

# LAS CURAS DE REPOSO Y LA OPRESIÓN PATRIARCAL EN “THE YELLOW WALLPAPER” Y *MRS. DALLOWAY*<sup>1</sup>

Marta Villalba Lázaro<sup>2</sup>

## Las curas de reposo y la opresión patriarcal en “The Yellow Wallpaper” y *Mrs. Dalloway*

### Resumen:

En este artículo se comparan las obras “The Yellow Wallpaper” de Charlotte Perkins Gilman y *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf al objeto de analizar los paralelismos literarios que presentan en la denuncia común de las curas de reposo, que escriben desde su propia experiencia. Se pretende enfatizar las cuestiones de género que impregnan las dos narrativas poniendo especial hincapié en los símbolos e imágenes que confluyen y que permiten visibilizar las frustraciones y ansiedades de mujeres brillantes que padecieron el sometimiento a maridos y médicos en sociedades marcadamente patriarcales que aún tratamos de superar.

**Palabras clave:** Feminismo, represión, enfermedad mental, cambios reproductivos, suicidio.

### Rest Cure and Patriarchal Oppression in “The Yellow Wallpaper” and *Mrs. Dalloway*

**Abstract:** This article compares Charlotte Perkins Gilman’s “The Yellow Wallpaper” and Virginia Woolf’s *Mrs. Dalloway* with the aim of analyzing the literary parallelism established in their rejections of prescribed bed rest, as described from the authors’ personal experiences. The article puts and emphasis on gender related issues present throughout both texts and pays particular attention to the symbols and images which help to represent the frustrations and anxieties experienced by these great women subjected to the submission and oppression of their husbands and doctors within a notably patriarchal society which still today we struggle to change.

**Keywords:** feminism, oppression, mental illness, reproductive changes, suicide.

En el presente artículo examino como las autoras Charlotte Perkins Gilman y Virginia Woolf ponen de manifiesto a través de, respectivamente, el relato corto “The Yellow Wallpaper” (“Wallpaper”) y la novela *Mrs. Dalloway* (*MD*), sus frustraciones y ansiedades producto de una sociedad patriarcal que consintió que sus maridos y médicos impusieran sus normas de forma unilateral, en detrimento de su salud mental. En particular, pretendo analizar el paralelismo existente entre ambas obras y la confluencia de imágenes y símbolos que permiten sistematizar situaciones de dominación masculina en una sociedad marcadamente patriarcal, situaciones que oprimieron el desarrollo de la

<sup>1</sup> Fecha de recepción: 19/08/2016.

Fecha de aceptación: 11/10/2016.

<sup>2</sup> Profesora Asociada, Departamento de Filología Espanyola, Moderna i Clàssica, Universitat de les Illes Balears; ✉ marta.villalba@uib.es.

personalidad y el brillante intelecto de sus autoras. La locura y el encierro “por prescripción facultativa” y la pérdida de identidad por “culpa” del matrimonio y las leyes que lo sustentaban son, sin duda alguna, dos claros pivotes sobre los que se articulan ambas narrativas. El estudio que sigue tiene la intención de demostrar cómo sus autoras coadyuvaron con sus aproximaciones críticas a la liberación femenina, tanto por su conocida lucha política como por la calidad literaria de sus obras.

“The Yellow Wallpaper”, relato corto de Charlotte Perkins Gilman (1860–1935), se publicó en 1892 en Boston en la revista *The New England Magazine*; *Mrs. Dalloway*, novela de Virginia Woolf (1882–1941), se publicó en Inglaterra en 1925. Estos dos trabajos, escritos con 30 años de diferencia y en distintos países y ambientes, reflejan el enorme sufrimiento personal de sus autoras que no sólo padecieron depresión u otro tipo de patología mental, sino que además sufrieron una fuerte y fatal represión. La sociedad patriarcal y androcéntrica en la que ambas vivían les obligó a “obedecer” a sus médicos y maridos y a someterse a curas de reposo en las que se les prohibía escribir y trabajar, así como apenas disfrutar de estímulos intelectuales o incluso sociales, lo que posiblemente agudizó sus síntomas. En esta comparación literaria se pone de manifiesto cómo ambas autoras critican de una forma abierta, si bien con técnicas literarias totalmente distintas, esta represión de la mujer denunciando como tales tratamientos “psicológicos” eran nefastos para su potencial recuperación. Gilman lo hace en su relato corto “Wallpaper”, como se argumentará, para evitar que estos tratamientos se apliquen en el futuro. En *MD* su autora denuncia exactamente lo mismo a través de dos de sus personajes principales; uno cuerdo (Clarissa) que, en una suerte de clímax de la novela, lo expresa y reflexiona, y otro enfermo (Septimus) que se concibe como su doble, su *doppelganger*, que los sufre con fatal resultado.

Ambas escritoras, coetáneas en el tiempo, no consta que se conocieran. Tampoco hay constancia de que “Wallpaper” influyera en *MD*. No obstante, la lectura de estas dos obras, unido a algunos datos biográficos de sus autoras, nos ofrece unos paralelismos tan significativos que resulta de interés compararlas; especialmente porque en ambas, en una clara crítica de género – actividad en la que las dos autoras sobresalieron – llama la atención la gran irritación que muestran frente a los tratamientos médico-psicológicos a

los que eran sometidas algunas mujeres de la época, ellas incluidas. Las dos se suicidaron si bien a distintas edades y por distintas causas: Gilman a los 75 años porque le diagnosticaron un cáncer incurable (dejó dicho en su nota de suicidio, “I chose chloroform over cancer” (Chopin 2009:1); Virginia Woolf a los 59 debido a su enfermedad mental.

En el epígrafe de su libro *Home: Its Work and Influence* (1860) Gilman se pregunta: “shall the home be our world . . .or the world our home?”, introduciendo así el debatido tema de la esfera doméstica y la pública para hacer patente la necesidad de que la mujer salga de su casa e intente su pleno desarrollo personal, mediante el trabajo y su contribución a la sociedad. No obstante, hasta bien entrado el siglo XIX, la sociedad victoriana tomaba como paradigma de feminidad a la mujer “de su casa”, “The Angel in the House”, según acuñó Patmore (1886). Todas las demás eran vistas como “unwomanly women”, mujeres despojadas de su verdadera esencia femenina. Pese a ello, la idea de la mujer confinada en casa también evoca la imagen de una mujer emocionalmente inestable, loca o depresiva, muy distante del perseguido modelo victoriano de la mujer ideal, que se dedica a hacer felices a los demás en sus labores de esposa y madre. Tal y como señala Mercedes González Mínguez “en el siglo XIX el confinamiento doméstico y la opresión de la mujer estaban frecuentemente asociados con la locura” (2014: 53).

Para proceder a la presente comparación literaria resulta imprescindible contextualizar, si quiera superficialmente, la situación en aquel tiempo de la medicina psiquiátrica con respecto a la mujer. Efectivamente, en la sociedad decimonónica victoriana imperaba la creencia de que las mujeres eran de por sí propensas a enfermedades nerviosas, a la histeria. La creencia generalizada entre los médicos era que “los cambios reproductivos femeninos – la pubertad, la menstruación, los partos y la menopausia – consumían la energía de la mujer, ya sea física o mental, la cual ya se asumía muy limitada y que debía conservarse a toda costa” (Busfield 1996: 152); si bien la íntima (y patriarcal) ideología subyacente era que realmente las mujeres no tenían suficiente fuerza de voluntad para controlar su salud mental, mientras que los hombres, obviamente, sí.

Freud y el psicoanálisis, cuyo tratamiento, pese a ser también marcadamente androcéntrico, al menos daría a la mujer permiso para hablar, no se empieza a desarrollar hasta el siglo XX; en cambio, en la segunda mitad del siglo XIX, existía un médico de gran reputación denominado Silas Weir Mitchell, una de las autoridades más respetadas y reconocidas en Estados Unidos, que se erige en uno de los ejes principales de nuestra comparación ya que no sólo atendió directamente a Gilman sino que su tratamiento, exportado a Inglaterra, se aplicaría a Woolf. Así también lo recoge González Mínguez que señala:

In the field of neurology Weir Mitchell became associated with his introduction of the rest cure, later taken up by the medical world, for nervous diseases, particularly neurasthenia and hysteria. The treatment consisted of isolation, confinement to bed, dieting, electrotherapy and massage. Weir Mitchell's treatment was also used on Virginia Woolf. (2014: 55)

Weir Mitchell nació en 1829 y murió en 1914, pero por aquél entonces su cura de reposo ya se había traducido a cuatro idiomas y tenía discípulos alrededor de todo el mundo (Poirier, 1983: 1). Su tratamiento se empezó a utilizar en Inglaterra en 1880 por el neurólogo Playfair (33) y aunque Woolf no conoció personalmente a Weir, sí nos consta – siguiendo a Elaine Showalter (1991: xli) –, el nocivo efecto que le produjo el tratamiento de las curas de reposo y de la prohibición de escribir. Asimismo, Suzanne Poirier reproduce cartas de Woolf en las que ésta se queja de la tiranía de su doctor (llamado Savage), quien nunca le escuchaba, si bien escribió: “however I dont expect any doctor to listen to reason” (1983: 33). Poirier indica que hoy en día el diagnóstico de Woolf hubiera sido “maníaco–depresiva”, aunque a la sazón se le diagnosticó “neurastenia”.

Por su parte, parece que los brotes de enfermedad mental de Gilman fueron menos graves. Gilman era una mujer de fuerte carácter, trabajadora, socióloga y escritora, de familia de sufragistas e intelectuales – sobrina de Beecher, autora de *Uncle Tom's Cabin*. Mujer independiente y feminista (se le atribuye la célebre frase de “women are here to be people, not to make people”) tras rechazar varios pretendientes acabó casándose dos veces. Los primeros síntomas de depresión los experimentaría tras dar a luz a su única

hija en 1885; una posible depresión postparto que, según su propio testimonio, se agravó enormemente tras el tratamiento “Weir”.

Asimismo, antes de entrar a comparar específicamente ambas obras, es preciso introducir algunas ideas generales: “Wallpaper” trata del proceso de incipiente locura de una mujer sin nombre, que recientemente ha dado a luz y que, con cierta tristeza (o depresión post-parto), es encerrada sola con sus pensamientos y con un dibujo pintado en el papel de pared con el que se involucrará hasta el punto de empezar a dar sentido a su vida a través de él; *MD* trata de un día ordinario de una mujer convencional, elegante, que está organizando una fiesta en su casa de Londres: Clarissa ya tiene cincuenta y tantos, es menopáusica y ha renunciado a vivir una vida honesta y sincera para preservar su esfera más íntima y por mor del brillo social; además, en ese mismo único día de verano, se reflejarán los puntos de vista y pensamientos de muchos otros personajes, desarrollándose el tema de la locura a través de Septimus, figura masculina en el que Woolf proyecta sus miedos a la demencia.

Desde un punto de vista general, tenemos por tanto la premisa de mujeres que se encuentran en una de esas fases de cambios reproductivos femeninos: situación post-parto y menopausia, que a la sazón se asociaban con la debilidad mental y con la debilidad de carácter o voluntad. Además, ambas están casadas con un marido convencional, del que dependen económicamente y con el que no hay comunicación: el de la protagonista “sin nombre” de Gilman, John, es médico “a scientist” y tal y como ella señala práctico en extremo – “John is practical in the extreme” (“Wallpaper: 1) –; por su parte, Richard es político e importante y Clarissa siente que, desde que se casó, ella ya no es nadie, ha perdido parte de su identidad “not even Clarissa any more; this being Mrs Richard Dalloway” (*MD*: 8); o como en un momento dado significativamente dice: “one of the tragedies of married life. With a mind of her own she must be continually quoting Richard” (55). La esfera doméstica y el sometimiento al marido es pues una clara reivindicación de género que se introduce en ambas historias y que, como tal, forma parte de la denuncia feminista y del conjunto de circunstancias desencadenantes del estado mental de las dos mujeres.

Muy importante también en ambas obras es el “presentimiento”, que se traslada desde el primer momento – sensación únicamente mental e irracional –, de que algo no va bien: el personaje de Gilman dice: “there is something queer about it.”, “there is something strange about the house, I can feel it” (1); por su parte Clarissa repetidamente a lo largo de toda la obra siente “something awful about to happen”; “she had a perpetual sense (...) that it was very, very dangerous to live even one day” (6). En este último caso es preciso tener en cuenta el período de entre guerras que influye en la situación de peligro, de “horror” (con clara referencia intertextual a Joseph Conrad y a su *Heart of Darkness*) que transmite la autora.

John se ríe de los miedos de su mujer “he has no patience with faith, an intense horror of superstition, and he scoffs openly at any talk of things not to be felt and seen and put down in figures” (1); y tiene una actitud paternalista y condescendiente como cuando escribe en su diario: “Then he took me in his arms and called me a blessed little goose” (4). Richard, el marido de Clarissa, también es práctico y convencional. Como contraste entre ambas situaciones, Woolf parece que defiende que ese convencionalismo es lo que mantiene a Clarissa a salvo de la locura: así en un momento de su epifanía, como se verá al identificarse con el suicidio de Septimus, muestra como Richard es la tabla de salvación a la que agarrarse para no enfermar “if Richard had not been there reading *The Times*” (...) “she must have perished” (132). Puede que su vida sea mentira, pero gracias a ese disfraz puede más o menos soportarla. Clarissa ama (o amó) “a otro”, a Peter Walsh, pero con él “everything has to be shared; everything gone into” and “it was intolerable” (p: 6). Sus aspiraciones sociales y su deseo casi enfermizo de intimidad le hacen abandonarlo, aunque ello implique renunciar a una relación sincera ya que Peter y ella “had always this queer power of communication without words” (43).

La protagonista de Gilman se halla doblemente sometida a su marido: como hombre y como médico. Su hermano también es médico y por tanto es otra figura masculina dominante. Ambos la obligan a encerrarse. Clarissa, por el contrario, se pasea por Londres, toma decisiones y es aparentemente libre, pero vive confinada en un mundo que le ahoga, sin comunicación con su hija Elizabeth, sin sexo con su marido, agobiada por la edad (como ella dice repetidamente: “the dwindling of life”) y por el paso del

tiempo (con las campanadas del Big-Ben recordándose constantemente) y con esa permanente sensación de peligro. La temporalidad y caducidad de la vida es uno de los temas fundamentales de la novela: de hecho, cuando ella al final de su fiesta asume su proceso de envejecimiento es cuando percibe la posibilidad de ser feliz (“she had never been so happy. Nothing could be slow enough; nothing last too long. No pleasure could equal (...) this having done with the triumphs of youth” (132).

Un símbolo común en ambas historias y que se relaciona con el marido, la enfermedad y su tratamiento, es la cama. En el caso de la historia de Gilman la cama está anclada, clavada al suelo (“nailed down”, 2), es lo único que no se puede mover de la habitación y lo único que quedará una vez ella haya destrozado la estancia; en el caso de *MD* la cama es estrecha – “Narrower and narrower would her bed be” (22) – y también es el símbolo de ese descanso obligado y de esa falta de sexo y de amor “when, through some contraction of this cold spirit, she had failed him” (22).

La cama de ambas protagonistas está en un ático: símbolo en la época victoriana de la locura de la mujer en el que se solía encerrar a las féminas histéricas que no entraban en razón: ejemplo claro de ello es el título de la obra sobre la literatura femenina *The Mad Woman in the Attic* (Gilbert y Gubar: 1980), tomado de Mrs Rochester en *Jane Eyre*. En el cuento de Gilman la habitación de arriba no es la preferida por su protagonista, ella quiere estar abajo para salir, ver las flores y el jardín y los caminos (de libertad), así dice: “I don’t like our room a bit. I wanted one downstairs that opened on the piazza and had roses all over the window, and such pretty old-fashioned chintz hangings! but John would not hear of it” (1). Arriba está encerrada como en una cárcel (with “barred windows”) obligada a descansar, a comer, a hacer nada. La libertad también se simboliza en ambas obras a través de las ventanas. En “Wallpaper” la habitación está rodeada de ventanas enrejadas que se abren al jardín y a distintos caminos en los que eventualmente la enferma verá multitud de sus dobles reptando, arrastrándose. En *MD* la ventana implica comunicación, socialización y se utiliza por Woolf como medio de transición entre los personajes, como salto de un punto de vista a otro, como al de su vecina: “It was fascinating to watch her, moving about, that old lady, crossing the room, coming to the window. Could she see her? (133).

También es común en ambas obras la imagen de las flores, como símbolo de vida, de fragancia, de alegría. Clarissa “said she would buy the flowers herself” (1) y se entretiene eligiéndolas para su fiesta, de distintos colores, formas, olores – “delphiniums, sweet peas, bunches of lilac; and carnations, masses of carnations –. There were roses; there were irises” (1) –. La mujer sin nombre disfruta de la vista de las flores de su jardín – “There is a *delicious* garden! I never saw such a garden – large and shady, full of box-bordered paths” (1) –, de la belleza de la naturaleza, de la plenitud de la vida. Como contraste, el color amarillo del papel de pared which “is repellent, almost revolting; a smouldering unclean yellow” (2) representa la muerte, la decadencia; el papel en principio le resulta horrible como cuando escribe en su diario: “I never saw a worse paper in my life. One of those sprawling flamboyant patterns committing every artistic sin” (2), pero cada vez más se convierte en algo consuetudinario, importante, variable, que finalmente se personificará y convertirá en el centro de su vida, en su propio habitáculo escribiendo: “I’m getting really fond of the room in spite of the wall-paper. Perhaps *because* of the Wall-paper. It dwells in my mind so!” (7). Detrás del papel se imaginará, verá, una mujer que podría representar su doble, su doppelgänger, su *id*, la mujer en la que se ve reflejada, que está atrapada y que no sabe andar, sólo puede reptar (“crawling”). Por su parte, el doble de Clarissa es Septimus, que representa la visión de la vida desde el punto de vista del enfermo.

Existe en ambas obras también otra mujer, ésta totalmente sometida, la personificación del “ángel de la casa”, la mujer “como debe de ser” de acuerdo con los cánones victorianos, la que está a gusto en su esfera doméstica, que no osa traspasar. En “Wallpaper” es Jane su cuñada, la mujer que vive para hacer felices a los demás, que no pide nada a cambio. En el caso de *MD* esa mujer podría ser la admirada Lady Bexborough que tiene todo a lo que Clarissa aspira: belleza, dinero, clase, educación. Estos personajes antagónicos refuerzan los puntos débiles de nuestras protagonistas a la vez que ayudan a reivindicarlas, tal y como deberían ser, libres de las presiones sociales que conforman los patrones de mujer ideal.

Quizás otro de los símbolos que puedan resultar más duros a ambas autoras, o que incluso podrían conllevar cierto sentimiento de culpa por las mentadas presiones



patriarcales, es la figura de los hijos, también común a ambas obras. La figura materna queda totalmente diluida, por no decir inexistente. El bebé de “Wallpaper” no aparece, se menciona, pero sólo para que nuestra protagonista muestre su sentimiento de alivio porque su cuñada lo atiende y se encuentra bien, ya que ella es incapaz de cuidarlo. Indagando en la biografía de Gilman se observa que dejó a su única hija al cuidado de su exmarido cuando la niña sólo contaba con nueve años, lo cual era poco habitual. Por su parte, la relación de Clarissa con su única hija Elizabeth es cuanto menos extraña. No hay comunicación alguna y Elizabeth tiene una relación erótico-ambigua con uno de los personajes más antipáticos de *MD* (Miss Kilman) a la que Clarissa no soporta. El papel de madres, pues, en ambos casos no se muestra como un papel ideal y pudiera llevar cierta carga de culpabilidad impuesta por las convenciones sociales. Woolf a diferencia de Gilman nunca tuvo hijos.

Respecto a la técnica narrativa, “Wallpaper” adopta la forma de diario personal, íntimo directo, irónico, que describe en primera persona, de forma magistral, el funcionamiento de la mente que se va cerrando hasta el punto de ocultar pensamientos hasta al propio diario –“I have found out another funny thing, but I shan’t tell it this time! It does not do to trust people too much” (8)–. Clarissa por el contrario, tan convencional, tan cuidadosa con las apariencias, nos lo cuenta todo, su sexualidad reprimida – “she could not dispel a virginity preserved through childbirth” (23) – sus inclinaciones homosexuales – “yet she could not resist sometimes yielding to the charms of a woman” (23)–, su amor por Peter, por Sally, sus inclinaciones suicidas, sus ambiciones de formar parte de la alta sociedad – “she had wanted success. Lady Bexborough and the rest of it” (132)–. Ambas utilizan el monólogo interior, *el stream of consciousness*, adelantándose así Gilman a su tiempo, entre el naturalismo e inicio del modernismo; para ello ambas hacen uso del estilo libre indirecto, de las expresiones deícticas, de los guiones, intentando así captar el momento, demostrar el funcionamiento fraccionado de la psique, la asociación de ideas y de sentidos, las frases inacabadas, interrumpidas por otros pensamientos. Quizás en el caso de Gilman la técnica sea más sencilla, más natural, por tratarse de un diario; en el caso de Woolf, siguiendo la estela de otros escritores

modernistas, las mentes de los distintos personajes conectan la narración en una difícil pirueta que, sin embargo, la autora hace fácil.

Las dos mujeres sufren mucho – “John does not know how much I really suffer. He knows there is no reason to suffer, and that satisfies him” (2) – y tienen tendencias suicidas. La mujer sin nombre escribe “I am getting angry enough to do something desperate. To jump out of the window would be admirable exercise, but the bars are too strong even to try” (9). Clarissa se dice a sí misma “If it were now to die, ‘twere now to be most happy” (132). Mrs. Dalloway sufre hasta el punto de que debe recurrir a la drástica idea de que la muerte lo cura todo (recitando unos versos de *Cymbeline* de Shakespeare “fear no more the heat of the sun”, cita intertextual que también calma a Septimus). Clarissa ha estado enferma, y si bien no se conoce muy bien la naturaleza de su enfermedad se sabe que ha tenido que guardar cama y que tras dicho reposo (sin duda alguna podemos inferir que ella misma ha sufrido el tratamiento del Dr. Bradshaw, como se verá después) siente la plenitud de la vida en ese paseo por Londres, algo que estaba deseando profundamente – “what a lark”, “what a plunge” 3); “she enjoys life immensely” – (56). No obstante Woolf, pese a sus continuas insinuaciones sobre la bipolaridad de Clarissa, sus altibajos, especialmente a través de imágenes y motivos marinos –mareas, olas etc.– elige a Septimus para proyectar la locura y finalmente el suicidio.

Tanto en el caso de Septimus como en el de la protagonista de Gilman se nos describen los tratamientos médicos a los que se les somete; ésta última escribe “so I take phosphates or phosphites — whichever it is, and tonics, (...) and I am absolutely forbidden to “work” until I am well again” (1). Sabemos que la cura de reposo que sufre su protagonista fue aplicada a Gilman y casi acabó con su salud mental. Así lo cuenta muy explícitamente en su artículo “Why I wrote *The Yellow Wallpaper*” publicado en la revista *The Forerunner* en 1913:

This wise man put me to bed and applied the rest cure (...) and sent me home with solemn advice to “live as domestic a life as far as possible,” to “have but two hours” intellectual life a day,” and “never to touch pen, brush, or pencil again” as long as I lived (...) I went home and obeyed those directions for some three months, and came so near the borderline of utter mental ruin that I could see over.

Señala que gracias a que se dio cuenta a tiempo y se puso a trabajar, su decadencia cesó. Dice también que mandó una copia de “Wallpaper” a Weir para que no aplicase más su tratamiento y que llegó a sus oídos que al menos lo había modificado. Como señala González Minguez, citando a Living, tras esta noticia Gilman reaccionó diciendo: “I have not lived in vain” (2014: 59). Su personaje sin nombre, abundando en su opinión sobre los médicos, escribe: “Personally, I disagree with their ideas. Personally, I believe that congenial work, with excitement and change, would do me good. But what is one to do? I did write for a while in spite of them” (1).

Por su parte Clarissa nos descubre su íntima conexión con su *alter ego*, con Septimus, cuando ya durante la fiesta, al final de la novela, le comunican que un hombre (Septimus) ha muerto, que se ha tirado por la ventana. Clarissa casi sufre en sus carnes el dolor de esa muerte pese a que no lo conocía – “Up had flashed the ground; through him, blundering, bruising, went the rusty spikes” (131) – y retirándose sola a una habitación ilustrará, en un significativo monólogo interior, una vívida fusión de la personalidad de tres: Septimus, Clarissa y la propia Woolf al preguntarse las razones de su suicidio:

Or there were the poets and thinkers. Suppose he had had that passion and had gone to Sir William Bradshaw, a great doctor yet to her obscure, evil, without sex or lust, extremely polite to women, but capable of some indescribable outrage –forcing your soul, that was it– if this young man had gone to him, and Sir William had impressed him, like that, with his power, might he not then had said (indeed she felt it now), Life is made intolerable; they made life intolerable, men like that? (132)

Como ilustra Showalter, Woolf :

incorporates her own unhappy experiences with doctors. She had been treated with the ‘rest cure’, a therapy designed by the American Physician Silas Weir Mitchell, and imported to England in the 1880s. The rest cure involved isolation, complete bed rest for up to six weeks, a rich diet an enforced weight gain and the absence of all intellectual activity. (1991: xli)

Y sigue afirmando “it was a maddening and difficult therapy for Woolf who deeply resented it”. El personaje mencionado en este párrafo por Clarissa es Sir William Bradshaw uno de los médicos que tratan a Septimus. El primero en atenderle es el Dr. Holmes, un médico local, de clase media, que resulta totalmente incompetente; no le cree, le dice que no tiene nada y que sus amenazas de suicidio son tonterías: “Frightening your wife?; For he had had 40 years” experience behind him; and Septimus could take Dr. Holmes” word for it— there was nothing the matter with him” (66). La esposa de Septimus, Rezia, desesperada porque su marido cada vez está peor y cada vez más decidido al suicidio, decide acudir a Harley Street (“precisely at twelve o’clock”, momento que sirve para conectar diversos acontecimientos a la vez y que supone la mitad del día y de la novela), al médico más reputado de Londres, el más famoso, de clase alta, rico, el elegante y bien parecido Sir William Bradshaw. Éste aprecia de inmediato la seriedad de la enfermedad de Septimus y ordena su reclusión para seguir su cura de reposo, lo que desencadena finalmente su suicidio: “But no; not Holmes; not Bradshaw. Getting up rather unsteadily he considered (...)” first the “bread-knife”, after “the gas fire”, then “the razor” and “there remained only the window” (106).

La crítica que realiza Woolf de la figura de Bradshaw, y por extensión de la figura del psicólogo de su tiempo, es despiadada y extremadamente irónica. Lo presenta como un petimetre, pedante e incompetente que piensa que las enfermedades mentales son únicamente una cuestión “del sentido de la proporción” y de una necesaria “conversión” cuya curación “was merely a question of rest, of rest, rest, rest; a long rest in bed. He never spoke of madness; he called it not having a sense of proportion” (69). Reflejando el pensamiento de Bradshaw, Woolf escribe:

Health we must have; and health is proportion; so that when a man comes into your room and says he is Christ (a common delusion), and has a message, as they mostly have, and threatens, as they often do, to kill himself, you invoke proportion; order rest in bed; rest in solitude; silence and rest; rest without friends, without books, without messages; six months” rest; until a man who went in weighing seven stone six comes out weighing twelve. Proportion, divine proportion, Sir William’s goddess (71)

Por su parte, Gilman menciona expresa y directamente al doctor Silas Weir Mitchell. John amenaza a su mujer: “John says if I don’t pick up faster he shall send me to Weir Mitchell in the fall” (4). La crítica que realiza Gilman no por sutil es menos feroz. El relato es escalofriante: describe el proceso hacia la demencia en el que la protagonista triste, deprimida y sin nada que hacer, se va encerrando en sí misma. Primero intenta escribir a escondidas expresando lo que siente, al principio de una forma racional: “I sometimes fancy that in my condition, if I had less opposition and more society and stimulus – but John says the very worst thing I can do is to think about my condition, and I confess it always makes me feel bad” (1). Debido a su reposo se pasa horas y horas mirando el papel de pared amarillo, con sus dibujos imposibles, con sus líneas que se mezclan, que se hunden, hasta descubrir que le miran: “There is a recurrent spot where the pattern lolls like a broken neck and two bulbous eyes stare at you upside down” (3) y tras ello ve perfilarse unas formas: “I can see a strange, provoking, formless sort of figure, that seems to skulk about behind that silly and conspicuous front design” (3), para después reconocer a una mujer y posteriormente descubrir que esta mujer se mueve, que está atrapada – “The front pattern does move — and no wonder! The woman behind shakes it!” (7), y que no puede andar, sólo arrastrarse. Finalmente, ella se convierte en esa mujer y reptando va circundando la habitación, tratando de traspasar y meterse en ese papel para así recuperar su vida. Cuando John consigue entrar en la habitación ella le espeta: “I’ve got out at last,” said I, “in spite of you and Jane. And I’ve pulled off most of the paper, so you can’t put me back!” (9).

La enfermedad de Septimus está específicamente conectada con la guerra (sufre de “deferred effects of shell shock” (131) o síndrome postraumático). Como señala Showalter “after the war everything in his life has changed” (1983: xxxix), Septimus no aprecia ya la literatura, no ama a su mujer, no soporta la idea de tener un hijo, se le aparece su compañero-amado Evans y oye su voz, los pájaros le revelan información en griego, el humo que deja el avión le transmite señales... Septimus intenta racionalizar la visión que tiene del hombre que se convierte en perro pero no puede, quiere matarse y finalmente azuzado por los médicos, lo hace.

Tanto una como otra mujer, ya sea en las dos historias, ya sean las propias autoras, quieren básicamente dos cosas: trabajo y compañía. No significa que con ello la enfermedad mental desaparezca; si bien, lo que parece claro a través de lo que denuncian, es que la cura de reposo, obviando la compañía y la actividad intelectual, fue nefasta para las dos. Como señala Gilman en su artículo “Why did I write *“The Yellow Wallpaper”*”, el trabajo para ella, como (dice) para cualquier ser humano es básico “– work, the normal life of every human being; work, in which is joy and growth and service, without which one is a pauper and a parasite” –. Para Virginia Woolf, tal y como lo cuenta en unas de sus cartas (Poirier 1983:33), los meses de cura de reposo, lejos de sus libros, de su música, de sus amigos, de Londres etc. fueron los más miserables (“wretched”) de su vida.

A través de una lectura de ambas obras y de su comparación, se han podido detectar multitud de paralelismos y símbolos análogos que pretenden expresar unos sentimientos, unos mensajes de sometimiento al hombre y de ansias de libertad muy similares: la premonición, algo irracional que las supera y que demuestra su propensión a una exacerbada imaginación; el marido, símbolo de pérdida de identidad y de control de la propia vida; la esfera doméstica, cuyos límites marcan una existencia vacía e improductiva y la necesidad de realizarse a través de un trabajo que proyecte al ser humano y lo dignifique; los hijos y la actividad reproductora de la mujer como algo que la oprime, la limita, la marca; la cama como símbolo de reposo y/o represión sexual; la ventana, símbolo de libertad y de socialización; las flores, imagen sensual de vida y de belleza; el ático, símbolo de la locura y del encierro; el color amarillo, representando la decadencia y la muerte; el sufrimiento, quizás el parangón más relevante, puesto que las vincula en el aspecto más desgarrador de la psicopatía y sumisión; el personaje antagónico, que refuerza los defectos y las virtudes de nuestras protagonistas y la figura del doble, el *doppelganger*, que libera las represiones, que permite que salga el lado más salvaje que ambas deben ocultar para poder vivir en sociedad. Y todo ello con dos discursos narrativos totalmente distintos: Gilman ofrece un solo punto de vista, Woolf salta de uno a otro con increíble destreza; Gilman describe el proceso de locura, Woolf lo conjura, si bien precariamente, en Clarissa y nos presenta su doble para proyectar la

demencia; el objetivo de Gilman es que Weir cambie su tratamiento, mientras que Woolf aflora sus miedos a la locura (que desgraciadamente se hicieron realidad).

A través de este análisis comparativo se demuestra que Gilman y Woolf, mediante dos obras literarias totalmente distintas, coinciden en visibilizar una serie de parámetros recurrentes que reflejan la situación de sometimiento de la mujer de la época. Ambas expresan casi exactamente las mismas frustraciones, mujeres casi cosificadas, animalizadas, que no pueden expresarse y relacionarse. Escribiendo sus experiencias y ansiedades a partir de casi exactamente unos mismos hechos ambas autoras, sin lugar a dudas, contribuyeron (y siguen contribuyendo) a que en nuestros días, al menos en el ámbito clínico, estas experiencias ya se hayan superado: hoy ya no se acepta como dogma que los cambios femeninos por factores reproductivos consumen energía, o provocan enfermedad mental; y lo que es más importante, ya no se cree que ésta depende de la debilidad y falta de voluntad de la mujer. Los estudios de género en la crítica literaria nos permiten profundizar y apreciar la habilidad de estas escritoras que visibilizan hasta que punto la dominación masculina en el ámbito doméstico puede reprimir a la mujer, permitiendo concienciar a la sociedad para que se pueda seguir avanzando hacia la igualdad de derechos entre los distintos sexos biológicos. C. P. Gilman nos ofrece un claro ejemplo de que la literatura puede cambiar el mundo, ya que consiguió que Weir cambiase su tratamiento. Woolf no necesita mucha presentación para que admiremos la ingente labor que tan brillantemente llevo a cabo en favor de la mujer y por ende de la sociedad en general.

### Referencias bibliográficas

- Busfield, Joan. 1996, *Men, Women and Madness. Understanding Gender and Mental Disorder*. New York: New York University Press.
- Chopin, Katie 2009, *Charlotte Perkins Gilman*.  
<http://www.loyno.edu/~kchopin/new/related/gilman.html> [20 July 2016].
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. 1980. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. Yale University Press.

Gilman, Charlotte Perkins. 1860. *Home: Its Work and Influence*. Illinois: The University of Illinois Press.

\_\_\_\_\_. 1892. "The Yellow Wallpaper". *The New England Magazine*. Boston  
<http://www.library.csi.cuny.edu/dept/history/lavender/yellowWallpaper.pdf> [10 May 2012].

\_\_\_\_\_. 1913. "Why I wrote the Yellow Wallpaper". *The Forerunner*. Boston  
<http://www.library.csi.cuny.edu/dept/history/lavender/yellowWallpaper.pdf> [12 May 2012].

González Minguez, M<sup>a</sup> Teresa, 2014, "Charlotte Perkins Gilman's *The Yellow Wallpaper*: On how Female Creativity Combats Madness and Domestic Oppression." *BABEL-AFIAL* 23: 51-71.

Patmore, Coventry. 1866. *The Angel in the House*. London&Cambridge.

Poirier, Suzanne. 1983. *The Weir Mitchel Rest Cure: Doctors and Patients*. Illinois, Chicago: Gordon and Breach Science Publishers Inc.  
[http://www.raleighcharterhs.org/faculty/acallanan/YWP\\_rest%20cure%201.pdf](http://www.raleighcharterhs.org/faculty/acallanan/YWP_rest%20cure%201.pdf) [10 May 2012].

Showalter, Elaine. 1991. "Introduction". *Woolf, Mrs. Dalloway*. London: Penguin Modern Classics.

Woolf, Virginia. 1991. *Mrs. Dalloway*. Feedbooks. <http://www.feedbooks.com> [10 May 2012].