

EL USO Y ABUSO DEL PODER EN *LA LOCA DE LA CASA* DE GALDÓS

Lisa Pauline Condé

En la penúltima escena de la obra teatral *La loca de la casa*, estrenada en Madrid en 1893, la “victoriosa” heroína, que por cierto se llama Victoria, declara:

Dios me ilumina, y me dice que las madres gobiernan el mundo. (167)¹

En este estudio quiero examinar el uso y abuso de distintas formas del poder por parte de los dos protagonistas: Victoria Moncada y Pepet Cruz, en la lucha de sexos que domina en esta obra. Al mismo tiempo, espero poner de manifiesto la modernidad de Galdós en la presentación atrevida que hace de este tema, por lo que fue censurado con no poca indignación por algunos críticos, hasta el punto de hacerle a la heroína la siguiente acusación: “¡Esto no es real, no es humano, no es mujer!”.²

Como señalaba Concepción Sáiz en su artículo “El feminismo en España”, publicado en *La España Moderna* unos cuatro años después del estreno de *La loca de la casa*, muchos españoles a finales del siglo XIX temían el feminismo, viéndolo ‘como tendencia y propósito de desnaturalizar a la mujer, convirtiéndola en hombre con faldas’.³ El caso de Galdós es interesante, puesto que no sólo parece pertenecer al grupo descrito por Sáiz como el de “los partidarios sinceros y despasionados del movimiento feminista” que querían “el mejoramiento de la condición de la mujer”, sino que también parece haber querido librar a la mujer de algunas de las restricciones físicas impuestas, como “el maldito corsé”⁴ y “la maldita enagua”,⁵ para ponerle “pantalones”⁶ (en el caso de Clotilde en el drama *Realidad* de 1892, aunque sea metafóricamente) o por lo menos “en traje de un corte un poco varonil”⁷ (en el caso de Rosario, en *La de San Quintín* de 1894, aunque el director suprime esta acotación del manuscrito, ciertamente por temor a que la mujer demasiado “masculina” pierda su encanto). Además, parece que Galdós quería subvertir las características femeninas tradicionalmente atribuidas a la mujer, haciéndola exhibir un comportamiento más bien “masculino”. Y tal vez eso hacía falta para hacerse con el poder, ya que como Sáiz también subraya: “La lucha empeñada entre el débil y el fuerte es siempre más cruel y despiadada que la establecida entre iguales. El esclavo lucha impulsado por la desesperación, el señor movido por la cólera”.⁸

En *La loca de la casa* nos encontramos con una situación irónica en la cual la heroína ejerce el poder de una forma muy “masculina”, aunque la base de su poder está en su capacidad biológicamente femenina de la maternidad. Hasta se puede decir que Victoria abusa de este gran poder (el único que tiene, una vez casada), empleándolo de una manera lógica, fría y calculadora, exactamente como si ella fuera un hombre. Así sale victoriosa y, por eso, muchos de los críticos no la podían perdonar. Sin embargo, la modernidad de este enfoque es evidente, como queda bien claro si nos referimos al estudio *Feminism, Theory, and the Politics of Difference* publicado por Chris Weedon este año. Weedon subraya la visión de Adrienne Rich, quien declara:

Patriarchal thought has limited female biology to its own narrow specifications. The feminist vision has recoiled from female biology for these reasons; it will, I believe, come to view our physicality as a resource, rather than a destiny.⁹

[El pensamiento patriarcal ha limitado la biología femenina a sus propias especificaciones restringidas. Por esta razón, la visión feminista se retracta de la biología femenina; pero creo que llegará a ver nuestro físico más bien como un recurso que como un destino.]

Claro que, en *La loca de la casa*, Victoria usa su físico así, como un recurso natural y útil.

Weedon explica como “radical feminist writing has looked to women’s bodies as a site of female difference and power grounded in women’s sexuality and motherhood” [“el feminismo radical ha visto el cuerpo de la mujer cómo un punto de diferenciación y poder femenino, fundado en la sexualidad y la maternidad”]. Al mismo tiempo insiste en que “although radical feminism stresses the positive nature of women’s difference, its true meanings have to be uncovered since patriarchy has consistently defined and moulded women’s bodies and minds in the interests of men” [“aunque el feminismo radical da énfasis a lo positivo de la diferencia femenina, su sentido real queda por descubrirse, ya que el patriarcado siempre ha definido y moldeado tanto el cuerpo como el alma de la mujer para servir en interés de los hombres”].¹⁰

Así concluye Augusta en el drama *Realidad* de 1892, cuando se rebela contra “este compás social, esta educación puritana y meticulosa que nos desfigura el alma como el maldito corsé nos desfigura el cuerpo”.¹¹ Hoy día, hasta el papel del corsé ha cambiado, como hemos visto en el uso que le ha proporcionado Madonna como instrumento externo de poder, e incluso el mes pasado Gucci anunció su nuevo corsé de goma a un precio de unas setecientas libras esterlinas. También se puede ver esto en el anuncio comercial de un perfume de Jean-Paul Gautier en el cual una mujer, vestida de marinero, se quita el uniforme y deja caer su cabello hasta los hombros, para revelar a una mujer sexy, ungida con aún más poder sexual gracias al corsé que lleva encima; por tanto, puede verse un claro paralelo entre la imagen ofrecida en este anuncio y la “con-fusión” de imágenes vista en la escena dramática del Segundo Acto de *La loca de la casa*, cuando Victoria se presenta ante Cruz como un ser sexual en vez de una monja, con la siguiente acotación: “Quítase la toca y aparece la cabeza desnuda. El cabello, desceñido, la cae hasta los hombros” (105).

Lo que hace más insólita esta obra teatral de Galdós es el aparente cambio radical que experimenta la heroína, presentada al principio como un ser angelical que quiere sacrificarse en plena tradición femenina, y que luego se convierte en una mujer totalmente lógica, calculadora, determinada y despiadada, que no se ablanda ni se desvía de sus objetivos por nada. En fin, Victoria se muestra como una mujer fortísima, que más bien parece un hombre; así la acusación: “¡Esto no es una mujer!”. Pero como Catherine Jagoe y Cristina Enríquez de Salamanca han insistido en su reciente obra maestra, *La mujer en los discursos de género*:

Si la manera de ser y de actuar de los seres humanos no viene predeterminada por su anatomía y fisiología, sino que corresponde a la interpretación que la sociedad presta a los hechos anatómicos y fisiológicos, entonces esas atribuciones culturales admiten reformas e incluso cambios radicales.... Entendemos el género, como la antropóloga Sherry Ortner, como una construcción social.¹²

No creo que haga falta insistir en lo mucho que se ha escrito recientemente sobre el tema del poder, sobre todo en los estudios del género. El estudio reciente de Judith Butler, *The*

Psychic Life of Power, por ejemplo, prosigue en la línea de Foucault y otros teóricos para centrarse en la relación ambigua entre lo social y lo psíquico “as one of the most dynamic and difficult effects of power” [“como uno de los efectos más dinámicos y a la vez más complejos del poder”]. Considera cómo “psychic life is generated by the social operation of power, and how that social operation of power is concealed and fortified by the psyche that it produces” [“la vida psíquica está generada por una maniobra social de poder, y cómo tal maniobra se encuentra oculta y está fortificada por esta misma vida psíquica que ha producido”]. Butler insiste mucho en su obra en que “if conditions of power are to persist, they must be reiterated” [“si las condiciones del poder han de perdurar, tienen que reiterarse”].¹³ Este punto sale a relucir también en un famoso estudio suyo anterior, *Gender Trouble*, en el cual se pregunta: “In what senses, then, is gender an act? As in other ritual social dramas, the action of gender requires a performance that is *repeated* ... the performance is effected with the strategic aim of maintaining gender within its binary frame.” [“¿En qué sentido, pues, es el género una representación? Como en otros dramas sociales rituales, la acción del género requiere una actuación que esté repetida ... la actuación se efectúa con el fin estratégico de mantener al género dentro de su marco binario”].¹⁴ Como ya he señalado con más detalle en otro estudio, parece que a través de su teatro contemporáneo Galdós quería experimentar con la idea de romper con tales repeticiones y romper moldes, subvertiendo las oposiciones binarias tradicionales del género.¹⁵ Esto se ve muy claramente en su obra *Voluntad* de 1895, pero ya en *La loca de la casa* nos sorprende con el cambio radical de los papeles tradicionales del género. En estas obras la actuación *no* está “efectuada con el fin de mantener al género dentro de su marco binario”.

Me gustaría centrarme ahora en la distinción establecida por la famosa feminista francesa, Hélène Cixous, entre poder masculino y poder femenino. En lo que parece una declaración más bien esencialista, Cixous insiste, a pesar del papel que juega la sociedad y a pesar de haber reconocido las limitaciones de las oposiciones binarias, que sí hay una diferencia entre el uso del poder por parte del hombre y de la mujer:

I would indeed make a clear distinction when it comes to the kind of power that is the will to supremacy, the thirst for individual and narcissistic satisfaction. That power is always a power over others. It is something that relates back to government, control, and beyond that, to despotism. Whereas if I say “woman’s powers”, first it isn’t *one* power any longer, ... and it is a *question of power over oneself*, in other words of a relation not based on mastery but on availability (disponibilité).¹⁶

[Yo establecería una clara distinción en lo que respecta al poder que es un deseo de supremacía, un ansia de conseguir una satisfacción individualista y narcisista. Este tipo de poder supone siempre el control sobre los demás. Está vinculado con la gobernación, el control, y llegando más allá, raya en el despotismo. En cambio, si hago referencia al “woman’s powers” (poder de la mujer), en primer lugar, ya no se trata de un único tipo de poder, ... y viene a ser una *cuestión de poder sobre una misma*, o dicho de otra manera, estamos ante una relación que no parte del dominio, sino de la disponibilidad.]

En la opinión de Toril Moi, opinión que comparto, este llamamiento global al “poder femenino” encubre las diferencias que existen en realidad entre las mujeres, y así, paradójicamente, oculta la verdadera heterogeneidad del poder femenino.¹⁷ Butler, por su parte, observa cómo “a sedimentation of gender norms produces the peculiar phenomenon of a “natural sex” or a “real woman”” [“una sedimentación de las normas genéricas produce el fenómeno particular del “sexo natural” o “la verdadera mujer”], e insiste que ‘Gender ought

not to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow' ['el género no debería construirse como una identidad estable o punto del que parten varias acciones'].¹⁸

En el caso de Galdós, aunque algunos críticos le han acusado de cierta forma de “esencialismo”, en *La loca de la casa* se percibe lo contrario con la presentación atrevida que plantea de este tema, ya que en esta comedia los papeles tradicionales del poder terminan invirtiéndose y, como señala el crítico contemporáneo Joaquín Zuazagoitia: ‘Pepet ... cae vencido por una feminidad más fuerte que su varonía’.¹⁹ Aunque la obra tiene otros temas de interés, incluso ‘la dichosa confusión de las clases’, la regeneración moral, y la importancia del trabajo para el progreso, en esta lucha por el poder entre los dos protagonistas radica, para muchos, la esencia del asunto. Así concluye el gran crítico catalán, José Yxart:

Conocidos estos personajes, la obra adquiere toda su potencia y su altura: la contienda en que se empeñarán, aparece de pronto como guerra de gigantes.²⁰

Igualmente, Salvador Canals opina que ‘la comedia, con dos figuras formidables por eje, merece todo género de consideraciones favorables’.²¹

La loca de la casa fue la segunda obra teatral de Galdós, estrenada en el *Teatro de la Comedia* en Madrid el 16 de enero de 1893. Tras el éxito relativo de *Realidad* el año previo, Galdós ahora quería seguir ‘el áspero camino’ que antes había abandonado sin esperanza. Al mismo tiempo, iba comprendiendo la necesidad de más concisión y simplicidad en relación al teatro que había realizado hasta aquel momento, aunque sin transigir en cuanto al contenido y mensaje de su obra. José Ortega Munilla confirma que: “A pesar de la crítica, preocupaciones y rutinas literarias y sociales, *La loca de la casa* se afirma en escena, Pérez Galdós obtiene cada noche nuevas demostraciones de que la ilustración del público es más grande de lo que ha creído”.²² Producciones posteriores, en 1907 y 1959, alcanzaron aún más éxito, reafirmando la modernidad de la obra.²³

Está claro que, a través de su teatro contemporáneo, Galdós pretendía explorar la posibilidad de un nuevo papel para la mujer en la sociedad, así que desarrolló su concepto de ‘la mujer nueva’, la cual, en vez de tener siempre ‘las alas cortadas’ por la sociedad, las iba a dejar crecer. Esta imagen de “las alas”, junto con otras imágenes tales como “la muñeca” y “el ángel”, se encuentran con frecuencia en las novelas galdosianas en las que las mujeres rebeldes casi siempre terminan convirtiéndose en víctimas, y estas mismas imágenes las retomaría Galdós en su teatro. En estas obras teatrales, la mujer triunfa tomando el poder como suyo y, en el caso de *La loca de la casa*, lo hace con bastante descaro.

Pero como ya he indicado, al empezar la obra, Victoria aparenta lo contrario a una mujer voluntariosa: se la presenta como un “ángel” sin remedio, prometido a Dios. Además, al parecer la obra estaba basada en un “diálogo dramático” (atribuido por Maryellen Bieder a Galdós, pero por Carmen Menéndez Pelayo a Emilia Pardo Bazán),²⁴ titulado “El sacrificio”, que enfatiza la idea de la protagonista como víctima condenada al sacrificio. Y así fue la protagonista de *La loca de la casa* admirada por el público y la crítica en el primer Acto de la comedia, siendo descrito como “una joya, sobrio, correcto”, seguido por “el efecto mágico de la aparición de la Guerrero como monja” en el segundo.²⁵ El hecho de que la primera actriz, María Guerrero, se llamara así fue, tal vez, una coincidencia feliz, ya que Victoria declarará “Soy yo muy guerrera ...”. El caso es que la actriz, que tenía mucho carácter, influyó mucho en el desarrollo de “la mujer nueva” de Galdós, como ya he mostrado anteriormente.²⁶

De todas formas, habiendo roto su compromiso con Daniel para luego entrar en el convento, Victoria busca allí retos cada vez más grandes, por lo cual será acusada de soberbia por la Madre Superiora. Aquí podemos ver la búsqueda de poder sobre sí misma, queriendo hacerse muy fuerte para ser capaz de cumplir las tareas más difíciles, no queriendo conformarse con las tareas pequeñas. En este sentido Victoria se parece a Tristana, quien también ambicionaba tener control sobre sí misma y rechazaba “las cosas pequeñas”, correspondiendo al tipo de poder “femenino” descrito por Cixous.

Pero luego, inspirada por su “pícaro idea”, Victoria aprovecha la oportunidad para enfrentarse al reto más grande de todos los posibles al sacrificarse a sí misma en matrimonio con “el monstruo”: José María (Pepet) Cruz, hombre que se había enriquecido en las Américas, y que ahora tiene el poder de salvar a la familia Moncada de la miseria, ya que los negocios del padre de Victoria habían fracasado. Cruz, hijo del antiguo carretero que antes trabajaba para los Moncada, ahora quiere unirse a esta familia de alta clase social, y piensa casarse con Gabriela, la hermana de Victoria. Gabriela está comprometida con Jaime, el hermano de Daniel, el ex-novio de Victoria. Ella está totalmente horrorizada por la idea de casarse con “el bruto”, pero luego se le ocurre a Victoria “la pícaro idea” de ofrecerse ella misma a Cruz en vez de su hermana, abandonando el convento para salvar a su familia.

Hasta ahora todo va muy bien, Victoria va a sacrificarse para salvar a su padre del deshonor y a la familia de la miseria. Hace poco su padre había perdido a su mujer y poco después a su hijo, Rafael, dejando seis niños por cuidar. Al enterarse de la inminente ruina económica de su padre, las dos hermanas habían lamentado su “incapacidad para todo lo que no sea las menudencias del trabajo doméstico” (85). En este momento, se ve a las hermanas como a dos ángeles: a Gabriela como el tradicional “ángel del hogar” cuidando a los niños, y a Victoria como “el ángel místico”, dedicada a Dios. Como Huguet, el agente de Moncada, observa: “Aquí están las dos, la divina y la humana. Ninguna de las dos le sirve ...” (84).

Pero en el supuesto “misticismo” de Victoria, por todo lo loable que parezca, radica otro problema. Según el crítico contemporáneo, Salvador Canals, “en Victoria Galdós ha querido vaciar a la mística de hoy”. Para Canals, tal misticismo fue a menudo una forma de “consuelo en desdichas” y Victoria era “inconsciente de su manera de ser espiritual, cual lo es casi siempre nuestra mujer por arte de la deplorable educación que le damos”.²⁷ No obstante, a pesar de la sabida inclinación “anticlerical” de Galdós, se ha visto una conexión entre “la loca de la casa”, la imaginación y Santa Teresa de Ávila, quien también tenía sus propias ideas en cuanto a su papel en la sociedad. Según Mary Giles en su estudio, *The Feminist Mystic*, Teresa tampoco quería estar ‘bound by behaviour that was “right” or “honourable” or “pleasing” [“atada a un comportamiento que fuera “correcto” u “honrado” o “grato”]’ y en vez, “took her life into her own hands and with or without permission from superiors, made her own decisions” [“tomó las riendas de su vida, y con el permiso o no de sus superiores, tomó sus propias decisiones”]. Para ella también, “the search for what was really hers to do was extremely arduous” [“la búsqueda de lo que era propiamente su quehacer era enormemente ardua”] y no siempre fue aprobada.²⁸

No cabe entrar aquí en discusión sobre si Victoria era o no una “mística” de veras. Sin embargo, para muchos críticos, Victoria como monja sí que era un ángel místico. Así el crítico del periódico *El Día* escribió:

Hay una escena preciosa entre las dos hermanas de caracteres tan opuestos: la una prosa, la otra idealidad; la una, la mujer de la casa, hacendosa, trabajadora, amante de la familia y de aspiraciones limitadas; y la otra, la mujer del claustro, ávida de

místicas perfecciones y alejada por completo de las miserias de la tierra para pensar en el cielo.²⁹

Pero esta “mujer del claustro” iba a meterse en “las miserias de la tierra” y también iba a asustar a todos cada vez más a través de su uso, y posiblemente su abuso, del poder, aunque sus fines fueran caritativos.

Con el pretexto de negociar un acuerdo con Cruz para que éste pudiera casarse con Gabriela, una vez concluido el negocio, Victoria de repente se quita la toca de monja. Dejando caer el pelo sobre los hombros y así revelándose como un ser sexual, se queda delante de Cruz, proponiéndose ella misma en matrimonio. Valió la pena arriesgarse, ya que él se ha dejado conquistar en este momento por el poder sexual de Victoria, reaccionando de esta forma: “Se quita la toca ... (*Deslumbrado*) ¡Ah!” (105). John Sinnigen apunta: “Parece que Victoria desempeña un activo papel sexual; ella es el primer personaje que emite la palabra “gusto”, y principalmente en sus palabras se enuncia la relación sadomasoquista que une la pareja”.³⁰

Aunque nuestra heroína parecía “angelical” en los dos primeros Actos, hay que reconocer que no ha mostrado todas las cualidades tradicionalmente consideradas como “femeninas”. Por ejemplo, en el convento, como hemos visto, exigía tareas más “grandes” y menos insignificantes. Luego, en sus negocios con Cruz, vemos que es una mujer bastante lógica, astuta y calculadora. Así que, aunque se hace la víctima, Victoria no es una víctima totalmente pasiva, más bien una mártir melodramática en pleno control de sí misma. Incluso es más, es una mártir con una causa, una causa buena y muy bien intencionada. Según Foucault, “there is no power that is exercised without a series of aims and objectives”³¹ [“no hay ninguna forma de poder que se ejerza que no tenga una serie de propósitos y objetivos”], y aquí Victoria emplea sus propias tácticas, a veces recurriendo a subterfugios, basándose en razones muy justas.

El que va a ser su novio, Pepet Cruz, se ve y se conduce en términos de animal. Se le describe como “el gorila”, “la fiera” y “el monstruo”, y más tarde Victoria le confesaría a su hermana, Gabriela: “Asustóme la aversión terrible que me inspiraba”(114). Por su parte, Cruz veía a las hermanas como “muñecas”, y, al ser rechazado por Gabriela, loco de rabia, la llama “muñeca sin reflexión” (65). Pero tiene dinero y eso, además de su fuerza física, le da mucho poder. Explota este poder, ya que entiende muy bien que no gusta para nada a ninguna de las dos hermanas con quien aspira a casarse. Hasta puede decirse que abusa del poder que tiene para conseguir el control sobre los demás, al estilo “masculino”, según Cixous.

No obstante, aquí también entra la idea de la nivelación de las clases, ya que Pepet habla de “revolución ... sin revolución” (100). Pero aunque éste habla de “nivelar” a la gente, al mismo tiempo aboga por “la ley del más fuerte”. Siempre se comporta como el prototipo del hombre macho e insensible, y encima no tiene nada de atractivo ni de gracia. No le importa emplear la fuerza y la cólera, presentándose como el típico hombre que quiere imponerse a los demás. Se vanagloria de haber luchado y dominado contra la fuerza de la naturaleza, así cuando Gabriela le ofende con su rechazo, muestra “su cólera brutal”. Incluso insiste: “No se resigna al agravio quien ha vencido peligros de la tierra y del agua; quien no ha temido a las fieras, ni a hombres peores que animales; quien ha triunfado de la Naturaleza... No soporto que me humille, que me pisotee ... una muñeca sin reflexión” (65). Así actúa conforme con el prototipo descrito por Jo Labanyi en su reciente estudio ‘Galateas in Revolt’:

As we all know, the liberal subject is the “self-made man”; with the specific gendering the phrase implies. This has devastating consequences for masculinity which, while rooted in biology, is defined by its transcendence of, and mastery over, “nature”.³²

[Como todos sabemos, el sujeto liberal es el hombre que se hace a sí mismo; con las implicaciones que esta frase conlleva en cuanto al género. Esto tiene consecuencias devastadoras para la masculinidad que, aunque arraigada en la biología, está definida por su trascendencia y dominio sobre “la naturaleza”.]

Armado con el poder del dinero y de la fuerza física, Cruz intimidaba con su cólera, estando en correlación con lo que la misma Concepción Sáiz describe cómo: “el fuerte movido por la cólera”. De todas formas, queda claro que Cruz ejerce el poder “masculino” según el criterio descrito por Cixous.

Por otra parte, Daniel, el ex-novio de Victoria, es tal vez el personaje más típicamente “femenino” de todos. También se le puede ver como el personaje más “histórico” de todos, una característica normalmente atribuida a las mujeres. Sin embargo, el gran maestro de la histeria, el neurofisiólogo francés Jean Martin Charcot, advierte en su estudio *Lecciones sobre enfermedades del sistema nervioso*, publicado en versión española en 1882, que el histerismo no tiene origen genital ni es propio de las mujeres, afirmando resueltamente que lo padecen también los varones. Además lo asocia con una lesión dinámica de una parte del cerebro llamada el cerebelo, provocada por un sistema nervioso debilitado por la degeneración.³³ Sin detenernos demasiado, cabe decir que en la obra de Galdós hay varios personajes masculinos, como Maxi en *Fortunata y Jacinta*, por ejemplo, en el que se puede ver síntomas “históricos”.

Es curioso cómo juega Galdós con el género en su drama contemporáneo, invirtiendo muchos de los papeles tradicionalmente “masculinos” y “femeninos” para presentarnos a mujeres fuertes y a hombres débiles. También nos presenta a mujeres que ejercen control sobre sus emociones, mientras los hombres a menudo pierden tal control. Esto queda reflejado en *La loca de la casa* no sólo en el caso de Daniel, sino también en el del padre de Victoria, quien llora al verla volver del convento, y de Cruz, quien pierde el control completamente al final.

Una vez casada con Pepet, el propósito de Victoria no es sólo el de restablecer el honor de su padre y salvar a la familia de la miseria, sino también el de realizar una especie de ambición “socialista”: quiere repartir algo de la fortuna de su marido. Y Victoria proseguirá con esta actitud, aunque su táctica se volverá aún más radical. Gilbert y Gubar han señalado cómo “assertiveness, aggressiveness –all characteristics of a male life of “significant action”– are monstrous in women precisely because “unfeminine” and therefore unsuited to a gentle life of “contemplative purity” [“la seguridad en sí mismo, la agresividad –características propias de una vida masculina de “acción significativa”– son monstruosas en la mujer precisamente por ser “poco femeninas” y así no apropiadas para una vida dulce de “pureza contemplativa”].³⁴ Pero esas son las características que emplea Victoria para conseguir su fin, y de ahí la acusación del crítico “Zeda” de que “Victoria deja a un lado su resignación cristiana y se convierte en mujer peleadora y respondona”.³⁵ Blas de Santillana la acusa de no ser humana, pero como Labanyi ha señalado: “The difference is that, for men, “self-making” is “natural”, whereas women are “constructed” regardless of whether they conform to male-defined models of “natural femininity” or whether they attempt to “make” themselves in opposition to such “natural” norms. Women’s drama is thus the lack of a “natural” self, making femininity by definition unstable and volatile.”³⁶ [“La diferencia reside en que,

mientras que para el hombre el “formarse a sí mismo” es “natural”, por el contrario la mujer está “construida”, sin reparar en si se ajusta al modelo definido por los hombres de la “feminidad natural” o si intenta “formarse” en contra de tales normas “naturales”. Por lo que el drama de la mujer radica en la falta de un yo “natural”, convirtiendo a la feminidad por definición en inestable y voluble”].

Aunque Victoria empieza por ver su casamiento con Cruz como el mayor sacrificio que podía hacer, con el tiempo le va tomando un cierto cariño. Así le confía a su hermana que aunque al principio ‘asustóme la aversión que me inspiraba’, luego empezó a sentir “algo así como lástima piadosa ... Le miro casi como a un niño”. Ya “el gorila” le inspira compasión más que miedo, y su esposa añade: “la verdad ... no me gusta que le pase nada malo” (114). Esta analogía animal/niño es bastante común en las actitudes de las mujeres hacia los hombres, y Maryellen Bieder señala cómo “in fiction by women writers, men are repeatedly argued to be children” [“en la ficción escrita por mujeres, los hombres a menudo se ven como niños”]; señalando a su vez: “they may appear to be superior to women in power, position, independence, economic authority and perhaps intelligence, but a woman knows that men are children at heart and thus innately subordinate to her”³⁷ [“pueden parecer superiores a la mujer en cuanto al poder, posición, independencia, autoridad económica y tal vez en cuanto a la inteligencia, pero la mujer sabe que en el fondo los hombres son niños y por tanto de forma innata están subordinados a ella”].

Al principio de su matrimonio, parece que Victoria juega el papel de la esposa tradicional, fiel e ideal, apoyando a su marido en lo referente a la administración de la fábrica. Pero mientras trabajaba, aprendía, y como todos sabemos, “saber es poder”. Sinnigen ha observado que “Victoria complementa las obligaciones tradicionales de una esposa con la participación en la esfera pública de los negocios, y es otro personaje femenino galdosiano que, como doña Lupe, participa del goce masculino del juego numérico”.³⁸ Al mismo tiempo, como ella le confía a su hermana: “Pasando cuentas, se me van las horas, y a la imaginación, la gran vagabunda, sólo le queda libre un caminito: el del espacio donde se ven flotar las cosas divinas” (117). Cuando a la Marquesa le hace mucha falta y Cruz se niega a ayudarla, Victoria obra en contra de él, explicando a Gabriela: “Sí, la loca, la visionaria, como dice tu marido, siente otra vez el chispazo que la despierta, la sacude, la ilumina, lanzando su voluntad a los actos audaces y decisivos.” Aunque espera “evitar la dentellada del tigre”, Victoria no teme a su marido, e insiste: “Por grande que sea la barbarie, más grande es mi valor” (119-120). Ella da el dinero para la Marquesa, y luego se explica ante Cruz así: “Dios me ha inspirado este acto y ha querido, por mediación de la loca de la casa, confundir tu soberbia y castigar tu brutalidad” (126). Notamos que, al hacerse con el poder, Victoria se ve inspirada por Dios. Esto en sí es interesante, puesto que tradicionalmente la Iglesia reafirma a la mujer en su papel pasivo y sumiso.

Tras esta “desavenencia grave”, Victoria vuelve con su padre, bajo un acuerdo conseguido por ella al negociar los términos del “contrato” matrimonial. Pero es ella quien lleva la baza decisiva; porque además del conocimiento del estado de cuentas de la empresa, Victoria entiende bien que lo que más desea su marido son ‘hijos robustos’ para “juntar las dos razas”. Y ahora ella se encuentra encinta. Efectivamente, lo que va a hacer Victoria es hacer negocio con su propio hijo, racional y fríamente, acabando por decir a su marido: “Vaya, hombre, me vendo ...” Y como buen negociante, va a sacar el mejor precio posible, porque como se explica: “Al lado tuyo me he vuelto muy mercachifle, y todo lo cotizo, como tú” (162). Lo que vende es su cuerpo, y con ello el hijo presente y los que puedan nacer. Así va a satisfacer la ilusión de Pepet de “juntar las dos razas”, y también la suya de repartir las riquezas que él ha ganado y a las cuales, podría decirse, ella tiene derecho. Lo que no quiere decir que ésta

sea la mejor manera de ganar la batalla, pero ¿qué otro remedio tendría, dadas las circunstancias en las que vivía, para realizar sus ambiciones? Además, queda claro que se ha dado cuenta de que, como concluye Foucault: “Power is not only restrictive and repressive, it is also productive”³⁹ [“El poder no sólo es restrictivo y represivo, sino también productivo”].

Cruz, por su parte, no puede creer lo que está oyendo. Entran los dos en una lucha de poderes. Incrédulo, furioso, Pepet se ve forzado a transigir cada vez más. Admite que ni tiene compasión por los demás, ni quiere compartir para nada su fortuna, pero Victoria se empeña en cambiarle. Ella emplea todo el poder que tiene, como madre inminente y también como negociante astuta. Se aprovecha de lo que se puede ver como la única debilidad o sensibilidad de Cruz – su fuerte deseo de tener hijos para fundirse con los Moncada y realizar lo que llama “el sueño de mi vida” (154), formando una familia fuerte de la cual él será jefe. Porque como subraya el famoso crítico contemporáneo, Altamira y Crevea:

Lo que sí veo claro –y no parece que el público lo viera en manera alguna– es esa nota de la paternidad, que vibra en primer término en el último acto, y que conmueve y quebranta al fin la voluntad de Cruz. En esto ... está el trascendentalismo de *La loca de la casa*.⁴⁰

No olvidemos que Galdós acaba de ser padre con el nacimiento de su hija María con la mujer del pueblo, Lorenza Cobián, y podríamos ver aquí reflejados sentimientos paternos en este momento por parte del mismo autor.

Hasta este punto, Cruz se ha conformado con la definición de “masculinidad” dada en 1998 por G. Brooks en la revista “Menís Studies”:

The central features of traditional masculinity are: emotional stoicism, homophobia, an emphasis on work and achievement, competitiveness, distant fathering, a neglect of health needs and a distrust of women.⁴¹

[Las características centrales de la masculinidad tradicional son las siguientes: estoicismo emocional, homofobia, un énfasis en el trabajo y el éxito, la competitividad, la paternidad distante, el descuido de la salud y la desconfianza en la mujer.]

Ahora Cruz va a desviarse de este prototipo en cuanto al estoicismo emocional y a la paternidad distante, como veremos.

Al darse cuenta de su próxima paternidad, Cruz exclama:

¡Un hijo, tener un hijo! ¿Pues para qué me he casado yo? ¿Por qué trabajo, por qué soy como soy? (154)

Estando ya separados Victoria y Cruz, éste se pone lo que podemos llamar “histérico”, tan agitado que Moncada, tratando de calmarle, observa: “Pareces un niño” (156), y Jordana concluye: “Nunca le vi tan agitado ... Carácter que se desquicia, hombre rendido...” (160). Mientras tanto, Victoria, como si nada, declara: “Los negocios se tratan con calma y frialdad”, a lo que Cruz contesta: “Pero los hijos no sé yo que se hayan cotizado nunca”, mas Victoria insiste: “Los hijos también, sobre todo cuando los padres son como tú. A ver, clarito, ¿cuánto das?” (162). Victoria ya no transige. Se aprovecha tanto de su propia inteligencia como de su poder maternal, y en el manuscrito original hasta declara: “Me constituyo en dictadora, lo

mando y a callar todo el mundo”.⁴² Esta noción se ve reflejada en la novela moderna, *Amado amo* de Rosa Montero, en la cual el protagonista César se queja de “la dictadura femenina de lo maternal”, exclamando “¡qué poder tan abusivo y repugnante!”⁴³

Cruz antes había admitido: “Ya me iba acostumbrando a no temer su santidad, a mirarla como un juego infantil, una monada, vamos ...” (125). Ahora se va a impresionar al darse cuenta de que, lejos de ser una “monada” infantil, Victoria es una mujer astuta y fortísima que no le tiene ningún miedo. Ella le explica: “No me entiendes. Se te ha metido en la cabeza que tu mujer es una simple, una pobre beata que no sabe más que rezar ...”. En medio de los negocios, Cruz le pregunta: “Pero, ¿qué entiendes tú por picos, desventurada?”, a lo que contesta ella: “Sé lo que digo. Si soy yo una gran hacendista, y sé más, mucho más que tú” (164). Victoria obtiene todo lo que quiere, insistiéndole a su incrédulo marido: “Pues, hijo, no transijo”.

Una vez conseguido todo, Victoria sigue sin mostrar piedad, hasta parece estar embriagada por el poder. Al hablar de su futura familia, Cruz, “trastornado”, balbucea: “Victoria..., me fascinas ... , me enloqueces, me.... Considera ...: yo, yo, como jefe de la familia; yo, el padre, debo velar por la propiedad, por los intereses”. Pero ella, “levantándose, orgullosa”, declara: “¡Ah! No... , eso es una antigualla. Dios me ilumina, y me dice que las madres gobiernan el mundo”. Es más, añade, “con brío”: “Sí ... Basta. Sométete...; pero en absoluto, sin condiciones ... Silencio...” Cruz, ganado y humillado, implora a su mujer: “Pero, por Dios, no lo digas a nadie. Guarda el secreto de mi conquista. Me avergüenzo de la traición que hago a mi carácter” (167). Pero su conquista es evidente, así concluye Moncada al final de la obra: “Eres hombre vencido y domado ... Victoria hace de ti lo que quiere” (168).

Aún hoy día, la conducta de Victoria causa extrañeza. Se han vuelto las tornas, porque como ya hemos visto, “Pepet cae vencido por una femineidad más fuerte que su varonía”.⁴⁴ Por lo que el crítico “Zeda”, quien lamenta cómo: “Victoria deja a un lado su resignación cristiana y se convierte en mujer peleadora y respondona”, también lamenta el que “Pepet llega a ser una especie de Tio Grandet, mezquino en vez de bravo luchador”.⁴⁵ Se nota la diferencia de terminología entre “una mujer peleadora y respondona” y “un bravo luchador” para describir a una persona resuelta a ganar una batalla según el género.

Queda bien claro que en esta obra la protagonista no se ha limitado a ejercer el tipo de “women’s powers” [“poder femenino”] descrito por Hélène Cixous, ya que se empeña en ejercer poder sobre los demás, o, al menos sobre su marido, el que quería dominarla a ella. Hubo merecidas razones, pero al mismo tiempo, se ve cierto placer por parte de Victoria al explotar su poder al máximo, de una manera más bien “masculina”. Pero tal vez Galdós quería romper moldes y expectativas dentro de las posibilidades de la época. En la lucha de sexos que domina en *La loca de la casa*, la mujer ha salido como la más fuerte, tal vez poniendo al descubierto “el mito de la debilidad femenina” ya que, según Víctor Alba, “la expresión “sexo débil” no tiene ninguna justificación en la Biología”.⁴⁶ Para la escritora Emilia Pardo Bazán, “el sexo *débil* ... es el sexo *fuerte*”,⁴⁷ noción que encontró eco en las palabras del personaje galdosiano María Juana en la novela *Lo prohibido*:

Vosotros los hombres sois más débiles que nosotras. Os llamáis el sexo fuerte y sois todos de alfeñique. En fin, que nosotras somos el sexo fuerte.⁴⁸

Aunque hoy día las mujeres tienen muchas más oportunidades para ejercer el poder, a mi parecer el punto esencial en cuanto al género permanece igual que antes, y sigue conforme

con la declaración de Victoria Camps a finales del siglo XX en la introducción de su obra *Mujeres al alba*: “No conviene suprimir las diferencias, pero sí conseguir que no sean exclusivas de un sexo o de otro”.⁴⁹ Una vez más, con su obra *La loca de la casa*, la modernidad de la visión de Galdós nos impresiona.

NOTAS

- ¹ Los números de página de la obra dramática *La loca de la casa* corresponden a los de mi edición *The Theatre of Galdós: La loca de la casa (1893)*, (New York: Edwin Mellen Press, 1995).
- ² “Gil Blas de Santillana”, ‘Comedia, *La loca de la casa*’, *El País*, 17-I-1893.
- ³ Concepción Sáiz, ‘El feminismo en España’, *La España Moderna*, tomo 13 Núm 2, 1897, 248-260.
- ⁴ Véase, por ejemplo, *The Theatre of Galdós: Realidad (1892)*, ed. Lisa P. Condé (New York: Edwin Mellen Press, 1893), p. 28, donde Augusta se rebela contra ‘esta educación puritana y meticulosa que nos desfigura el alma, como el maldito corsé nos desfigura el cuerpo’.
- ⁵ Véase *Tristana*, ed. Gordon Minter (Bristol: Bristol Classical Press, 1997), p. 15, donde Saturna contesta a las ambiciones de la protagonista: ‘¡Vaya por Dios! Para eso hay que ser hombre, señorita. La maldita enagua estorba para eso, como para montar a caballo’.
- ⁶ Clotilde decide de por sí su suerte, y así Villalonga exclama ‘¡Ya se ha puesto los pantalones!’, *Realidad*, *op.cit.*, p. 74.
- ⁷ Manuscrito de *La de San Quintín* conservado en la Casa-Museo Pérez Galdós, Caja 16, Núm.1.
- ⁸ Sáiz, *op.cit.*
- ⁹ Adrienne Rich, citada por Chris Weedon, *Feminism, Theory and the Politics of Difference* (Oxford: Blackwell Ltd., 1999), p. 29.
- ¹⁰ Weedon, p. 102.
- ¹¹ *Realidad*, *op.cit.*, p. 28.
- ¹² Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca, *La mujer en los discursos de género: Textos y contextos en el siglo XIX* (Barcelona: Icaria, 1998), p. 16.
- ¹³ Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (Stanford, California: Stanford University Press, 1997), p. 16. ‘as one of the most dynamic and difficult effects of power’ ‘if conditions of power are to persist, they must be reiterated’
- ¹⁴ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London: Routledge, 1990), p. 140.
- ¹⁵ Véase mi artículo ‘Womanpower in Galdós's *Voluntad*’ en *New Frontiers in Hispanic and Luso-Brazilian Scholarship*, eds. T. J. Dadson, R. J. Oakley y P.A. Odber de Baubeta (New York: Edwin Mellen Press, 1994), 209-23.
- ¹⁶ Hélène Cixous, citada por Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London: Routledge, 1988, pp. 124-5.
- ¹⁷ Moi, p. 104.
- ¹⁸ Butler, *Gender Trouble*, p. 140.
- ¹⁹ Joaquín de Zuazagoitia, ‘Tres entes de ficción: Pepet, Alejandro Gómez y Tigre Juan’, *El Sol*, 9-V-1926.
- ²⁰ José Yxart, *El arte escénico en España* (Barcelona: La Vanguardia, 1894), p. 333.
- ²¹ Salvador Canals, ‘Victoria y Pepet (*La loca de la casa*)’, *Nuevo Herald*, 3-II-1893.

- ²² José Ortega Munilla, 'Actualidades, *La loca de la casa*', *El Imparcial*, 1893.
- ²³ Véase mi obra *Women in the Theatre of Galdós* (New York: Edwin Mellen Press, 1990), pp. 273-74.
- ²⁴ Véase mi artículo 'From *El sacrificio* (n.d.) to *La loca de la casa* (1893)' en *A Sesquicentennial Tribute to Galdós*, ed. Linda M. Willem (Newark: Juan de la Costa Press, 1993), 283-297.
- ²⁵ Gil Blas de Santillana, *op.cit.*
- ²⁶ Véase mi obra *Stages in the Development of a Feminist Consciousness in Pérez Galdós* (New York: Edwin Mellen Press, 1990).
- ²⁷ Canals, *op.cit.* En novelas como *Gloria*, *El amigo Manso*, y *Tristana*, Galdós expone la educación inadecuada que recibían las mujeres en la España del siglo diecinueve, y las pocas oportunidades que éstas tenían para ganarse la vida de manera independiente. A las mujeres españolas les faltaba poder.
- ²⁸ Mary E. Giles (ed.), *The Feminist Mystic and other Essays on Women and Spirituality* (New York: Crossroad Publishing Company, 1989), pp. 22, 29.
- ²⁹ '*La loca de la casa*', *El Día*, 17-I-1893.
- ³⁰ John Sinnigen, *Sexo y política: lecturas galdosianas* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1996), p. 218.
- ³¹ Citado por Weeden en *Feminism, Theory ...*, p. 119.
- ³² Jo Labanyi, 'Galateas in Revolt: Women and Self-making in the Late Nineteenth-Century Spanish Novel', *Women: A cultural review*, Vol. 10, No. 1 (Spring, 1999), p. 88.
- ³³ Véase *La mujer en los discursos de género, op.cit.*, p. 341.
- ³⁴ Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (New Haven and London: Yale University Press, 1984), p. 28.
- ³⁵ Francisco Fernández Villegas ("Zeda"), 'Impresiones literarias: '*La loca de la casa*', *La España Moderna*, año 5 (feb. 1893).
- ³⁶ Labanyi, p. 89.
- ³⁷ Maryellen Bieder, 'Render unto Caesar's wife ...', ponencia presentada en un Congreso Galdosiano en la Universidad de Wisconsin en marzo de 1985.
- ³⁸ Sinnigen, p. 218.
- ³⁹ Citado por Weeden, p. 119.
- ⁴⁰ Rafael Altamira y Crevea, *De historia y arte* (Madrid: Suárez, 1898), p. 309.
- ⁴¹ G. Brooks, 'Education, Training and Mentoring a generation of Gender-sensitive Psychotherapists', *Men's Studies, Review*, Vol. 9, No. 2, 1998.
- ⁴² Véase Apéndice 8 en mi edición de *La loca de la casa* para ver una copia de la última página del manuscrito original.
- ⁴³ Rosa Montero, *Amado amo* (Madrid: Editorial Debate, 1988), p. 23.

⁴⁴ Zuazagoitia, *op.cit.*

⁴⁵ “Zeda”, *op.cit.*

⁴⁶ Víctor Alba, *Historia social de la mujer* (Barcelona: Plaza y Janés, 1974).

⁴⁷ Emilia Pardo Bazán, *La mujer española y otros artículos feministas*, ed. Leda Schiavo (Madrid: Editora Nacional, 1976), p. 188.

⁴⁸ Pérez Galdós, *Lo prohibido*, en *Obras Completas, Novelas II*, ed. F. Saínz de Robles (Madrid: Aguilar, 1973), p. 387.

⁴⁹ Victoria Camps, Prólogo, *Mujeres al alba*, ed.V. Camps (Madrid: Amnistía Internacional y Alfaguara, 1999), p. 13.