

“The Yellow Wall-paper”: la mujer en la sociedad norteamericana de fines del siglo XIX

María Alejandra Regúnaga

Resumen

En “The Yellow Wall-paper” (1892) Charlotte Perkins Gilman expone no solo un testimonio personal acerca de los tratamientos a los que eran sometidas las mujeres por parte de médicos que ignoraban todo criterio de interpretación diferente del propio –masculino–, sino que constituye un valioso documento sobre la situación de la mujer en Estados Unidos de fines del siglo XIX, a través de una mirada que capta las contradicciones de un período de grandes cambios sociales.

Palabras clave: discurso, género, locura, feminismo, literatura del siglo XIX.

“The Yellow Wall-paper”: Woman in American society of late XIX century

Abstract

In “The Yellow Wall-paper” (1892), Charlotte Perkins Gilman brings to the surface the kind of treatment women were subjected to by doctors who acted following their own -male- point of view, ignoring women’s perspective and opinions completely. This short story constitutes a valuable document about the situation of women in the United States by the end of XIX century, as it unveils the contradictions of a period of important social change.

Keywords: discourse, gender, madness, feminism, XIX century literature.

It's a man world; woman place is the home.

Refrán victoriano

La crítica feminista, desde sus inicios, ha puesto en evidencia el hecho de que son los hombres quienes establecen el significado de las imágenes que definen el lugar de la mujer en el mundo. Por medio de la revisión crítica de las construcciones culturales que habían mantenido a la mujer en la esfera de lo privado, lo doméstico y lo reproductivo —entendido como lo contrapuesto a lo productivo— hasta bien entrado el siglo XIX, ha podido demostrar que la adscripción a dicha esfera, fundamentada como ‘natural’, se realizó a través del establecimiento de un sistema de representación —el patriarcado— basado en la exclusión, la reificación y el silenciamiento de la mujer. Molina Petit (1994) define esta institución como “una instancia de comunicación entre los hombres a través de la objetualización de la mujer como signo” (p. 265). La mujer se consolida así como una ‘creación masculina’, un mero artefacto en la cultura de los hombres: privada del *logos*, en su doble sentido de ‘razón’ y ‘palabra’, ya que “es el hombre el que ha manejado y monopolizado el *logos*, reivindicando para sí el uso exclusivo de la Razón” (p. 167).

El período victoriano, en Inglaterra así como en Estados Unidos, fue particularmente provechoso para la conservación de tal estructura. La consolidación del concepto de ‘hogar’ se revela como una efectiva manera de asegurar el confinamiento de la mujer: ella ‘reinaba’ (1) en un espacio definido como nido de virtudes, remanso de tranquilidad y refugio incontaminado donde el hombre encontraba su reposo luego del cotidiano enfrentamiento con un mundo exterior competitivo, corrompido y vicioso.

Las primeras fracturas en la estructura del patriarcado provinieron de las mujeres que comenzaron a ‘hacerse oír’ a través de sus escritos: con disimulo al principio, repitiendo —y en algunos casos, subvirtiendo— la palabra masculina, pero rebelándose a través de esa acción contra un orden simbólico que la deseaba muda; más tarde, desafiando sin reservas la ideología masculina, haciendo explícita una voluntad diferente y rebelde respecto del deseo del hombre.

El siglo XIX fue testigo de cambios sin precedentes en las condiciones de vida de las mujeres, tanto en Estados Unidos como en Inglaterra:

Battling for the vote, demanding the right to own property and retain custody of their children after divorce, entering institutions of higher education, studying to be physicians and nurses, lawyers and journalists, forming trade unions, establishing businesses, and writing best sellers, women both at home and abroad had become so dramatically visible that by the end of the century the so called Woman Question —the issue of just what woman's ‘place’ ought to be in a proper society— had begun to obsess a startling range of thinkers. (Gilbert y Gubar 1985: 161)

A pesar de ello, la figura del ‘ángel del hogar’ (2) todavía tenía vigencia. Sandra Gilbert y Susan Gubar explican los motivos de esta continuidad:

[...] Women's supposed purity was used by advocates and critics of women's increasingly active role in public life: legislators of both sides of the Atlantic argued, on the one hand, that women would purify politics if they were allowed to participate and, on the other hand, that women would be defiled by such participation. Moreover, even as women's angelic status was being characterized as repressive or endangered, the Victorian cult of feminine selflessness and fragility was also used to prove that, in the words of the antisuffragist James McGrigor Allan, ‘every woman is ... always more or less an invalid’. (Gilbert y Gubar 1985: 957)

Fue en este contradictorio entorno donde Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) desarrolló su vasta producción—tanto ficcional como ensayística— en torno de la 'Cuestión Femenina'. Sus esfuerzos estuvieron centrados en elevar el nivel de vida de la mujer de su tiempo, a través del cuestionamiento de instituciones como el hogar y la economía. Su más conocido ensayo, *Women and Economics: The Economic Relation between Men and Women as a factor in Social Evolution* (1898), postula que la dependencia económica de la mujer, verdadera causa de su posición secundaria dentro de la sociedad, ha frenado no sólo su crecimiento intelectual y emocional sino también el sano desarrollo de la especie humana; *Concerning Children* (1900) y *The Home: Its Work and Influence* (1904), a su vez, defienden que el cuidado de los niños sea realizado por profesionales y la compensación económica por el trabajo del ama de casa; mientras que en *The Man-Made World* (1911) se sostiene que la mujer debería trabajar fuera de su casa, y así usar sus capacidades para beneficio de la sociedad y para su satisfacción personal.

En algunas de sus obras de ficción—*Moving the Mountain* (1911), *With Her in Ourland* (1916) y la más conocida *Herland* (1915)—, Perkins Gilman presenta sociedades utópicas en las que las actitudes hacia las mujeres y sus posibilidades han cambiado radicalmente. *Herland*, en particular, describe un mundo de mujeres partenogénicas que explícitamente presenta la superioridad del matriarcado, a la vez que demuestra la inferioridad del patriarcado.

A pesar del importante papel desempeñado por Perkins Gilman en las luchas de las mujeres norteamericanas de fines del siglo XIX y principios del XX, luego de su muerte su obra fue relegada a un segundo plano. Durante varias décadas, su persona y su producción literaria y ensayística permanecieron casi inadvertidas, hasta que el movimiento feminista de 1960 las rescató del olvido.

"The Yellow Wall-paper", cuento publicado por Perkins Gilman en 1892, constituye un valioso documento sobre la construcción discursiva de la situación de la mujer en Estados Unidos de fines del siglo XIX, a la vez que permite vislumbrar las estrategias utilizadas por estas primeras escritoras, si no todavía estrictamente feministas, sí defensoras de los derechos de la mujer.

El argumento de "The Yellow..." es muy simple: una mujer instalada en una residencia campestre alquilada por el verano, a fin de que el contacto con la naturaleza, el aislamiento y el reposo le permitan recobrar su resentida salud. Pero, en lugar de curarla, este programa terapéutico la conduce a la demencia. La riqueza del relato proviene de la cuidadosa exposición de los estados psicológicos de la protagonista y del uso de ciertos simbolismos para mostrar la visión de la sociedad desde la perspectiva femenina.

Un símbolo clave en la narración es el de la casa. Lejos de representar el 'lugar propio' de la mujer, el sitio "donde su vida cobra sentido, donde se realiza y desde donde es definida" (Molina Petit 1994: 135), se configura como un sitio extraño, solitario y apartado; más que un lugar cálido y acogedor, se lo caracteriza como 'raro': "There is something strange about the house—I can feel it" (p. 648); "there is something queer about it" (p. 647). A pesar de esta sensación de la protagonista, la casa en general no le disgusta; sin embargo, la habitación que su esposo John le destina despierta en ella una inmediata aversión: "I don't like our room a bit. I wanted one downstairs that opened on the piazza and had roses all over the window, and such pretty old-fashioned chintz hangings! But John would not bear of it" (p. 648). En la descripción del ambiente surgen algunos detalles reveladores: "The windows are barred [...], and there are rings and things in the wall" (p. 648). Estos elementos generan, por asociación, la idea de un calabozo. El detalle dado por la narradora acerca del papel que recubre las paredes—"The color is repellent, almost revolting; a smouldering unclean yellow, strangely faded by the slow-turning sunlight. It is a dull yet lurid orange

in some places, a sickly sulphur tint in others" (p. 649); *"There is a recurrent spot where the pattern lolls like a broken neck and two bulbous eyes stare at you upside down. [...] Up and down and sideways they crawl, and those absurd, unblinking eyes are everywhere There is one place where two breaths didn't match, and the eyes go all up and down the line, one a little higher than the other"* (pp. 649-650)— refuerza esta idea, ya que evoca la descripción de las cárceles de Toledo en "The Pit and the Pendulum" de Edgar Allan Poe (3): *"The entire surface [...] was rudely daubed in all the hideous and repulsive devices"; "a wild sulphurous lustre"* (p. 251); *"the colours seemed blurred and indefinite. These colours had now assumed, and were momentarily assuming, a startling and most intense brilliancy, that give to the spectral and fiendish portraiture an aspect that might have thrilled even firmer nerves than my own. Demon eyes, of a wild and ghastly vivacity, glared upon me in a thousand directions where none had been visible before, and gleamed with the lurid lustre of a fire that I could not force my imagination to regard as unreal"* (p. 256). La imagen de la cárcel se completa con la caracterización de un marido-carcelero que controla cada uno de sus actos: *"[I] am absolutely forbidden to 'work'"; "I have a schedule prescription for each hour in the day"* (p. 648). No obstante, se puede observar en la protagonista cierta resignación—e incluso, un intento de justificación— frente al autoritarismo de su marido, ya que *"one expects that in marriage"* (p. 647), *"He is very careful and loving, and hardly lets me stir without special direction"* (p. 648); *"Dear John! He loves me very dearly, and hates to have me sick. I tried to have a real earnest reasonable talk with him the other day, and tell him how I wish he would let me go and make a visit to Cousin Henry and Julia. But he said I wasn't able to go, nor able to stand it after I got there; and I did not make out a very good case for myself, for I was crying before I had finished"* (p. 651); *"It is so hard to talk with John about my case, because he is so wise, and because he loves me so"* (p. 652). Su posición se resume en tres frases casi idénticas que repite como un estribillo al principio del relato: *"And what can one do? [...] What is one to do? [...] But what is one to do?"* (pp. 647-648).

El 'trabajo' al que antes se refiriera la protagonista es la escritura; a pesar de considerar la terapia impuesta por John—que excluye cualquier posibilidad de estímulo o de producción intelectual— más perjudicial que beneficiosa para su salud, se pliega, al menos en apariencia, a la voluntad masculina, que—supuestamente— 'sabe', desde su doble posición de autoridad (esposo y médico): *"Personally, I disagree with their ideas. Personally, I believe that congenial work, with excitement and change, would do me good"* (p. 648); *"I think sometimes that if I were only well enough to write a little it would relieve the press of ideas and rest me"* (p. 649). Ante la falta de trato con otras personas, vuelca sus reflexiones en un diario, cuya escritura realiza en completo secreto y no sin dificultades: *"I did write for a while in spite of them; but it does exhaust me a good deal—having to be so sly about it, or else meet with heavy opposition"* (p. 648); *"There comes John, and I must put this away,—he hates to have me write a word"; "We have been here two weeks, and I haven't felt like writing before, since that first day"* (p. 649); *"I don't know why I should write this. I don't want to. I don't feel able. And I know John would think it absurd. But I must say what I feel and think in some way—it is such a relief!"* (p. 651).

Es interesante notar que no solo John considera dañina la escritura; también lo hace su hermana, Jennie. Ella aparece como la contrafigura de la protagonista: mientras que ésta reconoce no ser el 'ángel del hogar'—*"I meant to be such a help to John, such a real rest and comfort, and here I am a comparative burden already!"* (p. 649)—, aquella presenta todas las características de la mujer victoriana ideal, que ha hecho suyos los ideales del patriarcado, sin aspiraciones fuera del hogar y pendiente sólo de los asuntos domésticos: *"Of course I didn't do a thing, Jennie sees to everything now"; "She is a perfect and enthusiastic housekeeper, and hopes for no better profession. I verily believe she thinks it is the writing which made me sick!"* (p. 650).

En este punto ya se ha hecho claro el simbolismo: la casa-cárcel representa a la sociedad que aprisiona a la mujer, le niega el control sobre su propia vida y, anclándola en el lugar a ella asignado, le impide desarrollar su propio *logos*. Como pocos años antes hubiera escrito en Cassandra Florence Nightingale: "¿Por qué tenemos las mujeres pasión, intelecto, actividad moral (las tres cosas) y un lugar en la sociedad donde ninguna de las tres puede ser ejercitada?" (Anderson y Zinsser 1991: 194).

En "The Yellow...", la más clara muestra de la reificación de la protagonista consiste en la sistemática anulación de su subjetividad; no se atiende a sus propias percepciones respecto de su enfermedad, ni se le permite interpretarlas: "You see he does not believe I am sick!" (p. 647); "John does not know how much I really suffer. He knows there is no reason to suffer, and that satisfies him" (p. 649); "John says the very worst thing I can do is to think about my condition" (p. 648). De hecho, es John —el hombre que 'sabe'— quien se encarga de 'leer' los síntomas de su esposa e, irónicamente, lo hace de forma equivocada: "You really are better, dear, whether you can see it or not. I am a doctor, dear, and I know. You are gaining flesh and color, your appetite is better, I feel really much easier about you [...]. Really dear you are better! [...]. Can you not trust me as a physician when I tell you so?" (p. 652).

Según lo enunciado por Molina Petit, la protagonista se constituye ante los ojos de su esposo como un 'signo' que debe ser interpretado, pero es sabido que las estrategias de interpretación, en tanto históricamente determinadas, están marcadas por el género. John, a pesar de su caudal de conocimientos médicos, desconoce el universo imaginativo de la mujer, dentro del cual se construye la significación de determinados actos; sus parámetros masculinos de interpretación (4) lo conducen a la conclusión errónea y, al no prestar atención al tímido reclamo de su esposa —"Better in body perhaps" (p. 652)—persevera en su error, con lo que la protagonista pierde la posibilidad de salvar su estabilidad mental.

Desde el punto de vista del discurso, el hecho de que en todo el cuento no se indique el nombre de la protagonista es una clara marca de su anulación como sujeto. Un examen del discurso directo de John expone los apelativos con que se dirige a su esposa: 'my dear', 'dear', 'little girl', 'darling', 'little heart', 'my darling'. Al mismo tiempo que se evidencia la falta del nombre propio, se hacen claros otros indicios que arrojan luz sobre la concepción que John tiene de su esposa: el uso del adjetivo 'little', la caracterización como 'niña' y los posesivos.

La apropiación por parte de John de los procesos interpretativos de su esposa —sobre su propia persona y sobre el mundo—, junto con el encierro tanto físico como psicológico, son elementos desencadenantes de la locura de la protagonista. Aislada de todo contacto social, de todo ejercicio intelectual, vedada de escribir, sin posibilidad siquiera de leer(se) —"[he] sat by me and read to me till it tired my head" (p. 652); "[John] assures friends and relatives that there is really nothing the matter with one but temporary nervous depression —a slight hysterical tendency" (p. 648)—; en pocas palabras, imposibilitada de ejercer sus facultades intelectuales, la protagonista las proyecta al análisis del empapelado que tanto ofendiera su buen gusto. Decodificar sus arabescos se convierte en una obsesión; si al principio las menciones al papel aparecían junto con otras observaciones acerca la casa, del jardín o de sus moradores, pronto se convierte en el único tema de preocupación. Cada progreso que la protagonista hace para desentrañar el sentido de su dibujo —que siempre remite a imágenes de opresión y sometimiento— se corresponde con un retroceso en su salud mental:

a) El descubrimiento de los dos planos del dibujo —"This wall-paper has a kind of sub-pattern in a different shade, a particularly irritating one, for you can only see it in certain lights, and not clearly then. But in the places where it isn't faded and where the sun is just so—I can see a strange, provoking, formless sort of figure,

that seems to skulk about behind that silly and conspicuous front design" (p. 650)— con la intensificación de su depresión —*"I don't feel as if it was worth while to turn my hand over for anything, and I'm getting dreadfully fretful and querulous. I cry at nothing, and cry most of the time"* (p. 650)—.

b) La identificación del dibujo secundario —*"Behind that outside pattern the dim shapes get clearer every day. It is always the same shape, only very numerous. And it is like a woman stooping down and creeping about behind that pattern"* (p. 652)— con cierta abulia —*"Half the time now I am awfully lazy, and lie down ever so much"* (p. 651); *"It is getting to be a great effort for me to think straight"* (p. 652)—.

c) La verificación de cambios en el papel y la identificación del patrón principal —*"There is one marked peculiarity about this paper, a thing nobody seems to notice but myself, and that is that it changes as the light changes [...] At night in any kind of light, in twilight, candle light, lamplight, and worst of all by moonlight, it becomes bars! The outside pattern I mean, and the woman behind it is as plain as can be"* (p. 653)— con indicios de paranoia —*"The fact is I am getting a little afraid of John. He seems very queer sometimes, and even Jennie has an inexplicable look"* (p. 653)—.

d) La comprobación del movimiento en el papel —*"I really have discovered something at last. Through watching so much at night, when it changes so, I have finally found out. The front pattern does move—and no wonder! The woman behind shakes it!"* (p. 654)— y de la salida de la mujer durante el día —*"I think that woman gets out in the daytime! And I'll tell you why—privately—I've seen her!"* (p. 654)— con un avance de su obsesión —*"I've caught him [John] several times 'looking at the paper'! And Jennie too [...] I know she was studying that pattern, and I am determined that nobody shall find it out but myself!"* (p. 653, énfasis de la autora)— junto con alucinaciones olfativas— *"there is something else about that paper—the smell! [...] It creeps all over the house. I find it hovering in the dining-room, skulking in the parlor, hiding in the hall, lying in wait for me on the stairs. It gets into my hair. [...] The only thing I can think of that it is like is the 'color' of the paper! A yellow smell"* (5) (p. 654, énfasis de la autora)—.

e) El establecimiento de 'contacto' con la mujer del papel —*"I wasn't alone a bit! As soon as it was moonlight and that poor thing began to crawl and shake the pattern, I got up and ran to help her"* (p. 655)— con el aumento de la paranoia; se incrementa su desconfianza hacia John y Jennie: *"I don't like the look in his eyes"; "Jennie wanted to sleep with me—the sly thing!"* (p. 655); lo que antes era visto como manifestación de amor y solicitud, ahora es visto con recelo: *"He asked me all sorts of questions, too, and pretended to be very loving and kind. As if I couldn't see through him!"* (p. 655). La sospecha se extiende incluso a su propia escritura: *"I have found out another funny thing, but I shan't tell it this time! It does not do to trust people too much"* (p. 655). La obsesión la lleva a querer ser la única en relación con el papel y su "huésped", con quien de hecho comienza a identificarse: *"I don't want anybody to get that woman out at night but myself"* (p. 653); *"But I am here, and no person touches this paper but me,—not alive!"* (p. 655)— y, para ello, se encierra con llave: *"I always lock the door 'when I creep by daylight'. I can't do it at night, for I know John would suspect something at once"* (p. 654, énfasis nuestro).

El deterioro mental es ya, en esta instancia, irreversible. El avance de la neurosis ha estragado la conciencia de su individualidad por completo. Lo postulado por Vrettos con respecto a las protagonistas de *Villette* —novela de Charlotte Brontë— y de *Daniel Deronda* —de George Eliot— es también válido para la de "The Yellow...": *"In both novels disorders of the nerves reveal disturbing fissures in the concept of self, challenging the assumed wholeness and continuity of identity. [...] [The heroines'] neuroses create a state of personal disorder that threatens to overwhelm any immediate sense of identity"* (Vrettos

1995: 61). La cuerda con que la narradora quiere atar a la mujer del empapelado simboliza el lazo de unión que se ha establecido entre ambas; su manifestación discursiva reside en la fusión de los pronombres *I* y *she* en un *we* inclusivo: "I pulled and she shook, I shook and she pulled, and before morning we had peeled off yards of that paper" p. 655). En los últimos párrafos del cuento la identificación es completa: "I don't like to 'look' out of the windows even—there are so many of those creeping women, and they creep so fast. I wonder if they all come out of that wall-paper as I did? But I am securely fastened now by my well-hidden rope—you don't get me out in the road there! I suppose I shall have to get back behind the pattern when it comes night, and that is hard!" (p. 656, énfasis de la autora).

La narración culmina con el desmayo de John al percibir que su esposa ha caído en la más absoluta locura: "'I've got out at last,' said I, 'in spite of you and Jane. And I've pulled off most of the paper, so you can't put me back!' Now why should that man have fainted? But he did, and right across my path by the wall, so that I had to creep over him every time!" (p. 656). La protagonista ha logrado, al final, librarse de las opresiones que la constreñían; pero esto ha sido a costa de su cordura.

La enfermedad mental es otro símbolo de la fuerte sujeción femenina en la época. A través de un detallado análisis de las obras de escritoras inglesas del siglo XIX —*The Madwoman in the Attic* (6)—, Sandra Gilbert y Susan Gubar comprobaron la recurrente aparición de la figura de la loca, a la que interpretaron como un signo de la situación de estas escritoras en su calidad de mujeres. La creación literaria, labor productiva, implicaba en ellas un desafío hacia las limitaciones y las estructuras misóginas del patriarcado victoriano. Conscientes de que este desafío debía ser ocultado, la loca se reveló como un medio de suma utilidad para enmascarar la propia voz:

"Women from Jane Austen and Mary Shelley to Emily Brontë and Emily Dickinson produced literary works that are in some sense palimpsestic, works whose surface designs conceal or obscure deeper, less accessible (and less socially acceptable) levels of meaning. Thus these authors managed the difficult of achieving true female literature by simultaneously conforming to and subverting patriarchal literary standards." (Gilbert y Gubar 1979: 73)

"[A madwoman is] in some sense the 'author's' double, an image of her own anxiety and rage. Indeed, much of the poetry and the fiction written by women conjures up this mad creature so that female authors can come to terms with [...] their own sense of the discrepancies between what they are and what they are supposed to be." (Gilbert y Gubar 1979: 78 (7), énfasis de las autoras)

Podemos encontrar un interesante ejemplo del uso de esta técnica de encubrimiento en el pasaje en que la protagonista 'obedece' la prohibición de reflexionar sobre su situación impuesta por su esposo: "John says the very worst thing I can do is to think about my condition, and I confess it always makes me feel bad. So I will let it alone and talk about the house. The most beautiful place! It is quite 'alone standing well back' from the road, quite three miles from the village. It makes me think of English places that you read about, for there are 'hedges' and 'walls' and 'gates that lock', and lots of 'separate' little houses for the gardeners and people. There is a delicious garden! I never saw such a garden—large and 'shady', full of 'box-bordered' paths, and lined with long grape-'covered' arbors with seats under them" (p. 648). ¿Es posible asegurar con toda certeza que la narradora ha dejado de hablar de sí misma?

Se configura así una estrategia literaria que, a la vez reaccionaria y revolucionaria, revela el discernimiento de las autoras acerca de su situación y provee un mecanismo discursivo articulado sobre la parodia que permite el afloramiento de las voces disidentes.

Una última consideración: mucho se ha hablado de los elementos autobiográficos reconocibles en este cuento. Es cierto que Perkins Gilman sufrió lo que ahora se denominaría una depresión pos-

parto, y que ella describiera como “*a severe and continuous nervous breakdown tending to melancholia—and beyond*” (Perkins Gilman 1913), y que se le aplicó la “cura de descanso” del doctor Silas Weir Mitchell, “*a noted specialist in nervous diseases, the best known in the country*”. Para seguir con sus propias palabras:

This wise man put me to bed and applied the rest cure, to which a still-good physique responded so promptly that he concluded there was nothing much the matter with me, and sent me home with solemn advice to ‘live as domestic a life as far as possible’, to “‘have but two hours’ intellectual life a day”, and ‘never to touch pen, brush, or pencil again’ as long as I lived. This was in 1887.

I went home and obeyed those directions for some three months, and came so near the borderline of utter mental ruin that I could see over.

Then, using the remnants of intelligence that remained, and helped by a wise friend, I cast the noted specialist’s advice to the winds and went to work again—work, the normal life of every human being; work, in which is joy and growth and service, without which one is a pauper and a parasite—ultimately recovering some measure of power. (Perkins Gilman 1913)

Con notable acierto, otra norteamericana había llegado a conclusiones similares más de medio siglo antes:

Apenas en la década de 1840, cuando la discusión del nerviosismo contemporáneo empezaba a progresar, dos estadounidenses, Catharine Beecher y el doctor William Alcott, sugirieron que la susceptibilidad femenina a la tensión nerviosa no era accidental. Alcott se contentó en gran parte con citar ‘aquellos sentimientos indefinibles e indescriptibles de lasitud’ que aquejan a las mujeres, y que, ‘por falta de un mejor nombre, se llaman, en sus diversas formas, «nerviosismo»’. [...] Beecher, más profunda, procedió a hacer un diagnóstico político: las norteamericanas, en especial las de las ‘filas medias’, eran nerviosas porque estaban ociosas, se les evitaba que desplegaran sus dotes naturales (8). (Gay 1992: 315).

Es por eso que quizás sea más provechoso prestar atención a los elementos en que ‘difieren’ ambas historias, y no a los que poseen en común. A fin de cuentas, lo que salvó a la autora de seguir los pasos de la protagonista de su obra fue desafiar abiertamente las prescripciones provenientes de la autoridad masculina, apartarse por propia voluntad del ‘saber’ construido por—y para— los hombres y ejercer su *logos* con libertad y conciencia.

Notas

- (1) “La mujer es una esclava a la que hay que saber poner en un trono”, diría con mordacidad Balzac (citado en Duby y Perrot 1993: 137).
- (2) *The Angel in the House*, conocido poema de Coventry Patmore (1885) en el que se describe la mujer del ideal victoriano.
- (3) Las referencias a “The Pit and the Pendulum” corresponden a Edgar Allan Poe (1992). *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Modern Library.
- (4) Con ‘masculinos’ no queremos decir ‘propios del hombre’, sino más bien ‘pertenecientes al universo simbólico del patriarcado’; es por eso que Jennie, en su carácter de mujer bien integrada a tal estructura, comparte la interpretación de su hermano.
- (5) Quizás otra alusión a “The Pit and the Pendulum”, en la que aparecen numerosas imágenes olfativas —“*the peculiar smell of decayed fungus arose to my nostrils*” (250); “*allured by the scent of the meat*” (252); “*so closely over me as to fan me with its acrid breath. The odour of the sharp steel forced itself into my nostrils*”
- (6) El título —que completo es *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*— alude a Bertha, la loca furiosa que habita en la parte más alta de la casa en la novela *Jane Eyre* de Charlotte Brontë. No parece casual el hecho de que la habitación empapelada de amarillo donde reposa la protagonista sea “*the nursery at the top of the house*” (648).

(7) Citado en Moi 1985: 59-60.

(8) Alcott, William (1840). *The Young Woman's Guide to Excellence*: 295-299; Beecher, Catharine (1842). *Treatise on Domestic Economy*.

Bibliografía

- Anderson, Bonnie S. y Judith P. Zinsser (1991). *Historia de las mujeres: una historia propia. Vol. 2*. Barcelona: Crítica.
- Colaizzi, G. (Ed.) (1990). *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra.
- Duby, G. & Perrot, M. (Dir.) (1992). *Historia de las mujeres en Occidente. Vol. 4: El siglo XIX*. Madrid: Taurus.
- Fe, M. (Coord.) (1999). *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gay, P. (1992). *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud. Tomo II: Tiernas pasiones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gilbert, S. & Gubar, S. (1985). *The Norton Anthology of Literature by Women. The Tradition in English*. Nueva York y Londres: W. W. Norton & Company.
- Moi, T. (1985). *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Molina Petit, C. (1994). *Dialéctica feminista de la Ilustración*. Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación. Dirección General de la Mujer.
- Perkins Gilman, C. (1913). "Why I Wrote 'The Yellow Wall-paper'". En *The Forerunner*. Octubre.
- _____ (2001). "El papel de pared amarillo". En Berga, M. *Cinco mujeres locas. Cuentos góticos de la literatura norteamericana*. Barcelona: Lumen.
- Perkins Stetson, C. (1892). "The Yellow Wall-paper. A story". En *The New England Magazine*. Vol. 11, Issue 5. 647-657.
- Poe, E. A. (1992). "The Pit and the Pendulum". En *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nueva York: Modern Library.
- Showalter, E. (1990). *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Nueva York: Penguin Books.
- Vrettos, A. (1995). *Somatic Fictions. Imagining Illness in Victorian Culture*. Stanford: Stanford University Press.

Fecha de recepción: 28/07/2003 · Fecha de aceptación: 02/10/2003