

LA MORBIDEZ DE LOS TEXTOS: LITERATURA Y ENFERMEDAD EN EL FIN DE SIGLO

Isabel Clúa Ginés

Grupo de Investigación Cuerpo y Textualidad (UAB)

Resumen:

El objetivo de este trabajo es esbozar algunos de los elementos más relevantes en las relaciones entre el discurso médico y el discurso literario en el fin de siglo. Conceptos como patológico, desviado, anormal, enfermo, devienen omnipresentes en el ámbito literario. Este fenómeno resulta muy significativo en distintas áreas: en la interpretación de la historia literaria y la crítica literaria —uso de lo enfermo como concepto de valoración estético—; en la reconstrucción de la teoría literaria —uso de la genialidad patológica como ideal artístico— y en los análisis sociológicos de la literatura— uso de la enfermedad como tema o motivo que refuerza o subvierte el ideal normativo dependiendo de la orientación ideológica de los textos.

Palabras clave: enfermedad, historia literaria, teoría literaria, crítica literaria.

THE MORBIDITY OF TEXTS: LITERATURE AND ILLNESS IN THE *FIN-DE-SIÈCLE*

Abstract:

The aim of this work is to outline some aspects of the relationship between medical and literary discourse in the fin-de-siècle culture. Concepts such as sickness, pathological, devious or abnormal became omnipresent in the literary field; this fact is meaningful in the analysis of different areas: the interpretation of literary history and literary criticism —the use of illness as an aesthetic concept of valuation—; the reconstruction of literary theory —the use of the pathological genius as an artistic ideal— and the sociological approach to the literary works —the use of illness as a topic which reinforces or subverts the normative ideal depending on the ideological orientation of the texts.

Keywords: sickness, literary history, literary theory, literary criticism.

Sí, esa es la palabra: enfermedad. Toda la literatura francesa está enferma, está decadente, en el legítimo sentido de la frase.

Rubén Darío, *Páginas de arte*, 1902.

Littérature morbide, dira-t-on. Oui, peut être. Il y a là une recherche du cas pathologique, un goût pour les plaies humaines.

Émile Zola, *Céard et Huysmans*, 1881.

DE LOS SÍNTOMAS DE LA HISTORIA LITERARIA A LA EVIDENCIA DE LA ENFERMEDAD

El fin de siglo ha sido definido tradicionalmente como una época de crisis e inseguridad cultural cuyo correlato es una gama de producciones literarias —desde el naturalismo más radical hasta el simbolismo decadente— que constituyen propuestas estéticas bien diferenciadas. La historia literaria —particularmente la que concierne al ámbito hispánico— ha privilegiado una aproximación que enfatiza las diferencias entre las tendencias, escuelas o generaciones y que opera de forma incoherente con el concepto de ideología, al que se considera central en determinados lugares —como sería el caso de los escritores naturalistas o los noventayochistas— e inexistentes en otros —como sería el caso de las manifestaciones esteticistas, reciban el nombre de modernismo, esteticismo o decadentismo—. Sin embargo, la revisión del período desde una perspectiva más amplia, interesada en el estudio cultural de la época y atenta a la formación y desarrollo de los discursos y del saber, pone en evidencia que esa crisis cultural supone un estrato común a todas ellas que se concreta en una imagen metafórica omnipresente. Enfermedad es la palabra; un concepto que florece en los ámbitos más diversos del discurso, permea las distintas manifestaciones literarias y teóricas de la época, traspasa y matiza las divisiones en escuelas, tendencias o movimientos, y deviene un verdadero foco de relevancia cultural.

Ahora bien, determinar el «sentido legítimo» de la enfermedad en el fin de siglo es una tarea poco menos que imposible. No es un concepto neutro ni unívoco; en realidad ni siquiera sería apropiado hablar de «enfermedad» sino de una constelación de términos procedentes de los estudios médicos y científicos que acaban configurando los lugares comunes de la producción y discusión literaria del momento. Tal y como apunta Cardwell, la infiltración de esta terminología en la literatura y la crítica del fin de siglo alcanza un grado tal que se puede calificar de una auténtica colonización¹.

¹ CARDWELL, R. (1996), The Mad Doctors: Medicine and Literatura in Finisecular Spain, *Journal of the Institute of Romance Studies*, 4, 167-183.

Ciertamente, la crítica y la literatura fueron colonizadas por las ciencias, pero como apuntaba Rubén Darío —comentando precisamente la obra de Max Nordau, *Entartung* (1892)—: «Cuando la literatura ha hecho suyo el campo de la fisiología, la medicina ha tendido sus brazos a la región oscura del misterio»². La fascinación cultural que generaron los avances de las ciencias médicas y biológicas a lo largo del siglo XIX provino precisamente de su deriva hacia zonas mucho más oscuras y misteriosas. Tal y como plantea Foucault, el perfil de las ciencias de la vida, medicina y biología, durante el siglo XIX estuvo marcado por dos elementos fundamentales: en primer lugar, la conversión «lo normal» en un elemento central de su discurso y, al mismo tiempo, la estructuración de «lo normal» en oposición binaria con «lo patológico», lo que se utilizó como medio para establecer una normativa implícita. Estos dos rasgos son los que reprodujeron, sigue Foucault, las ciencias del hombre³. Y son estos dos rasgos, cabe añadir, los que dotaron a las ciencias médicas y biológicas del potencial cultural que la literatura y la crítica literaria hicieron suyo. De ahí que la literatura abrazara la fisiología, como decía Darío, no solo porque en ese gesto recibía un material nuevo, sino también porque ese material permitía reflexionar y contribuir (o problematizar) la elaboración de un discurso normativo sobre el sujeto, la sociedad y el arte.

La revisión de la literatura del período desde el foco de la enfermedad reconfigura el paisaje literario que conocemos, si bien el panorama que se divisa es del todo irregular: por un lado, es diáfana la presencia del discurso importado de las ciencias de la vida en prácticamente todas las manifestaciones literarias de las últimas décadas del XIX y las dos primeras del XX; por otro, los usos ideológicos parecen oscurecerse y resultan complejos e incluso paradójicos. Quizás el ejemplo más claro sea el del naturalismo, una producción literaria que no oculta su interés por los casos patológicos como materia literaria y cuya deuda con el discurso médico es más evidente, en tanto que se modela teóricamente sobre términos importados directamente de él, en concreto, sobre la *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) de Claude Bernard. El paralelismo entre literatura y medicina queda evidenciado por el mismo Zola en uno de sus textos más programáticos:

[...] si le terrain du médecin expérimentateur est le corps de l'homme dans les phénomènes de ses organes, à l'état normal et à l'état pathologique, notre terrain à nous est également le corps de l'homme dans ses phénomènes cérébraux et sensuels, à l'état sain et à l'état morbide⁴.

Puesto que medicina y literatura comparten un mismo objeto de estudio, no es de extrañar que la producción naturalista acabe nutriéndose de «temas extraídos de

² DARÍO, R. (1950), «Max Nordau» en *Obras Completas*, Tomo III, Madrid, A. Aguado, p. 456.

³ FOUCAULT, M. (1966), *El nacimiento de la clínica*, México, Siglo XXI.

⁴ ZOLA, E. (1906), *Le Roman Expérimental* en *Oeuvres Complètes*, vol. 1. París, Fasquelle, p. 120

los ensayos de medicina e higiene; así, los casos de patología social [...] se transforman en sus argumentos novelescos»⁵ Ahora bien, ni al propio Zola se le escapa que la supuesta objetividad científica y la asepsia ideológica que los programas naturalistas asumen como elemento central —directamente importado de la medicina— son borrosas; de ahí que en una fecha tan temprana como 1881, considere que la obra de J.K.Huysmans —en esos momentos vinculado al grupo de Médan, y adherido a los preceptos naturalistas— pueda calificarse de «literatura mórbida»⁶.

La observación de Zola es muy reveladora por varias razones; en primer lugar, porque sugiere la posibilidad de «contagiarse» de las enfermedades y los casos patológicos que se relata, lo que en última instancia apunta que la objetividad y la neutralidad ideológica —tanto la del novelista como la del científico en quien se inspira— es una impostura. En segundo término, porque califica —aunque sea dubitativamente— una producción naturalista con el mismo epíteto que se usará comúnmente para descalificar a las producciones de signo esteticista y decadente, como es el caso de la «literatura enferma» a la que remite el texto de Darío en el epígrafe que abre este artículo por boca, precisamente, de un adepto al naturalismo que concluye su reflexión a propósito de Verlaine con esa rotunda afirmación.

Es la misma afirmación, por otra parte, que fue usada con variaciones en lo que se ha dado en llamar la crítica anti-modernista que, como apunta certeramente Litvak refiriéndose al ámbito hispánico, se articuló en su totalidad a través de conceptos como enfermo, degeneración, patológico, decadente y malsano, repitiendo el mecanismo que se produce a nivel europeo.⁷ Y es que esa articulación está también presente en la crítica cultural contra la decadencia que se desarrolla en toda Europa en ese período y cuyo máximo representante no es otro que *Entartung* (1892), de Max Nordau. La obra es de sobras conocida; en ella se desgrana con detalle y minuciosidad la sintomatología de todo tipo de escuelas y tendencias artísticas: prerrafaelismo, decadentismo, simbolismo, parnasianismo, etc. se suceden igualadas por su condición patológica.

Retomando el concepto de degeneración que había establecido el estudio pionero *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et de ses causes qui produisent ces variétés maladives* de Bénédict August Morel (1857) y aplicando también de manera sesgada las tesis lombrosianas que fijaban que los degenerados no eran necesariamente seres marginales sino artistas y escritores⁸, Nordau se sitúa

⁵ FERNÁNDEZ, P. (1996), Moral social y sexual en el siglo XIX: la reivindicación de la sexualidad femenina en la novela naturalista radical. En ZAVALA, I. M., *Breve historia feminista de la literatura española*, vol. 3, Madrid, Anthropos, p.83.

⁶ ZOLA, E. (1881), Céard et Huysmans. En *Oeuvres critiques: Tome II (1906)*, París, Fasquelle, pp. 555-558.

⁷ LITVAK, L. (1977), La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910), *Hispanic Review*, 45, pp. 397-412.

⁸ Me refiero a las consideraciones formuladas por el autor desde la incipiente *Genio e follia* (1864) hasta la versión final *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica* (1894).

en el campo literario y artístico para alertar de la peligrosidad social que emana de él. La elección de la degeneración como «enfermedad de época» resulta plenamente significativa pues encarna esa transformación de la mirada médica que describe Foucault: nutriéndose de conceptos biológicos como la herencia, el determinismo o la evolución, los había trasladado al campo de «las ciencias del hombre» donde había ido adquiriendo una importancia creciente, debido precisamente a su construcción como enfermedad global, que recubría toda una serie de manifestaciones patológicas a través de las cuales se podía establecer un férreo ideal de normalidad en aras de la higiene social. La obra de Nordau fue, en ese aspecto, la contribución que desvelaba sin reservas la imbricación de discursos que capitalizaba la degeneración, así como la definitiva falta de asepsia del higienismo que la abordaba.

Más allá de la perfecta encarnación del ideal higienista y sus dobleces, y del acopio de fuentes científicas en su estudio, Nordau asombró (y asombra) por su capacidad para igualar con un mismo diagnóstico a naturalistas y simbolistas, prerafaelitas, estetas, etc. proporcionando precisamente la clave para comprender hasta qué punto comparten un sustrato común. En ese sentido, como Nordau había señalado certeramente, el naturalismo y toda su voluntad de disección científica del cuerpo social no difería tan sustancialmente de la literatura decadente: uno y otra se nutrían de la degeneración, aunque con ánimos ideológicos bien distintos:

[...] in contrast to Zola and his followers, whose purported (though not necessarily realized) aim was an objective, «scientific» documentation of the world, the decadents aestheticized decay and took pleasure in perversity. In decadent literature, sickness is preferable to health, not only because sickness was regarded as more interesting, but because sickness was construed as subversive, as a treat to the very fabric of society. By embracing the marginal, the unhealthy and the deviant, the decadents attacked bourgeois life, which they perceived as the chief enemy of art⁹.

Si a lo largo del siglo XIX las ciencias de la vida habían destacado en el panorama cultural por su capacidad para trazar un orden mediante su descripción de los estados patológicos, esta misma característica acabó proporcionando a los disidentes de tal orden el bagaje conceptual que permitía desafiarlo. *Entartung* es, de hecho, el ejemplo perfecto de tal torsión: da forma y cuerpo al mismo mal que intenta combatir y la virulencia de su ataque es tal que, como señala Bernheimer, la oposición que lo sostiene se colapsa y nada queda al margen de una sociedad irremisiblemente en-

⁹ HUSTVEDT, A. (1998), *Science Fictions: The Future Eves of Villiers de l'Isle-Adam and Jean Martin Charcot*. En HUSTVEDT, A. (ed.), *The Decadent Reader*, Nueva York, Zone Books.

ferma y patológica por pura definición. Nunca la degeneración es tan palpable e innegable como en el texto de Nordau¹⁰.

Las distintas posiciones que los textos literarios adoptaron en torno a este rotundo diagnóstico proporcionan una cartografía que reconfigura del todo la historia literaria del período, particularmente, en España donde los debates entre las tendencias literarias bien establecidas y las emergentes no fue, como tradicionalmente se ha explicado, una cuestión de estilos y contenidos —que pueden disponerse ordenadamente en una línea cronológica— sino de poder y control¹¹.

SUBVERTIR EL DIAGNÓSTICO, ABRAZAR LA ENFERMEDAD

La centralidad del vocabulario vinculado a la enfermedad y la degeneración en la crítica española finisecular, especialmente en la década de 1890, ha sido sobradamente documentado en diversos trabajos. La difusión de las teorías lombrosianas desde los últimos años de 1880 y la circulación de la obra de Nordau, en su versión francesa, a partir de 1894 son dos de los elementos de mayor impacto que arrojan luz al frenesí con que determinada crítica utilizó el léxico de la enfermedad para describir la literatura decadente. Las acusaciones contra la literatura decadente —que más tarde se daría en llamar modernismo— basadas en la diagnosis de enfermedad fueron abundantísimas y provinieron de los frentes más diversos; a las diatribas sin paliativos que críticos como Eduardo Bobadilla (Fray Candil) o Raúl Silva Uzcátegui lanzaron sin descanso, se sumaron voces tan autorizadas como la de Clarín, quien en 1889, a propósito de Baudelaire, escribía:

El simbolismo pertenece por muchos de sus aspectos a la categoría de las obras que estudia Lombroso en los casos teratológicos que ofrece la grafomanía como campo de observación. Si esto puede parecer exagerado respecto a algunos partidarios de *la nueva escuela* no lo es ni siquiera en apariencia tocante a muchos de ellos¹².

La cita de Clarín resulta reveladora por dos razones; en primer término porque evidencia una vez más la filtración del vocabulario médico a la crítica y la relevancia cultural de algunas fuentes, en este caso, Lombroso; en segundo lugar, porque revela también con claridad cristalina la direccionalidad de la acusación contra una corriente literaria determinada que aún no es referida como modernismo. No es extraño que, más de una década después, en 1902, cuando ese «simbolismo» al que se refiere Clarín

¹⁰ BERNHEIMER, C. (2002), Decadent Diagnostics. En *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*, Baltimore (MD), Johns Hopkins University Press: 139-162.

¹¹ CARDWELL (1996), p. 182.

¹² CLARÍN (1987), *Mezclilla*, Barcelona, Lumen.

se ha afianzado ya en el panorama hispánico y ya ha recibido el nombre de modernismo siga vigente la misma retórica. Así, en la encuesta que la revista *Gente Vieja* realiza sobre el modernismo, los ataques siguen abundando, siguiendo con la misma idea de que las nuevas formas estéticas no son sino trasunto de un estado patológico, tal y como apunta José Deleito y Piñuela:

Erotismo y obscenidades, delirios sangrientos y aterradoras quimeras, el *satanismo*, o culto sistemático al mal, la delectación morbosa con lo horripilante o corrompido; todo en los decadentes implica una anestesia moral, una emotividad desenfrenada, una exaltación neurótica y un desorden mental fronterizo de la locura¹³.

No es difícil ver aquí algunas de las marcas que el propio Nordau había destacado como comunes entre los artistas degenerados: la «emotividad desenfrenada» o la relajación moral, que son dos de los síntomas más comentados en los capítulos iniciales de *Entartung*. Haya intertextualidad directa o no, la relevancia de la obra de Nordau en la crítica literaria española durante ese período, fue crucial, a pesar de que la traducción española de la obra no llegó hasta 1902¹⁴. Con todo, son muchos los testimonios literarios que dan cuenta de la recepción en Nordau en España anterior a esa fecha —como apunta Lisa E. Davis—¹⁵, pero quisiera destacar entre todos ellos el trabajo que Rubén Darío dedica al autor alemán en su obra *Los raros*, (1896). Naturalmente dispuesto a cargar contra Nordau, Darío afirma:

En verdad, Max Nordau no deja un solo nombre, entre todos los escritores y artistas contemporáneos de la aristocracia intelectual, al lado del cual no escriba la correspondiente clasificación diagnóstica: «imbécil», «idiota», «degenerado», «loco peligroso». Recuerdo que una vez, al acabar de leer uno de los libros de Lombroso, quedé con la obsesión de la idea de una locura poco menos que universal. A cada persona de mi conocimiento le aplicaba la observación del doctor italiano, y resultábame que, unos por fas, otros por nefas, todos mis prójimos eran candidatos al manicomio¹⁶.

¹³ DELEITO Y PIÑUELA, J. (1902), ¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?, *Gente Vieja*, 50, pp. 1-2 tomado de CELMA VALERO, M. P. (1989), *La pluma ante el espejo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

¹⁴ De hecho, ya en 1894 queda perfectamente atestiguado el impacto de Nordau en España, con la publicación, por una parte, de *La nueva cuestión palpitante*, de Emilia Pardo Bazán, que revisa y matiza muchos de los enunciados de Nordau, y por otra de *Literaturas malsanas*, de Pompeu Gener, que constituye la adhesión más clara a las teorías de la degeneración. La publicación de esta obra desató una agria polémica con Clarín, que desembocó en la obra de Gener, *El caso Clarín. Monomanía maliciosa de forma impulsiva (Estudio psiquiátrico)* —publicada en el mismo año 1894, en la que descargaba todo el arsenal del discurso degeneracionista contra el autor que, recordemos, lo había aplicado así mismo al simbolismo decadente.

¹⁵ DAVIS, L. E. (1977), Max Nordau, 'Degeneración' y la decadencia en España, *Cuadernos Hispanoamericanos* 326-27, pp.307-323.

¹⁶ DARIÓ (1950), p.456.

Además de por su reproducción —una vez más— del vocabulario diagnóstico de Nordau, la cita me interesa por la identificación, más o menos implícita, de la voz autorial con los degenerados y en segunda instancia con la «aristocracia intelectual» que es, al fin y al cabo, la que padece, en masa, semejante patología. La posición de Darío es una entre las tantas que atestiguan el giro discursivo que experimenta la enfermedad y la degeneración en el fin de siglo, a partir de la misma literatura científica que establece estos términos. Si Lombroso había abierto la puerta vinculando genialidad y degeneración, las posteriores clasificaciones de Magnan (*Leçons cliniques sur les maladies mentales*, 1895) y en última instancia de los discípulos del italiano acabaron por invertir el sentido de la degeneración, o cuanto menos por facilitar la identificación de los jóvenes literatos con estos «degenerados superiores», tal y como plantea Darío. El estado patológico se convertía así en síntoma de la genialidad del artista y en términos sociales dejaba de asociarse a lo regresivo para pasar a encarnar un impulso capaz de hacer avanzar el cuerpo social, tal y como expresaba Enrico Ferri en una de las formulaciones más evidentes de ese giro discursivo:

Librémonos de este fetichismo por los hombres llamados normales. La naturaleza se muestra bastante pródiga con ellos. Acostumbremos a mirar a los anormales sin desprecio y sin desconfianza preconcebida. Defendámonos de los anormales involutivos y peligrosos con piedad, sin odio, descartando los procedimientos medievales de tortura, y contribuyamos a la rehabilitación de los anormales evolutivos, que tantos beneficios han prodigado a la humanidad, siempre ansiosa de lo nuevo y de lo mejor¹⁷.

El discurso literario de la decadencia no tardó en apropiarse y ahondar en el ideal del genio enfermo, convirtiéndolo en motivo privilegiado de su catálogo temático. El artista enfermo, por un lado, y la infinita melancolía, convertida en auténtico mal del siglo, resultaron la perfecta imagen para mostrar tanto el rechazo al optimismo racionalista y la idea positivista de fe en el progreso como el desafío a un sistema de valores burgués y utilitarista. De hecho, la presencia de la enfermedad como ideal había surgido casi en paralelo a las primeras formulaciones sobre la degeneración, de la pluma de Charles Baudelaire, referencia indispensable para los escritores decadentes. En su texto «L'artiste, homme du monde, homme des fous et enfant», (*Le peintre de la vie moderne*, 1863) había señalado la convalecencia como el paradigma de la actitud artística, en tanto que el convaleciente —como el niño— era capaz de observar el mundo liberado de los convencionalismos habituales. Fue esa conexión entre la enfermedad y la capacidad de «desautomatizar» la percepción la que los escritores decadentes hicieron suya a la hora de trazar la identificación con

¹⁷ FERRI, E. (1899), Los anormales, *Revista Nueva*, 25-11-1899, pp. 49-57. Tomado de MARISTANY, L., Lombroso y España: nuevas consideraciones (1983), *Anales de literatura española*, 2, p. 364.

los degenerados «evolutivos» o «superiores» explorándola, preferentemente, en dos formatos frecuentemente entremezclados: las novelas diarísticas y el *kunstlerroman* o novela de artista¹⁸.

Ejemplo de ellos sería *Diario de un enfermo* (1901), de José Martínez Ruiz, que desde su mismo título pone el foco en la patología como nota definitoria del carácter del artista. El texto, que es la quintaesencia de las nuevas formas estéticas del simbolismo decadente y que está lleno de alusiones a los temas y motivos propios del movimiento (desde la dedicatoria a El Greco hasta el tema de la ciudad muerta), proporciona en forma de diario las impresiones y meditaciones del yo-protagonista utilizando su ánimo abatido y melancólico como hilo conductor. La interpretación habitual de la obra ha privilegiado la lectura de esos síntomas como manifestaciones de un mal del siglo que es, eminentemente, un mal del alma, y deriva rápidamente a las consideraciones de carácter filosófico obviando los síntomas físicos que tan minuciosamente describe y que, al fin y al cabo, pueden considerarse el correlato de los estigmas psíquicos que se despliegan. Será enfermedad del alma, pero el protagonista padece episodios febriles, insomnio, debilidad, que le llevarán a preguntarse: «¿Estoy loco? ¿Es esta la fiebre del genio —acongojada y placentera, deleitosa y amarga?»¹⁹. La pregunta, que es puramente retórica, no hace más que trasladar las teorías sobre la patología del genio al terreno de la pura identificación, convirtiendo así la enfermedad en signo de la nueva sensibilidad artística.

Diario de un enfermo es, quizás, el texto más emblemático de entre la pléyade de trabajos que abordan el concepto de artista degenerado para dotarlo de una carga subversiva como símbolo de los nuevos tiempos y de las nuevas formas artísticas. Lo es por el abordaje evidente del tema y porque constituye la prueba palpable que la sensibilidad propia del simbolismo decadente se afianzó de manera generalizada entre los jóvenes literatos (cuya separación en tendencias antagónicas, noventayocho y modernismo, sería posterior y como se ha demostrado artificiosa)²⁰. Sin embargo, a mi juicio, el texto que mejor proyecta el motivo de la enfermedad como marca del temperamento artístico y que dota de mayor complejidad a esta cuestión es *La Quimera* (1911), de Emilia Pardo Bazán. La obra plantea la búsqueda del ideal artístico a

¹⁸ Sobre este tema, véanse, entre otros: CALVO SERRALLER, F. (1990), *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, Madrid, Mondadori; SANTIÁÑEZ, N. (2002), «El héroe decadente» en *Investigaciones literarias*, Barcelona, Crítica, 169-205; TOMÁS, F. (ed.) (2003), *En el país del arte: la novela de artista*, Valencia, Biblioteca Valenciana.

¹⁹ MARTÍNEZ RUIZ, J. (2000), *Diario de un enfermo*, Madrid, Biblioteca Nueva, p.176.

²⁰ Véase al respecto BLASCO, J. (1993), De 'oráculos' y de 'cenicientas': la crítica ante el fin de siglo español. En Cardwell, Richard Andrew & Bernard McGuirk (eds.), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder, Colorado: Society of Spanish-American Studies; BLASCO, J. (2000), «El 98 que nunca existió» en Harrison, Joseph y Alan Hoyle, *Spain's 1898 Crisis. Regenerationism, modernism, post-colonialism*, Manchester: Manchester University Press.

través del personaje de Silvio Lago, pintor de sensibilidad refinada, que intenta abrirse camino en su profesión. A lo largo de toda la obra, la conexión entre artista y enfermedad adquiere un claro sentido metafórico, en la medida en que la desazón física de Lago se corresponde con el malestar espiritual que genera la búsqueda de esa «quimera» artística.

La deuda del personaje de Lago con el modelo de genio enfermo ha sido discutida por la crítica y las conclusiones son bien opuestas; Daniel Whitaker²¹, por ejemplo, considera ese vínculo pero argumenta precisamente que parte de las correcciones que introdujo la autora en su obra se incorporaron para evitar precisamente que se tome a Silvio como un genio demente. María Luisa Sotelo sostiene todo lo contrario y comparando a los protagonistas de *La obra* (1886) de Zola y *La Quimera* afirma:

Pero además de esas dos trayectorias que muestran claras afinidades y diferencias me interesa, sobre todo, resaltar cómo ambos personajes tienen un trazado psicológico en el que se acusa la influencia de las modernas teorías de Lombroso y Nordau sobre la patología del genio, y cómo ambos son víctimas de una misma lucha obsesiva y enervante por la obra bien hecha, por la perfección artística, en definitiva²².

Lo que resulta más interesante en el planteamiento de la novela es sin embargo, que la encarnación de ese carácter degenerado conectado con el genio artístico se duplica a través de otra figura, paralela a Silvio, en la que la huella de Lombroso y Nordau es mucho más intensa. Se trata del personaje de Espina Porcel, que se construye a través de un auténtico despliegue de la sintomatología de la degeneración. Como tal, Espina es inestable, incapaz de fijar su atención por demasiado tiempo, excitable e hipersensible:

Espina —voy estudiándola— no me parece tan mala como negativa, inconsistente. Es un ser inestable; ondea y culebrea. *Sus impresiones son repentinas, transitorias*. No la he visto dos días de igual humor. Hay mañanas en que parece en extraordinaria placidez; otras, está abatida, suspira, no responde; otras, cae en un tedio negrohumo; frecuentemente se muestra excitable, cruel, rabiosa; al cuarto de hora, jovialmente achiquillada, en antojos de criatura. Yo soy también bastante veleta; lo malo es que no coincidimos al girar. Entra ella saltando, y me encuentra de murria; me levanto tarareando, de buen talante, y llega Espina reconcentrada, muda, y empieza a fumar con una furia que descubre el estado de sus nervios. Somos dos gatos pelo arriba, dos sistemas nerviosos en conflicto. Saltan chispas, hay electricidad en el aire²³.

²¹ WHITAKER, D. (1988), *La Quimera de Emilia Pardo Bazán y la literatura finisecular*, Madrid, Pliegos.

²² SOTELO, M. (1989), *La Obra de Émile Zola, modelo literario de La Quimera*, de Emilia Pardo Bazán. En VILANOVA, A. (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989, Barcelona, PPU, p.1505.

²³ PARDO BAZÁN, E. (1991), *La Quimera*, Madrid, Cátedra, p. 359-360.

La hipersensibilidad de Espina se combina con otro síntoma inequívoco de la degeneración: su aborrecimiento por la actividad y la incapacidad de ejecutar actos de voluntad, o dicho de otro modo, el tedio y la melancolía que Silvio percibe en la joven: «Se me figura que, en el fondo, esta mujer, tan vertiginosa en sus goces, se aburre hasta la desesperación»²⁴. Del mismo modo, los perversos caprichos de Espina —que le han valido la calificación de mujer fatal— pueden entenderse como otro de los síntomas de la degeneración: la imposibilidad moral que se traduce en un ánimo caprichoso y autocomplaciente: «La veo anestesiada para el sentimiento, y con histérica sensibilidad para el refinamiento del lujo delicado, del arte de vivir exaltadamente, agotando el goce»²⁵.

Espina encarna, además, la artificialidad y la extravagancia que Nordau había atacado también en el arranque de *Entartung*, en uno de los pasajes más curiosos de toda la obra. En su afán higienista, Nordau no detesta tanto la extravagancia como el cuestionamiento de los usos sociales, del decoro, que, al ser desafiados por la impostura exhiben toda su fragilidad. Espina encarna a la perfección ese desafío; su cuidada apariencia, su presentación pública, tal y como interpreta Silvio, no son un simple pasatiempo de dama acomodada, sino una forma de arte que se revelará, finalmente, como superior al suyo propio. En su estudiado artificio, Espina cuestiona con un solo gesto la normativa social y rompe con el modelo normativo de arte mimético; es precisamente la materialización en lo «exterior» de ese ideal artístico lo que hace de Espina la encarnación de «una civilización entera, que ha infundido a lo raro, a lo facticio, la vibración del arte»²⁶ y «la mujer de una civilización avanzada, y refinada y disuelta o ¿descompuesta? en la decadencia artística»²⁷. Una mujer que es, en sí misma, la obra de arte que Silvio quisiera crear:

[...] si mis pasteles pudiesen hacerse carne viva, carne sin músculos, sin venas, sin hueso, con nervios solamente —una carne artificial—, encarnarían en esta mujer. Percibo en ella, bajo su estilo ultramodernista y decadente, elementos de la mentira estética de otras edades. Sonríe como un Boucher y pliega como un Watteau²⁸.

Espina irrumpe en la novela como una más de las posibles clientes de Lago; su capacidad para encarnar el estilo «ultramodernista y decadente» parece llamarla a convertirse en la musa del pintor; sin embargo, el texto va mostrando progresivamente como el auténtico genio artístico radica en esta joven hipersensitiva, excitable, inmoral, drogadicta y extravagante, que como reconocerá el propio Silvio «era acaso, en el fondo, más artista que yo»²⁹.

²⁴ *Ibid*, p. 360.

²⁵ *Ibid*, p. 334.

²⁶ *Ibid*, p. 355

²⁷ *Ibid*, p. 332

²⁸ *Ibid*, p. 333

²⁹ *Ibid*, p. 540

DOBLE PELIGRO: LA ENFERMEDAD FEMENINA

El interés de Espina Porcel como encarnación del genio enfermo deriva no solo de su condición patológica, que la novela explora descaradamente, sino también de su condición femenina. La estrategia de Espina no sólo es significativa como puesta en práctica de un corpus ideológico sobre lo estético sino que tiene además un fuerte carácter subversivo respecto a la normativa de género; Espina se niega a convertirse en un objeto estético y deviene un sujeto creador, cuya obra es ella misma. Esta misma idea, por cierto, también la explora Emilia Pardo Bazán en otra de sus novelas tardías, *Dulce Dueño* (1911), cuya protagonista, modelada también entorno a síntomas familiares como el misticismo y la extravagancia, también recibirá acusaciones de degenerada y modernista³⁰.

En verdad, la ya bien conocida ecuación entre la enfermedad, particularmente la degeneración, y las nuevas tendencias literarias, no queda completa sin referir otro elemento capital: la feminización. Enfermo, decadente y femenino se configuraron como conceptos si no idénticos, complementarios: desde la oposición que establece Pompeu Gener en su *Literaturas malsanas* (1894) entre malsano y viril, pasando por el prólogo de Nicolás Salmerón a *Degeneración* (1902), en el que se lamenta de la falta de «alientos varoniles» de la literatura contemporánea, hasta llegar a la reseña de Ortega y Gasset del volumen *La Corte de los poetas* (1906) —a cargo de Emilio Carrere y considerada la primera antología del modernismo,— en la que acusa a los autores de perderse en «los derretimientos nerviosos de la vida deshuesadas, sonámbula y femenina de París»³¹.

El recurso a lo femenino como sinónimo de decadente y enfermo, obviamente, no era una cuestión azarosa. En el amplio programa de normativización social, la mujer había devenido una fuente creciente de inestabilidad: la desconfianza hacia la mujer había ido acrecentándose a lo largo del siglo conforme el modelo del «ángel del hogar», tan bien encajado en la mentalidad burguesa capitalista, iba haciendo aguas. Ante ese foco de inestabilidad, la literatura médica no dudó en tomar a la mujer como objeto de estudio y desarrollar una observación que proporcionó nuevos argumentos científicos a la tradicional misoginia y al mismo tiempo alimentó el nuevo entramado normativo sobre el género y la sexualidad. Tal y como apunta Foucault, perversión, herencia y degeneración resultaron conceptos solidarios y funcionales a la hora de dar cuerpo a una nueva tecnología sexual, que justificaba a

³⁰ Concretamente, en los últimos capítulos de la novela, uno de sus mentores, Carranza, la acusará: «En tus degeneraciones modernistas, premeditaste un suicidio, acompañado de un homicidio». PARDO BAZÁN, E. (1989), *Dulce dueño*, Madrid, Castalia, p. 264.

³¹ ORTEGA Y GASSET, J. (1987), «Poesía nueva, poesía vieja», *Obras Completas*, tomo I, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 49.

la postre el control institucional del cuerpo³², especialmente el femenino. La invención de la histeria como enfermedad también omnipresente y especialmente asentada en el imaginario finisecular gracias a la labor de Jean-Martin Charcot exhibiéndolas tanto en sus clases magistrales como en su *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1887-1889, fue, en ese sentido, clave.

La histérica, como el degenerado, constituía un foco perturbador de enfermedad, precisamente porque suponía la materialización —espectacular, cabría añadir— en el cuerpo y la conducta de un malestar ante el discurso hegemónico, y en concreto ante el discurso normativo de género. La histeria, por sus peculiares características, pero también toda la galería de enfermedades psiquiátricas que se habían ido desgranando a lo largo de la centuria pasó a engrosar el imaginario literario entorno a la mujer. Y del mismo modo que en la discusión estética la enfermedad había desarrollado un papel doble, siendo elemento de acusación y de reivindicación, según quien hiciera uso de ella, en lo concerniente al género, los textos literarios también utilizaron el motivo de modos muy distintos. Si bien, como señala Pura Fernández, la moral sexual de la época, alimentada por los tratados médico-higiénicos, tendía a la patologización del deseo y desde mediados de siglo existieron producciones literarias que desarrollaron y profundizaron en esta ideología, también es cierto que otros textos literarios del período introdujeron profundas fisuras en esa percepción³³.

Uno de los casos más llamativos es la obra *La enferma* (1895), de Eduardo Zamacois, en tanto que tematiza no solo la condición patológica de su protagonista sino que desgrana, a partir de un oportuno triángulo amoroso entre la paciente, su esposo y su médico, el proceso de dominación del cuerpo y la identidad femenina bajo la excusa del restablecimiento de la salud. La investigación de los síntomas, el diagnóstico, la imposición de una terapia que padece Consuelito, se muestran abiertamente como mecanismos para seducir y dominar a la muchacha. De hecho, el texto incluso plantea con gran habilidad el cruce entre el discurso médico y otros dispositivos de control del cuerpo y la sexualidad:

Montánchez inició un hábil interrogatorio. Iba enumerando uno a uno los síntomas de la enfermedad que, según su criterio, padecía la joven, y después la preguntaba minuciosamente acerca de ellos. Su trabajo fue prolijo, como el del juez que procura poner al reo en contradicción consigo mismo para arrancarle el secreto del crimen que se le imputan (...) y sus argumentos de médico viejo obtenían confesiones de la enferma, sus ojos sagaces escudriñaban el semblante de Consuelo con tenacidad infatigable³⁴.

³² FOUCAULT, M., (1997), *Historia de la sexualidad*, Madrid: Siglo XXI.

³³ FERNÁNDEZ, P. (2008), *Mujer pública y vida privada. Del arte eunuco a la novela lupanaria*, Londres, Tamesis.

³⁴ ZAMACOIS, E. (1927), *La enferma*, Madrid, Cosmópolis, p.46.

Más allá de la configuración de la protagonista como una de tantas histéricas que lega la literatura del período, el texto interesa por su capacidad de mostrar el proceso de construcción de la enfermedad, así como su capacidad de presentar sin reparos una técnica tan relevante en el tratamiento de la histeria como fue la hipnosis, como la materialización misma de la fantasía de dominio absoluto de la mujer: «Una vez dormida, Gabriel imponía su voluntad de un modo absoluto, con sólo tocar a la enferma, obedeciendo esta a los mandatos del médico con la pasividad de una máquina»³⁵. En definitiva, la novela hace patente los borrosos límites entre la mirada del saber y la mirada del poder, y si bien no explora las posibilidades subversivas de la mujer enferma, pone de relieve hasta qué punto el mismo concepto de enfermedad es una construcción discursiva que nada tiene de objetiva ni es ajena a los procesos de dominación.

Un paso más allá va la novela de Antonio de Hoyos y Vinent, *El caso clínico* (1916), en la que la puesta en duda del discurso médico-psiquiátrico va aparejada con el trazado de la enfermedad femenina como elemento subversivo. La novelita de Hoyos es extraordinariamente densa en motivos significativos: se desarrolla, para empezar, en un manicomio, un espacio claramente delimitado que se constituye como lugar de disciplina de los sujetos, no solo de los pacientes, sino propiamente de «el caso clínico», que no es otro que María Angustias, hija del eminente psiquiatra que lo regenta. El régimen de control al que —como mujer— está sometida la joven queda todavía más enfatizado por la apertura de la novela, en la que el joven ayudante del doctor Rodrigo Vázquez, pide la mano de la joven en lo que constituye una muestra diáfana de la estrategia más simple del control de la sexualidad femenina: el paso de su custodia de padre a esposo.

Partiendo de este marco, la enfermedad de la joven se presenta de modo ambiguo: como un auténtico catálogo de síntomas bien conocidos (insensibilidad moral y física, tedio, excitabilidad...) que al mismo tiempo pueden ser leídos como un claro deseo de escapar al régimen al que está sometida, manifiesto en la contemplación obsesiva del espacio que cae más allá del manicomio:

No sentía la glaciadad del cierzo, que atravesaba en mil agujas de hielo el liviano tejido de sus ropas, ni la helada caricia que cortaba su rostro. Estaba en aquellos momentos de fisiológica insensibilidad que hacían de ella un ser aparte, una extraña muñeca indiferente lo mismo a los cambios atmosféricos, al hambre o al sufrimiento. También espiritualmente era indiferente a todo: no amaba a su padre, ni a su hermana, ni a sus sobrinos (...) ni a su novio. [...] En su alma no había ni piedad ni amor, ni simpatía ni ternura. Una inmensa aridez lo invadía todo, atroz sequedad espiritual resquebrajaba el terreno baldío, y por las enormes grietas, como en un cataclismo geológico, desaparecían

³⁵ ZAMACOIS (1927), p.68.

ideas y sentimientos. Toda su vida espiritual vacilaba entre una alegría nerviosa, desordenada, que se deshacía en risas, en gritos, en gestos violentos y en canciones, y en una tristeza inmotivada, gris y opresora, que le hacía agonizar de tedio, tristeza plomiza que la sumía en una modorra hosca, haciéndola pasar horas y horas con los ojos fijos en un punto imaginario, los labios crispados, sin otra señal de vida que algún gesto de desesperación esquivado de vez en cuando. Y por encima de todo esto, como un anaké flotaba un anhelo inexplicable, un anhelo de no sé qué cosas malsanas que le llevaba a otear desde su balcón las lóbregas callejuelas que enlazaban al sanatorio con los barrios extremos de la ciudad³⁶.

El devenir de la joven la llevará a desarrollar la enfermedad latente que ya atisba su padre desde el primer momento y que está claramente trazada como ninfomanía; por esa condición patológica, la joven saldrá cada día a deambular entre los arrabales y entregarse carnalmente a los hombres que encuentra extra-muros de su hogar, el manicomio. Al margen de lo significativo de la elección de esta patología, la novela resulta especialmente interesante por dos razones ya apuntadas anteriormente: en primer término, porque proyecta la patología como consecuencia de un discurso normativo (ya sea científico, ya sea moral: el texto es deliberadamente ambiguo en este sentido) y así lo proclamará la enferma cuando su padre la diagnostique como «caso clínico»:

—¡Ja, ja, ja! ¡Un caso clínico! ¡Y tienes el valor de venir a reprocharme tu obra! ¡Yo qué culpa tengo! Sois vosotros, o mejor, tú, tú solo el que me ha hecho así. ¡Tú con tu egoísmo ciego, feroz, disfrazado de altruismo; tú que has querido vivir en la paz y el bienestar borrando el remordimiento del pasado y el temor del porvenir!... Y ahora ¿qué quieres que le haga yo?... ¡Soy así, y no puedo cambiar!

—Dios nos ha dado el albedrío para dominarnos. La ciencia nos ampara... Echóse a reír de nuevo cínicamente³⁷.

Por otra parte, porque también presenta la enfermedad como un desafío a ese mismo discurso normativo: María Angustias se negará a recibir tratamiento médico, a volver al orden de la normalidad, reivindicando su condición de enferma como estado de libertad precisamente por situarse al margen de lo sano y lo normal:

—¡Y vivir en un lento martirio para que los demás triunféis en vuestro egoísmo y pasar las noches en vela consumiéndose en un fuego maldito que nos roerá las entrañas, y agonizar de deseo, y consumirse de ansiedad para que triunfe la estúpida vanidad de los otros!... O ponerse en cura ¡Ja, ja! ¡En cura! Ser un caso más en este ridícula farsa de

³⁶ HOYOS Y VINENT, A. (1916), El caso clínico, *La novela corta*, 3, p.17.

³⁷ HOYOS Y VINENT (1916), p. 28.

sanatorio en que tus locos, tus pobrecitos locos, tan buenos, tan tranquilos, andan a estas horas por el jardín, dicen misas negras y pretenden asesinar a las gentes... Tu obra no es nada ¡Tu obra es una farsa ridícula y cruel! [...] Aquí se queda todo, hasta tu nombre, que no quiero para nada y yo seré yo, seré un ser miserable, abyecto, inmundo, un ser del que huirán las personas honradas haciendo la señal de la cruz, pero seré yo. Viviré como quiera y donde quiera, y ya que tu ciencia y tus virtudes han hecho de mí una bestia insaciable, viviré como una bestia.³⁸

La obra de Hoyos y Vinent, como la de Zamacois, pueden parecer atípicas por su agudeza a la hora de diagnosticar el papel de la medicina como mecanismo de control de la mujer y garante de la moral sexual normativa. Sin embargo, la exploración en este territorio fue habitual en la novelística breve de principios de siglo, particularmente en las colecciones de novela galante y entre los cultivadores de este mismo género. Definido en muchas ocasiones como literatura menor, por su carácter popular y masivo, de tono frívolo e irrelevante, ya el temprano estudio de Watkins desvelaba como uno de sus elementos constitutivos la apropiación de los métodos y conceptos de las ciencias para desarrollar un estudio literario de las distintas enfermedades³⁹. Ciertamente, la mayoría de novelas perdieron en precisión y la mezcolanza de ideas entorno a la neurosis, la histeria, la hiperestesia y otras tantas afecciones es común; pero al mismo tiempo, ganaron en incisividad a la hora de revelar el ejercicio subyacente en toda la parafernalia científica que durante el siglo XIX médicos, biólogos, psicólogos, criminólogos y un largo etcétera habían desarrollado.

En ese aspecto, no quiero dejar de mencionar la novela *Las neuróticas* (1911), de Alberto Insúa, que ejemplifica perfectamente hasta qué punto en la novela de ascendencia erótica la incorporación del bagaje médico-científico es aplicado y desacreditado al mismo tiempo. El texto plantea el aprendizaje amoroso de tres hermanas, las Montaña, de temperamentos dispares, pero igualadas por el hecho de ser objeto de una normativa sexual que marca un camino bien claro. Los amores y desamores de las tres hermanas serán observados por un testigo excepcional, amigo de la familia, que desde bien pronto establecerá el diagnóstico de las jóvenes:

(...) en aquella casa se pueden estudiar las enfermedades nerviosas; allí, todo el mundo, desde don Roberto hasta el gato, pasando por Amelia y las tres hijas, son casos patológicos. Yo, por mi parte, los tengo clasificados: don Roberto, neurasténico y cardíaco; Amelia, con un histerismo inaguantable, y ellas, nuestras amigas, las pobres, «de tal palo»..., neuróticas irremediables. El histerismo de Melita es principalmente melancólico, callado, podría decirse «interior». El de Herminia es ruidoso, fiero, agresivo, sin du-

³⁸ HOYOS Y VINENT (1916), p.28.

³⁹ WATKINS, A.T. (1951), The Origin and Destiny of the Erotic Spanish Novel, *Modern Language Journal*, 35 (2), 97-103.

da alguna con origen definido en su naturaleza sexual. El de Esther es el más grave, pues une a todo lo de Herminia manifestaciones epilépticas...⁴⁰

Pese a que la reflexión de Álvarez puede parecer la enésima repetición de la literatura médica de la época, el joven médico dista mucho de adherirse a los planteamientos que él mismo enuncia. Álvarez, y con él la novela, desarrolla una lectura muy crítica del concepto de enfermedad, particularmente de la histeria, y no vacila a la hora de considerarlo subsidiario de una estructura social que normativiza el deseo erótico femenino de tal modo que aboca a la enfermedad.

[...] considero el histerismo una neurosis refleja originada en el aparato genital... La vida sexual contrariada, sofocada cuando debiera manifestarse espontánea y ardorosamente; la virginidad forzosa, en una palabra; las enfermedades hereditarias, que en un régimen de castidad antinatural trae consigo: todo este triste catálogo de perturbaciones afrodisíacas, la ninfomanía, el amor lesbio, la lujuria cerebral... constituyen el histerismo, el histerismo que cuando no aparece con un origen genital es sencillamente porque atavismos sobre atavismos han matado en ciertas mujeres el instinto amoroso... [...] Hay pues, amigo mío, una raza depauperada que siente, en esa forma morbosa del histerismo, la nostalgia del sexo que desapareció bajo el ataque de las costumbres instituidas por la moral cristiana, que me parece, sencillamente, execrable, para no llamarla inmoral y no decir verdades que parezcan paradojas⁴¹.

Sin dejar de coquetear con conceptos como la herencia, la degeneración, etc., la novela acaba estableciendo una visión bien distinta de los estados patológicos: el caso de las Montaña no es un caso aislado, fruto de la herencia y la degeneración, sino una consecuencia lógica de la normativa sexual, que afecta a todo el género femenino («Después de todo, hoy casi todas nuestras mujeres padecen de histerismo: es una enfermedad de las ciudades, un verdadero azote»⁴²), que se ve sumido en «un combate trágico entre el instinto genésico y la moral prohibitiva»⁴³ para convertirse irremediabilmente en «una legión de vírgenes neuróticas»⁴⁴.

Además de estas agudas valoraciones, la novela destaca porque, como en tantos otros casos, se abraza la enfermedad como alternativa: en este caso, la enfermedad no será otra que el «amor lesbio» al que se entregará Herminia, tras un matrimonio de conveniencia fracasado y abusivo. Si bien la novela plantea el lesbianismo como una manifestación del histerismo y por tanto, como una dolencia que desaparecería

⁴⁰ INSÚA, A. (1931), *Las neuróticas*, Madrid, Renacimiento, p. 39.

⁴¹ INSÚA (1931), pp. 40-41.

⁴² *Ibid.*, p. 39-40.

⁴³ *Ibid.*, p. 184.

⁴⁴ *Ibidem.*

bajo una normativa sexual más comprensiva, lo cierto es que en el amplio catálogo de relaciones amorosas que plantea la novela, la relación lésbica entre Herminia y Conchita parece ser la única llamada al éxito. Aunque la novela resulta un tanto ambigua en este punto, no hay que perder de vista la enorme evolución en el tratamiento del lesbianismo (y en general, de las enfermedades femeninas) que se constata en esta resolución: por mencionar una sola referencia, no hay que olvidar que no hacía siquiera treinta años desde que Lombroso clasificara el lesbianismo como uno de los rasgos de la mujer criminal.

Los ejemplos aducidos son solo un testimonio parcial de las fisuras que se abrieron en la percepción de la histeria, que pasó en un lapso de tiempo relativamente breve, de ser objeto de estudio y fascinación incuestionable a ser materia de problematización y cuestionamiento de las normativas sobre el deseo, el erotismo y la femineidad. Salvando todas las diferencias, del mismo modo que la figura del artista enfermo y el concepto de texto enfermo habían servido como instrumento de crítica y exclusión para convertirse después en imágenes que cuestionaban el mismo discurso que las había popularizado, la enfermedad femenina por excelencia acabó proporcionando a los literatos el material preciso para revelar los códigos implícitos que existían en ella y para problematizar, sin duda, la identidad femenina y el régimen disciplinario al que debía ajustarse.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El somero panorama de la literatura finisecular que he esbozado en estas páginas pretende mostrar la condición protagónica que desarrolló la enfermedad en la cultura literaria del fin de siglo. La filtración del discurso médico en la literatura fue mucho más allá de la inspiración declarada por parte del naturalismo; muy al contrario, proporcionó un imaginario —avalado por la ciencia, claro está— que alimentó de formas contradictorias a la mayor parte de la producción de la época. Al mismo tiempo, la literatura retroalimentó ese imaginario haciendo de la enfermedad no solo un lugar común, sino un auténtico crisol en el que se vertieron las expectativas e ideales sobre la subjetividad contemporánea. Los virajes ideológicos entorno a los conceptos de enfermedad —y especialmente de degeneración e histeria— que se producen en la literatura del fin de siglo dan cuenta de su capacidad para condensar quizás como ninguna otra imagen, la crisis finisecular que se vivió a escala europea. La relevancia de «lo enfermo» y la complejidad cultural de su significado en este período merecerían una atención y detalle mucho mayores, en especial, en algunos aspectos apenas esbozados en este texto como el desarrollo literario de motivos como la melancolía o el genio enfermo, la popularización de la histeria en la literatura y su vinculación al debate sobre la mujer, la carga cultural de categorías fijadas por la

literatura científica y la exploración de sus potencial subversivos. Si bien el retrato difícilmente puede ser completo, las distintas aproximaciones a las distintas facetas de la enfermedad en la literatura del fin de siglo que se han apuntado deberían orientar sobre la necesidad de desarrollar una labor interdisciplinaria que incluya los intertextos procedentes del discurso científico a la hora de abordar el estudio de la literatura finisecular. Un estudio de este tipo no solo permite re-evaluar la historia literaria, sino resignificar algunos de los textos más canónicos del período y recuperar a otros, que caídos del canon o situados en el ámbito de la literatura popular, resultan documentos impagables a la hora de aproximarse al imaginario cultural y a la subjetividad del período.

Recibido: 5 mayo 2009

Aceptado: 27 agosto 2009

