

“El papel de pared amarillo” y la ansiedad por la autoría femenina

NAZIRA ÁLVAREZ ESPINOZA
Escuela de Filología y Lingüística
Universidad de Costa Rica

Resumen

Toda sociedad desarrolla una serie de paradigmas en las conductas humanas para así lograr ejercer control sobre sus individuos y mantener el statu quo. Estos paradigmas son un abuso contra el colectivo femenino mediante diferentes medidas como lo es el encierro y aislamiento del sujeto utilizando la locura femenina como justificación. En “The Yellow Wallpaper” [El papel de pared amarillo] de Charlotte Perkins Gilman, la protagonista se ve envuelta en una lucha interna y externa para lograr reclamar su autoría y así lograr reafirmarse ante la ideología patriarcal que intenta encerrarla y clasificarla como loca.

Palabras claves: locura, autoría femenina, ansiedad, ideología

Abstract

Every society develops a series of paradigms to establish human behaviors as a way to exercise control over its individuals and maintain the status quo. These paradigms are an abuse against the female collective through means of different measures such as the imprisonment and isolation of a subject by using female madness as an excuse. In “The Yellow Wallpaper” by Charlotte Perkins Gilman, the protagonist is in an internal and external struggle in order to reclaim her female authorship and thus reaffirm herself against the patriarchal ideology that tries to imprison and classify her as crazy.

Key words: madness, feminine authorship, anxiety, ideology

Trato de describir esta larga limitación, esperando que con un poder como el que ahora poseo y con uso del lenguaje como el que hay dentro de ese poder, convenceré a cualquiera que le importe de que esta “vida” mía había transcurrido bajo una pesada desventaja [...]

Charlotte Perkins Gilman

Toda sociedad desarrolla una serie de paradigmas interpretativos de las conductas humanas a partir de las cuales se define la norma sujeta a las diferencias espaciales y temporales. La enfermedad se define como desviación de la norma establecida. En la elaboración de lo patológico (Montilla, 2015) interviene la construcción sociocultural donde se incluyen no solo las leyes sino también los tabúes. En Occidente, las enfermedades mentales se encuentran diagnosticadas a partir de las ciencias de la psiquiatría y la psicología. La otredad dirigida a la enajenación determina las actitudes sociales hacia la locura y construyen la percepción social.

“El papel de pared amarillo” [“The Yellow Wallpaper”] de Charlotte Perkins Gilman, cuento publicado en 1892 en Estados Unidos, no fue bien recibido por la crítica de la época debido a la temática que trataba. La indiferencia hacia el texto es producto de los constructos sociales de la época, en la que la crítica femenina hacia la masculinidad hegemónica estaba lejos de encontrar el eco que tendría en épocas posteriores. La autora escribe dentro de la corriente del cuento gótico del contexto del siglo XIX. Durante la primera mitad del siglo XX, este cuento no tuvo mucha importancia, pero a partir de los años setenta y ochenta la narración experimentó un renovado interés desde la perspectiva feminista¹.

El relato de Gilman es enunciado en primera persona por una mujer cuyo nombre no se menciona y quien sufre de una depresión nerviosa. La cura a la cual es sometida y el encierro, paulatinamente la llevan a internarse en los laberintos de la locura. El contexto social y cultural del siglo XIX

en los Estados Unidos es presentado de forma sutil mediante temas como el matrimonio, la maternidad y la feminidad idealizada en “*el ángel de la casa*”². Estos aspectos reflejan la opresión patriarcal no solo en el ambiente doméstico, sino en las prácticas de la comunidad médica para el tratamiento de enfermedades como la neurastenia, consideradas típicamente femeninas. De forma paralela, entre líneas surge una nueva feminidad que transgrede los límites establecidos al ir más allá de los deberes tradicionales y autoafirmarse como sujeto.

En el presente estudio se analizará el tema de la locura en la mujer escritora, personaje del texto “El papel de pared amarillo” de Charlotte Perkins Gilman, desde una aproximación hermenéutica que contempla algunos aspectos de la crítica literaria feminista.

La crítica literaria y la violencia simbólica

En relación con la teoría crítica del sujeto, la inserción en la cultura se puede relacionar con la teoría de la violencia simbólica y el psicoanálisis en la medida en que estudia el daño que la socialización produce en la subjetividad y las relaciones intersubjetivas de los seres humanos. El costo vivencial de la experiencia se hace evidente en la gestación del conflicto intersubjetivo o lo intrapsíquico de los sujetos, los cuales aparecen como elementos culturales fundantes e inconscientes arraigados en la praxis humana y el elemento de irracionalidad sedimentado en la cultura.

Las sedimentaciones del carácter inconsciente llevan a una perpetuación de los elementos que reproducimos a

nivel personal y cultural. Dentro de este planteamiento, la figura de la autorreflexión surge como la capacidad humana que permite hacer un pasaje crítico de lo dado, de lo existente (la posibilidad de esta reelaboración es la causa de que defendamos falsas conciencias que contribuyen a repetir la dominación de los sujetos en función de sus identidades). Por su parte, Bourdieu (2000) en relación con la experiencia de la identidad femenina señala:

Las mismas mujeres aplican a cualquier realidad y, en especial, a las relaciones de poder en las que están atrapadas, unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder y que se explican en las oposiciones fundadoras del orden simbólico. Se deduce de ahí que sus actos de conocimiento son, por la misma razón, unos actos de reconocimiento práctico, de adhesión dóxica, creencia que no tiene que pensarse ni afirmarse como tal, y que "crea" de algún modo la violencia simbólica que ella misma sufre. (p. 49)

El análisis del cuento de Gilman se plantea desde la inscripción cultural de la experiencia humana en los procesos de construcción cultural de los significados que involucran el contexto político y social en la historia de la humanidad. La socialización se da a partir de los componentes esenciales de los registros humanos donde se inscribe la experiencia de las configuraciones subjetivas también a partir de las significaciones construidas, de imágenes, sueños y sensaciones del sujeto y su individuación.

La simbolización amplía las interpretaciones de la visión del mundo y por medio de la significación estas se

inscriben en la realidad histórico-social subjetiva. Al respecto como señala Flores (2013):

Debido a la violencia y a las tramas coercitivas que impregnan los procesos de socialización, las formas de significación adquiridas pueden ser despojadas de su capacidad simbólica. No obstante, permanecen como portavoces de significaciones –reprimidas, como ocurre en los síntomas subjetivos o colectivos-enmascaradas tras pseudo-naturalezas y falsas objetivaciones. (p. 2)

La locura y lo femenino se encuentran asociados desde la antigüedad³ con lo oscuro y lo irracional. Las mujeres son construidas socialmente como criaturas asociadas a la histeria y débiles emocionalmente, propensas a la locura y a la neurosis. Esta caracterización es reafirmada por la socialización genérica estereotípica de los espacios excluyentes y antitéticos, en función de la construcción sexo-género, de la antigüedad: espacio privado femenino, espacio público masculino. Foucault, en *El orden del discurso* (1992), asevera que existen tres sistemas de exclusión que gobiernan el discurso: la palabra prohibida, la separación de la locura y la voluntad de verdad; por esta razón:

en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad. (p. 14)

La identificación de las textualidades como escenarios donde se interrelacionan las formas de socialización a

través de los formatos lingüísticos socialmente compartidos (simbolizados) y las figuras no lingüísticas (presimbólicas y desimbolizadas) en las formas de socialización y las configuraciones subjetivas, permite analizar estos elementos en los personajes literarios.

La lectura e interpretación del texto de Gilman, desde la crítica literaria feminista, ha permitido reivindicar el silencio y la indiferencia inicial con los cuales fue recibido:

“The Yellow Wallpaper” can be interpreted as a woman’s struggle to free herself from the oppressive forces in her life where her madness is her freedom and the attempts to cure her are the oppressors’ tools. In her article, ‘Doctoring “The Yellow Wallpaper”’, Jane F. Thraikill points out that feminist critics interpreted the rest-cure as “paradigmatic of the patriarchal silencing of women” (Thraikill, 526) and feminist theory interprets the narrator’s journey into madness as her means of escape from the oppression of the patriarchy. The more removed from reality she becomes, the more freedom she has, and the style of Gilman’s writing throughout the story can be seen as a collaboration of this theory. (Sigurðardóttir, 2013, p. 20)

La posibilidad de analizar la construcción cultural sobre la locura en los textos literarios que presentan esta experiencia humana, desde una perspectiva de la crítica textual psicoanalítica, permite abordar la representación textual a partir de la herménutica y la construcción de sentidos en el estudio del desciframiento de significados y relacionarlos con la crítica literaria feminista.

La locura femenina

El siglo XIX estuvo caracterizado por el progreso científico que se tradujo en una época de grandes cambios en el mundo occidental. La investigación y la búsqueda del conocimiento durante este siglo en la medicina permitió una mayor comprensión de la mente humana con el nacimiento de la psiquiatría. Durante el siglo XIX, la locura fue considerada como una enfermedad mental y desde entonces se cambió la forma de percepción y tratamiento de la insania. Así,

New asylums were built in Victorian England and became a source of national pride for how progressive and efficient these new institutions were. At this time it was still customary for the rich to be treated at home or in private care so these asylums were mainly used for middle and lower class patients. (Sigurðardóttir, 2013, p. 3)

El tratamiento de los enfermos mentales cambió a medida que la percepción de los pacientes se modificó. Así, como afirma Sigurðardóttir (2013):

harsh treatment of the mentally ill could in part be blamed on the fact that the perception of these patients up until the nineteenth century was that of criminals and idiots, and asylums were all but places of horror, filled with the criminally insane. With the reforms of the nineteenth century, this changed, and the mentally ill were seen as “sick humans needing care” instead. With this progress, the public’s perception began changing as well (Showalter, *The Female Malady*, 6) and interestingly, the popular image shifted from

that of the bestial madman of the eighteenth century, to the less threatening but troubled mad-woman. (p. 3)

La imagen de lo femenino (Hidalgo, 2003) ha sido considerada un "continente oscuro, como aquello siniestro que se vuelve inabordable para la conciencia" (p. 54). De acuerdo con la autora, esta imagen contribuye con la mistificación de la feminidad, la cual puede ser develada desde un estudio que comprenda la hermenéutica y el psicoanálisis, así como una perspectiva sociohistórica (Lorenzer 1986; Pietzcker 1992; Raguze 1993, citados en Hidalgo, 2003).

En relación con los varones, las mujeres eran consideradas como frágiles emocionalmente por lo que sus padecimientos emocionales ocasionaban que, con frecuencia, fuesen diagnosticadas con el mal de la "histeria"⁴. Un médico famoso en el tratamiento de este padecimiento fue el doctor Weir Mitchell (1829–1914)⁵. La cura prescrita⁶ incluía mantener en estado de relajación e inactividad a sus pacientes, el cual incluía el confinamiento y el reposo absoluto.

De acuerdo con Burin (1990), en el campo de la salud mental de las mujeres, es importante conocer los procesos que han generado el concepto de *subjetividades femeninas vulnerables*, las cuales, de acuerdo con este autor, se han articulado a partir de modelos teórico-clínicos de las patologías de género femenino y muchas de ellas se encuentran relacionadas con el rol de lo materno como inherente a lo femenino. Cualquier variación de este ideal es visto como anomalía:

De esta forma se ha identificado a las mujeres en tanto sujetos con la maternidad. Con esto les ha asignado un

lugar y un papel social considerado como garante de su salud mental. Nuestra cultura patriarcal ha utilizado diversos recursos materiales y simbólicos para mantener dicha identificación, tales como los conceptos y prácticas del rol maternal, la función materna, el ejercicio de la maternidad, el deseo maternal, el ideal maternal, etc. (Burin, 1990, p. 6)

El ejercicio de la violencia en contra de las mujeres ha prevalecido bajo diferentes manifestaciones temporales, espaciales y geográficas. La imposición de la maternidad como un deber inherente y casi sagrado convertido en norma es una forma de violencia simbólica que se ejerce sobre la identidad femenina. En la división arbitraria de la construcción de los sexos (Bourdieu, 2000) se presentan una legitimidad y una normatividad que se insertan en el sistema de estructuras cognitivas y estructuras sociales donde mediante papel asignado por la sociedad, un individuo es valorado e incluso juzgado, por la colectividad, en relación con la concordancia de sus acciones acorde con la normatividad establecida.

Precisamente, esta es una de las razones para Hidalgo (2003) por la cual resulta necesario estudiar la forma cómo las mujeres se resisten a la dominación patriarcal y conocer cómo la identidad femenina se construye a partir de condiciones de socialización que en gran medida dificultan el desarrollo autónomo del proyecto de vida femenino. Por estas razones la autora señala:

El énfasis en vincular la interpretación psicoanalítica de textos con un análisis socio-cultural e histórico del fenómeno que se esté analizando, se fundamenta

en la necesidad de abordar la relación entre el texto, el contexto social y las relaciones intertextuales. (p. 4)

Las formas de socialización inciden en las configuraciones subjetivas y las identidades, el lenguaje y las textualidades permiten acercarse al escenario donde los personajes literarios se interrelacionan y este se convierte en el espacio idóneo para realizar el análisis de los personajes desde la intersubjetividad presente en la narración.

“El papel de pared amarillo” y la ansiedad de la autoría femenina

La cultura occidental ha desarrollado diversas tipologías en torno a la diferencia desde donde se construye a los otros. Las imágenes de la otredad se articulan a partir del poder como forma de control sobre el mundo para ejercer la dominación desde los diferentes ámbitos que pueden incluir lo político, lo religioso, lo sexual, lo económico, y lo geográfico, entre otros. Montilla (2007) enfatiza cómo:

Aprendemos a percibir el mundo a través de aquellos artefactos culturales que preservan los estereotipos sociales. No vemos el mundo, más bien nos enseñan a concebirlo de una forma culturalmente aceptable. Pero no sólo observamos las cosas a través del prisma de la cultura, también vemos a las personas mediante los filtros de una perspectiva estereotipada. (p. 38)

La narración de “El papel de pared amarillo” relata la historia de una mujer en la cual algunos han querido ver la experiencia semi-biográfica de Gilman,

quien relata en primera persona su permanencia en una casa de campo como tratamiento para la cura de su enfermedad nerviosa. La “cura de descanso” le ha sido prescrita por su médico durante un periodo de tres meses.

Desde el inicio del texto parece existir un juego con la ironía narrativa que constantemente enfrente al lector con la reflexión y la veracidad de lo narrado. Una casa encantada en la que la protagonista encuentra algo extraño y que, además, ha estado desocupada por largo tiempo y cuyo alquiler es extremadamente barato. Ante la forma como la protagonista nos presenta el espacio, surge inmediatamente la pregunta ¿la casa es encantada porque es muy hermosa o porque oculta algo oscuro y misterioso? ¿Esta casa representa un peligro inminente para la protagonista?

En este sentido, vemos a la heroína atrapada en un escenario que, al menos a ella, le resulta inquietante. Gilbert y Gubar (2000) señalan cómo Charlotte Perkins Gilman combina “las conexiones inductoras de ansiedad entre lo que las mujeres escritoras tienden a considerar sus reclusiones paralelas en textos, casas y cuerpos maternos femeninos”, en un relato de reclusión femenina y huida que como paradigma “parece contar la historia que todas las literatas contarían si pudieran expresar su ‘mudo pesar’” (p. 102).

El lugar designado para tratar a la narradora es presentado como idílico, como bien señala el personaje: “Una mansión colonial, una heredad...Diría que una casa encantada y llegaría a la cúspide de la felicidad romántica. ¡Pero eso sería pedir demasiado al destino! De todos modos, diré con orgullo que hay algo extraño en ella” (Gilman, 2001, p. 51). No obstante, desde las primeras

páginas toda esta armonía aparente no hace más que reforzar la idea, en el lector, de que el lugar no es tan perfecto como parece, ya que de acuerdo con el género gótico, la narración misma se encarga de señalar que a pesar de lo ideal hay algo que la casa esconde.

El alejamiento sirve para mejorar su condición emocional. Así, se le prescribe el aislamiento, el encierro y el silencio como cura/castigo que contribuye a silenciarla y a situarla en la abyección. La falta de estímulo intelectual es una queja continua. La protagonista piensa, cree, considera que "la actividad, la escritura, el trabajo la ayudarían a sentirse mejor"; relata que se encuentra en este lugar para una cura de descanso. El estado de salud que padece se debe silenciar y ocultar, pues resulta una situación femenina incómoda de justificar socialmente. La depresión nerviosa de una madre entra en conflicto con la imagen idealizada de la feminidad de la época. El comportamiento ideal impone la maternidad como el deber primordial de toda mujer.

Otro elemento interesante en el texto de Gilman lo constituye el hecho de que desde las primeras páginas el nombre de John, el marido médico de la protagonista, aparece como la voz patriarcal legitimada frente a la cual calla lo femenino. John, de acuerdo con ella, es quien organiza y decide por ambos. La enfermedad que ella padece, de acuerdo con el marido, "no es nada grave, sólo una depresión nerviosa transitoria (una ligera propensión a la histeria)" (Gilman, 2001, p. 51) En este aspecto dos médicos avalan y dictaminan el mismo diagnóstico, el hermano de la protagonista y el doctor Weil.

Ella nos relata que consume los medicamentos prescritos, viaja, camina,

respira aire fresco y tiene "terminantemente prohibido 'trabajar' hasta que vuelva a encontrarme bien" (Gilman, 2001)⁷. Irónicamente, la protagonista dice que disiente de tales ideas y considera que trabajar le haría bien, pero "¿qué le va a hacer?", expresión que se encuentra en diferentes partes del texto y parece anticipar un comportamiento sumiso del personaje. No se opone abiertamente a los designios masculinos aunque se encuentre en desacuerdo con ellos.

John, su esposo, se torna en una figura omnipresente cuyo nombre se repite treinta y nueve veces a lo largo del texto. Esta continua mención lo convierte en un personaje que si bien no aparece físicamente, es la voz ausente que dirige la vida de la protagonista: John dice, decide, niega, ordena, hace, prohíbe, minimiza las ideas de su esposa, establece el horario de actividades diarias para ella. En fin, como la protagonista comenta, él "se ocupa de todo" y ella se limita a obedecer.

A la vez, John es descrito como atento, cariñoso, un marido "perfecto"⁸ que cuida de su esposa como si fuese una niña pequeña; se ríe de ella por sus temores y la guía en su rutina diaria. No obstante, la protagonista duda de las órdenes de su marido y con frecuencia manifiesta el deseo oculto de autoafirmarse cuando sutilmente contraviene lo que John le indica. Él le prohíbe escribir pero ella lo hace a escondidas, en una especie de diario, un lugar oculto y privado donde expresa sus ideas, temores, y pensamientos.

El cuarto que John elige para su esposa es reflejo de este deseo oculto. Ella quiere el dormitorio del primer piso, mas se resigna al cuarto "con barrotes" y de un "feo papel amarillo" en

la pared, el “cuarto de los niños”, “el más alto de la casa” y el más aislado. El color amarillo del papel le resulta desde el principio, soso, irritante. Además, los dibujos tienen diseños de líneas “que de repente se suicidan” y “se destruyen en contradicciones inconcebibles” (Gilman, 2001, p. 54).

El color amarillo del papel de la pared adquiere connotaciones negativas para la narradora, es repelente, repugnante, chillón, sucio, desteñido de forma rara, cambia en algunos lugares a un naranja “paliducho y desagradable” y en otros a un “verdoso repelente”, incluso, el color llega a tener “olor”, un elemento raro que la hace recordar cosas amarillas, podridas y malélicas. Por otro lado, el simbolismo del color amarillo se asocia al elemento solar, a la racionalidad, a la luz y a la vida (Chevalier & Gheerbrant, 1996). No obstante, este amarillo es un color degradado, probablemente al igual que la razón de la protagonista, por su incapacidad para adaptarse a los mandatos sociales de la época. ¿Podríamos pensar que se debe a que la racionalidad empieza a desvanecerse lentamente en esta mujer?

El color naranja simbólicamente alude al punto de balance de la libido y el espíritu, pero también tiende a los extremos. En el relato pierde color y se torna desagradable a medida que el control racional desaparece. El color verde en la Edad Media era sinónimo de locura y sinrazón. La simbología negativa de este color incluye el veneno, la ponzoña, la enfermedad y la muerte; también remite al moho, a la descomposición y la putrefacción (Chevalier & Gheerbrant, 1996). De alguna forma, el papel parece amenazar la racionalidad, el control de la libido y la sanidad

de la protagonista. Gilbert y Gubar (2000) comentan en referencia al papel de pared y su diseño:

... aún más atormentador es el papel pintado de la habitación, un papel amarillo sulfúrico, arrancado a trozos y con un diseño de “curvas débiles e indefinidas” que “se precipitan en ángulos extravagantes” y “se destruyen en contradicciones inauditas”. Antiguo latente, “inmundo” como las estructuras opresivas de la sociedad en la que se encuentra, este papel que circunda a la narradora como un texto inexplicable, reprobador y aplastante como su esposo médico, obsesionante como el “patrimonio hereditario” en el que está tratando de sobrevivir. (p. 103)

En relación con la teoría freudiana, el papel amarillo podría interpretarse como una proyección de la protagonista, quien desde las primeras páginas nos revela su deseo y necesidad de escribir, pero también nos hace cómplices de su actividad de escritora a escondidas en vista de la prohibición impuesta por su condición de salud. En este sentido, no solo se revela su condición de salud sino su represión como escritora, una profesión que, aún en el siglo XIX, es vista con desconfianza⁹. La mujer escritora “a diferencia de su igual masculino (...) debe combatir primero contra los efectos de la socialización que hace que el conflicto con la voluntad de sus precursores (masculinos) parezca indeciblemente absurdo, fútil e incluso autoaniquilante” (Gilbert & Gubar, 2000, p. 63).

La descripción de la casa “encantada” se va ensombreciendo a medida que es descrita, “es una maravillosa finca” pero es solitaria, con muros y rejas cerradas con candados, “el jardín es una preciosidad” pero tiene “invernaderos

rotos" y llevaba años "vacía". La casa cumple una función ambivalente es *lo heimlich* y lo *unheimlich* a la vez, pues presenta ambas facetas. En relación con el sujeto, lo ominoso es la mujer escritora que se ve reflejada en el papel, que quiere escapar, que se escinde pero que no puede reconocerse a sí misma atrapada en la abyección de su condición. Kristeva formula el concepto de abyección en términos de ambigüedad e incertidumbre: "No es falta de limpieza o salud lo que causa la abyección, sino lo que perturba la identidad, el sistema, el orden. Lo que no respeta los bordes, las posiciones, las reglas (citada en Mandel, 2010, p. 57).

¿Acaso la protagonista se ve reflejada en esa casa? Ella es joven, encantadora, el ideal que la masculinidad considera romántico, pero a pesar de que a primera vista su maternidad es como un "precioso jardín" se siente solitaria, se encuentra aislada tras muros y rejas, es una madre frustrada, no se siente realizada y sus nervios le impiden ejercer la función primordial para una mujer, de acuerdo con la sociedad de la época. Ella se siente vacía, inadaptada en su entorno y la inactividad que le ha sido prescrita e impuesta la imposibilita a tener una vida plena. En este sentido, como aseveran Gilbert y Gubar (2000):

Después de todo, convertirse literalmente en una casa es negarse la esperanza de esa trascendencia espiritual del cuerpo, que como Simone de Beauvoir ha sostenido, es la que hace a la humanidad distintivamente humana. (pp. 101-102)

El papel amarillo de la pared del cuarto de la protagonista puede ser comparado con un espejo/texto porque

la protagonista se ve reflejada en este sin reconocerse. El papel de pared se convierte en el soporte sustituto para la actividad que le ha sido vedada. Así, la pared se convierte en la superficie sobre la cual ella escribe con su imaginación, el espacio donde se inscribe, se escinde y sobre el cual impregna su rebelión. Al respecto, como señalan Gilbert y Gubar (2000), la mujer escritora que se mira en el espejo/imagen del texto con frecuencia se encuentra atrapada, pero este intento de silenciamiento es subvertido gracias al "poder de crearse a sí mismas como personaje, incluso quizás el poder de llegar hasta la mujer atrapada al otro lado del espejo/texto y ayudarle a saltar fuera" (p. 31).

La idea del papel amarillo como texto aparece cuando la misma protagonista afirma: "¡Hay tantas mujeres arrastrándose, y corren tanto...! Me gustaría saber si salen todas del papel, como yo" (Gilman, 2001, p. 75). Resulta claro que frente al ideal de feminidad la protagonista se siente escindida, pues ella escribe y no debe, no es una esposa ideal, ni una madre adecuada. Además, duda constantemente entre lo que la sociedad prescribe como una conducta normal y lo que ella dice, hace, piensa y percibe del entorno. Así lo expresa cuando se juzga en contraste con su cuñada Jean: "Es un ama de casa perfecta y entusiasta, y no aspira a ninguna otra profesión. ¡Estoy convencida de que para ella estoy enferma porque escribo! (Gilman, 2001, p. 59). La "culpabilidad" que ella siente por el deseo de escribir es un sentimiento constante que la limita, la oprime, la acosa y la hace sentir inadecuada como esposa, madre y mujer. En este sentido, como bien señala Hidalgo (2003), la sociedad construye un ideal donde:

La femineidad va a ser asociada con la pasividad y una deficiente autonomía en la toma de decisiones y en la capacidad de autodeterminación o, por el contrario, con una agresión destructiva sin límites. Imágenes sobre la femineidad, que van más allá de esta polarización, todavía no han encontrado una mayor representación dentro de la teoría psicoanalítica. (p. 5)

El papel amarillo cumple la función de “espejo/texto”; la protagonista plasma su mirada y se inscribe inadvertidamente sin tomar la pluma y el papel. El trabajo de escritora le ha sido vedado por la prohibición que su marido le ha impuesto. Al usar el papel amarillo de la pared como vía de escape, este de forma similar a un espejo, muestra a los otros una imagen externa de la mujer, que oculta y guarda los secretos de la autora, es la amenaza latente del escape. Para la protagonista, la mujer que ella ve reflejada en el espejo-papel amarillo, muestra de sí mucho más que la exterioridad que los otros perciben en ella.

La protagonista ve reflejado su interior, sus pensamientos más íntimos en el papel de pared, la liberación inminente por medio de la escritura, pero también se refleja el temor a transgredir el orden establecido. ¿Es ella acaso esa mujer que se agacha y se arrastra detrás del dibujo, que se esconde esperando la oportunidad para salir? El deseo por escribir aparece en diversas ocasiones en el texto, incluso, ella llega a afirmar, que podría ayudarla en su cura:

A veces pienso que si tuviera fuerzas para escribir un poco se aligeraría la presión de las ideas, y podría descansar. Pero cada vez que lo intento me

doy cuenta que me canso mucho. ¡Desanima tanto que nadie me aconseje ni me haga compañía en mi trabajo! (Gilman, 2001, p. 57)

Sabemos, por lo que la protagonista nos dice, que John le ha prohibido escribir “por su salud”. A él no le gusta que escriba: “le irrita que escriba” (Gilman, 2001, p. 55), por eso ella esconde su escritura. Así, a su marido le desagrada que alimente fantasías al mirar por la ventana:

John me ha avisado de que no alimente fantasías. Dice que con la imaginación que tengo, y con mi costumbre de inventarme cosas, una debilidad nerviosa como la mía sólo puede desembocar en toda clase de fantasías desbordantes, y que debería usar mi fuerza de voluntad y mi sentido común para controlar esa tendencia. Es lo que intento. (Gilman, 2001, p. 57)

Ante la fuerza que la impulsa a rebelarse e impugnar el modelo de conducta que se le impone y su incapacidad de mostrarse como la esposa y madre ideal, la prohibición de imaginar y crear es una negación de la autoría femenina. El cuarto con el papel amarillo la invita a la rebelión pues alimenta la capacidad de percibir lo que los otros no ven, la fantasía que le permite liberarse al crear imágenes tras el papel amarillo. Ella lo manifiesta cuando asevera: “Ojalá me curara más de prisa. Pero no tengo que pensarlo. ¡Me da la impresión de que este papel “sabe” la mala influencia que tiene” (Gilman, 2001, p. 57). Ya desde el principio ha manifestado el rechazo que siente por ese papel amarillo, donde posiblemente en su nivel subconsciente percibe su

deseo de autoafirmación, su capacidad creadora por medio de la escritura, de la cual intenta huir para complacer a John. Es un deseo que reprime, por eso manifiesta en el texto:

En ese papel hay cosas que sólo sé yo; cosas que no sabrá nadie más. Cada día se destaca más las formas imprecisas que hay detrás del dibujo principal. Siempre es la misma forma, sólo que muy repetida. Y es como una mujer agachada, arrastrándose detrás del dibujo. No me gusta nada. Me pregunto si...Empiezo a pensar... ¡Ojalá que John me llevase de aquí! (Gilman, 2001, p. 64)

La protagonista reflexiona y teme encontrar las respuestas. John es la persona que puede asegurarle la certeza de no tener que pensar, que cuestionarse lo que ocurre con esa mujer detrás del papel tapiz de la pared. La narradora es una cautiva por su enfermedad y su condición de mujer. El encierro y la inactividad que le fueron prescritos como cura para su condición, por el contrario la acercan a la locura. La falta de compañía y de estimulación intelectual la empujan a imaginar y conjurar un mundo detrás del papel amarillo de pared. Allí en ese lugar, en este papel de pared, existe una mujer cautiva, como ella. Hidalgo (2013) asevera que en el imaginario social las ideas sobre la feminidad se encuentran:

como hilos significantes que se tejen en un texto fragmentado en el que al mismo tiempo la sexualidad parece disolverse. Lo femenino desaparece frente a lo materno, y así se ocultan sus poderes múltiples y ambivalentes. La mujer sigue experimentándose a sí misma como objeto *sexualizado*, no obstante,

la sexualidad femenina está culturalmente mistificada, deformada o silenciada. Bajo estas condiciones, la realidad de la feminidad queda encerrada en una contradicción irresoluble, en una situación paradójica, en la que su *esencia* histórica, lo que la define, constituye lo negado, lo indecible, un vacío impenetrable. A la mujer como objeto sexual por excelencia se le niega ser sujeto de deseo. (Hidalgo, 2013, p. 134)

La narradora se encuentra encerrada, limitada al entorno de una casa alejada, un dormitorio que la oprime y una ventana con barrotes que restringen su libertad. Todos estos elementos la aíslan y la reprimen. La otra mujer se encuentra cautiva dentro del papel que la atrapa y la oculta. La otra que se oculta tras el papel solo puede ser observada durante la noche y se mantiene invisible durante el día "A la luz del día está borrosa, inmóvil" (Gilman, 2001, p. 67).

La racionalidad aprisiona a la protagonista; durante el día ella es prisionera al igual que la mujer detrás del papel amarillo. Sin embargo, el mundo interior de la narradora es liberado durante la noche, el tiempo durante el cual la mujer atrapada tras el papel es liberada. Así, lentamente observamos como:

The narrator begins withdrawing into her own head. Her insanity increases page by page, her ideas full blown hallucinations and her thoughts becoming more and more erratic as she pictures the woman behind the pattern of the wallpaper and begins scheming how to free her. Eventually she begins to see the woman everywhere. "I can see her out of every one of my windows! It is the same woman, I know, for she is

always creeping, and most women do not creep by daylight” (Perkins, 801). (Sigurðardóttir, 2013, p. 19)

La mujer-esposa-escritora entra en conflicto con sus deseos reprimidos y lo que la sociedad espera de ella. Cuando escribe se siente culpable: “No sé por qué escribo esto. No quiero escribirlo. No me siento capaz. Además, sé que a John le parecería absurdo” (Gilman, 2001, p. 62). La represión de la escritora es una forma de negarle la autonomía y la subjetividad a las mujeres como sujetos, pues como bien señalan Gilbert y Gubar:

Al hacerlo se la excluye como identidad dentro de la cultura (cuyo emblema muy bien pudiera ser la pluma), sino que también se convierte en una encarnación de los extremos de la Otredad misteriosa e intransigente que la cultura enfrenta con adoración o temor, amor o aversión. (2000, p. 34)

En relación con la mujer escritora y la imagen del espejo/texto, Gilbert y Gubar señalan: “antes de que la mujer escritora pueda viajar a través del espejo hacia la autonomía literaria, debe aceptar las imágenes de la superficie del espejo...” (2000, p. 32). En este sentido, las autoras manifiestan que siguen a Virginia Woolf cuando afirma que para poder escribir se debe eliminar el ideal estético cuya construcción masculina impide la autoafirmación de modo que “todas las mujeres escritoras deben matar al opuesto y doble necesario del ángel, ‘monstruo’ de la casa cuyo rostro de Medusa también mata la creatividad femenina” (Gilbert & Gubar, 2000, p. 32).

El eterno femenino, el ángel de la casa es el ideal al que toda mujer debe

aspirar pero que en este caso contrasta con las actitudes y deseos de la protagonista. La narradora está atrapada en una disyuntiva donde sus sentimientos se encuentran en constante pugna entre el deber racional que la sociedad le impone y las emociones, sensaciones y deseos que ella experimenta.

La maternidad como función principal de las mujeres en la sociedad le resulta en un malestar que la aleja y la aísla socialmente. Ella desea cumplir con el deber de ser una buena esposa para su marido, la cual, como señalan Gilbert y Gubar, fue descrita en los libros de los historiadores sociales que: “describían las virtudes el eterno femenino ‘si la esposa debe ser a la comodidad y provecho del hombre, es muy razonable que sea cuidadosa y diligente en contentarlo y agradarlo’ serían, estos los actos apropiados de una dama” (2000, p. 38). Mas la protagonista, a pesar de sus buenas intenciones no logra conciliar el modelo con su realidad. Ella reconoce que no puede ser como su cuñada Jeannie, e intenta seguir los consejos de John pero falla constantemente:

A veces me enfado con John sin motivo. Estoy más sensible que antes, eso seguro. Yo creo que es por mi problema de nervios.

Pero John dice que si pienso eso me olvidaré de controlarme como es debido; así que hago esfuerzos por controlarme, al menos en su presencia, cosa que me cansa mucho. (Gilman, 2001, p. 53)

Ella mira y es mirada y evaluada constantemente; sus acciones son vigiladas y controladas. El asilamiento y el encierro en una finca de campo la someten a una rutina preparada por su marido:

[John] Es muy atento, muy cariñoso, y casi no me deja dar un paso sin intervenir. Me ha preparado un horario con indicaciones para cada hora del día. John se ocupa de todo, y claro, yo me siento una mezquina y una desagradecida por no valorarlo más. (Gilman, 2001, p. 51)

Los sentimientos de culpabilidad se convierten en una constante para la narradora. El deber entra en conflicto con sus sentimientos, por eso oculta, calla y finge una aceptación, ante los demás y ante sí que está lejos de experimentar. Sin embargo, ella se percibe a sí misma como alienada:

El abandono, e incluso el sólo alejamiento del horizonte cultural de la feminidad provoca profundos sentimientos de culpa, vergüenza y depresión por una parte, y miedo, rechazo y repulsión por otra, llegando incluso a cuestionarse "la esencia femenina" -como construcción histórica-, el ser mismo de mujer. (Martínez, 2007, p. 90)

Paulatinamente, el horror, la repulsión el rechazo que siente hacia el papel amarillo en la pared, empiezan a ejercer una fascinación en ella que supera la repulsión. La construcción que ella realiza a partir de las formas que observa en el papel, lentamente la introducen en esa otredad que visualiza detrás del papel. La mujer que "se materializa en las noches de luna llena" empieza a aparecer por las noches, como símbolo del mundo irracional, inconsciente. Durante el día, Jane nos relata, desde la racionalidad, los sentimientos que experimenta hacia su situación y hacia ese papel amarillo que la incomoda y la inquieta. El amarillo

con sus connotaciones solares y por ende luminosas asociadas con el pensamiento racional, son subvertidas por la autora, para quien el color la conduce hacia la oscuridad y el delirio. La noche y la luna la liberan parcialmente, pues la mujer inicial y las mujeres posteriores que aparecen detrás del papel, la liberan temporalmente de la opresión, la claustrofobia y el agobio del encierro que la limitan.

Así, el delirio que parece conducir a la locura se convierte en la vía de escape a su situación. El relato de la neurosis de la protagonista refleja una especie de neurosis en un espacio moral que se torna obsesivo. El entorno de la narradora deviene misterioso y real, racional y fantástico, idílico y extraño a partir de un deseo reprimido por las formas de socialización genérica que la atrapan en el ámbito social e individual. Bourdieu (2000) señala que el orden social masculino se encuentra profundamente insaturado por lo que no necesita de una justificación ya que se impone a sí mismo como autoevidente y es aceptado como natural por el acuerdo de las estructuras sociales (organización social de espacio y tiempo, división sexual del trabajo) y las estructuras cognitivas (el cuerpo y la mente).

El papel amarillo de la pared trasciende su función real y se vuelve un objeto en el cual la narradora proyecta sus sentidos, al punto que lo percibe desde la mirada, el tacto y el olfato. El color no tiene sonido, porque la voz de la mujer detrás del papel, al igual que la de la narradora, está silenciada como discurso irracional. Habermas (1985) afirma que la condición fundamental para la validez del discurso racional es la existencia de un acuerdo válido entre los participantes y la racionalidad

de los sujetos involucrados en el discurso. Las condiciones para esa comunicación suponen: el entendimiento, el cual debe incluir no solo la inteligibilidad de las emisiones del hablante, sino también la verdad de los contenidos proposicionales, que las presuposiciones existenciales sean verdaderas y que se dé la veracidad del hablante, así como la corrección o rectitud de la emisión en términos morales.

En este sentido, el discurso femenino no cumple con estas condiciones, pues se torna irracional al pronunciarse desde una neurosis que produce delirios y disociación de la realidad. Lo que la protagonista siente y piensa es devaluado por el discurso oficial patriarcal y científico del marido, el hermano de la narradora y el Dr. Weil, todos ellos médicos respetables que se convierten en la voz masculina autoritaria que anula el discurso femenino de la paciente, como mujer, esposa, hermana y ser pensante.

La producción del discurso, de acuerdo con Foucault (1992), está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad. Foucault (1989), en su libro *Civilization and Madness: A History of Insanity in the Age of Reason*, afirma que la locura es un constructo social, el cual no es un concepto fijo ni inalterable, pues su significado depende de la sociedad donde surge. Al ser un constructo social, la locura está definida por discursos aceptados y estos a su vez dependen de las fuerzas intelectuales y culturales de una sociedad determinada.

El “discurso”, como el sistema de pensamientos, ideas y otras prácticas

simbólicas que componen una sociedad o cultura específica, es para Foucault (1992) un sistema de conocimiento que posibilita la enunciación de proposiciones verdaderas o falsas y, además, se encuentra estrechamente ligado a la locura en relación con los sistemas mediante los cuales se la excluye. La violencia, ya sea física, sexual y simbólica ejercida sobre la identidad femenina, a partir del estudio de las relaciones de poder y de la perspectiva de género, señala la perpetuación del orden patriarcal construido a partir de la imposición, el orden simbólico y la legitimación del poder.

La habitación de la narradora tiene una cama, símbolo de la unión matrimonial, que la asfixia. Si bien no admite abiertamente que se encuentra atrapada en su matrimonio con John, la represión se nos presenta en ese lecho sublimado que se torna inamovible. Cuando el cuarto queda vacío de muebles solamente la cama permanece: “Sólo queda la cama clavada al suelo, con el colchón de lona que encontramos encima”. (Gilman, 2001, p. 74). El entorno puede cambiar, pero ella y la cama parecen estar atadas sin remedio. El dormitorio vacío la hace sentir cómoda:

Me gusta bastante esta habitación, ahora que vuelve a estar vacía.

¡Qué destrozos hicieron los niños!

¡La cama está como si la hubieran mordido! (Gilman, 2001, p. 74)

¿Es acaso la cama ese matrimonio del cual empieza a liberarse, al aceptar que son su matrimonio, los niños y lo que se espera de ella como sujeto los que la reprimen y la obligan a ocultar sus deseos. Esa cama “mordida” que en

un primer momento se piensa ha sido mutilada por los niños únicamente, resulta doblemente agredida cuando hasta la narradora, con rabia, la ha mordido para intentar escapar de su presencia. Ha intentado moverla, pero esto solo la ha incapacitado y la ira es el sentimiento que prevalece frente a un lecho que posiblemente ya no desea porque la lastima emocionalmente:

¡Esta cama no hay quien la mueva! He intentado levantarla y empujarla hasta quedarme lisiada. Entonces me he enfadado tanto que le he arrancado un trozo de un mordisco, en una esquina; pero me he hecho daño en los dientes. (Gilman, 2001, p. 75)

La protagonista se muestra muy preocupada ante el inminente regreso. Si al principio del relato los tres meses de aislamiento parecían muy largos, ahora la agobia la idea de volver al mundo del cual fue alejada. La permanencia en la habitación y su identificación con el papel/espejo/texto amarillo y la mujer que conoció allí es el mundo en el cual desea permanecer. La posibilidad de escapar del espacio del encierro que se avecina, la impulsa a admitir el deseo oculto de un suicidio que descarta:

Me estoy enfadando tanto que acabaré haciendo algo desesperado. Saltar por la ventana sería un ejercicio admirable, pero las barras son demasiado fuertes para intentarlo. [...] Sé perfectamente que sería un acto indecoroso, y que podría interpretarse mal. (Gilman, 2001, p. 75)

Sin embargo, la protagonista aún está condicionada por la construcción

social que normativiza sus actos. Por esta razón abandona la idea del suicidio, mas ante el inminente regreso a su hogar y a la rutina sin escape que la espera, decide negarse a abandonar la habitación encerrándose en ella:

No quiero salir. No quiero, ni que me lo pida Jeannie. Porque fuera hay que arrastrarse por el suelo y en vez de amarillo todo es verde. (Gilman, 2001, p. 76)

Por segunda vez aparece la mención del color verde como algo negativo, antes era repelente, ahora todo afuera de este cuarto no es amarillo, el color que ha llegado a representar el color de su libertad, sino que afuera el verde predomina. El verde con sus connotaciones simbólicas de vida, fertilidad, en su aspecto positivo, incluyen la idea de la de la juventud y la inexperiencia. La protagonista desea escapar de una vida que la define únicamente como esposa y madre y la reprime para expresar sus deseos y pensamientos.

La autoidentificación de la narradora se realiza cuando internaliza a las mujeres que se muestran detrás del papel; ya no necesita mirar hacia afuera pues la mirada se vuelve hacia sí cuando afirma: "Ni siquiera me gusta mirar por las ventanas. ¡Hay tantas mujeres arrastrándose, y corren tanto...! Me gustaría saber si salen todas del papel como yo" (Gilman, 2001, p. 75). En este sentido, como bien señalan Gilbert y Gubar (2000) "para la artista femenina el proceso esencial de auto-definición se complica por todas las definiciones patriarcales que se interponen entre ella misma y ella misma" (p. 32). Finalmente, se acepta y entonces se reconoce como una de ellas: "Supongo que cuando se haga de noche tendré

que ponerme otra vez detrás del dibujo. ¡Con lo que cuesta!” (Gilman, 2001, p. 76). Aquí surge, como afirma Gadamer (1993), la experiencia estética que contribuye con la disolución del sujeto preceptor y el objeto en la obra de arte, en este caso el texto, donde se rompe con la dicotomía sujeto-objeto.

John, por primera vez, ve contrariada su voluntad cuando la protagonista se niega a salir del dormitorio y se enfrenta a él. Resulta claro que ella ya no teme actuar de forma que su marido no apruebe. Caminar a gatas no solo implica un comportamiento anormal sino un retorno a lo animal, a lo salvaje, a lo indomable que le devuelve su libertad en la autoafirmación: “¡Es tan agradable estar en esta habitación tan grande, y andar a gatas, siempre que quiera...!” (Gilman, 2001, p. 76). Ella es quien le indica dónde encontrar la llave para abrir la puerta, pero cuando él lo hace no puede asimilar lo que aparece antes sus ojos y se desmaya.

La protagonista se sorprende por la reacción de su marido y se pregunta: “¿Por qué se habrá desmayado? El caso es que lo ha hecho, y justo al lado de la pared, en mitad de mi camino. ¡O sea que he tenido que pasar por encima de él a cada vuelta!” (Gilman, 2001, p. 77). Así, para poder continuar con su nueva vida debe pasar literalmente por encima de John, quien se interpone entre ella y el papel de pared. Ahora, ya no importa seguir las órdenes de él, pues ella ha logrado escapar de su control y del mundo racional: “—Al final he salido—he dicho—, aunque no quisierais ni tú ni Jane. ¡Y he arrancado casi todo el papel, para que no podáis volver a meterme!” (Gilman, 2001, p. 77).

Usualmente se interpreta el nombre de Jane como el de su cuñada, la

contraparte femenina de John, la mujer ideal que la narradora no ha podido, ni ha aceptado ser. Sin embargo, la protagonista siempre se refiere a ella con el nombre de Jean o Jeannie en el relato y no como Jane. Surge la duda de si el nombre Jane podría más bien corresponder a la narradora y no a su cuñada Jean. Podría pensarse entonces, en que en el delirio, la protagonista no solo logra escapar del encierro impuesto por su matrimonio y de las convenciones sociales, sino que finalmente sale del anonimato para reconocer que, la Jane-esposa no aprueba lo que hace la nueva Jane. Jane podría representar el pasado, la mujer tradicional que no aprueba la liberación y por eso la protagonista la deja atrás.

Reflexiones finales

En el relato de Gilman, lo femenino y lo masculino se experimentan desde coordenadas en el tiempo y el espacio que remiten a un momento histórico determinado, el siglo XIX, a una clase social alta y a una cultura anglófona. No obstante, la lectura de las realidades sociales y la visión de mundo se relacionan con la experiencia femenina en función de las vivencias, intelecciones y emociones individuales y particulares subjetivas con las cuales el autor, el personaje y el lector entran en juego.

Gilman utiliza ciertas convenciones del género gótico y sitúa a la protagonista de “El papel de pared amarillo” en un entorno extraño y familiar a la vez, un espacio ideal que contribuye con un estado emocional inestable, que resulta intensificado por el entorno. En este escenario, la autora produce un relato que critica las ideas patriarcales

de la época en relación con la feminidad. En el relato, la protagonista ante la imposibilidad de escapar por vías físicas más racionales, lo hace por medio del delirio.

La locura le permite a la narradora escapar del control social y familiar y transgredir todas las normas establecidas. Por eso cambia su percepción del espacio donde se encuentra cuando se libera de la represión y es ella quien asume el control y se encierra en la habitación.

Al escapar de las convenciones que la asfixia, paradójicamente la protagonista se libera de los horarios, las prescripciones y el control de los guardianes que vigilaban todas sus acciones. Es cierto que la nueva situación la aísla de los otros, pero ella se asume como sujeto autónomo libre. Ahora, es ella quien decide no abandonar la habitación y vivir en la otredad. La mujer autora liberada se convierte en lo abyecto para los demás por su conducta, sus deseos y sus acciones, pero la locura le proporciona en un nivel interior la posibilidad de escapar de las construcciones sociales tradicionales. Si bien al final paga el precio que la sociedad impone a la locura, paradójicamente, el cuento se convierte en encierro y libertad para el personaje. Lo cierto es que la locura de la protagonista cierra el relato con la paradoja de un nuevo encierro liberador. La locura será el factor que la aísla de la sociedad y a la vez le permitirá ser libre de las convenciones y mandamientos de la sociedad patriarcal.

Al pasar sobre un John desmayado, ella supera las barreras patriarcales que él representa como marido, médico y varón, y así reafirma su identidad de autora y mujer. Al final, como corresponde al género gótico, el cuento deja

abiertas las posibilidades de interpretación. ¿Se acepta, la protagonista, por primera vez, cuando se asume como autora y se enfrenta al John-patriarca? ¿Se rebela contra la imagen idealizada de mujer angelical y superará el confinamiento al cual se la ha sometido? ¿O es acaso la loca-escritora del desván que se libera finalmente del encierro y las convenciones impuestas por el patriarcado y logra afirmarse como sujeto por medio de la autoría femenina?

Notas

- 1 Gilbert y Gubar (2000) comentan que cuando "The Yellow Paper" fue publicado, la autora lo envió al Dr. Weir Mitchell: "cuya reprobación le había impedido probar la pluma durante su crisis nerviosa, con lo cual se agravó su enfermedad, y le agradó saber años después, que "había cambiado su tratamiento de la postración nerviosa desde que leyó" su relato. "Si es así", declaró, "No he vivido en vano" (p. 104).
- 2 Coventry, Patmore (1894) escribe un famoso texto dedicado a su futura esposa, donde dibuja la imagen victoriana de la perfecta esposa "Angel in the house" una imagen idealizada de la feminidad. La esposa perfecta debía ser devota, sumisa, encantadora, pasiva, abnegada, pura, en fin un modelo a seguir para las mujeres "perfectas" del imaginario masculino de la época, el cual ha trascendido y aún mantiene fuertes ecos en la época contemporánea.
- 3 Al respecto ver los personajes trágicos de Casandra, Medea, Deyanira, Clitemnestra entre otros, quienes por sus acciones transgresoras reciben un tratamiento que las encasilla en conductas y acciones subversivas para la sociedad y

- se convierten en estereotipos femeninos negativos en la tradición literaria.
- 4 In the mid nineteenth century, women outnumbered male patients in mental asylums. This did nothing to help the rights of women and the popular consensus at the time was that women were more prone to diseases of the mind; made more vulnerable by their reproductive system and delicate sensibilities. Silas Weir Mitchell is quoted to say: “the man who does not know sick women does not know women” (45) (Sigurðardóttir, 2013, p.5).
 - 5 Dr. Mitchell’s reputation fell after the 1970s because of the revival of the semi-autobiographical short story “The Yellow Wallpaper” (1892) by Charlotte Perkins Gilman, a writer, poet, and social reformer. The story became a standard part of the curriculum in U.S. cultural history, women’s studies, and medical humanities. In the story, Gilman condemned the rest cure and by extension the harmful treatment of women by physicians, most of whom were men at the time. The woman in Gilman’s story is prescribed a strict rest cure, during which she gradually becomes insane (Virginia, 2007, p.1).
 - 6 Assigned to more women than men was the so called ‘rest-cure’, invented by Silas Weir Mitchell, an American physician and nerve specialist. Mitchell noted that women who suffered from neurasthenia were thin and anemic. The solution to this, according to him, was plenty of rest and an overwhelming diet of fattening food. The patient was not permitted to leave bed or even move within it without the doctor’s approval, and every day she would receive a massage from a specialized nurse. There was a darker side to this treatment which can be seen in the way Mitchell writes about this therapy and his patients in his book *Fat and Blood* (1877). There he describes the ‘rest-cure as an incentive for women to stop avoiding their housework and get back on their feet. According to him: “the ‘rest-cure could be used to discipline women whose illness became a means of avoiding household duties” (Stiles, 4) (citados en Sigurðardóttir, 2013, p.5).
 - 7 Desde la psicología moderna la situación que describe la protagonista se asocia a una depresión posparto. La Clínica Mayo describe como síntomas de este trastorno: el insomnio, la pérdida de apetito, la fatiga, sentimientos de culpa, vergüenza, dificultad para desarrollar lazos afectivos con el bebé, alejamiento de la familia y las amistades, confusión, desorientación, alucinaciones, ideas falsas y paranoia (las últimas tres se asocian a una psicosis posparto). http://digitalcommons.morris.umn.edu/horizons/vol1/iss2/10_4
 - 8 John has internalized the misogyny that is acceptable and normal in his environment, and is unaware of the harm he is doing to his wife. Gilman herself points out in her autobiography that the ‘rest-cure was designed for “the business man exhausted from too much work, and the society woman exhausted from too much play” (Shumaker, p.591, citada en Sigurðardóttir, 2013, p.20).
 - 9 In his 1875 book *Sex and Education; or, a Fair Chance for Girls*, Edward Clarke claims that while girls can go to school and study as boys do, this will cause them to suffer from: “neuralgia, uterine disease, hysteria, and other derangements of the nervous system” (Clarke citado en Sigurðardóttir, 2013, p.5).

Bibliografía

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

- Burin, M. (1990). *Género y Psicoanálisis; Subjetividades femeninas vulnerables*. Encontrado el 10 de junio de 2015, de: Psicoanálisis, Estudios Feministas y Género: <http://www.psiconet.com/foros/genero/subjetividad.htm>
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1996). *Dictionary of Symbols*. London: Penguin books.
- Flores González, M. (2013). *Locura y género en Costa Rica 1910-1950*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- (1989). *Civilization and Madness: A History of Insanity in the Age of Reason*. London: Routledge.
- Gadamer (1993). *El problema de la conciencia histórica*. Madrid: Tecnos.
- Gilbert, S. & Gubar, S. (2000). *La loca del ático*. Barcelona.
- Gilman, C. Perkins (2001). *Cinco mujeres locas: Nathaniel Hawthorne, Charlotte Perkins Gilman, William Faulkner, Eudora Welty, Truman Capote*. Barcelona: Lumen.
- Habermas, J. (1985). *Conciencia moral y acción comunicativa*. Barcelona: Península.
- Hidalgo, R. (2013, otoño). Agresión femenina y autonomía. Un acercamiento desde una crítica feminista a la teoría psicoanalítica. *Revista Científica UCES*, XVII (1): 132-150.
- (2003). *Entre la Tradición y la Modernidad: La Medea de Eurípides como Sujeto Femenino Trágico*. Encontrado el 13 de junio de 2015.
- (2003). *La Medea de Eurípides*. Encontrado el 10 de junio de 2015, de: Psicoanálisis, Estudios Feministas y Género: <http://www.psiconet.com/foros/genero/medea.htm>
- Mandel, C. (2010, agosto). Mapa del cuerpo femenino, Una lectura deconstructiva de creadoras visuales en Costa Rica. San José: Universidad de Costa Rica, *Colección Centro de Investigación en identidad y Cultura Latinoamericana*.
- Martínez, M. (2007). La construcción de la feminidad: la mujer como sujeto de la historia y como sujeto de deseo. *Actualidades en Psicología*, 21: 79-85.
- Montilla, J. (2007). *Ilustraciones médicas de la locura femenina en el siglo XIX*. Encontrado el 17 de junio de 2015, de: Encuentro: artes por la integración: http://www.juliamontilla.com/textos/Catalogo_encuentro_Julia_03.pdf
- Sigurðardóttir, E. (2013). *Women and Madness in the 19th Century. The effects of oppression on women's mental health*. Encontrado el 17 de junio de 2015, de: Háskóli Íslands Hugvísindasvið: <http://skemman.is/stream/get/1946/16449/38448/1/BA-ElisabetRakelSigurdar.pdf>
- Virginia, U. (2007). *The Rest Cure and Dr. Weir Mitchell*. Encontrado el 10 de junio de 2015, de: Neurasthenia and the Culture of Nervous Exhaustion: <http://exhibits.hsl.virginia.edu/nerves/rest/>

