mujeres occidentales que ven lo que se destruyó y debe eliminarse.
- El aspecto psicológico es uno de los factores que movió a Nora a rebelarse contra las tradiciones a través del sentimiento de falta de compromiso y egoísmo que controla la sociedad masculina.
- La mujer en el texto de Lorca es cautiva de las tradiciones y costumbres y ella las defiende como el caso Bernarda y sus hijas, aunque Adela era representaba la figura contraria a la sociedad.
- La existencia de otra línea: es la línea de rebelión contra esas tradiciones a través de la ausencia de la autoridad, de represión dominante a la mujer. Las mujeres están afiliadas a la Iglesia y comprometidas con ella.
- La realidad psicológica de Lorca llevó a la victoria de Bernarda: la victoria de la tradición y su dominio sobre la sociedad.
- La represión sexual es uno de los mecanismos en los que Lorca trabajó.
- La realidad realista de Lorca casi es una fotografía psíquica.

Respecto al lugar, los dos autores seleccionan un sitio cerrado y aislado del mundo exterior, la casa donde ocurren los acontecimientos dentro del ambiente familiar y gobernado por las tradiciones, costumbres y el poder del hombre en la sociedad. En *La casa de muñecas* aparece el poder del hombre sobre la mujer, Nora sometida al poder de dos hombres: Krogstad, al que le presta dinero y le exige su devolución, y el de su propio marido, quien sólo mira por su interés y las convenciones sociales, mientras que en la casa de Bernarda Alba la obligación del luto que llevan las hijas hace ocho años impuesto por la tradición y costumbres de pueblo por la muerte del marido que representa la obsesión del hombre a éstas. En este caso, lo compartido entre las dos obras es que las costumbres y las tradiciones son impuestas por la sociedad.

Los sufrimientos y sentimientos son elementos básicos de los autores en la historia dramática de las obras para dibujar la vida profunda afectiva de los dos personajes femeninos.

Pues, las teorías psicológicas juegan un papel importante y vital en tratar de conocer lo interior que restringe a las mujeres. Su presión es uno de los mecanismos psicológicos que determinan y dibujan el comportamiento de las mujeres. Una de las cualidades psicológicas aparentes y destacadas de los protagonistas femeninos que aparecen como reacción del poder del hombre es el placer o instinto sexual de Adela y la histeria de Nora que empujan a los dos personajes hacia los pasos de la libertad.

التحليل النفسي لشخصية المرأة في مسرح القرن العشرين م.د. انتظار علي جبر المستخلص

يحاول المقال الكشف عن جزء من تأثير التحليل النفسي في العالم الأدبي، وتحديداً في المسرح، وعلى وجه الخصوص يتناول شخصية المرأة في نصوص الأدبية لمسرح المعاصر في القرن العشرين في إسبانيا على سبيل المثال، لدينا لوركا في عمله المسرحي بيت السيدة برنادا البا وفي النرويج الكاتب هنريك أبسن في عمله بيت الدمى. الهدف من البحث هو إلقاء الضوء على شخصية المرأة وإبداء الاهتمام بقضية تحريرها، التي احتلت مكاناً كبيراً في أعمال إبسن ولوركا ولرفع صورة المرأة إلى مستوى حقيقي قادر على دعم والمساهمة في عملية بناء المجتمع.

BIBLIOGRAFÍA

- Allport, Gordon, Vernon y G. Lindzy (١٩٦٠). *A study of values*. Boston: Houghton Milfflin
- Almela, Margarita - Leguen, Brigitte - Sanfilippo, Marina (Coords) (٢٠١٠). *Universos femeninos en la literatura actual: mujeres de papel*. Madrid: Editorial Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Alonso de Santos, José Luis (١٩٩٨). *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.
- Anónimo (٢٠١١). *El juego de Adán Teatro medieval*, Primera edición cibernética.
[http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/literatura/juego/\.html#indice]
[consulta: ٢٤ enero ٢٠١٨]
- Barthes, Roland (١٩٩٢). *Sobre Racine*. México: Siglo veintiuno.
- Diccionario Enciclopédico Salvat alfa* (١٩٧٢). Tomo ٦ (HIMELISB). Editores Barcelona,. p.٦٧.
- Campos Rodríguez, Vanessa Brasil (s.f.). *Lady Macbeth: la aniquilación de lo femenino*.
[http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/downloads/brasilvanessa.pdf] [consulta: ٢٠ enero ٢٠١٨].
- Centro dramático nacional, Teatro María Guerrero.(٢٠٠٥). *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. *Cuadernos pedagógicos*. Madrid: Ministerio de educación y cultura, n. ٩, pp.٩٨-٩٩.
- Esmat, Riad (١٩٨٩). *Al-bḥ al traḡḡi fi al- masrah fi al- 'alimi* (El héroe trágico en el teatro). Beirut: Dar Al Talia.
- Eurípides (٢٠١٤). *Medea*. Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Galimbert, Umberto (٢٠٠٢). *Diccionario de psicología*, trad. María g. Quevedo. México: Siglo XXI.
- Gracia Gual, Carlos (١٩٩٥). *Eurípides Electra*. Madrid: Gredos.
- Lázaro, Fernando y Tusón, Vicente (١٩٨٨). *Literatura española*. Madrid: Anaya.
- Lesky, Albin (٢٠٠٩). *Historia de la literatura griega I*. Madrid: Gredos.

- Lorca, Federico García (1935). *La casa de Bernarda Alba-La zapatera prodigiosa*. Madrid: Espasa- Calpe, séptima edición.
- Luis Martorell, José y Luis Prieto, José (2002). *Fundamentos de psicología*. México: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- López Ibor, Juan José (1973). *La agonía del psicoanálisis*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Miranda Cancela, Elina. (1997). Medea y su palinodia cubana en el teatro de Reinaldo Montero, en A. López & A. Pociña, Medeas. Un mito desde Grecia hasta hoy (2002). Granada. Universidad de Granada, vol. II, pp. 1107-1124.
- Moreno, Jacob (1946). *Psychodrama*. Nueva York: Beacon House.
- Oliva, César y Torres Moneral, Francisco (2010). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- Pavis, Patrice (2011). *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Piña, Juan André (2001). *Casa de Muñecas*. Argentina.: Editorial Pehuén.
- Racine, Jean (1999). *Fedra*. Buenos Aires: El Aleph E- book en pdf.
- Ramos Jurado, Enrique Ángel (2004). «Introducción». *Esquilo. Tragedias*. Madrid: Alianza.
- Shakespeare, William (2007). *Macbeth*. trad. Juan Jesús Zaro. Málaga: Proyecto de investigación I+D, HUM-2004-0721, edición digital.
- Tejera, Alberto Díaz (1976). *Seis lecciones en torno al hombre*. Sevilla: Publicaciones de la Uni-versidad de Sevilla.
- Triana, José (1991). *Medea en el espejo, La noche de los asesinos, Palabras Comunes*, Madrid: Verbum.