

Amores clínicos: cuerpo, enfermedad y erotismo en *Las neuróticas*, de Alberto Insúa

Uno de los fenómenos literarios y culturales más notables de la historia literaria española reciente es la aparición y el efímero desarrollo —en las primeras décadas del siglo XX— de la novela galante, esto es, de la producción novelística que toma como materia prima el erotismo, en todas sus formas, y que tiene un carácter eminentemente popular en lo concerniente a su producción y consumo.¹ Erótica y popular, una combinación de adjetivos que explica, en buena medida, tanto la efervescencia del género en su momento como su paso discreto a los anales de la literatura hispánica. Tal y como han mostrado los estudios culturales, lo popular es un calificativo que es de todo menos neutro, que no indica tanto que determinados textos son producidos por el pueblo o consumidos por la masa como que no forman parte de la cultura de élite;² es, en suma, un calificativo que está depositado en el centro y en el afuera del sistema cultural: dentro porque precisa-

¹ Los límites del fenómeno son, de entrada, difusos. La crítica más restrictiva la limita a las dos primeras décadas del siglo XX; otras valoraciones sitúan sus primeras manifestaciones en la década de 1890 y su final en la década de 1920 o 1930. De lo que no cabe duda es que su momento álgido coincide con la aparición de publicaciones periódicas dedicadas a la narrativa breve y de colecciones de literatura erótica. Sobre este tema véase Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, *Bibliografía e Historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Asociación de Libreros de Viejo, Madrid, 1996, y Blas de Vega, “La novela corta erótica española”, *El Bosque*, 10-11 (1995), pp. 35-45.

² Recojo con estas ideas de producción del pueblo y consumo de la masa dos de las definiciones de lo popular que obviamente contienen un sesgo ideológico muy marcado, tal y como explica Stuart Hall, “Notas sobre la deconstrucción de lo ‘popular’”, *Historia popular y teoría socialista*, ed. Ralph Samuel, Crítica, Barcelona, 1984, pp. 93-112.

mente es la existencia de lo popular lo que permite delimitar qué es lo “culto” y afuera porque sólo desde ese afuera es posible sostener ese sistema de diferencias. Por tanto, lo popular actúa como un fondo algo sucio y sin duda desvaído sobre el que la radiante y memorable cultura se recorta y refulge.

En el ámbito cultural español, ese enfoque no puede ser más claro y es justamente denunciado por una de las críticas que más ha aportado a los estudios culturales en el ámbito hispánico, Jo Labanyi, quien afirma rotundamente: “Histories of the modern spanish culture, and the individual critical studies that support them, tend to a construct of a seamless narrative which tells the story of the evolution of high-cultural tastes”.³ Como consecuencia de ello, Labanyi sostiene que la crítica sobre la cultura española moderna ha invisibilizado sistemáticamente las áreas no-canónicas, que han sido vistas como objetos ilegítimos consumidos por públicos subalternos. A mi juicio, esta posición de la crítica respecto a lo popular explica en buena medida la práctica invisibilidad de la novela galante en la historia literaria del siglo XX. Sólo así puede entenderse que un fenómeno tan abrumador, que genera centenares de colecciones dedicadas a ella y que encuentra acomodo en tantas otras publicaciones periódicas, y que cultivan autores como Felipe Trigo (1864-1916), Eduardo Zamacois (1876-1972), Antonio de Hoyos y Vinent (1886-1940), Álvaro Retana (1890-1970) o Alberto Insúa (1885-1963), entre otros, haya sido tan poco y mal tratada.

Otra razón, a mi juicio, poderosísima para explicar esta marginalidad se halla en los propios mimbres del género, el erotismo, y la renuencia —todavía— de la propia crítica a incorporar los estudios sobre el género y la sexualidad como un instrumento de trabajo y a asumir que éstos no remiten ni dan cuenta del malestar de unos pocos (o unas muchas y muchos) ante determinados discursos, sino que asumir la perspectiva de género/sexualidad puede explicar muchas cosas acerca del propio funcionamiento de la cultura. Así, por ejemplo, Maite Zubiarre, en un extraordinario artículo sobre la fotografía erótica de finales del XIX y principios del XX explica cómo los textos sicalípticos resultan “uno de los escasos puentes que crea vínculos naturales y nunca forzados con Europa”,⁴ lo que acaba con-

³ Jo Labanyi (ed.), *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practices*, Oxford University, Oxford, 2000, p. 3.

⁴ Maite Zubiarre, “Velocipedismo sicalíptico: erotismo visual, bicicletas y sexualidad importada en la España finisecular”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 13.2 (2007), pp. 217-240.

virtiéndose en un ámbito privilegiado para estudiar los modelos de feminidad alternativa que en ese momento importa España; una cuestión nada superficial si tenemos en cuenta que es justo el fin de siglo cuando la cuestión sexual y la constitución de un incipiente discurso feminista determina buena parte de la producción cultural del período. De hecho, y sin movernos del ámbito hispánico, tanto la determina que hasta la propia crítica ha incorporado sin filtro alguno la red de metáforas sobre el género que atraviesan la cultura finisecular; así, por ejemplo, en la división tan llevada y traída sobre modernismo y noventay ocho es casi imposible obviar la constante alusión a la feminización/virilidad de una u otra corriente, valores que van aparejados a otros, como decadencia, frivolidad, mezcolanza e imitación de modelos extranjeros en el caso del primero y vigor, profundidad, pureza y expresión de la patria en el del segundo.⁵ En definitiva, y como señala Mira, los discursos sobre género y sexualidad se convierten en un eje vertebrador de la discusión cultural, por bien que la crítica actual ignore semejante cosa, “temerosa del afianzamiento de una oleada de ‘sexualización de la literatura’, que se ve como la llegada de los bárbaros”.⁶

Remito a la discusión sobre modernismo y noventay ocho porque muchas de las características que se han achacado al primero pesan, curiosamente, sobre la novela galante. Del mismo modo en que el modernismo es femenino, decadente y perverso, frívolo y carente de energía, la novela galante se definirá en un primer momento por la misma cadena de metáforas: “La novela galante era una novela ligera, llena de chispeante ingenio francés o florentino, con seducciones fáciles, bailes de máscaras, cenas en los reservados y champagne. Hubo un tiempo —hasta 1900— en que este género literario estuvo muy en boga entre nosotros; y raro será el escritor de aquella época que no lo haya cultivado al menos con amor efímero

⁵ Sobre este tema, véase Javier Blasco, “El 98 que nunca existió”, *Spain's 1898 Crisis. Regenerationism, modernism, post-colonialism*, ed. Joseph Harrison y Alan Hoyle, Manchester University, Manchester, 2000, quien afirma: “Nuestros ‘noventayochistas’ benditamente diferentes, incontaminados de la pérfida epidemia decadentista que inficionaba al resto de literaturas de los países ‘no elegidos’ de allende los Pirineos, supieron salvar los ‘espacios nacionales’ y, sin caer en los afeminamientos ni en las veleidades indias de los modernistas, mantuvieron el ‘genio de la raza’ listo para afrontar de nuevo la honrosa tarea de reconstruir el ‘imperio’ a noventayochazos. Claro que, en el fin de siglo, nada ocurrió de esta manera” (p. 130).

⁶ Alberto Mira, “Modernistas, dandis y pederastas: articulaciones de la homosexualidad en ‘la edad de plata’”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 7.1 (2001), pp. 63-75.

e incidental”.⁷ Sin embargo, tal y como han señalado otros estudios, difícilmente se puede dar cuenta de ese género apelando a la superficialidad, a la literatura de evasión y al mero pasatiempo subido de tono, en definitiva. De hecho, como indica Watkins en un temprano estudio sobre este corpus, la nota más característica de esta producción es que: “The source of information for the writers of the erotic novels was the vast domain of the social sciences, since it was concerned with the lives of human beings. The social sciences ceased to be the exclusive field of the scientific minded, only”,⁸ hecho que se traduce en que

The writer of the erotic novel, with a scientific mind and a literary inclination entered the psychological field seriously, hoping to find methods comparable to or even better than those proposed by the scientists for the cure of the social ills of the period. To treat these ills in literary style was no easy task for the novelist. His style had to be the unusual and the exaggerated. He took as his theme what seemed to be in his opinion the basis of all social problems dealing with individual relationships-sex. To present such a theme outside the scientific milieu was considered by many as a breach of social propriety, as an insult to national pride, while others accepted it as a necessary step in the advancement of civilization. Thus, when the erotic novel appeared, as its title suggests, and used the sex theme, there came a great outburst of criticism against it from the purists or traditionalists.⁹

El análisis de Watkins no puede ser más certero en cuanto a la detección de la significación cultural de este género; ahora bien, quisiera precisar que la incorporación del bagaje de las ciencias sociales que se consolidan, precisamente, en el fin de siglo y que impregnan la discusión cultural de la época en toda Europa, denota algo bastante más complejo que la inclusión de nuevos materiales a la hora de manejar literariamente el tema erótico. El recurso a la ciencia no es una casualidad ni una concesión a la “moda” del momento sino que supone la tematización literaria,

⁷ Rafael Cansinos Assens, *La nueva literatura (Tomo II)*, Sanz Calleja, Madrid, 1917, p. 10.

⁸ Alma T. Watkins, “The Origin and Destiny of the Erotic Spanish Novel”, *Modern Language Journal*, 35.2 (1951), pp. 97-103.

⁹ *Ibid.*, p. 99.

sin paliativos, del nuevo control del cuerpo en la modernidad y a la construcción de la sexualidad como dispositivo. Control y dispositivo articulado, precisamente sobre los dos engranajes que maneja la novela galante: las ciencias emergentes y el erotismo. Y cabe recordar aquí a Foucault y a su explicación exhaustiva sobre la nueva tecnología del sexo que emerge a finales del siglo XVIII y que implica una transformación radical en tanto que se introducen nuevos conceptos que la regulan (medicina, normalidad, enfermedad):

Tal mutación se sitúa en el tránsito del siglo XVIII al XIX; abrió el camino a muchas otras transformaciones derivadas de ella. Una, en primer lugar, separó la medicina del sexo de la medicina general del cuerpo; aisló un “instinto” sexual susceptible —incluso sin alteración orgánica— de presentar anomalías constitutivas, desviaciones adquiridas, dolencias o procesos patológicos. La *Psychopathia sexualis* de Heinrich Kaan, en 1846, puede servir como indicador: de entonces data la relativa autonomización del sexo respecto del cuerpo, la aparición correlativa de una medicina, de una “ortopedia” específica, la apertura, en una palabra, de ese gran dominio médico-psicológico de las “perversiones”, que relevó a las viejas categorías morales del libertinaje o el exceso.¹⁰

Ese cambio de concepción del sexo, sigue Foucault, unido a la exploración de las leyes de la herencia convierten a la sexualidad en materia pública, de suerte que la anomalía no es un fenómeno individual sino que puede afectar a toda la especie, sumergiéndola en la vorágine de la degeneración. Así, perversión, herencia y degeneración devienen conceptos solidarios que justifican el control institucional del cuerpo y la sexualidad a través de discursos como la psiquiatría, la medicina o la criminología. En suma, la incorporación de la perspectiva de las ciencias sociales como rasgo constitutivo de la novela galante resulta trascendente, pues permite transitar el imaginario normativo sobre la sexualidad y constatar la interconexión del discurso científico y literario que, una vez más, se revela como uno de las características más notables de la literatura de la época.

¹⁰ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad (vol.1). La voluntad de saber*, Siglo XXI, México, 1998, p. 70.

Evidentemente, el calado e interés de los textos es diverso dada la abundancia del material al que me estoy refiriendo. Quisiera centrarme aquí en un ejemplo concreto que a mi juicio constituye un lugar privilegiado para explorar el ideal de normalidad sexual, los modelos legítimos de erotismo y los discursos que los generan. Me refiero a la novela de Alberto Insúa *Las neuróticas* (1910), subtitulada en su primera edición con la significativa coda “El amor y los nervios”.¹¹ En efecto, erotismo y neurosis —como nombre que cubre toda una serie de manifestaciones patológicas— serán los dos hilos conductores de una trama que, a priori, no puede ser más sencilla: el aprendizaje amoroso, por llamarle de algún modo, de las hermanas Montaña, tres temperamentos que no pueden ser más distintos pero que padecerán con la misma intensidad todo el peso de la normativa genérica y sexual. Dicho ya, Esther, Herminia y Melita Montaña experimentarán utilizando el concepto foucaultiano, la “economía política” de los cuerpos, que los distribuye, los disciplina y, en principio, los dociliza, no usando ya sistemas punitivos violentos sino sistemas de control mucho más suaves, subrepticios, presentes en el arranque de la novela:

A medio vestir, con el pecho y los brazos desnudos, las señoritas de Montaña iban de la alcoba al gabinete y del gabinete a la sala. Los movimientos rápidos, las voces destempladas y las exclamaciones de ira daban a entender que las señoritas de Montaña tenían los nervios en tensión. Por creerlo así, don Roberto —padre de Melita, de Esther y de Herminia y director-gerente de la *Gran Agencia de Asuntos Mineros*— había incomunicado el despacho y la sala cerrando una puerta: el biombo de grandes ibis bordados en oro sobre raso azul le parecía demasiado débil para impedir que llegasen a la oficina las risas y los gritos histéricos de sus hijas. Cerró la puerta con el pestillo [...]. (5)

Estas primeras líneas están marcadas por dos elementos que van a ser cruciales en el desarrollo de la novela: la enfermedad nerviosa de las muchachas, por una parte, y la vinculación de éstas a un espacio, segregado del ámbito productivo —encarnado en Don Roberto y su oficina—. Resuena aquí no sólo la práctica de

¹¹ Alberto Insúa, *Las neuróticas* [1910], Renacimiento, Madrid, 1931. Todas las citas posteriores remiten a esta edición, indicándose entre paréntesis el número de las páginas.

distribución de los cuerpos en el espacio como medida disciplinaria, según apuntaba Foucault, sino también la distribución sexual en el espacio, de modo que el ámbito doméstico en el que están recluidas las tres hermanas es el territorio de la re-productividad, labor femenina “por excelencia”, que no debe comunicarse ni contaminar al espacio de la productividad.

El dormitorio y el vestidor, no obstante, adquieren otras connotaciones, como depositario de las tensiones, los nervios, la histeria de las muchachas, rasgos todos ellos inherentes al sexo (reprimido) de éstas que se comunica al espacio, caracterizado como un lugar viciado, malsano, de atmósfera irrespirable:

Flotaba en el gabinete una emanación de perfumes, de ropa usada y de alcohol sucio para templar las tenacillas: esa atmósfera de las habitaciones en las que se desnudan y se arreglan las mujeres. Ricarda abrió el balcón y exclamó: —¡Puff! (16)

La alcoba, con las espesas cortinas del gabinete, que impedían renovarse el aire, y con la puerta de escape al pasillo, cerrada, tenía por las mañanas la atmósfera enrarecida. ¡Se respiraba allí tan mal! (46)

En definitiva, se constituye como el lugar de la feminidad, marcado desde el principio por la sensualidad, la carnalidad y el deseo efervescente de las muchachas y sobre todo por la reclusión de ese deseo a los límites de ese espacio; de ahí, la atmósfera irrespirable en la que viven las muchachas. Al mismo tiempo, y de forma paradójica, el dormitorio será también el lugar en que ese deseo se verbalice en las reuniones con otras jóvenes, liberando y exacerbando a un tiempo ese deseo sexual; un deseo que adquiere distintos matices y que está impreso en los cuerpos de cada una de las protagonistas, en su belleza y disposición.

La caracterización de las tres hermanas permite desplegar toda una cartografía del deseo y el erotismo, cuyo desarrollo constituirá la principal materia de la novela. Así, Melita, “pálida, de mejillas hundidas y boca que se contraía dolorosamente, era ese tipo de mujer débil que se respeta” (14), se convertirá en uno de los extremos del catálogo amoroso que la novela plantea, el polo negativo del deseo, incapaz de experimentar atracción erótica de ningún tipo:

Ella jamás había sentido la necesidad del matrimonio y si el miedo [sic] en que vivía fuese más adecuado, no hubiera tenido nada particular que profesase. Habría sido monja por la misma razón que la hacía desear, a veces, el matrimonio: por miedo a que la llamaran solterona... Veía ir casándose a sus amigas con un sentimiento de melancolía que no llegaba a ser de envidia. Se le había ocurrido la idea de un matrimonio... sin marido. (132-133)

Pese a que Melita carece de un impulso erótico definido y que su trayectoria será secundaria en la novela, su posición sirve como contrapunto a la de sus hermanas y, al mismo tiempo, permite establecer una clara lectura: la normativa es una y niega todos los extremos, tanto la potente sexualidad de su hermana Herminia como la suya, tan apagada. Y esa normativa señala inequívocamente al matrimonio y a la satisfacción sexual del esposo, ideas que en la modesta divagación de Melita, resultan poco apetecibles. “Un matrimonio sin marido”, casados pero siendo amigos: un deseo inviable, tanto como la profesión religiosa, que no puede permitirse por imperativos de la clase social a la que pertenece, en la que la trayectoria del deseo no sólo está trazada de antemano, sino también perfectamente temporizada.

Estos son los dos obstáculos con los que se debe medir, justamente, su hermana Herminia, caracterizada en el polo contrario, el de la sexualidad desbocada, a duras penas reprimida por sí misma para adaptarse al juego social y a duras penas respetada por los hombres que la rodean.

Tenía el pelo negro y brillante, la frente corta y recta, los ojos grandes, de párpados vibrátiles y pupilas metálicas que, al mirar con fijeza, parecían dos chispas de oro; la boca roja, de líneas duras y sensuales; la barbilla saliente; la mandíbula un poco pronunciada; formando un conjunto de belleza arisca, más inspirador de lujuria agresiva que de gentil rendimiento. (14)

En efecto, la trayectoria de Herminia durante toda la novela irá vinculada a la sugestión de lujuria entre los hombres (incluido su pretendiente, y a la postre marido) que deberá contener, muy a su pesar, para no comprometer su honorabilidad. Por ello, Herminia —y de ello hablaré más adelante— desbordará el marco de la

sexualidad normativa y a la vez será una pieza clave para rebelar la brutal objetivación a la que los varones someten a la mujer:

A ella no la amaban como a Esther; la amaban de otra manera que no podía precisar, de un modo demasiado franco, más risueño... de un modo demasiado franco, casi grosero, desvergonzado... La amaba Pagés, la amaba el marquesito, es decir, la deseaban. Al hablar con ella, a los dos hombres les brillaban los ojos, se les dilataba la nariz, y la boca parecía temblar antes que proferir una frase de pasión. ¿Por qué inspiraba tal ansiedad amorosa? (97)

Curiosamente, Herminia descubrirá que la primera en experimentar ese deseo es ella misma, y protagonizará escenas de autoerotismo explícito en lo que es un claro rasgo del género al que pertenece la novela. Como contrapunto a ambas hermanas, Esther, encarnará una tercera vía de deseo, que conjuga de algún modo esos dos extremos, ejemplificando así un erotismo muy estilizado, plegado a los modelos ideales de amor romántico, que armonizan con su propia percepción de la belleza, construida, muy significativamente, sobre los modelos idealizados de la mujer vigentes en la época y consumidos por ella a través de textos populares:

Frente a los espejos, apoyadas las manos en el talle, de una rigidez masculina; con el pecho delgado, casi anatómico, falsamente erguido por el corsé y las piernas finas surgiendo con la gravedad marmórea de las medias blancas de entre las enaguas, Esther se consagró al íntimo placer de contemplarse. Ella se admiraba apasionadamente, veía en toda su figura una inexplicable y encantadora elegancia: una elegancia desmayada, desdeñosa, de un chic exquisito: esa elegancia de algunas figuras modernistas que había visto en revistas ilustradas, en tarjetas postales y en ciertos números de *Fémina*. Una elegancia solemne, soñadora, llena de orientalismo. (10)

Digo que es significativo porque del mismo modo que Esther se construye “mirándose” en los ideales convencionales de mujer, sus expectativas eróticas estarán vinculadas al discurso normativo: ella concentrará su pasión amorosa en un hombre, su galán y a la postre prometido, Gustavo Suárez, sobre el que proyectará

un amor idealizado, romántico, poético cuyo fin último debe ser el matrimonio, institución a la que equipara directamente con el sentimiento amoroso:

—(...) ¿Estás segura de que me quieres? ¿Tú sabes bien lo que es el matrimonio, porque en el matrimonio concluyen los amores como el nuestro?

—Gustavo, yo no sé si tú has tenido muchas novias, o pocas o ninguna... Yo no sé una palabra de tu pasado ni me importa. Sé que eres bueno y digno y que me harás feliz... Pero lo que sé bien es que te adoro, que llenas mi vida, que has entrado como un rey en mi alma.

—Esther, mi nena...

—Yo nunca creí encontrar un hombre como tú; creí que tendría que casarme con alguno de los que visitan esta casa, y me echaba a temblar pensando que ninguno me gustaba, que todos me eran indiferentes.

—Pero ¿te habrías casado?

—No. Acaso a la fuerza... No debías decirme eso...

—Te habrías casado y el amor vendría después.

—No, no habría llegado nunca, y eso hubiera sido horrible, horrible... ¿Para qué pensar en ello si tengo la dicha de amarte (...)? (137)

Esther, Herminia y Melita actúan, así, como tres individualidades que permiten desplegar en la novela toda un catálogo de posibilidades amoratorias que se explorarán en dos dimensiones: por una parte, como desencadenantes de la historia trágica que acabará afectando a la familia Montaña, y, por otra, como paradigma de la situación de la mujer en la sociedad contemporánea, como víctima de un sistema social y de una moralidad represora sobre la sexualidad que la condena a la desgracia. Este punto es uno de los tópicos de la novela de la época: basta pensar sólo en Felipe Trigo —también cultivador de novela galante— o en Gabriel Miró, que tematizan de modos muy distintos pero en el mismo momento este aspecto. La novedad en la novela que nos ocupa es la hilanza entre esa perspectiva moral, por así llamarla, con una perspectiva clínica, que aportará uno de los personajes más entrañables de la novela, el joven doctor Antonio Álvarez.

Álvarez se convertirá en el portador de las ideas psiquiátricas de la época, y su condición de testigo de la vida de las Montaña permitirá que eleve a diagnosis clínica su observación de la familia. Así, ya en los primeros capítulos, afirmará:

(...) 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 duda alguna con origen definido en su naturaleza sexual. El de Esther es el más grave, pues une a todo lo de Herminia manifestaciones epilépticas... (39)

La profusión de vocabulario médico no puede ser más exagerada y se focaliza en la neurosis como rasgo común a toda la familia (en lo que constituye una referencia velada a las teorías de la degeneración, al aludir a la carga heredada de la enfermedad); neurosis como etiqueta que cubre de forma difusa toda una serie de síntomas situados en el limbo entre lo neurológico y lo psicológico y que viene a designar, tal y como apuntaba Pierre Janet:

Les névroses sont avant tout des maladies de tout l'organisme arrêté dans son évolution vitale; c'est ce que le médecin ne doit jamais méconnaître. Sans doute, elles ne détruisent que rarement la vie du sujets, mais elles la diminuent certainement. Cette diminution de la vie, déjà manifeste chez l'individu, devient évidente dans la famille qui, par l'intermédiaire des névroses, marche à la dégénérescence et à la disparition. Ce caractère pathologique des névroses apparaît aussi dans leur origine; l'hérédité, sous la forme d'athrisme ou d'intoxication diverses, ou de dégénérescence mentale des parents, en est le plus souvent le point de départ.¹²

¹² Pierre Janet [1909], *Les névroses*, Flammarion, París, 1919, pp. 332-333.

Una definición, como digo, imprecisa, que va ligada —no sólo en el influyente texto de Janet— a la degeneración, como consecuencia última de la neurosis, lo que la eleva a problema de salud pública (recordemos a Foucault) y la vincula con una serie de circunstancias sociales que debilitan la vitalidad del individuo y lo llevan a sufrir tal patología. Como ya se ha dicho, el paso del estudio clínico al estudio sociológico es muy habitual en la literatura médica de la época; algo que el propio Álvarez refleja al trasladar el caso de las hermanas Montaña a la sociedad entera:

Después de todo, hoy casi todas nuestras mujeres padecen de histerismo: es una enfermedad de las ciudades, un verdadero azote... Muchacha inquieta, de ojos vivos y ademanes vehementes que usted vea, dela por histérica, y dé también a las muchachas pálidas y soñadoras, a las espirituales, por histéricas, por neuróticas... Se apasionan pronto, se excitan enseguida, aman y desdeñan, ríen y lloran y sueñan y languidecen a impulsos de la neurosis. ¡El histerismo! (39-40)

El personaje de Álvarez, no obstante, va mucho más allá de ser el portavoz de la literatura médica de la época o de ser el testigo que narra desde la “objetividad” científica el estado de las hermanas Montaña. Lo verdaderamente interesante de Álvarez y de la novela es su capacidad para desarrollar una lectura fuertemente sociológica de todos esos estados patológicos, una lectura que revela el propio sistema de enfermedad/salud como subsidiario de una estructura social farisea, que normativiza el deseo erótico, especialmente el femenino. En ese sentido Álvarez y la trama de la novela resultan parejas y el mismo texto se empeña en mostrar cómo el erotismo está legislado de tal modo que aboca a la enfermedad. Sin dejar a un lado conceptos que flotan en el universo cultural de la época (el peso de la herencia familiar, la degeneración como rasgo que afecta a la sociedad, etc.), la novela parece llegar a una conclusión rompedora: la enfermedad no es la expresión de una patología individual, de una anomalía en el sistema social sino todo lo contrario, la materialización de la presión que la norma moral, aceptada socialmente, ejerce sobre los sujetos.

Al respecto es especialmente clara la trayectoria de Esther quien, como he sugerido anteriormente, es, de las tres hermanas, quien parece estar más predispuesta a actuar según la norma, fijando el matrimonio por amor como meta de todas sus expectativas. Todo el impulso erótico de Esther está encauzado por la

vía de la contención: los ensueños de la joven siempre se focalizan en una visión idealizada de Gustavo, al que llega a equiparar a los héroes de Wagner —Sigfrido y Lohengrin— y al que califica directamente de “príncipe azul” (152). Pese a ello, los sentimientos de Esther hacia Gustavo están teñidos de un deseo erótico más que evidente; así, tras equiparlo con príncipes y héroes, Esther desgrana otro tipo de pensamientos menos idealizados:

Soñaba mil rarezas, pero pensaba también en cosas serias, en cosas que la avergonzaban si se las oía a Herminia y que la habían avergonzado en los labios de Clementina; pensaba, con obsesión, en ser amada por Gustavo, en ser amada por completo, en recibir todas las caricias y todos los contactos carnales que debían llegar después de los besos... (153)

Estos impulsos eróticos antitéticos sitúan a Esther en una tensión más que evidente, que se revelará insoportable al desvelarse la verdadera condición de Gustavo quien, lejos de ser un príncipe, resulta ser un tipo apocado cuya aparente contención no es más que “apetito satisfecho”—según dirá Álvarez—, pues el joven, amparándose en una moralidad que fomenta la satisfacción del deseo masculino, ha mantenido una relación de la que han nacido dos hijos. Incapaz de afrontar ese pasado, Gustavo renuncia al compromiso matrimonial con Esther, lo que provoca, como Álvarez vaticinará certeramente, que “usted, que venía a salvarnos a Esther, se encarga de ponerla peor de lo que estaba” (175).

Efectivamente, el abandono de la joven se materializará corporalmente en un ataque de histeria, que la novela describe con todo lujo de detalle, utilizando síntomas de sobras conocidos: temblores, gritos, tartamudeos, rigidez, etc., y que será atendido, lógicamente, por el doctor Álvarez:

Era un ataque de gran histerismo. Como en algunos estados catalépticos, el cuerpo de la enferma, en fuerza de estar rígido, llegaba al arqueamiento [...]. Restablecida en parte la calma esperó pacientemente que pasara el ataque, sin atreverse a provocar la reacción con un masaje. Le inspiraba respeto y lástima aquel conjunto de huesos y piel, aquel cuerpo débil que había vibrado al choque pasional y que, bajo su amarga ruindad fisiológica, guardaba un corazón enamorado. ¡Pobre muchacha!... La muñequita nerviosa, como él la llamara al-

guna vez, yacía derrotada, con los párpados violáceos, la tez lívida y la boca sin sangre... La muñequita nerviosa parecía de cera y allí estaba rígida, arqueada, como una marioneta que desde la escena del Guignol hubiese arrojado violentamente el amante aburrido. (180-181)

El punto de vista de Álvarez rebasa rápidamente la observación científica y del estado físico de la joven extrae una conclusión que apunta a la objetificación de la mujer —claramente expresada mediante la metáfora de la muñeca que, es, por otra parte, recurrente en toda la novela—, mero cuerpo sometido al deseo masculino y atrapado entre esa barrera y la presión ejercida por el deseo propio. La piedad que siente Álvarez por Esther adquiere tintes generales al extrapolar su caso extremo con la situación social de la mujer:

Esther, llegando al grado máximo del histerismo por un percance amoroso se le presentaba como la víctima propiciatoria de una sociedad absurda que constituía sobre bases antifisiológicas sus normas de moral. El inmenso problema del amor parecía concretarse en la pobre muchacha, que interrogaba, con su cuerpo arqueado, a la Esfinge [...] la Esfinge se había hecho conservadora y a lo mejor estaba de parte de la sociedad que veía indiferente cómo en un combate trágico entre el instinto genésico y la moral prohibitiva, se consumían tantas mujeres semejantes a Esther: toda la legión de vírgenes neuróticas, nacidas para amar y obligadas a vivir sofocando el ansia amorosa con recursos que la imaginación ofrecía y la médula cobraba con usura. (184)

Consecuencia funesta de la “absurda reglamentación del amor” (185), que convierte a las mujeres en víctimas propiciatorias pero que también afecta a los hombres; y ahí la reflexión de Álvarez resulta del todo punto original, al mostrar cómo el sistema patriarcal resulta opresor tanto para mujeres como para hombres, de modo que esa reglamentación del deseo también convierte en víctimas a Gustavo y hasta a Ojeda, el pretendiente de Herminia “que representaba todas las hipocresías y todas las frivolidades de la sociedad en que vivía” (185). La trayectoria de Esther permite al texto —mediante el personaje de Álvarez— poner sobre la mesa la conexión entre el desorden físico y psicológico y el orden sexual; pese a incorporar en su voz el discurso médico de la época (instrumento privilegiado

para salvaguardar ese orden), Álvarez es capaz de situarse más allá y concluir inequívocamente: “¿Pasaría nada de eso si las mujeres y los hombres se amasen normalmente? Por no dar al amor su natural y física expansión, por creer inmorales las exigencias del instinto, se ha creado la lascivia repugnante, la lujuria del cerebro... Da asco y rabia” (110).

Ese punto de vista tan rico del personaje de Álvarez es lo que permite, en buena medida, que la novela plantee una perspectiva absolutamente innovadora sobre otras de las “patologías” más glosadas de la época: la inversión sexual, o en términos menos marcados, el homoerotismo. No es este el momento de entrar en una genealogía detallada sobre este tema, pero sí me parece esclarecedor consignar la creciente presencia de la homosexualidad dentro de los estudios clínicos de la época:

En ese contexto de preocupación por la pederastia se publicó la obra de Ambroise Tardieu, *Étude Médico-Légale sur les Attentats aux Moeurs* (1857). Este texto contiene un extenso capítulo (“De la Pederastia y de la Sodomía”) donde por primera vez, de un modo detallado, la medicina afrontaba la tarea de pensar en términos anatómicos (como conformación corporal peculiar) y sociológicos (estilo de vida, costumbres, agrupaciones) lo que más tarde, y ya en términos propiamente psiquiátricos, se designará como “uranismo” (Ulrich 1864), “homosexualidad” (Benkert 1869), “impulso sexual contrario” (Westphal 1870) e “inversión del sentido genésico” (Charcot y Magnan 1882). En la exploración de este tipo de conducta se sentarán las bases de la futura teoría de las perversiones.¹³

En efecto, la homosexualidad entrará a formar parte de una de las muchas perversiones bajo las que se manifiesta la degeneración social, constituyéndose como una “patología”, que sufre una paradoja: por una parte, se convierte en objeto de escrutinio, en pura materia de especulación por sí misma; por otra, se mezcla y se solapa con otras perversiones, de suerte que autores como Binet llegarán a decir —a propósito de la inversión sexual— que no hay que concederle demasiada im-

¹³ Francisco Vázquez García, “El discurso médico y la invención del homosexual (España 1840-1915)”, *Asclepio*, 53 (2001), pp. 149-150.

portancia al objeto al que se orienta la perversión (en este caso, alguien del mismo sexo), sino a la perversión en sí misma, como abstracción, puesto que todas ellas forman parte de una misma familia y son síntomas de un mismo estado patológico general.¹⁴

Una perspectiva similar se apunta en la novela que nos ocupa, que presenta y desarrolla —con resultados, ya anticipo, bastante sorprendentes— el tema del homoerotismo inserto, precisamente, en esa red patológica trenzada por la normativa social sobre el sexo:

[...] 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 paradojas. (40-41)¹⁵

En efecto, la novela parte de esta perspectiva y las primeras manifestaciones de un deseo homoerótico deben enmarcarse en el carácter patológico de las hermanas Montaña, en concreto de Herminia, quien, como ya se ha dicho, está caracterizada por su fuerte naturaleza sexual y su potente deseo erótico, en el que no dudará en mezclar a hombres y mujeres, o mejor dicho, mujer, pues sus fantasías siempre

¹⁴ Alfred Binet, *El fetichismo en el amor* [1887], Daniel Jorro, Madrid, 1904. Cito a Binet por tratarse de un autor emblemático y porque es uno de los que expresan con mayor contundencia la fusión del homoerotismo en una gama de patologías; sin embargo, la suya es una idea habitual en la literatura médica del momento.

¹⁵ La cursiva es mía.

remitirán a su amiga Conchita, confusa primero entre el catálogo de hombres y posteriormente de forma cada vez más nítida:

Pero su delicado sensualismo entraba en una fase de vehemencia y de ardor. No quería acariciarse, sino sentirse acariciada... Por su amiga, por el marqués, por Ramoncito, por algo o por alguien que fuera voluptuosidad o rudeza, roce de seda y ardor de llama ¡Ser amada, ser amada! Darse toda. [...] Y se imaginaba la caricia mansa de Santelmo, el ataque brutal de Morata, de Ramoncito, del marqués, del ingeniero belga, de Molina... Todos caerían como fiera sobre su frágil cuerpecito de muñeca. Esta idea la amedrentaba y la excitaba. ¡Oh! ¿Cuál entre todos?... Gustavo era guapo y arrogante... Álvarez la miraba de modo cariñoso y amable... Gilberto Ruiz ponía en ella sus ojos negros, brillantísimos, como expresando una ansia lúbrica... No sabía. Los despreciaba... Eran espectros de varón fantasmas... No eran todos juntos, vestidos de frac, frívolos y sonrientes, el hombre con el que soñaban su carne y su espíritu de virgen voluptuosa... Pero ¡qué triste aquel insomnio con el pudor en derrota, con el cuerpo febril ansiando entregarse, verse sometido por el amor físico! (102-103)

Tal y como se nos plantea, durante buena parte de la novela, la atracción de Herminia hacia su amiga Conchita se presenta como una alteración más de ese deseo erótico reprimido; tal valoración —en la línea de considerar el homoerotismo como una manifestación más de una perturbación general— es extensible a Conchita. Ésta mostrará un nulo interés por los hombres y una visible atracción por Herminia, que no sólo obedece a un impulso sino también a lo que podríamos llamar una cierta militancia a juzgar por observaciones sobre la normativa sexual de la época; así, Conchita afirmará que el matrimonio es un “raptó” aludiendo tanto al raptó de las Sabinas, y por tanto, la objetificación de la mujer en la sociedad, como a un “raptó” de locura, que verdaderamente enajena, concluyendo que “me parece que los hombres no se merecen que sintamos esa impaciencia por pertenecerles” (130).

Pese a la solidez de las creencias e inclinaciones de Conchita, Álvarez juzgará su atracción por Herminia como un signo más del malestar al que se ven abocadas las jóvenes a causa de la normativa sexual de la época:

Conchita, acaso, había puesto en el combate una vehemencia extraña, luchando por conquistar algo que, en definitiva, significaba para ella una derrota: la derrota de una gran ilusión, de un ensueño de pasión prohibida.... Antonio Álvarez sonrió. A pesar de sus rectas ideas sobre el amor, no se atrevía a condenar a Conchita: la dulce amiga, la gentil... —pensó un instante la palabra—, la gentil extraviada, dijo al fin, que bien merecía, por la nobleza y la pureza de su corazón, una disculpa. Era muy generosa y muy inteligente aquella enemiga amable de los hombres, que, tal vez, no lo fuese siempre, y que quizá, antes de lo que ella pensase, recibiría, como Herminia, con graciosa unción, los líricos consejos de la Epístola de San Pablo... (242)

La consideración de Álvarez parte de una ponderación de los deseos de Conchita como un estado pasajero, que puede solucionarse o, cuanto menos, desembocar en el matrimonio. Ahora bien, al mismo tiempo, la negativa a condenarla es evidente, apoyándose para ello en la simpatía que suscita el personaje.

La novela, no obstante, va un punto más allá que el propio Álvarez al tratar a Conchita, que jugará un papel crucial en el aprendizaje amoroso de Herminia. Así, mientras las chicas, Esther y Herminia, se ven sumidas en unas redes sociales que pautarán su cortejo y matrimonio con hombres indeseables, Conchita se convierte en el único personaje que desea a las jóvenes —en este caso, a Herminia— y es capaz de brindarles algo más que lujuria y mezquindad. En ese aspecto, la novela no puede ser más clara al contraponerla al pretendiente y en último término esposo de Herminia, el marqués de Ojeda, un aristócrata degradado y venido a menos, que utilizará a Herminia no sólo para saciar su lascivia sino también para procurarse unos dividendos que, a la postre, sumirán en la ruina a la familia de Montaña. El texto, en ese sentido, no puede ser más claro al exponer la catadura de Ojeda:

Le gustaba Herminia y nada más. Entre ella y la jaca compartía sus pensamientos. Llegando a lo profundo de sus reflexiones, en él confusas y rudimentarias, podría verse que el animal y la mujer le inspiraban un mismo deseo de dominación: la jaca, para galopar, la mano en el borrén y la injuria en sus labios, y Herminia, con sus ojos de mora y su boca roja, para gozarla lascivamente hasta cansarla. Con una ingenuidad estúpida, se

creía superior a la muchacha. Pertenecía al grupo de “hombres elegantes” que consideraban a las mujeres como instrumentos de placer. (64)

Enfrentada a semejante individuo, el aprendizaje amoroso de Herminia se moverá entre dos polos: la escenificación de los rituales que marca la normativa, es decir, de un cortejo con el marqués que se precipitará hacia un matrimonio que oculte la violación que sufre a manos de su prometido, y, por otra parte, el desarrollo de una relación erótica con Conchita, relación que no sólo satisfará a Herminia en el plano sexual. Así pues, la trayectoria del deseo de Herminia es, podría decirse, quiástica: la aceptación aparente de la norma, por la vía del matrimonio y la sumisión al varón se entrecruza con la atracción creciente por Conchita y la seducción que ésta desplegará para atraer a Herminia.

Lo interesante de la novela, creo yo, es la apuesta definitiva por la canalización de la experiencia erótica en una vía marginal, enfermiza según el marco cultural de la época, pero que se revela como la única vía satisfactoria en el extenso catálogo de posibilidades amorosas que despliega la obra. Los escauceos amorosos entre las dos jóvenes aparecerán en el inicio, como una expresión malsana de ese deseo reprimido del que la novela se hace eco, y como uno más de los episodios febriles y delirantes que padece Herminia; así ocurre, por ejemplo, en la primera ocasión en la que las jóvenes se besan:

Y Conchita, con su voz musical, ahogándose en suspiros, y sus tibias manos, que parecían cubiertas de seda y su boca húmeda y fragante, le daba la impresión de un joven guapo y de maneras exquisitas que se hubiera disfrazado de mujer... [...]

Todo el mundo secreto de sus sentidos y toda la íntima vehemencia de su carne se confabulaban en un desvarío, en un desmayo, en una abdicación de su pudor, de su temor, en algo profundo y contradictorio que le hacía aborrecer y desear a un mismo tiempo. [...]

Y ella, vencida, desmayada en un ansia de amor y de ensueño, había respondido a los besos suaves y vagarosos de Conchita. (98-99)

Pero conforme avanza la trama, Conchita se dibuja como el único personaje capaz de seducir a Herminia, quien perfectamente consciente de que el matrimo-

nio nada tiene que ver con el amor y sí con la economía y la estructura social, y consciente también del carácter de su prometido, encontrará en Conchita a la única persona que la satisface como amiga y como amante. En ese aspecto, la novela se inclina totalmente por la joven “extraviada” como la llama Álvarez, y es que si Gustavo Suárez es un apocado que huye del altar para evitar enfrentarse a su pasado y Ojeda es un libertino que se aprovecha económicamente de los Montaña, Conchita resulta ser la única “pretendiente” de las Montaña que se nos muestra como una persona íntegra, aguda, divertida, seductora, movida por un deseo hacia Herminia que nunca se convierte en afán de posesión carnal sino en afán de goce compartido, que tiene su traducción en el acto de compartir también las tribulaciones de Herminia, de quien será compañera fiel y leal tanto más cuanto la vida de esta se complique a causa de su matrimonio. Si Esther soñaba con un “príncipe azul”, no cabe duda de que el único personaje que está a la altura de esa fantasía y la sobrepasa es Conchita.

Y Conchita será la protagonista de la única escena que cumple, en cierto modo, con la ideología del romance al unir la consumación del amor con la felicidad y la satisfacción plena, tras llegar al encuentro sexual con Herminia:

Conchita quiso desvestirla. Luego la arropó mimosamente y apagó la luz para desprenderse de su bata gris. Herminia la sintió a su lado poco después. La impresión del cuerpo de su amiga agolpó la sangre en sus mejillas.

¡Desnuda! No era la carne áspera del marquesito. Era un cuerpo como el suyo: terso, duro, sedoso, perfumado. [...]

Conchita y Herminia dormían abrazadas dulcemente, con las bocas unidas, como si toda la noche hubiese sido un beso. Conchita se levantó la primera... ¡Oh, tener que despertar a Herminia, cuando dormía tan olvidada de todo, tan feliz! (303-304)

La fuerte significación de la imagen de Herminia, durmiendo despreocupada y feliz tras los centenares de páginas en que la hemos vista consumida por el deseo insatisfecho y abocada a relaciones heterosexuales dominadas por la transacción económica y la objetificación de la mujer, es incontestable. Más aún es que la novela utilice como único modelo de relación exitosa, satisfactoria e igualitaria la relación homosexual entre ambas jóvenes.

Lo cierto es que el homoerotismo actúa en la novela revestido de diversas facetas, a veces antagónicas: sirve, hay que reconocerlo, para prolongar una lógica del voyeurismo sobre el cuerpo femenino, a partir de la descripción de las escenas lésbicas, convenientemente delicadas y estilizadas; y también hay en ello, como ya se ha dicho, un poso de las teorías médicas que lo contemplan como patología. Pese a soportar esos condicionantes, que derivan del género y de la cultura en que se enmarca el texto, el tratamiento del homoerotismo escora hacia un lugar bien distinto en el que se configura como un modo alternativo absolutamente legítimo y satisfactorio de canalizar el deseo erótico.

Si bien quien escribe estas líneas se siente tentada a decir que este hecho es sorprendente, he de reconocer que sería éste un adjetivo poco adecuado si tenemos en cuenta que la novela, aparentemente una pieza sin mayor transcendencia, constituye uno de los más agudos catálogos de exploración de la ciencia sexual, agudo en tanto que ilumina los resortes que hacen funcionar la normativa sexual y que la conectan con la estructura social y con la moralidad de la época. Un texto tan lúcido en la detección de la lógica que domina y sujeta la sexualidad, no podía menos que explorar esas sexualidades “al margen” de un modo tan profundo.

La sorpresa tampoco es una buena herramienta si tenemos en cuenta que la definición y redefinición de la sexualidad son materia central en la cultura de la época y que la literatura contribuye a ese proceso de ratificación y/o deconstrucción de la normativa erótica. Lo que sí es definitivamente sorprendente es que, a pesar de todo ello, todavía no exista un estudio sistemático que fije las tensiones respecto a la normativa sexual que se articulan en la cultura hispánica del fin de siglo, que rescate textos literarios poco atendidos y los conecte con otros discursos —principalmente científico—;¹⁶ un cometido éste que me parece tanto más urgente cuando puede ayudar a mostrar la conexión y el paralelismo con la cultura europea de la época, a la que la cultura hispánica finisecular ha parecido durante muchos años, y merced a cierto tipo de trabajos, completamente ajena.

¹⁶ Entre los trabajos realizados en este sentido cabe destacar la labor de Lily Litvak, tanto en su labor de antóloga (*Antología de la novela corta erótica de entreguerras 1918-1936*, Taurus, Madrid, 1993) como de crítica (*Erotismo fin de siglo*, Bosch, Barcelona, 1979).