

EL DESAFÍO A LA DICOTOMÍA MUJER CAÍDA VS. ÁNGEL DEL HOGAR EN “DOÑA BERTA”

Antonio José Couso-Liañez
University of Oregon

Resumen: Las corrientes literarias Realista y Naturalista que se desarrollan en el siglo XIX son tomadas como ejemplo de fiel imitación de la realidad bajo la cual esta literatura es desarrollada, hasta el extremo que se habla en clave metafórica de la novela como espejo de la sociedad. En estas corrientes la mujer queda reducida, según habitualmente se ha analizado, a dos patrones fijos e inamovibles: los de ángel del hogar por un lado, y mujer caída por otro. Toda aquella mujer que no se amolda a los dictámenes del primer patrón, se convierten casi de forma automática en mujer caída, con lo que las personajes que son presentadas en este tipo de obras son limitadas por una dicotomía extremadamente rígida.

Con las Guerras Carlistas como trasfondo histórico, en una España enfrentada en conservadores y liberales como polos opuestos, Leopoldo Alas “Clarín” asigna la crueldad y depravación moral en la obra, no a la protagonista Berta, a pesar de percibirse claramente dentro de la categoría de “mujer caída”, sino por el contrario, a los hermanos de ésta. Estos hermanos están ligados a la ideología y el discurso conservadores, y para seguir sus dictámenes

no dudan en, literalmente, robar a su sobrino y encerrar a su hermana. El autor del texto muestra, por tanto, una imagen positiva de esta mujer transgresora de los límites sociales impuestos a las mujeres, haciendo resaltar de esta forma una visión demasiado simplista y limitada de esta sociedad. Cuando Berta logra liberarse del yugo que le supone esta dicotomía del discurso conservador es cuando logra salir de su encierro y buscar a su hijo en el espacio público y urbano de Madrid. Esta ruptura la logrará únicamente cuando la ideología liberal moderna hace su incursión por el espacio privado de su casa.

Palabras clave: ángel del hogar, mujer caída, liberalismo, ideología.

Abstract: Literary Realism and Naturalism, developed in the nineteenth century, are two literary trends usually taken as an example of a faithful representation of reality, to the point that some critics use the metaphor of this literature as a mirror of its society. In this type of literature, women are reduced to two fixed models: angel in the house or fallen woman. Every woman who didn't follow the principles of the first one, are automatically represented as fallen women. In this way, female characters in are limited to an extremely rigid dichotomy.

In the context of the "Guerras Carlistas", in a Spain of deep confrontation between liberals and conservatives, Leopoldo Alas

“Clarín” assigns the cruelty and moral depravation in the text not to the protagonist Berta, even if she is clearly identified as a fallen woman, but to her brothers, who are ideologically linked to the conservative discourse. In order to follow the principles of that discourse they will kidnap their own nephew and lock up their sister. The writer, thus, shows a positive image of this transgressor woman who goes beyond the limits that the conservative ideology imposes upon women, highlighting thus a very limited and simplistic view of that society. It is when Berta gets rid of all those impositions of this conservative dichotomy when she manages to escape her confinement and decides to look for her son in the public and urban space of Madrid, and this breaking up with previous boundaries is achieved by the protagonist only after the liberal ideology has entered the private sphere of her house.

Key words: angel in the house, fallen woman, liberalism, ideology.

La literatura realista y naturalista del siglo decimonónico es tomada a menudo como paradigma de literatura que imita fielmente la realidad en la que es producida, al punto que llega a ofrecerse la metáfora de la novela como espejo de la realidad. Si tomamos esta idea como verdad, aunque es cierto que bien se puede refutar claramente, esta literatura se convierte en un documento de enorme valor histórico a través del cual se puede tener un

conocimiento bastante preciso de distintos aspectos de la realidad de la época. Uno de esos aspectos que resultan de especial interés es la situación de la mujer en el siglo XIX, como bien apunta Rocío Quispe-Agnoli:

Es evidente que la situación y opciones frente a las cuales se encuentra la mujer en la España decimonónica pueden ser observadas a través de la literatura que durante la misma época se produce, sea ésta folletinesca, periodística o estrictamente literaria (449).

Siguiendo lo que podemos observar en esta literatura, la mujer se encuadra en dos modelos cerrados: el primer modelo es el de la mujer como ángel del hogar; y el segundo el de la mujer caída. Todas las mujeres que no se ajustan a los patrones dictados por el primer modelo, pasan a considerarse mujeres caídas, de modo que la riqueza de los matices de todo ser humano, queda restringido para las mujeres en estos textos a esta dicotomía simplista en extremo de la mujer. Esta dicotomía es marcadamente clara en la Inglaterra victoriana, y así se ve en la narrativa inglesa de la época, pero la corriente literaria en la se encuadran estos textos surge como fruto de una realidad social que tiene lugar a nivel europeo (y no

solo europeo, pues también se puede observar en América) en el siglo XIX, de modo que mucho de lo que nos encontramos en la literatura específica de un país, se puede extrapolar con facilidad a la situación de otros países europeos, entre otras cosas esta división de los modelos de mujer. Sin embargo, algunos autores realistas o naturalistas, mostrarán la problemática de reducir a la mujer a una dicotomía tan simplista. Clarín, a finales de siglo, muestra y cuestiona con cierta ironía en "Doña Berta", aunque sin llegar a la sátira, esta limitación del modelo de someter a la mujer a la dicotomía de mujer caída o ángel del hogar que la sociedad de la época impone, dejando ver una postura ideológica liberal bastante definida. En este sentido, podemos leer su relato desde un punto de vista feminista en cierta forma, si bien es cierto, que no podemos hablar en este caso de un texto reformador ni revolucionario, sino más bien, de un texto que presenta el problema, esta limitación, pero no va más allá, no propone soluciones, no resulta, en otras palabras, incómodo para la clase media, que es la potencial receptora de la obra.

La primera pregunta que se podría hacer es: ¿por qué aparecen específicamente estos modelos femeninos? Podríamos remontarnos seguramente a modelos medievales o incluso anteriores, pero si nos concentramos en la situación en el siglo XIX, resultan esenciales los manuales de conducta para las mujeres como bien indica Carmen Servén:

En esta España de la Restauración, como en otros países europeos durante el proceso de emergencia de la burguesía, se difunden unos manuales de conducta que forman parte del proyecto educativo general y que tienen como misión contribuir a la feliz inserción de los individuos femeninos en las clases medias. Las funciones de esos manuales de conducta, dirigidos específicamente a las mujeres, han sido ya bien estudiadas en el mundo anglosajón, donde aparecen más tempranamente (www.cervantesvirtual.com).

En efecto, estos manuales pretenden educar a la mujer e insertarla en la sociedad dominante de la época, la clase media. Pero esta afirmación también se puede reformular diciendo que, en realidad, el efecto de estos manuales era el de adaptar a la mujer a la ideología dominante, que no solo es la de la clase media, sino que es la del hombre de la clase media, con el motivo de controlarla más fácilmente.

La mujer, para ser parte integrante de esa sociedad, debe ser sumisa y estar dedicada al hombre: “the woman can only justify her presence on earth by dedicating herself to others; through deliberate self-effacement, duty and sacrifice she will discover the identity and *raison d’être* of which, by herself, she is deprived”

(Basch 5). Otro elemento importante en la definición de la mujer era su restricción al ámbito doméstico de la casa, al espacio privado, dejando la esfera pública como dominio del hombre: “the home, a feminine attribute as it were, the ‘uttermost garment of her soul’, which surrounds the wife worthy of the name wherever she may be found [...]” (Basch 7). Por último, un rasgo de vital importancia era la asexualidad de la mujer. Es decir, la mujer no podía gozar del sexo:

En cuanto a su papel en la relación sexual, que se ve tan solo en su función reproductiva, está ‘casi limitado a sufrir la intromisión del órgano copulador masculino’. La visión deshumanizada del acto sexual, así como la noción de decoro, limita la activa participación femenina en la relación hombre-mujer. Ternura pero no pasión es lo que se espera de la esposa modesta y decente. La única pasión santificada y permitida a la mujer era el amor maternal. La asexualidad era característica primordial del así llamado ‘ángel del hogar’ en quien no era posible albergar este tipo de pasión. Justamente en este rasgo radicaba la analogía de la mujer y el ángel. [...]. La sexualidad femenina fue relegada a las mujeres de clases más bajas o, cuando se presentaba en la burguesía, era considerada como un caso patológico (Quispe-Agnoli 340).

Por definición, toda mujer que se entregaba a la pasión, que se salía del ámbito privado de la casa, o que no guardaba la promovida sumisión y dedicación al hombre, se apartaba, pues, del modelo de mujer ideal o ángel del hogar, y se convertía en mujer caída.

Como ya hemos comentado con anterioridad, esta categorización se antoja simplista en exceso, pero es la que promueven y reflejan manuales de conducta y novelas de la época. Sin embargo, esta dicotomía sigue estando vigente en la sociedad y en la literatura de la época. Y esto, como hemos dicho, tiene lugar a nivel europeo. Si observamos novelas como *Os Maias* (1888) en Portugal, *Middlemarch* (1871) en Inglaterra, *Anna Karénina* (1877) en Rusia, o *Madame Bovary* (1857) en Francia, por poner solo algunos de los ejemplos más representativos, vemos que, salvando algunas diferencias específicas de cada país y cada obra, todas se aproximan a los modelos femeninos de idéntica forma, es decir, reflejan una Europa en la que las mujeres, o estaban en casa, sometidas al marido, o se convertían en mujeres caídas. Por lo tanto, la literatura realista del siglo XIX, territorio casi exclusivo del hombre refleja la imagen de la mujer creada por éste, que atrapan a la mujer en unos modelos en los que gozan de escasas opciones, como apunta Quispe-Agnoli:

La literatura decimonónica nos sirve como fuente para descubrir las imágenes que los hombres, por lo general, han establecido a propósito de los roles de las mujeres y las posiciones que ocupan en el mundo. Una vez que se le consideraba adulta, casarse o no casarse era la disyuntiva social prácticamente esencial ante la cual se encontraba la mujer en el contexto que estudiamos. El matrimonio le aseguraba una posición estable y ‘decente’ en la sociedad. El no casarse, aparte de ser indicador de un fracaso social, abría a su vez otras posibilidades poco apetecibles: ir al convento o llevar una vida pública, de la calle, que condena moral y socialmente a la mujer (338).

Es decir, que este modelo, deja a la mujer casi exclusivamente con la opción del matrimonio y sometimiento al marido si quiere tener una posición estable, o si no tiene que estar aún más recluida en el convento, o como última opción, llevar un vida pública, condenable por toda la sociedad.

Sin embargo, dentro del propio movimiento realista podemos encontrar autores que empiezan a mostrar lo simplista y absurdo de ese modelo: “Novelists like Gaskell, Collins, Hardy and, to a lesser extent, Dickens, tried very hard to change this convention. Unfortunately many other novelists felt it their duty to uphold it in their fiction” (Watt 3). En este caso, Watt se centra en la literatura

inglesa, pero Quispe-Agnoli hace observar un comportamiento similar, de tratar de mostrar las deficiencias del modelo de mujer, en la obra de Galdós *Fortunata y Jacinta*. Y esto ocurre también precisamente en "Doña Berta". Clarín toma esa dicotomía y hace un estudio profundo de ella en el personaje de doña Berta, para demostrar cómo dicha dicotomía no encaja con la realidad. Dicho de otro modo, la literatura realista, cuyo objetivo principal es, por definición, reflejar la realidad tal cual es, queda limitada y no logra representar la realidad en toda su complejidad, sino que lo que representa es el discurso creado por los hombres, los roles que, según la ideología dominante masculina, deben desempeñar las mujeres. Clarín, entre otros autores, detecta el problema, aunque no llega a dar un paso más, no propone una solución, solo se limita a reflejar el problema, pero el texto sigue reflejando una sociedad donde el hombre domina todos los sectores, por lo que la lectura sigue encuadrada dentro de lo que las capas dominantes de la sociedad no verían como transgresor, o al menos no excesivamente transgresor.

En este sentido, podemos observar algunos aspectos de la obra que nos hacen ver cómo Clarín está realmente cuestionando este discurso dicotómico de la mujer. Por ejemplo, vemos como la protagonista está encerrada en una casa, a la que se da el nombre de "el palacio", apartada del resto de la sociedad, con el propósito de guardar la honra de su familia. Esta imagen de ella apartada en una

especie de palacio, una construcción que poco dista de la de un castillo, ya que se pone de manifiesto la separación y protección que ofrece a sus residentes respecto del mundo exterior, unida a la imagen de los capitanes (amante e hijo), que al fin y al cabo son soldados y representan una imagen mas moderna del caballero, nos ofrece un trasfondo medieval, mediante lo cual Clarín implícitamente está expresando la antigüedad de ese modelo femenino, que poco, por no decir nada, dista del concepto de mujer que se tenía en la Edad Media, a pesar de que hayan pasado varios siglos y la sociedad haya sufrido tantos cambios. Resulta interesante también ,en términos del espacio, la asociación de la casa con el ideal femenino en “Doña Berta”, donde esta idea se refleja, hasta límites humorísticos, llegando al punto de que la casa se asocia incluso con el cuerpo de la mujer:

“Ni los moros ni los romanos pisaron jamás la hierba del Aren”, dice ella un día y otro día a su fidelísima Sabelona (Isabel grande), criada de los Rondaliegos desde los diez años, y por la cual tampoco pasaron moros ni cristianos, pues aún es tan virgen como la parió su madre, y hace de esto setenta inviernos” (Clarín 723).

Este es uno de los aspectos en los que vemos que Clarín empieza a cuestionar, en este caso muy sutilmente, la mencionada dicotomía

en cuanto a la visión de la mujer. En este pasaje podemos apreciar la tremenda ironía que está presente en la obra. Clarín iguala el cuerpo de la mujer, en este caso Sabelona, con el de una fortificación de la edad antigua o medieval. El espacio de Susacasa es “puro” porque por ahí no han pasado moros ni romanos, porque no ha sido conquistado, y Sabelona, según los patrones sociales es también pura porque no ha sido “conquistada” por ningún hombre. Sin embargo, es curioso ver que la criada no se siente moralmente superior a doña Berta a pesar de ser “pura” y la otra no, de hecho el narrador afirma que “Si Sabel se hubiera visto en el caso de su ama, no estaría tan entera” (724), es decir, Sabelona no eligió ser tan “pura”, y de hecho, si hubiera tenido la opción no lo sería. El hecho de que veamos a una mujer como Sabelona, que en su edad anciana, según comenta el narrador, hubiera preferido no “estar tan entera” pone de relieve ese cuestionamiento del modelos dicotómico de la mujer que venimos hablando.

Doña Berta, al contrario que Sabelona, es una mujer caída a todos los efectos según los preceptos de la época. Su relación con el capitán sin estar casada la convierten automáticamente en eso. Por ello debe ser castigada conforme a lo que establecen las convenciones sociales, y por eso sus hermanos, para intentar salvar su propia honra, tratan de ocultar todas las evidencias posibles de la falta de su hermana encerrándola, quitándole a su hijo y alejando a este de forma que ella no pueda buscarlo. Sin embargo, si nos

atenemos a ciertos aspectos del texto como el enfoque del narrador o el propio tratamiento de los personajes, observamos que, realmente, la crueldad en la obra recae en los hermanos, que son quienes actúan sin escrúpulos para seguir los dictámenes de la sociedad aunque para ello tengan que, literalmente, robar a su sobrino y encerrar a su hermana: “Había sido una desgracia, y bien cara se había pagado” (Clarín 724). Este acto de crueldad de los hermanos tiene consecuencias psicológicas permanentes en ella, lo que observamos como lectores gracias al hecho de que Clarín nos muestra la historia desde un punto de vista que resulta distinto a otros escritos realistas de la época, ya que en este caso vemos a la protagonista en su edad anciana, lo que nos permite ver las consecuencias que en ella a causado la medida de su hermanos, basada en la preservación de su honra y en ocultar esa falta de su hermana, influenciados por lo que se establece socialmente como modelo femenino en la época.

De hecho observamos que el personaje de doña Berta es favorecido e incluso tratado con simpatía por el narrador. Por ejemplo, vemos como éste tiene en más alta estima a doña Berta porque ella tiene una ternura de la que los hermanos carecen: “Pero Berta, aunque de la misma apariencia que sus hermanos, blanca, dulce, reposada de gestos, voz y andares, tenía dentro ternuras que ellos no tenían” (Clarín 725). Esa naturaleza suya la hace, sin embargo “vulnerable” o más receptiva a los libros románticos y esto

se apunta como una de las causas de la “desgracia”, aunque sus hermanos, “jamás pudieron sospechar la hoguera de idealidad y puro sentimentalismo que tenían en Posadoiro” (Clarín 725), es decir, en Berta, ya que en ellos “no dejaban huellas” (Clarín 725). Es decir, ellos no comprenden la naturaleza y los sentimientos de su hermana, se empeñan en seguir el modelo establecido, lo que dicta la sociedad, y por eso no ven más allá, no comprenden a su hermana, lo que les lleva a ser causa de lo que se denomina como “desgracia” (palabra curiosamente siempre señalada en itálica en el texto), ya que son ellos los que traen los libros, y son ellos los que permiten más tarde que Berta y el capitán pasen tiempo juntos y a solas. Ese modelo establecido de las mujeres les hace no ver más allá y ser incapaces de comprender a su propia hermana, contribuyendo a la “desgracia”, lo que les llevará después a actuar cruelmente hacia ella, marcándola de forma traumática de por vida. Marilyn Rugg también ofrece una visión en esta línea, comentando cómo el texto absuelve a doña Berta y culpabiliza a los hermanos:

The narrative takes great pains to absolve Berta of all guilt for her transgression, describing her as a lovely, guileless, young girl ignorant of the evil ways of the world, and even going so far as to lay much of the blame on her four brothers for not watching over her more carefully during the captain’s stay. The scene of her dishonor is compared to the ecstasy of a saint, Dulcelina, who commits

herself to God while sitting under a laurel tree listening to the nightingales, just as Berta, overcome by her beauty of the sunset and the song of a nightingale, gives herself to her lover. Her innocence is further underscored by the use of italics for such phrases as “la desgracia”, “perdió el honor”, “el teatro de su deshonra” and “la caída”, which would seem to indicate that the terms do not accurately reflect the nature of her situation. Emphasizing the purity of Berta’s emotion, the narrative rejects the view of her actions as immoral and tainting her for life –the opinion of her brothers-, and describes her love for the captain as the inevitable outcome of her ingenious, trusting nature (5).

Así, pues, Marylin Rugg nos ofrece una explicación al uso de la cursiva en la obra que enlaza con una interpretación más favorable de la obra hacia la protagonista, y además establece un paralelismo entre la escena en la que Berta comete su falta con la del éxtasis de una santa, remarcando la pureza de sus sentimientos. Este tratamiento positivo de la mujer, aun habiendo ésta caído en deshonra, está en la misma línea de otras obras de la época. George Watt comenta cómo dentro del mismo movimiento realista, en la novela inglesa ya se reflejan visiones positivas de estas mujeres, una visión que se inicia con el personaje de Nancy en *Oliver Twist*: “she is the first in a long line of sympathetic creations which clash with

many prevailing social attitudes, and specially with the supposedly accepted dichotomy of the “two women” (9). De esta forma, Clarín recoge el testigo de otros autores, algo anteriores como es el caso de Dickens, y ofrece una visión positiva de una mujer que ha transgredido las normas que la sociedad le impone a las mujeres, con el objetivo de poner de manifiesto la visión limitada de dicha sociedad.

Doña Berta es pues, en esencia, una mujer caída, siguiendo el modelo de la fallen woman victoriana. Sin embargo, hay cosas que no encajan. Hemos visto como la narración trata de exculparla, y le da un tratamiento más favorable que a sus hermanos, pero eso no es todo, ya que si observamos lo que argumenta Watt: “the figure studied is a young girl whose corruption is related to her feminine weakness, her poverty or her isolation. She is an outcast because of her sin” (9). Doña Berta cumple todos los puntos que expone Watt, pero, como hemos visto, hay una situación que está invertida, pues con la doña Berta con la que nos encontramos es una anciana, no una joven. Si bien es cierto que la Berta que comete la falta es la Berta joven, esa es solo la Berta de un flashback, no la Berta protagonista de la obra, no es todavía “Doña” Berta.

Sin embargo, si aun así nos concentramos en la Berta joven, vemos que, según los parámetros, su inocencia es preservada mediante el encierro. Y esta inocencia es un elemento importante. Según Sally Mitchell, la inocencia de la mujer era esencial para el

hombre, porque eso la hacía dependiente de él, mientras que una mujer que había experimentado los secretos de la sexualidad perdía su inocencia (170). No obstante, en el caso de doña Berta, vemos que incluso a su vejez y después de haber conocido dichos secretos de la sexualidad, sigue manteniendo un comportamiento inocente, como se ve en el hecho de que desconoce el funcionamiento de la sociedad: cree ciegamente en lo que le dice el pintor, se lanza a la aventura a Madrid con la esperanza de comprar un cuadro que es imposible que pueda pagar, embarga su casa... Esto se puede achacar a su encierro, derivado del castigo impuesto por sus hermanos. Por tanto, en su caso, en lugar de perder la inocencia al cometer su falta, lo que esto hace es que no pueda perder esta inocencia, por lo que tiene un efecto inverso al que se supone. Esta inocencia que doña Berta exhibe durante la obra está relacionada con la ignorancia. Doña Berta, como hemos mencionado, desconoce el funcionamiento de la sociedad urbana, lo que hace que se vea como un elemento extraño dentro de dicho ambiente en el tramo final de la obra, y esto, a su vez, está relacionado con la locura que se asocia al personaje, tema que discutiremos algo más adelante. Asimismo, esa ignorancia es también en la Berta joven ignorancia del amor y de los hombres, pues como se nos describe en el comienzo, nunca nadie pasa por la casa, con lo cual, los únicos hombres con los que tenía contacto eran sus hermanos. Esta ignorancia se ve turbada con la introducción por parte de sus

hermanos de las novelas de la época. Estas novelas, al igual que el capitán y el pintor, resultan intrusiones desde el exterior, y al igual que estos, ejercen influencia en los sentimientos de la protagonista, hacen que algo cambie en ella, y tienen por lo tanto su papel destacado como elemento motor de la trama. Mientras que a los hermanos estos libros no les dejan huella (lo que nos habla de la capacidad de estos para impermeabilizar su mente y su alma con respecto a estos escritos, diferenciando muy bien entre lo que es realidad y lo que es ficción), en doña Berta, estas obras se apuntan como la causa de la “desgracia”, pues doña Berta no es capaz de hacer esa separación racional que hacen sus hermanos. Al igual que Emma Bovary, doña Berta se cree estas novelas, y siente la necesidad de vivirlas: “Berta se dejó engañar con todas las veras de su alma” (Clarín 725). En su estado de inocente ignorancia, estos libros introducen en ella la semilla de querer conocer, de sentir eso mismo que describen sus libros y que llaman amor. Esto, se puede alegar, la convierte en una mala lectora, o ¿podríamos decir quizás que la convierten, por el contrario, en la mejor lectora posible de estas obras, la única capaz de emocionarse y sentir plenamente lo que estas obras pretenden expresar? ¿Es ella la mala lectora o son los hermanos los que, incapaces de tales sentimientos, fallan no solo a la hora de apreciar dichos textos, sino también a la hora de “leer” los sentimientos de su hermana? Brad Epps afirma al respecto:

The more correct or competent reading, the text indicates, is one which recognizes the impact of romanticism, specially in the form of Spanish translations of contemporary French novels. [...] In this, Berta is akin to such other notable women readers of her time as Ana Ozores and Emma Bovary; while her brothers, oblivious to the traces which reading seems to leave in so many male authored women, are, for that very reason, akin to an equally oblivious Charles Bovary" (71).

Epps defiende que, de hecho Berta es en realidad una lectora más competente que sus hermanos, y la iguala con las protagonistas de *La Regenta* o *Madame Bovary*. La diferencia con éstas, podríamos argumentar, radica en que, mientras en estas dos obras asistimos a finales de marcado carácter trágico de los que se culpabiliza en cierta medida a la acción de las protagonistas, en "Doña Berta", el final, y no solo el final, sino todo el relato, dista mucho de ser claramente reprobatorio contra la protagonista.

Resulta de especial interés, por otro lado, en el análisis de la protagonista dentro de la dicotomía mujer caída/ ángel del hogar, el uso del espacio. Doña Berta se mueve siempre dentro de los límites establecidos para la mujer, es decir, dentro del espacio privado. En contadas ocasiones sale de este ámbito privado, siempre ante la figura impasible de la portilla de la quinta. Estas

contadas ocasiones suponen, curiosamente la entrada o la apertura de elementos que simbolizan una ideología moderna, en contra de lo estancado y fijo de las ideas establecidas en la casa, entre ellas la mencionada dicotomía del modelo de mujer. Las dos primeras salidas del ámbito privado de doña Berta resultan, curiosamente en dos incursiones en el espacio de su casa. En la primera de ellas nos encontramos con el capitán de los liberales, mientras que en la segunda es el pintor, también asociado con los liberales. Es a la tercera cuando realmente va la vencida y doña Berta sale verdaderamente de la esfera del hogar. Esta esfera del hogar le es impuesta, primero como prevención para que no “caiga en desgracia”, y luego, una vez que la “desgracia” ha tenido lugar, dicho espacio privado le vuelve a ser impuesto, esta vez como castigo y para ocultar a la luz pública la falta de la protagonista, que según los condicionamientos sociales se convierten en falta de toda la familia, como apunta Maryling Rugg:

When they discover that she is pregnant, her brothers sequester her in the house, out of the sight of any wayward travelers or curious neighbors. They act quickly to dispose of the bastard child immediately after his birth, giving him to some laborers along with a sum of money in exchange for the guarantee that he will be taken far away. The child, the only evidence of Berta's fall, is thus banished from

Susacasa. The brothers succeed in concealing the blemish on their name, and they carry the secret of the dishonor to their graves (453).

No es hasta que doña Berta logra deshacerse de sus condicionamientos impuestos por un discurso social masculino cuando logra dar el paso de salir en busca del retrato de su hijo a esa esfera pública y urbana de Madrid, que presenta un marcado contraste con el espacio de Susacasa. Si en un primer momento cuando llega el capitán, doña Berta se aparta de los dictámenes sociales cometiendo su falta con él, a raíz de la aparición del pintor Valencia, muchos años después, la protagonista se vuelve a apartar de dichos dictámenes, rompe con el espacio privado de la casa y se lanza al espacio público, a la urbanidad de Madrid, de la que tiene una profunda ignorancia por haber estado toda su vida bajo el peso de los postulados de la sociedad patriarcal. Por tanto, cada vez que la ideología liberal, moderna, contraria a la del antiguo régimen, se introduce por las paredes de Susacasa, bien sea en la figura del capitán, bien sea en la figura del pintor, la protagonista se aleja de las restricciones que le son impuestas por ser mujer en una sociedad dominada por hombres.

Respecto a esta decisión de abandonar la esfera privada de la casa, y respecto a la configuración de todo el personaje de doña Berta en sí, el aspecto de la maternidad, y la figura del hijo ausente

resulta crucial. En doña Berta tenemos una figura materna un tanto atípica. Su hijo no aparece en toda la obra, solamente aparece la idea del hijo, representado en el cuadro de Valencia. Este hijo es fruto de una relación que cae fuera de los límites matrimoniales, y por tanto fuera de la institución establecida por la sociedad para ello, por lo cual, la protagonista debe pagar por esto.

Loralee MacPike apunta en su artículo “The Fallen Woman’s Sexuality: Childbirth and Censure” la importancia de la novela *Charlotte Temple* para las novelas que tratan de estas mujeres caídas:

Charlotte Temple sets the tone of virtually all the subsequent novels dealing with falling women. The woman must be punished for her fall, even though it was engineered by others and despite her own deep repentance. [...] She (Rowson) saw ungoverned premarital sexuality as such a dangerous problem that she developed a fictional, realistic mode of presenting its punishment – the birth of child. Charlotte bears a child and dies from the effort. [...] Charlotte’s immorality becomes the vehicle, and the outcome of her childbearing the tenor, of a metaphor of childbirth that is to prevail throughout the century (59).

Según apunta MacPike, pues, se establece esta metáfora del parto en la literatura de la época para establecer una especie de “justicia poética” por la que se castiga a las mujeres “depravadas”

que ejercen su sexualidad fuera del sagrado sacramento del matrimonio. Hay que tener en mente que *Charlotte Temple* se escribe en 1791, un siglo antes que la obra de Clarín. Mientras MacPike afirma que esta metáfora prevalece a lo largo del siglo, también comenta cómo en obras posteriores se explota esta misma metáfora usándola no solo como condenatoria de la mujer caída, sino que se utiliza el amor maternal como redentor en este tipo de mujeres. Sin embargo, esta progresión de la metáfora del parto no es tan innovadora como parece, pues, como apunta MacPike, ese amor maternal como redentor se observa solo en determinados casos en los que las mujeres en cuestión son solteras, fueron víctimas de seducción, y están arrepentidas de su falta. Para MacPike: “Gaskell, Moore, and Opie were able to take the metaphor of childbirth one step further than more conventional novelists, but in the end they failed to move more than that single step toward expansion of the metaphor to encompass its full potential space dissociating female sexuality from its biological consequences” (67). Si aplicamos estas ideas a la obra de Clarín, vemos que la mencionada metáfora del parto está puesta en cuestión. Doña Berta no muere en el parto, por lo cual esta supuesta justicia poética por la que la “depravada” mujer debe morir en el parto se disuelve. Pero, ¿se redime por su amor de madre? No parece el caso. Clarín va todavía otro paso más allá de lo que MacPike atribuye a Gaskell, Moore y Opie, aunque si bien también se queda en ese otro paso más, sin llegar a explorar ese

potencial total del que nos habla MacPike. Doña Berta no muere en el parto, y su hijo, como sabemos le es arrebatado nada más nacer. Más que redimir a la protagonista, el nacimiento del niño para lo que sirve es para culpabilizar aún más a los hermanos por su crueldad: “Aquellos hombres buenos, bondadosos, dulces, suaves, caballeros sin tacha, fueron cuatro Herodes contra una sola criatura, que a ellos se les antojó baldón de su linaje” (Clarín 728).

Por tanto, este uso del nacimiento del hijo como metáfora puede ser visto como una forma de crear en el lector un determinado clima emocional, como una metáfora de los valores sociales, y en este sentido se produce una distinción entre los hijos que son fruto de una relación legal y los que son fruto de una relación ilegal. De forma subyacente, según apunta MacPike existe un motivo económico en el intento de controlar la sexualidad de la mujer, algo para lo que dicha metáfora del parto resulta una herramienta poderosa: “Because sexuality determined inheritance and thus governed such a great portion of the economic life of nations just becoming conscious of the economic base of nationhood, both its exercise and its control became quasi-public matters” (56). Siguiendo este razonamiento, el uso de la mencionada metáfora del parto es utilizado para promover una ideología conservadora, en la que la sexualidad de la mujer tiene que ser controlada, según los intereses masculinos. En este tipo de obras, como afirma MacPike, las mujeres buenas tienen hijos varones, que contribuyen a

continuar el nombre de la familia, mientras que las mujeres “malas” tienen hijas, que no pueden continuar esa línea familiar. Las mujeres buenas, asimismo, tienen partos fáciles, y guardan una especial conexión con sus hijos. Estos tres elementos se combinan con el propósito de ejercer dicho control (57). Sin embargo, en la obra de Clarín encontramos estos elementos mezclados. Berta tiene un hijo varón, y casualmente es el único de toda la familia de los Rondaliego que puede continuar la línea familiar. Nada se menciona en el texto de la facilidad o dificultad del parto en sí, pero la conexión entre la madre y el hijo le es cortada a Berta por obra de sus hermanos, y de hecho vemos cómo ella quiere recobrar esa conexión a toda costa, incluso después de que sabe que su hijo ha muerto y lo único que queda de él es un cuadro, del que, por cierto, ni siquiera tiene total certeza que refleje a su hijo realmente.

La maternidad de doña Berta es frustrada, forzada por sus hermanos, que simbolizan una ideología conservadora, según hablaremos seguidamente, creando una sumisión en ella. Por el contrario, la sociedad moderna, símbolo de una ideología liberal, crea para ella una maternidad activa, por la que ella se lanza a la acción y decide buscar a su hijo. Esto supone una transgresión por parte de la protagonista, una transgresión en contra de esa ideología costumbrista y conservadora que le viene de familia y que la relega a un rol de sumisión y pasividad. Esta transgresión hace que se le vea como loca, por estar fuera de su rol tradicional. Respecto a este

tema de la locura en la mujer, y siguiendo lo que expone Phyllis Chesler en su obra *Women and Madness*: “It is clear that for a woman to be healthy she must ‘adjust’ to and accept the behavioral norms for her sex even though these kinds of behavior are generally regarded as less socially desirable ... The ethic of mental health is masculine in our culture” (68-69). Esta cita la recoge también Shoshana Felman en su artículo “Women and Madness: The Critical Phallacy”, y según ella:

Madness is the impasse confronting those whom cultural conditioning has deprived of the very means of protest or self-affirmation. [...] “Mental illness” is a *request for help*, a manifestation both of cultural impotence and of political castration. This socially defined help-needing and help-seeking behavior is itself part of female conditioning, ideologically inherent in the behavioral pattern and in the dependent and helpless role assigned to the woman as such (8).

El discurso de la locura asociada a la mujer es un discurso establecido por la ideología dominante, patriarcal por supuesto. Esta sociedad patriarcal, argumenta Felman, crea una serie de dicotomías de las que hay que salirse, entre ellas las de masculinidad/ femineidad; razón/ locura o voz/ silencio. En el

relato de Clarín vemos cómo el autor pone de manifiesto la problemática de esa dicotomía entre razón y locura, así como de otras dicotomías socialmente establecidas (por ejemplo, la ya comentada de mujer caída/ ángel del hogar). En efecto, la protagonista, al transgredir las convenciones sociales y pasar a ser activa se ve asociada a la locura, pero su locura es comprensible por parte del lector, para el que es posible empatizar con ella gracias al trato que le da el narrador a la protagonista. El narrador la desarrolla de forma que se crea una empatía con el personaje.

La sociedad moderna, especialmente encarnada en la figura del pintor, crea en ella, como hemos indicado, un sentido de maternidad activa, y esa acción la lleva a que se le vea como loca, y finalmente la destruye, pero en esa locura tiene también momentos de lucidez y de anagnórisis. Noël Valis argumenta al respecto que el arte resulta un ingrediente salvador en esta obra, un elemento que une historia e intrahistoria, dos conceptos en tensión a lo largo de este relato. De hecho describe al pintor como un príncipe que “se abre paso por fuerza en el bosque encantado para librar a la princesa encarcelada e inasequible” (68). Es el pintor, y especialmente su cuadro, el que saca a doña Berta de su encierro, aunque al sacarla de dicho encierro provoca de forma indirecta el final de la protagonista:

El cuadro de Valencia, como se sabe, va a impeler a

doña Berta dentro del torbellino desastroso de la vida urbana madrileña. Aquellas manchas simbólica y literalmente van a arrastrar a nuestra heroína a su propia muerte , a ser aplastada por las ruedas del tranvía, imagen concreta de la creciente modernización de la capital y del progreso histórico y material contra los cuáles una frágil e ingenua provinciana, inmersa en la vida tranquila de Susacasa, parece indefensa” (Valis 71).

En efecto, el arte hace a Berta interpretar la realidad de un modo distinto al que lo había hecho hasta entonces, y al hacerlo se libra de sus ataduras y emprende la acción de recuperar a su hijo, de sacrificarse. Esto provoca que se le vea como loca, siguiendo las ideas de Felman, dentro de la sociedad patriarcal en la que vive, lo que se une también al hecho de que, como provinciana, se encuentra desubicada en la capital, no comprende el funcionamiento de ésta y de hecho en este escenario ella se convierte en “el otro” (en este caso “la otra”), esa categoría que ella tanto había rechazado, quizás por simple miedo, al principio del relato, en relación al mundo exterior de Susacasa. Muy en relación con todo esto resulta el elemento de su sordera, que en ocasiones resulta incluso selectiva, y que influye en la visión que el resto tiene de Berta como loca. Su sordera, comenta Valis “puede interpretarse no sólo como un rechazo del mundo externo, de todo lo de fuera –

lo moderno, lo plebeyo, lo histórico en una palabra – sino también como un símbolo de esa vida casi vegetal, silenciosa de los llamados seres inferiores, humildes de la tierra” (74). La sordera, pues, se puede asociar con su rechazo de lo exterior, y con el propio estado de su vida, pero resulta esencial en la ciudad, donde le impide escuchar el tranvía que en última instancia causará su final. Estos factores provocan la muerte de Berta, que en su salida no solo fracasa en su propósito, sino que también encuentra su final. No obstante, el propio Valis afirma que esa salida de la protagonista, esa agencia que adquiere, despertada de su letargo por el pintor Valencia y por el arte, resulta una búsqueda que a pesar de fracasar, “la ha ennoblecido” (72). Por lo tanto, esa “locura”, despertada por el arte, resulta, contrariamente a lo que cabría esperar, ennobecedora para la heroína del relato, y esto, como apuntábamos anteriormente, es lo que hace que veamos la obra de Clarín como desafiante de esas dicotomías (principalmente la dicotomía razón-locura) que, según Felman, crea una sociedad dominada por hombres como los hermanos de la propia Berta, que no obstante, como se aprecia en el texto, es una sociedad que está dando paso a otra sociedad más moderna, que a su vez resulta también abrumadora, y donde, siguiendo las palabras de Valis, la intrahistoria se disuelve en la historia, es decir, se pierde en cierta forma la individualidad.

Sin embargo, sigue habiendo algo que crea desconcierto en el lector y que hace que ese mensaje que pretende dar Clarín no quede completamente claro, y es precisamente ese final del relato. Respecto a éste, Luis Fernández Cifuentes argumenta en su artículo “Doña Berta: poética y política de la política de la terminación” que cerrar un relato implica un elección entre diversas opciones, y esa elección por parte del autor se debe a cuestiones formales, pero también ideológicas. En efecto, como comenta el autor, tradicionalmente asignamos ciertos finales a ciertos géneros: “termina bien la comedia, termina mal la tragedia” (177). Siguiendo esta distinción, un tanto simplista, ¿deberíamos considerar el relato de “Doña Berta” como trágico? Parecería a simple vista que sí. Es más, con la muerte de doña Berta al final de la obra, parecería que Clarín está condenando a la protagonista por su condición de mujer caída. Sin embargo, si tenemos en mente el tono general de la obra, y cómo trata el narrador a lo largo de ésta a la protagonista, sobre todo en comparación con sus hermanos, esta afirmación sería problemática, pues vemos como durante el relato se exculpa a doña Berta: “El lector habrá supuesto que doña Berta era viuda, o que su virtud se callaba por elipsis. Virtuosa era...; pero virgen no; soltera sí” (Clarín 724); mientras que son los hermanos los personajes en los que recae la reprobación del narrador, como vemos con el castigo que le imponen a Berta y cómo le separan de su hijo. Además en la comparación entre ella y sus hermanos, ella sale sin duda mejor

parada: “Berta, aunque de la misma apariencia que sus hermanos, blanca, gruesa, dulce, reposada de gestos, voz y andares, tenía dentro ternuras que ellos no tenían” (Clarín 725). Sin embargo, a pesar de que el final parece contradecir el mensaje del resto del relato, Fernández Cifuentes insiste:

“Instaurar como final de un relato la felicidad o la muerte o alguna forma de complicidad con ellas, no parece una operación inocente, ideológicamente inocente: resulta, más bien, un ejercicio de poder o un ejercicio de sumisión a los poderes establecidos, a las figuras oficiales (literarias, políticas...) de la dominación” (178).

El problema estaría, pues, en tratar de solventar este aparente conflicto entre lo que nos dice el narrador durante todo el relato, y lo que nos dice el final. En realidad, podemos decir que la obra no tiene un único final. Para Sabelona, por ejemplo, el final de doña Berta es su partida, y ésta es un ejercicio de poder, pues supone un desafío al poder patriarcal. Asimismo, la propia muerte de la protagonista se enmarca dentro de ese ejercicio de poder y desafío, no supone una sumisión, pues se produce después de haberse desatado de sus ataduras y después de haber salido del lugar destinado a ella como mujer, el ámbito doméstico.

Sin embargo, Fernández Cifuentes afirma que un rasgo de la modernidad literaria, que surge según él a partir de mediados del siglo XIX, es la exploración de un final donde no solo se termine el relato, sino donde también se termine con “las expectativas de una conclusión absoluta” (179). En ese marco encuadra el final de “Doña Berta” como un final inconcluso, que produce desconcierto en el lector por las expectativas y la intensidad generadas en los últimos capítulos, y que quedan en el aire con el atropello de la protagonista. Efectivamente, la muerte de doña Berta no es una muerte que de un carácter conclusivo a la obra, sino que nos deja con la expectación de qué hubiera ocurrido con el cuadro, si la protagonista hubiera conseguido conmover al americano millonario para que se lo vendiera, si hubiera disipado sus dudas sobre si el cuadro realmente portaba la imagen de su hijo, y, sobre todo, si la protagonista finalmente hubiera tenido un final de vida feliz tras “reunirse” con su hijo, a pesar de abandonar su casa y arruinarse en el proceso. Todo esto es cortado de raíz justo cuando parece a punto de solucionarse, lo que le da a ese final un “carácter accidental, no conclusivo, que interrumpe la historia sin rematarla” (Fernández Cifuentes 180).

La problemática reside, pues, en que si pretendemos centrarnos en el final del relato como el motivo dominante de la obra, hay muchos cabos sin atar. Efectivamente, la muerte de la protagonista, como

hemos mencionado, implicaría una condena hacia ésta, condena que dista mucho de ser clara a lo largo del relato. Fernández Cifuentes propone, sin embargo, otro tipo de lectura del texto, mediante el que lo que precisamente hace progresar al relato es la resistencia a los finales conclusivos. Esta discrepancia encierra, según el autor del artículo, determinadas propuestas ideológicas o políticas, donde el poder absoluto, derivado del antiguo régimen, se relaciona con ese carácter cerrado que se refleja no en una visión conclusiva y cerrada; mientras que por el otro lado vemos un poder democrático, ligado con la modernidad, y que refleja la visión contraria. La primera postura se asocia con los hermanos Rondaliego, quienes siempre buscan una conclusión en la visita del capitán liberal, en el romance de doña Berta, y en definitiva, en cualquier historia que pueda surgir, mientras que el narrador, según Fernández Cifuentes, refleja lo relativo de la modernidad, “desde la que escribe y juzga esos poderes absolutos” (183). Esto resulta de especial interés dentro del contexto de las guerras carlistas, donde se enmarca el relato, pues dicha guerra ofrece el trasfondo apropiado para ese enfrentamiento de ideologías entre liberales y conservadores que refleja el texto. Es curioso que lo que mueve la trama es precisamente la irrupción de figuras que se asocian con la ideología liberal, con la modernidad, primero el capitán, y después el pintor, quienes se presentan como generadores en el relato. Cuando parece que nada puede pasar en Susacasa, pues por allí no ha pasado

nunca nadie, ni moros ni cristianos, llega el capitán y regenera la historia, crea una historia. Lo mismo ocurre con el pintor: cuando parece que los días de doña Berta acabarán en su encierro en Susacasa al lado solamente de Sabelona, castigada por la falta que cometió, siendo el capitán un indeseable que se aprovechó de ella y no cumplió con su palabra de volver a casarse y estando el hijo muerto, llega el pintor y regenera de nuevo la historia. El capitán no había sido un indeseable, sino un héroe; su hijo no había muerto prematuramente, sino que se había convertido también en capitán y también héroe, pero sobre todo, doña Berta abandona su pasado, su castigo, su historia con final cerrado, y se lanza hacia la ciudad, hacia la modernidad, sale a buscar a su hijo, aunque sea en una pintura.

Sin embargo, esta resolución de la protagonista no resulta tampoco absoluta, ella tiene dudas en todo momento sobre si realmente su hijo está en el cuadro de Valencia y si, por lo tanto, está haciendo lo correcto. Fernández Cifuentes comenta que “el liberalismo decimonónico no supone allí exactamente el final absoluto del antiguo régimen” (186), y esto es lo que encarna la protagonista. Aunque deja atrás su pasado, su falta, su deshonor y sigue escribiendo su historia, su determinación no es absoluta. Esto se puede deber al peso de la tradición, que resulta como una losa que no consigue sacarse de encima del todo y que impide a la protagonista abandonar definitivamente esa ideología que la

restringe como personaje, que la enmarca como mujer caída, y que amenaza permanentemente con poner un final a su historia. Aunque ella quiere librarse de ese peso de la tradición del que hablamos, salirse de esa dicotomía de ángel del hogar o mujer caída, una dicotomía heredada de épocas muy anteriores y fomentada por una ideología absolutista, conservadora, y sobre todo, masculina, la tradición sigue siendo poderosa, y le impide romper totalmente con ella sin tener numerosas dudas. Además, también es cierto por otro lado que esas dudas suponen muestras de su cordura, y asimismo tienen que ver con la incertidumbre del paradero del hijo.

En vista de estas observaciones, pues, comenta Fernández Cifuentes, que la duda es, precisamente, una forma de seguir el relato, y también una forma de acabar, no ya tanto con el relato, sino con el concepto de final absoluto, y eso es lo que se ve dentro de la historia, donde nosotros como lectores nos quedamos con la duda de qué ocurriría en ese último encuentro en el que Berta iba a encontrarse con el millonario americano, pero también es el efecto que tiene la obra en sí. No queda claro de forma absoluta cuál es el mensaje que el texto pretende ofrecer. Clarín siempre nos deja esa duda. En lugar de favorecer ese reconocimiento revelador que permite dar una conclusión definitiva al relato, el arte, afirma Fernández Cifuentes, “suscita sobre toda una serie de repeticiones, marcas de su insuficiencia, retornos en busca de un final que el arte desplaza cada vez más lejos, enemigo de la fijación definitiva” (192).

La muerte de Berta nos deja con esa misma duda que ella tiene, es la culminación de toda una serie de dudas que va abriendo la obra a partir de un comienzo que parece bastante cerrado en una mansión perdida en la que no pasa nada y a la que no llega nadie, y donde incluso el lenguaje empleado sirve, como apunta Noël Valis, para acentuar esa sensación de finalizado y cerrado: “Estilísticamente, todo el primer párrafo, construido de una sola oración y elaborado con una serie estrechamente encadenada de cláusulas dependientes y de adjetivación en forma enumerativa, nos ‘empaqueta’ a nosotros los lectores en un cerrado espacio verbal” (68).

Esa misma duda con la que nos deja la obra al final nos traería problemas, asimismo, a la hora de entender el mensaje final que se hace de “Doña Berta”. Retomando nuestra pregunta y nuestras consideraciones anteriores: ¿resulta el relato trágico? ¿está condenando el autor a su protagonista? Efectivamente el relato resulta trágico porque acaba con la muerte de la protagonista, pero hay que considerar que esa muerte se produce después de haber salido de su encierro, de dejar atrás su castigo, y de romper con ese pasado y esa tradición que la enmarca como una mujer caída. Hubiera sido condenatorio, sin lugar a dudas, si la muerte se hubiera producido todavía bajo las cadenas de su castigo y del peso de esa ideología absoluta, pero no es así. Por eso resulta difícil también establecer la postura del autor con respecto a su personaje, pero si, como vemos, ese final no es tan trágico como parece a

simple vista, si no es tan fácil de encuadrar, si nos sigue dejando esa duda que venimos asignando a una ideología moderna, probablemente el autor lo que está promoviendo es esa visión moderna, donde dicha dicotomía de los modelos de mujer deja de ser un discurso absoluto con un final cerrado, y en lugar de eso, se convierte en algo abierto, algo que siempre va a dejar dudas, siempre en desarrollo.

En este sentido, podríamos afirmar que, en cierta forma, la muerte de doña Berta es heroica, en cuanto a que se produce después de haber logrado salir de su encierro y de liberarse de la opresión de la ideología que la enmarca como mujer caída. Esta muerte contrasta con la del gato, que sufre una muerte casi claustrofóbica, encerrado, siendo lo último que queda de los Rondaliego.

Aunque la muerte de doña Berta es una muerte anónima, fruto de una modernidad avasalladora, y en ese aspecto se aprecia una actitud un tanto crítica con esta modernidad, esto no implica que haya una nostalgia hacia el pasado. De hecho, como hemos visto, el texto muestra una visión a favor de una sociedad más liberal, criticando la sociedad tradicional. En este aspecto, y si añadimos la empatía del narrador con la protagonista, podríamos interpretar el texto como una crítica social desde un punto de vista feminista. Quispe-Agnoli, con respecto a la obra de Galdós *Fortunata y Jacinta*, comenta:

La oposición convencional de mujer caída/ mujer pura se desbarata, ya que doña Guillermina se revela como angelical sólo en la superficie. Ella es en realidad imperiosa, autoritaria y no cumple labores domésticas. A esto cabe agregar las características positivas que se atribuyen a Mauricia como el de su sinceridad y su falta de hipocresía (345).

Esta observación de la obra de Galdós, tan solo unos años anterior, la observamos de modo similar en “Doña Berta” de Clarín, donde el autor también, como hemos comentado, desbarata dicha oposición convencional en el personaje principal del relato, utilizando una postura liberal que abre posibilidades en contra de una sociedad premoderna que representa lo cerrado y lo acabado. Clarín retoma el mito del “monstruo” o la mujer loca y muestra lo problemático de dichas categorizaciones, nos hace entender la locura de la anciana, y nos hace empatizar como lectores con esa mujer-monstruo que ha transgredido los establecimientos sociales teniendo un hijo fuera del matrimonio y lanzándose a la ciudad al final de su vida. Lo que hace es en cierta forma lo que promueve Hélène Cixous en su artículo *The Laugh of the Medusa*. Cixous usa el mito de Medusa, como la mujer que paraliza al hombre, y le da la vuelta. Medusa es en realidad hermosa y sonrío: “You only have to

look at the Medusa straight on to see her. And she's not deadly, she's beautiful and she's laughing" (355). Cixous coge el mito de la mujer monstruo y lo invierte, humaniza al monstruo, y esto es precisamente lo que hace también Clarín, quien humaniza a doña Berta de forma que el lector no se siente amenazado ni siente amenazada la sociedad por una figura como ella, sino que, por el contrario, es capaz de comprenderla y de ver que es en realidad una víctima de la sociedad patriarcal y premoderna en la que vive.

Como hemos mencionado, estos elementos nos llevan a poder pensar en este relato desde un punto de vista feminista, y en ese sentido va un paso más allá con respecto a otras obras dentro de la tradición de la época, si bien es cierto, que Clarín tampoco está siendo un revolucionario en este texto, sino que se limita a presentar problemas a visiones establecidas por una sociedad patriarcal dominante basada en ideas del antiguo régimen, en contra de una sociedad liberal moderna. Sally Mitchell, en el marco de la literatura de la Inglaterra victoriana, comenta:

The novels we have looked at exhibit a changing self-concept for women within a moral system that may be questioned but is never seriously denied. Not until the nineties were books written in which women sought to realize their desires for affection and maternity without subjecting themselves to the legal and social restrictions of

marriage; not until very recently has fiction allowed them to do so without paying extreme consequences (175).

La obra de Clarín responde perfectamente a este comentario de Mitchell, pues aunque como hemos visto se ve un diferente enfoque en torno a la mujer, la protagonista de Clarín sigue estando sometida a la restricción legal y social del matrimonio, pues a pesar de cometer su falta, se queda esperando a que el capitán aparezca para casarse. Además, como afirma Brad Epps:

Be it her Brothers or Valencia, don Casto or the “americano,” men do in effect control circulation in *Doña Berta*. They control honor, images, and money, bodies, land, and art; they control, symbolically as well as materially. Berta, on the other hand, finds herself hard pressed to control anything (73).

Por tanto, como comenta Epps, tenemos una sociedad en la que siguen dominando los hombres. Solo al final, en su progresión como personaje, consigue Berta liberarse de las restricciones que la oprimen. Clarín, desde su postura liberal hace ver lo artificial y atrasado del modelo que encierra a las mujeres en una dicotomía cerrada, y en cierta forma nos brinda un relato que podemos entender desde un punto de vista feminista, pero aún así, sigue

estando en cierta forma ligado a la tradición, no supone una revolución total, como comprobamos en el hecho de que también es crítico en cierta forma con la modernidad.

Referencias:

Basch, Françoise. *Relative Creatures: Victorian Women in Society and the Novel, 1837-67*. London: Allen Lane, 1974. Print.

Chesler, Phyllis. *Women and Madness*. New York: Avon, 1973. Print.

Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." *Feminisms: an Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. Robyn R. Warhol and Herndl Diane. Price. New Brunswick (N.J.): Rutgers UP, 1997. 347-62. Print.

Clarín, Leopoldo Alas. "Doña Berta." *Obras Selectas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1947. 721-55. Print.

Epps, Brad. "Traces of the Flesh, Land, Body, Body and Art in Clarín's *Doña Berta*." *Revista Hispánica Moderna* 48 (1995): 69-91. Print.

Felman, Shoshana. "Women and Madness: The Critical Phallacy." *Feminisms: an Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. Robyn R. Warhol and Herndl Diane. Price. New Brunswick (N.J.): Rutgers UP, 1997. 7-20. Print.

Fernández Cifuentes, Luis. "Doña Berta: Poética y política de la terminación." *Ideas En Sus Paisajes; Homenaje Al Profesor Russell P.*

Sebold (1999): 177-94. Print.

Loralee MacPike. "The Fallen Woman's Sexuality: Childbirth and Censure." *Sexuality and Victorian Literature*. Ed. Don Richard Cox. Knoxville: University of Tennessee, 1984. 54-71. Print.

Mitchell, Sally. *The Fallen Angel: Chastity, Class, and Women's Reading, 1835-1880*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular, 1981. Print.

Quispe-Agnoli, Rocío. "De la mujer caída al ángel subvertido en *Fortunata y Jacinta*: Las funciones ambivalentes de Mauricia la dura." *Bulletin of Spanish Studies* 75.3: 337-54. Print.

Rugg, Marilyn D. "Doña Berta: Clarín's Allegory of Signification." *MLN Hispanic Issue* 103.2 (1988): 449-56. *Jstor*. Web. 17 Apr. 2010. <<http://www.jstor.org/stable/2905352>>.

Servén, Carmen. "Fortunata y su época : sobre los modelos de mujer en la España de la Restauración." *Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes* -. Web. 22 May 2010. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23584063213481630776891/p0000001.htm>>.

Valis, Noël. "La función del arte y la historia en *Doña Berta*, De Clarín." *Bulletin of Spanish Studies* 63.1 (1986): 67-78. Print.

Watt, George. *The Fallen Woman in the Nineteenth Century English Novel*. London: Croom Helm, 1984. Print.