

La loca en el desván: consecuencias psicológicas de la violencia patriarcal en algunas novelas del siglo XIX

1. SOBRE LA VIOLENCIA

Cuando nos referimos al tema de la violencia contra las mujeres solemos acen-
tuar, sobre todo, la violencia física o la sexual, que parecen consistir en una especie
de culminación patológica de una relación desequilibrada menos aparatosa y coti-
diana. Lo cierto es que la violencia habitual ha sido siempre más sutil y ha proce-
dido según criterios menos evidentes, puesto que se trata de una violencia estruc-
tural, es decir, de una violencia emanada de las contradicciones básicas de un
Modo de Producción que contrapone en todos los niveles a los dos géneros.

Así, debe ser considerada la violencia ideológica: el mecanismo de subyuga-
ción que somete a las mujeres a los valores dominantes, aquéllos que favorecen el
desarrollo de los hombres e impiden el de las mujeres; así, debe ser considerada la
violencia que procede de las leyes producidas por el Sistema Patriarcal, que conce-
de ciertos derechos y ciertas libertades a los hombres, y no a las mujeres; así, debe
ser considerada la violencia producida contra las mujeres por los mecanismos de
expropiación del plusvalor del trabajo doméstico; así, debe ser considerado el ahe-
rojamiento psicológico generado por el chantaje sentimental-autoritario que en el
seno de la familia patriarcal (padre/hija adulta, marido/esposa) se produce.

La violencia se sufre desde el mismo momento de nacer: la educación den-
tro del hogar opera para la producción de papeles específicos para niñas y
niños que deberán ser reproducidos en la edad adulta; de esa misma forma
operan todos los demás Aparatos Ideológicos de Estado (Althusser), incluida la
educación oficial y las presiones *culturales* del medio social.

Lo primero que tenemos que hacer es, por tanto, rechazar la identificación
de cualquier tipo de violencia contra las mujeres como signo de alguna patolo-
gía. Puesto que no se trata sino del resultado de unas estructuras socioeconómi-
cas, políticojurídicas e ideológicas determinadas, que producen cierto tipo de
resultados sobre cada uno de los dos géneros implicados en ellas. Así, identifi-
cando la causa primera que produce los efectos indeseados, podremos articular
los medios para erradicar los mecanismos de diverso tipo, ya por fin reconoci-
dos, que producen la violencia patriarcal. Una mala inteligencia de los mecanis-
mos represivos y de los remedios que deben ser puestos, puede producir funes-
tas consecuencias en el camino de la liberación.

* Crítico literario

2. EL INFORTUNIO DE LAS MUJERES BIEN DOTADAS

Uno de los primeros silencios que la crítica literaria feminista se propuso hacer hablar fue el que se refería al olvido crítico en que habían caído las mujeres escritoras (y, con ellas, ciertos personajes femeninos más o menos incidentales) ante el desinterés de la crítica patriarcal. Asimismo, las novelistas de nuestro siglo han tratado de sacar a la luz, en primer plano, a aquellos personajes, entendiendo que se correspondían (de alguna forma sustancial) con las existencias reales de las mujeres.

Tan escondidas y olvidadas estuvieron estas mujeres, que ni siquiera parecían existir. Las escritoras son sólo un aspecto de un abrumador conjunto de vidas acaso echadas a perder. Se trataba de mujeres burguesas (ya que las mujeres de la clase obrera no tenían ninguna posibilidad de acceder a la formación y el ocio necesarios para producir las condiciones de partida) bien dotadas intelectualmente y provistas de un espíritu sensible e inquieto, con voluntad de ir más allá de los muy estrechos márgenes a que la ideología y la legislación patriarcal las constreñía.

Pero, ¿cómo podría haber habido mujeres dotadas con genio en las condiciones de menesterosidad y dependencia a que las sometía esa ideología y esa legislación? Y, sin embargo, es seguro que hubo muchas, y, «cuando leemos algo sobre una bruja zambullida en agua, una mujer poseída de los demonios, una sabia mujer que vendía hierbas [...], nos hallamos, creo, sobre la pista de una novelista malograda, una poeta reprimida, alguna Jane Austen muda y desconocida, alguna Emily Brontë que se machacó los sesos en los páramos o anduvo haciendo muecas por las carreteras, enloquecida por la tortura en que su don la hacía vivir» (Woolf, 69-70). Porque, ahora lo vamos sabiendo tras varias décadas de investigación feminista, es seguro que «una muchacha muy dotada que hubiera tratado de usar su talento para la poesía hubiera tropezado con tanta frustración», «la demás gente le hubiera creado tantas dificultades» y «la hubieran torturado y desgarrado de tal modo sus propios instintos contrarios que hubiera perdido la salud y la razón» (Woolf, 70).

En efecto, pocas fueron las mujeres que consiguieron salir adelante en el mundo de la escritura y la publicación (o en cualquiera de los trabajos relacionados con el vigor intelectual y la pasión indagadora) hasta nuestro siglo. Muchas mujeres hubo que, teniendo la energía y la sensibilidad suficientes, cayeron víctimas de la represión ideológica, de la extorsión sentimental o de la violencia patriarcal, y se hundieron en la locura o, simplemente, murieron. Muchas no tenían, tal vez, talento literario, pero tenían otros talentos valiosos que podían haber producido excelentes frutos para su sociedad. Tenían ganas de vivir y de actuar, ganas de trabajar y de servir para algo. El resultado de sus esfuerzos fue su destrucción: la locura no las salvó de ella. La locura era la destrucción.

La interpretación de lo que les sucedía a estas mujeres locas no se hizo esperar cuando sus hermanas de infortunio tomaron en sus manos su destino. Su número había aumentado con el ascenso de la burguesía y con su triunfo final como clase dominante. Cada vez eran más sus posibilidades de formación, en tanto que los límites impuestos por el sistema patriarcal parecían inamovibles. Así, el enloquecimiento de esas mujeres tuvo que ser un producto necesario del Modo de Producción Capitalista/Patriarcal. La medicina atribuyó esa locura a debilidades psicológicas propias del género femenino y dio el nombre consiguiente a la *enfermedad* presuntamente descubierta: *histeria*, y propuso la cura: reposo, el cese de toda actividad.

3. JANE EYRE vs BERTHA MASON

En *Jane Eyre*, Brontë había hecho aparecer a una de estas mujeres enloquecidas como un personaje clave en la historia, pero sin concederle, en ningún momento, la posibilidad de explicarse; dejando hablar sólo a la perspectiva ideológica y psicomoral del marido, y (como es lógico) sin que la narradora (Jane Eyre) explicara nada que no estuviera focalizado desde sí misma.

Bertha Mason es la esposa loca de Edward Rochester. ¿De dónde procede su locura? Se supone (por los psiquiatras de la época) que tiene que ver con cierta hipersensibilidad y con un desbordamiento extremo de los afectos y los impulsos naturales; también, con una patología de la pasión sexual incontrolada que incurre en perversiones morales inaceptables para los cánones de la sociedad patriarcal (*históricamente determinada*). Según el texto de Brontë, «Rochester odia a Bertha por los excesos que precipitan la aparición de la locura hereditaria» (Coperías, 43), y hay que decir que este asunto de la locura hereditaria (donde la línea indicada suele ser siempre femenina, y no por casualidad) es un tópico universal en este tipo de identificaciones de la patología nerviosa que aqueja a las mujeres.

Apoyándose contradictoriamente en estas *suposiciones*, hay ciertas feministas (las llamadas 'radicales' y 'separacionistas', de orientación liberal) que tienden a considerar esta locura como beneficiosa para las mujeres; aún más, como una salida de la opresión patriarcal, como una escapatoria de ese infierno. En este sentido, tienden a identificar a todas las mujeres con esta patología. Así, Gilbert y Gubar consideran que la loca Bertha Mason no es más que una doble de Jane Eyre, su lado oscuro (Gilbert y Gubar, 360), y que la pasión sexual, que presuntamente habría llevado a la primera a la locura, es compartida por la segunda. Así, se hace de la enajenación mental que destruye a las mujeres una especie de mítica salida hacia un paraíso en que sólo ellas pueden entrar, y, así, se tiende a identificar la libre resolución del deseo amoroso de Jane Eyre con la senda que lleva a las mujeres a la locura. La identificación de ambos personajes

por Gilbert y Gubar (361-362) produce una doble trampa y oculta el verdadero cariz de la locura.

Una lectura marxista-feminista de las recurrencias de la pasión amorosa, que parecen ligar a ambos personajes, descubriría en ellas no la enseñanza de un camino hacia la locura, sino la muestra palpable de los perversos efectos de la ideología patriarcal en las relaciones amorosas de las mujeres. Toda pasión amorosa es una construcción sentimental históricamente determinada: la ideología patriarcal dice que las mujeres no pueden manifestar los deseos sexuales de la misma forma *poderosa* y *activa* que los hombres; que tienen que adoptar más bien una posición pasiva (al menos, en apariencia), dejando hacer al hombre (o, al menos, haciendo como que dejan hacer, aunque conduzcan); no dando, en fin, ningún paso positivo y esforzándose por demostrar su pudor y recato. Que deben ser las mujeres las cortejadas, y que deben comportarse como una fortaleza asediada, no como una fuerza poderosa (del deseo) que asedia. Encerrada en la fortaleza de su honestidad: ése es su lugar y el cómo de sus relaciones amorosas, según la ideología patriarcal.

Para conseguir este *imposible real*, las mujeres deben, pues, reprimir sus impulsos, acallar los imperativos de su deseo, forzarse a una pasividad que aherra su pasión. El resultado, si se lleva a cabo con rigor esta represión, no puede ser otro que el desequilibrio psicológico; pero este desequilibrio (según los psiquiatras patriarcales) es el tipo de fracaso nervioso de unas criaturas débiles y frágiles, tal vez demasiado sensibles, en fin, propensas a ciertas disfunciones mentales; éste es, digamos, el tipo A de desequilibrio, que, *convenientemente* tratado con una cura de reposo absoluto, llevará a la mujer a la locura o a la catatonía afectiva.

Pero si la mujer actúa como le dicta su deseo, si expone su pasión a la luz y trata de obligar al hombre a entrar por el camino que ella le marca, entonces será rechazada por sus *excesos* (digamos, el tipo B de desequilibrio) y escondida para evitar que sea conocida la violencia que ese rechazo hipócrita o cínico producirá antes o después: el resultado será, directamente, la locura. Bertha Mason está en este segundo caso.

Lejos de identificarse con la locura de Bertha Mason, Jane Eyre es, precisamente, la propuesta subversiva de Charlotte Brontë: una mujer que muestra sus deseos; que lucha por llevarlos a buen puerto, y que es capaz de desafiar las costumbres de su sociedad, el reparto de papeles que la ideología patriarcal señala para mujeres y hombres en este terreno. Por eso, «muchas mujeres encontraron a la nueva heroína poco femenina y despojada de la modestia y delicadeza propia[s] de su sexo» (Coperías, 62) y rechazaron, también, «la presentación indecorosa de los asuntos amorosos de los personajes» (Coperías, 63). En efecto, las críticas y críticos de su época se escandalizaron del rechazo, que en la novela se ponía en práctica, de «las formas, costumbres y convenciones de la sociedad. No se sentían tan disgustados por la orgullosa energía se-

xual de Rochester como por el orgullo y la pasión de Jane y su rechazo a someterse a su destino social» (Coperías, 64). Así, la presunta falta de pudor de la mujer protagonista se transfiere, asimismo, a «la falta de pudor en el lenguaje [y] la penetración en las pasiones» (Coperías, 63). Por lo mismo que se negaba a las mujeres la exposición abierta de sus deseos amorosos, parecía que a Brontë le debía estar negada la exposición literaria de esos mismos deseos. *Jane Eyre* constituye una refutación de ambas prohibiciones.

Y, sin embargo, «*Jane Eyre* no intenta romper las estructuras de parentesco dominantes. El final de la novela ('Reader, I married him') afirma esas mismas estructuras. El feminismo del texto reside en su *no-dicho*, su intento de inscribir a las mujeres como sujetos sexuales dentro de este sistema» (MFLC, 337). Así, Charlotte Brontë señala el camino del desafío a la represión patriarcal y a sus resultados en forma de locura, en lugar de aceptar ésta como la mitológica salida para aquélla. Y, haciéndolo así, nos invita a ver en esa locura, mirada sin mistificaciones *paranormales*, sólo la destrucción final (sin regreso posible) de la mujer.

4. LAS «RAZONES» DE ANTOINETTE Y LA «SINRAZON» DE ROCHESTER

Para hacer explícito lo que le había pasado al personaje mudo de Charlotte Brontë, Jean Rhys escribe una novela, *Wide Sargasso Sea* (1966), en que trata de narrar el entero proceso de deterioro, enajenación y destrucción final de aquella Bertha Mason loca que aparecía en *Jane Eyre*, y que, ahora se nos dice (en la ficción construida por Rhys), se llamaba en realidad Antoinette Cosway. Rhys se adelanta a la novela feminista que aparecerá en los años siguientes, ofreciendo la reivindicación de esta mujer torturada en su reclusión de Thornfield Hall.

Si en la novela de Brontë se aseguraba que Rochester no era sino una víctima de la enajenación de su esposa, y nada se decía desde el punto de vista de la mujer enajenada, ahora Rhys retoma ese personaje fantasmal desde el principio y le construye una existencia que llega desde su primera infancia hasta el mismo momento en que acaba con su vida lanzándose desde el torreón en llamas (el clímax de su desgraciada vida y de su burlada pasión) de Thornfield Hall. Así, podemos enterarnos, finalmente, de que en todo conflicto *siempre hay otra parte distinta* de la que, con parcialidad manifiesta, se nos puede ofrecer. Antoinette procedía (como Rhys) de una de las Antillas (Jamaica), donde conoció a (y se casó con) Rochester. Rhys conoce bien la dura y desquiciada existencia de las mujeres criollas (su madre lo era) y ha investigado en su vida en las primeras décadas del siglo XIX. Así, contemplamos el lento camino de Antoinette hacia la locura, que se inicia en el ambiente malsano de los criollos (antiguos propietarios de esclavos, odiados por la población negra, que no puede olvidar esa herencia de desprecio e indignidad) y que es llevada a su culminación

por un Rochester insensible, afanoso únicamente del dinero de su esposa. La legislación patriarcal inglesa hace que el dinero de Antoinette pase a propiedad de su marido, quedando ella inmediatamente despojada de bienes y de derechos. Así, la enajenación no es más que el último capítulo de una expropiación radical.

La novela se articula en tres partes: una primera, que constituye el pasado de Antoinette en Jamaica antes de conocer a Rochester, y que es narrada por ella misma en primera persona; una segunda, situada también en Jamaica, que muestra el tortuoso sendero a través del cual Antoinette es empujada hacia la autodestrucción por las sospechas patológicas (por lo insensibles y estúpidas) de su marido, y que es narrada por Rochester (con un paréntesis de varias páginas narradas por la mujer); en fin, una tercera, narrada, de nuevo en primera persona, por Antoinette, que transcurre ya en Thornfield Hall (Inglaterra) y que muestra los últimos patéticos gestos de la vida del fantasma en que Rochester ha convertido a su esposa.

Es en la segunda parte donde, por medio de las propias palabras justificatorias de Rochester, se comunica la perversión moral, psicológica y emocional del marido de Bertha Mason. Ahí, volvemos a encontrar la relación entre el rechazo patriarcal de la pasión amorosa activa por parte de las mujeres y la pendiente de éstas hacia la locura: Rochester se ha casado con Antoinette para apoderarse de su dinero; no la quiere, y rechaza sus *normales* deseos sexuales con desprecio. Esa incomprensible actitud de su marido arrastra a Antoinette hacia el desequilibrio psicológico: su marginación activa por parte de Rochester (y la ignorancia, por parte de éste, de las verdaderas razones de su esposa) ya se ha producido en Jamaica, y culminará con la reclusión pura y dura en una buhardilla de Thornfield Hall que la arrastrará a la locura sin retorno y a la muerte final.

Como se puede ver, la lectura que Rhys hace del personaje de Charlotte Brontë concluye en los mismos términos que veíamos antes: la locura no es un camino de escape que Bertha/Antoinette encuentra para salvarse de la represión patriarcal, sino el despeñadero último a que es arrastrada por una ideología y (sobre todo) una legislación que expropien a las mujeres de todos los derechos concedidos a los hombres: los económicos, los sociales, los políticos, los culturales y los sexuales.

5. INACTIVIDAD, RECLUSIÓN, LOCURA: «THE YELLOW WALLPAPER»

Las posiciones críticas señaladas a propósito de *Jane Eyre* han aparecido también en las lecturas de «The Yellow Wallpaper», de Charlotte Perkins Gilman, relato que plantea, en primer plano, el topos mujer/locura. La mayor parte de las críticas aseguran que la mujer protagonista, habiendo sido forzada

a la inactividad por su marido, sólo tiene la locura como única escapatoria. Gilbert y Gubar comandan las lecturas críticas en este sentido, siguiendo sus pautas esencialistas. Entienden que los avatares de la mujer del texto traducen la experiencia de Gilman y que se trata de un ajuste de cuentas autobiográfico de su encuentro con la locura; ello las lleva a afirmar que ese relato es «la historia que toda mujer escritora querría decir si pudiera hablar su 'dolor sin voz'» (Gilbert y Gubar, 89). Así, volvemos a encontrarnos con su idea de que la locura representa una salida, una escapatoria potencial de la opresión sufrida por *la mujer* (es decir, por *todas* las mujeres) bajo el patriarcado.

Dudo de que alguna mujer aceptara, sin más, la destrucción que significa la locura, que aceptara esa disolución de la personalidad como «fortalecedora». Sin embargo, a Gilbert y Gubar les parece lógico concluir que esta mujer que se arrastra, sufre alucinaciones y le pega mordiscos a su cama, representa la experiencia de huida de *todas* las mujeres. Así, primero, unifican las experiencias de las mujeres en una sola posible (olvidándose de que, tal vez, no están hablando más que de las mujeres blancas burguesas, a cuyo colectivo pertenecen la inominada narradora y la mayor parte de los casos literarios y reales conocidos), y, luego, pasan a entender que existe una especial relación entre esa categoría universal llamada *mujer* y la locura. Así, Gilbert y Gubar pueden fantasear con «los triunfos que Gilman imagina para su loca» («un vuelo desde la enfermedad a la salud»), identificándolos con el «progreso de las mujeres escritoras del siglo XIX, fuera de los textos definidos por la poética patriarcal, hacia los espacios abiertos de su propia autoridad» (91). Eso es hacer de la necesidad virtud: un camino suicida.

Y, sin embargo, en el propio texto están las claves puestas de manifiesto: primero, la propia protagonista afirma que se está volviendo loca de pura inactividad, que lo que necesita no es el encierro en que se encuentra o el reposo absoluto que le han recetado, sino «más vida social y más estímulos» y que «un trabajo agradable, emocionante y variado me ayudaría mucho» (Gilman, 93). Segundo, la narradora no se acaba de identificar, en su acto de escribir, con la mujer loca, puesto que nadie que esté en esa situación de desequilibrio mental, puede escribir un texto con la precisión y la lucidez que muestra «The Yellow Wallpaper». La mistificación de Gilbert y Gubar va contra todas las evidencias textuales.

En su texto autobiográfico, «Why I wrote 'The Yellow Wallpaper'», Gilman afirma que ella misma sufrió «una severa y continua enfermedad nerviosa con tendencia a la depresión, y más allá» (104) y que su salvación de la locura la consiguió rechazando el resto de la cura de reposo que le habían prescrito y poniéndose «al trabajo, la vida natural de todo ser humano» (104). El relato de su experiencia con la locura no apoya la tesis de Gilbert y Gubar, sino la que vengo sosteniendo: ese tipo de locura no es una escapatoria, sino un síntoma y un efecto de la opresión; es la máxima opresión. «La naturaleza de este tipo de

locura es construida por la presión de las estructuras patriarcales y por las convenciones sociales. [...] Este] tipo de locura [...] puede claramente ser superado, en lugar de ser aceptado de modo triunfal como una forma de liberación feminista» (Pearce y Mills, 215).

En «The Yellow Wallpaper» se comprueba, además, uno de los mecanismos que suelen estar presentes en este tipo de *presión hacia la locura*: la reducción de la mujer al estatus de niña, lo que conlleva ser tratada como tal y no como una mujer adulta; no como un ser humano maduro y responsable. No es la mujer la que *escapa* hacia la dependencia infantil; los representantes de la ideología patriarcal actúan en esa dirección, arrastrándola, mediante este mecanismo reductor de la capacidad intelectual y dinámica, hacia una enajenación más profunda: puesto que tú eres una niña, nosotros decidimos cómo tienes que comportarte y cómo debes actuar. También este mecanismo puede ser resistido.

Es cierto que el relato de Gilman puede inducir a sus lectoras a identificarse con la protagonista-narradora y a reconocer, dentro de ellas mismas, semejantes elementos de locura; pero cualquier identificación que acepte la conexión genérica entre locura y feminidad, no hará sino reproducir la falsa identidad perpetrada por la ideología patriarcal entre feminidad, fragilidad y locura. La ligazón entre las mujeres y la locura ha sido urdida en el siglo XIX por médicos que trasladaban directamente a sus diagnósticos el discurso patriarcal dominante. Por ello, esa identidad insidiosa debe ser desafiada y desvelado su mecanismo represivo.

Por lo demás, era sólo cierta clase de mujeres la que era empujada a este tipo de locura: las que pertenecían a la clase dominante. Ellas (y no las de la clase obrera, forzadas muy a menudo a trabajar fuera de casa y, siempre, a desempeñar todas las tareas domésticas) se veían obligadas al ocio estéril y, cuando su espíritu o su inteligencia o su voluntad de trabajo les pedía actividad, no podían salir de él más que a costa de tensiones y enfrentamientos familiares y sociales que acababan desquiciando sus nervios. La locura en que se está hundiendo la protagonista del relato de Gilman «es una intensificación de la alienación inherente a la ociosidad impuesta a la mujer burguesa en esa época [...] La cura que se le ofrece es más inactividad: esto es, una enajenación mayor» (Pearce y Mills, 218). Es obvio que Gilman conoció, antes del punto de no retorno, el método de curación de esa locura: «el trabajo, que es alegría y crecimiento y servicio, sin el cual se es un indigente y un parásito» (104).

6. LA DESDICHADA VIDA DE ROSARIO

Los críticos literarios que han estudiado *Doña Perfecta* no han considerado seriamente hasta ahora al personaje de Rosario. Su miserable existencia ha sido leída siempre como marginal a la economía textual de la novela y dada de lado

como menos interesante que los *altos destinos* de los personajes *principales*. Esa marginación tiene que ver con la ceguera de la crítica patriarcal para todo lo relacionado con los problemas de las mujeres, que serían menos importantes que los que aquejan a los hombres. Sin embargo, se trata de un personaje clave de la novelística de Galdós, que es un novelista especialmente interesado (y lúcido) en el análisis de los personajes femeninos más diversos.

Rosario es un caso paradigmático de mujer arrastrada a la locura. Las numerosas alusiones a su estructura física y apariencia no son ideológicamente neutrales: «una especie de transparencia [...] por la cual todas las honduras de su alma se veían claramente [...] como las de un manso y claro río. Pero allí faltaba materia para que la persona fuera completa: faltaba cauce [...]. El vasto caudal de su espíritu se desbordaba, amenazando devorar las estrechas riberas» (93), por ejemplo.

Encerrada en su casa, no pudiendo salir más que a la iglesia o a la huerta (siempre en los dominios de su madre), no pudiendo llevar una vida física o intelectualmente activa (y productiva), porque ese tipo de vida no entra dentro de los horizontes culturales previstos para una mujer de su clase, y vigilada estrechamente por su carcelero para que no pueda escapar de su prisión, la fuerza física, intelectual y psicológica (estando sometida, como está, a la *extorsión* sentimental, al chantaje constante del amor a su madre) de Rosario es mínima. Así, se hace perfectamente creíble el penoso final de la locura en Sant Boi. Porque en esa situación, expropiada de la fuerza que debiera tener, como mujer adulta que es, la rebeldía es impensable, y la resistencia física y mental mínima.

Mujer adulta que es. Rosario tiene 24 o 25 años. Sin embargo, una y otra vez, todos los personajes se refieren a ella como la *niña*. Para su madre, y para el penitenciario, Rosario es una niña a la que hay que conducir para que no se extra-víe, por la que hay que pensar, a la que hay que ordenar lo que debe hacer, a la que hay que encerrar cuando sea necesario. ¿Cómo afrontar ese mecanismo de disolución de su personalidad, esa violencia?

Pepe Rey no entiende la verdadera confrontación que se está jugando: su desconocimiento es político y social, y su derrota es la consecuencia ineludible de esa debilidad (Zahareas). La ignorancia de Rosario está un grado más allá: no sólo lo desconoce todo sobre el mundo exterior, sino que ni siquiera sabe cómo es la arena en que se juega su futuro. De ambos sólo sabe lo que Perfecta le ha mentado al oído. No sabe que está prisionera, ignora que su madre es y actúa como su propietaria, en tanto que representante del poder patriarcal en la familia: cree que vive en un hogar feliz y que en él puede desarrollar su personalidad, y no sabe que vive en el inexpugnable interior de una cárcel, allí donde ella carece de todos los derechos y donde sólo la obediencia es posible.

Rosario, primero, creyó reconocerse a sí misma en su madre, es decir, organizó su vida de acuerdo con la imagen de sí misma que el espejo de su madre (la ideología patriarcal y el imaginario sentimental) proyectaba hacia ella; así,

reconociendo (falsamente) al *Otro* como ella misma, dio el necesario paso hacia su alienación. Así vivió, como si fuera ella misma y no un sujeto de su madre; como si fuera libre de ser lo que era, como si quisiera ser lo que era y no fuera, sin más, una figura proyectada desde su madre (el *Otro* patriarcal, la Ley del Padre). Luego, la aparición de Pepe Rey trasladó de figura la identificación, de modo que, entonces, Rosario creyó que ella misma debía ser lo que el nuevo *Otro* quería que fuese. Si el cambio de espejo hubiera sido el obvio resultado de un cambio de *otro* (pero con el mismo *Otro* patriarcal exigiéndole su sujeción como sujeto) entonces Rosario habría dejado el dominio de su madre para pasar al dominio de Pepe Rey, sin darse cuenta de que ni antes era libre, una persona completa, ni lo era después. Pero la ruptura brusca y radical entre dos interpelaciones ideológicas y sentimentales antagónicas (la patriarcal-feudal y la patriarcal-capitalista) produjo el lógico desgarramiento.

En efecto, si Rosario se vuelve loca no es sólo porque se le impide ser libre en la elección de aquél a quien quiere querer, ni siquiera sólo porque el elegido sea asesinado. La razón última tiene que ver con el agente mismo del asesinato y la opresión. El mecanismo de subyugación ideológica apenas ha operado sobre la aceptación primaria de la opresión por parte de Rosario: no conoce, para ella, otro modo de existir que el sometimiento, y, acaso por eso, no lo entiende como sometimiento. Si se hubiera planteado *verdaderamente* (y no como elemento de la ficción tramposa montada por Doña Perfecta para engañar a su hermano) su matrimonio *real* (y no el espejismo de un futuro que nunca habrá de existir) con un hombre, entonces habría sido puesto en funcionamiento el mecanismo educativo correspondiente para hacer ver a esta mujer la estricta necesidad de la obediencia a su marido: sólo con que aprendiera las particularidades de ese específico modo de vivir en la obediencia y *comprendiera* sus (falsas) razones (las que dice el discurso patriarcal dominante) estaría preparada para el matrimonio. Porque Rosario debe desconocer (y ésa es la primera violencia que va a sufrir) el entero conjunto ideológico en que se fragua su opresión, y sólo debe ser adoctrinada con las *irrebatibles* consignas que a la formación social patriarcal le interesa reproducir. La alienación de esta mujer respecto de lo que pasa más allá de los muros de su casa es también alienación en relación con lo que *realmente* pasa *dentro* de la casa y en relación con lo que *realmente* le está pasando a ella misma.

Así, la locura no resulta sólo de la identificación de los efectos del problema (que ella no es libre en ningún sentido, ni material ni jurídicamente; que la prepotencia de los poderosos —el mecanismo de coacción correspondiente— opera la eliminación de quienes los amenazan), sino que resulta de la brutal inmersión en el problema mismo. Rosario *ama* precisamente en el momento en que se cruza en el camino de su amor (es decir, de las relaciones de sexo/género) el brutal encuentro de dos clases en contradicción antagónica. Es decir, porque *ama* a quienes representan el poder patriarcal en el seno de la familia: el patriar-

ca (doña Perfecta: el *hombre* de la casa) y el (que debería ser su) marido. Y sucede que ambos están embarcados en una lucha a muerte. Es la constatación del hecho de que su madre, a la que quiere con devoción, le niega la libertad y mata al otro a quien quiere, lo que la acaba de arrastrar a la locura.

En el seno de la familia patriarcal, allí donde la igualdad es imposible entre los miembros de la pareja, o entre el *patriarca* y su hijas adultas, es imposible el amor verdadero, puesto que éste pide la existencia de una relación entre iguales. Lo que queda entonces es un miserable mecanismo de seducción (y, añadido a él, la coacción pura) que esclaviza los sentimientos y obliga a actuar contra los propios intereses. Así, será Rosario la que, al confesarse ingenuamente a su madre, presionada por el mucho amor que le profesa, lleve a Pepe Rey a la muerte. De esta trampa maligna no se salía, en la época de Rosario, más que con la catatonia sentimental, la locura o la muerte. O con el desgarrar radical respecto de la estructura familiar.

Galdós hace que la voz narrativa, o las consideraciones de los personajes, identifiquen a Rosario como frágil o débil (de voluntad y físicamente), preparando así la resolución de la historia, que Cayetano remacha con su referencia a la *herencia familiar*: Rosario está especialmente predispuesta a hundirse en la enfermedad mental. Pero una lectura marxista-feminista orienta en otro sentido la percepción de lo que *verdaderamente* sucede en el interior de la historia: Rosario es empujada (a ser el ser que es) por las propias prácticas educativas patriarcales (en este nivel social), que tienen como finalidad producir seres débiles y quebradizos, físicamente deficitarios, intelectualmente impedidos y psicológicamente dependientes. Si no va a necesitar trabajar (esa miseria, diría la madre) para vivir, como las «desdichadas» Troyas; si su vida ha de transcurrir dentro de la casa o en la Iglesia, jamás expuesta a los peligros del exterior, y si no va a tener que resolver ningún arduo problema que esté más allá de su vida cotidiana, para qué habría de necesitar ser fuerte. Lo cierto es que si Rosario no tiene un carácter dinámico, capaz de enfrentarse a la adversidad sin que la lucha la destruya, es porque ha sido obligada a ser así por la ideología patriarcal y el mecanismo de seducción: «Su vida emocional y espiritual han estado condicionadas por su madre, por don Inocencio y por el ambiente de Orbajosa» (Varey, 43). Así se realiza la identificación entre mujer, debilidad y locura: la mujer debe ser débil porque lo propio de la mujer es ser débil; porque es débil, la mujer (ese ser quebradizo) está predispuesta a las enfermedades nerviosas, a la histeria o a la depresión.

Cayetano afirma que es el único de la familia (han *caído* su madre y su hermana) que se ha librado de la enfermedad nerviosa *hereditaria*. No es vana esta acentuación de la diferencia entre Cayetano y las mujeres de su familia: su aislamiento egoísta, y su interés desaforado por los sucesos *muertos* del pasado, significan una renuncia patológica a la vida. Así, cuando afirma (y la ácida ironía del autor implicado socava su credibilidad y lo ridiculiza): «aquí me tiene

usted tan pasmosamente curado» (179), o «[soy] el único que ha logrado escapar conservando mi juicio sano y entero, y totalmente libre de ese funesto mal» (292), lo que tenemos que leer es que ésa es, sin más, la aceptación de una renuncia a la responsabilidad existencial. En sus propios términos, si él no se vuelve loco es, precisamente, porque ha rechazado la verdadera vida. Por el contrario, Rosario se vuelve loca en el momento preciso en que quiere vivir (es decir, pensar por sí misma, tomar decisiones, actuar), se esfuerza por hacerlo y no la dejan. Galdós tematiza, en la figura de Rosario, el constructo ideológico patriarcal en relación a las mujeres de la clase dominante, y pone de manifiesto su perversidad.

Pero hace más. El texto empuja a las lectoras a creer que Rosario, débil por naturaleza y expuesta a cualquier tropelía por su debilidad, debe ser salvada por Pepe Rey (por el *hombre*). La desaparición física de este salvador produce, así, la definitiva caída de Rosario en el abismo de la locura. Se trata aquí de una tematización de la salvación venida de arriba, que enuncia la aceptación natural de la ideología patriarcal, que dice que la mujer es el sexo débil y el hombre el sexo fuerte (y activo y dominador). La única propuesta positiva de Galdós sobre Rosario no va más allá de los buenos deseos de la burguesía liberal: liberada por Pepe Rey (los hombres), Rosario (las mujeres) seguiría estando sometida: seguiría sin llevar una vida activa, física e intelectualmente (re)vigorizadora; seguiría estando encerrada en la casa, sin realizar un trabajo productivo que podría darle «alegría, crecimiento y servicio» (Gilman, 104). Volvería a encontrarse en una situación de anomia destructiva. Sería una falsa liberación.

Así como no ha podido funcionar la *liberación* de la clase obrera de la mano de los intelectuales venidos de fuera de la clase, propensos a la producción de un nuevo sistema de dominio sobre la misma clase obrera que decían *venir a salvar*, la liberación de las mujeres de la violencia patriarcal debe ser obra de las propias mujeres. El camino de la violencia física y de la violencia psicológica, que, hasta las primeras décadas de nuestro siglo, llevaba a las mujeres a la locura o a la muerte, empieza con la opresión legislativa, la violencia ideológica y el chantaje sentimental que las forzaba a permanecer en la casa, sometidas a la degradante condición de la minoría de edad, ya se ocultara esa condición con el altisonante rótulo de *ángel del hogar* o con el más cotidiano de *ama de casa* (que no era, ni entonces ni ahora, lo mismo que *amo* de la casa).

Me pregunto qué pensaría una lectora contemporánea de Galdós al leer este proceso de infantilización, debilitamiento físico, fragilización psicológica y enloquecimiento. Las mujeres de su clase, ¿leerían en la desgraciada vida de Rosario las señales de su propia expropiación? ¿Comprenderían lo que el texto *dice* acerca del destino de las mujeres de su clase y de su ideología? ¿Les pasaría desapercibido? La violencia ejercida sobre Rosario debía de ser una experiencia cotidiana para ellas. Y, como parte de esa violencia represiva, debieron de tener que callar, también, lo que entendieron en esta exposición de la vida de una

compañera de infortunio. Se me hace muy difícil pensar que pudieron leer *como un hombre* los sufrimientos de esta desventurada; que pudieron identificarse, sin más, con Pepe Rey o con Perfecta, aunque los mecanismos de la economía textual de la novela las empujaran, de modo inevitable, hacia esa identificación antagónica. Pienso que debieron de sentirse interpeladas (Althusser) por la lectura corrosiva que Galdós hacía de la ideología patriarcal del amor filial, y que tuvieron, siquiera en un instante de lucidez, conciencia clara de su verdadera situación de mujeres infantilizadas o en peligro de enloquecer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTHUSSER, Louis: «Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado», en *Escritos*. 1968-1970, Barcelona, Laia, 1975, 107-172.
- COPERÍAS, María José: «Introducción» en Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, ed. de María José Coperías, Madrid, Cátedra, 1996, 7-78.
- GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Literary Century Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- GILMAN, Charlotte Perkins: «El empapelado amarillo», introd y traduc. de Teresa Prados Torreira, *Desde el feminismo*, 1 (otoño, 1986), 92-104.
- MARXIST-FEMINIST LITERATURE COLLECTIVE: The, «Women's Writing: *Jane Eyre*, *Shirley*, *Villette*, *Aurora Leigh*», en Terry Eagleton y Drew Milne (eds.), *Marxist Literary Theory. A Reader*, Oxford, Blackwell, 1996, 328-350.
- PEARCE, Lynne y MILLS, Sara: «Marxist-Feminism», en Sara Mills Lynne Pearce, Sue Spaul y Elaine Millard, *Feminist Readings/ Feminists Reading*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1989, 187-226.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: *Doña Perfecta*, ed. de Rodolfo Cardona, Madrid, Cátedra, 1984 (3ª ed.).
- RHYS, Jean: *Ancho mar de los Sargazos*, traduc. de Andrés Bosch, Barcelona, Anagrama, 1990.
- VAREY, J. E.: «Pérez Galdós: *Doña Perfecta*», en Geoffrey Ribbans y J. E. Varey, *Dos novelas de Galdós: Doña Perfecta y Fortunata y Jacinta*, Madrid, Castalia, 1988, 7-95.
- WOOLF, Virginia: *Una habitación propia*, traduc. de Laura Pujol, Barcelona, Seix Barral, 1986.
- ZAHAREAS, Anthony N.: «Galdós' *Doña Perfecta*: Fiction, History and Ideology», *Anales Galdosianos*, XI (1976), 29-58.