

Refinada histeria: el cuerpo femenino en *Pityusa* (1907) de José María Llanas

Aguilaniedo

**Alba del Pozo García
Universidad Autónoma de Barcelona***

La comunión entre enfermedad y refinamiento en el marco cultural del fin de siglo constituye, a mi juicio, una de las claves a la hora de enfocar los procesos de construcción del cuerpo femenino. Más aún si el objeto de atención es un autor tan desconocido como del que me voy a ocupar. Antes de entrar en materia conviene trazar, no obstante, un marco que explique, siquiera de forma somera, por qué lo patológico y lo estético se unen a finales del XIX con unos resultados tan inquietantes como armoniosos.

El auge del positivismo, apuntalado con insistencia a lo largo de los siglos XVIII y XIX, eclosiona a finales del siglo XIX en una mirada médica que ya ha adquirido cierto poder y prestigio social. Tal y como señala Foucault (2009), la instauración de una ciencia soberana en la que los médicos son los sacerdotes del cuerpo implica que éste deviene el depositario inequívoco de los misterios del sujeto. El cuerpo, por lo tanto, se erige como un espacio de escrutinio en el que hay que penetrar –literalmente, como atestigua la proliferación de imágenes de autopsias– para exponer hasta el más mínimo de los aspectos patológicos del individuo. Apropiándose del terreno de la religión, la clínica va a ocuparse también de los asuntos morales, que pasan a convertirse en una cuestión corporal (Faure, 2005). El siglo XIX se obsesiona con la medición del cuerpo a la búsqueda de un patrón físico de normalidad que explique desde la biología comportamientos tan dispares como la prostitución, la homosexualidad o el anarquismo.

* Este trabajo se ha podido desarrollar gracias a una beca FI de formación predoctoral del AGAUR y se enmarca en el proyecto *Corpografías de la identidad. Estudio cultural del cuerpo como lugar de representación genérico-sexual y étnica del sujeto* (FFI2009-09026) así como en el grupo de investigación consolidado *Cos i Textualitat* (SGR2009-651).

Es fácil advertir que esa búsqueda de lo normal pronto deriva en una indagación en la enfermedad y lo patológico. Prueba de ello es la abundancia de manuales que presentan extensos estudios sobre las causas biológicas de la anormalidad. Se trata de un fenómeno que se reproduce de modo similar en toda Europa: en Francia, la escuela de Charcot se dedicará a fotografiar la histeria, Havelock Ellis en Gran Bretaña y Kraft Ebing en Alemania aportarán abundantes páginas sobre patologías sexuales y en España médicos como Giné y Partagás en Barcelona o José Esquerdo en Madrid popularizarán la psicofisiología y harán famosos los manicomios que ambos dirigían¹. La mirada médica que va a imperar en el XIX se convertirá a finales de siglo en una galería obsesionada por la enfermedad, productora de tantos signos de otredad “that no room is left for the norm, which becomes, one might say, the only true anomaly” (Bernheimer, 2002: 145)². De este modo, el paradigma de sanidad fisiológica y moral se configura como un ideal abstracto y difícil de definir, que da paso al protagonismo del individuo degenerado. Tomando las nociones de medio y herencia de Claude Bernard, existe la posibilidad de que la evolución de las especies darwinista se trueque en una herencia morbosa que dé a la sociedad seres desviados y corporalmente defectuosos que su impidan el progreso técnico y moral. Esta idea se va a convertir en un tópico habitual del fin de siglo dentro y fuera de los círculos médicos, y servirá para diagnosticar cualquier comportamiento heterodoxo en el ámbito social, moral o artístico. La publicación en 1895 de *Degeneración* de Max Nordau ejemplifica la popularización de las metáforas médicas a la hora de diagnosticar a la sociedad en su conjunto. El *best*

¹ Sobre los procesos de legitimidad del alienismo, que conducen a una intensa campaña publicitaria por parte de los autores citados, véase Huertas (2002).

² La desarticulación de la oposición jerárquica sano/enfermo puede realizarse a la luz del sugerente análisis de Diane Fuss (1999) sobre el adentro y el afuera. De este modo, el afuera opera como “una exclusión interior indispensable, un (a)fuera que está dentro de la interioridad, haciendo posible la articulación de esta última” (1999: 116). Así, la noción de enfermedad se revela como algo vinculado al ideal de normalidad, puesto que se constituye como su propio límite, una frontera borrosa y difícil de establecer.

seller de Nordau condena sin matices al grueso del arte finisecular, enorme paraguas bajo el que caben acusaciones contra Zola, Ibsen o Wagner, a los que tacha de enfermos degenerados. Resulta significativo, frente la atomización habitual a la que se somete este período³, que los dos tomos de Nordau metan en el mismo saco naturalismo, modernismo, decadentismo y cuantos *ismos* más quiera el lector. Estas acusaciones ponen de relieve, en mi opinión, la continuidad entre el naturalismo y las teorías estéticas que lo ponen en crisis. Al final y al cabo, las literaturas posteriores a la década de los ochenta van a tomar la misma mirada sobre la enfermedad que el naturalismo debe al proyecto positivista, llevándola, sin embargo, hasta otros límites. Como señala Bernheimer, “naturalist fantasies generate decadent dilemmas” (2002: 64), por lo que el interés naturalista por la morbidez de los cuerpos será proseguido por las narrativas finiseculares desde una actitud que ya no necesita del disimulo mimético, sino que se evidencia mediante un esteticismo descarado.

José María Llanas Aguilaniedo (1875-1921), autor desconocido para la mayoría de los manuales de literatura, es un ejemplo evidente de la estetización de la enfermedad que llevan a cabo las narrativas de fin de siglo. En el manual de estética que publica en 1899, *Alma contemporánea*, Llanas va a vincular las teorías médicas de la degeneración con el sentimiento de decadencia que emerge en la cultura artística finisecular. Tal y como señala Pitarch (2003) se trata de dos términos próximos, a menudo empleados indistintamente, que sin embargo aluden a aspectos culturales diferenciados. Por un lado,

[l]a palabra “decadencia” marca explícitamente un proceso con inicio, plenitud y final (o ascensión, clímax y descenso) e implica siempre en mayor o menor grado una concepción biologicista de la cultura humana, o al menos de su historia, que

³ Acentuada en el caso español con la vinculación del modernismo a una moda extranjerizante y la construcción crítica de la etiqueta noventayochista, felizmente desarticulada en la última década por estudios como los de Celma Valero (1989), Cardwell (1993) o Correa Ramón (2006), entre otros.

entiende de manera análoga a la de una vida animal. Es decir, analiza la evolución cultural en sus correspondientes estados de nacimiento, maduración, envejecimiento y muerte. Según el ánimo del observador particular, la senilidad cultural despierta imágenes de crepúsculo apocalíptico o de renacimiento cercano, pero en todo caso forma parte necesaria y orgánica de la “vida” de una cultura particular (Pitarch, 2003: 58)

Por otro lado, el término degeneración está vinculado a las teorías médicas citadas y hace alusión a sujetos desviados de un modelo de normalidad. “Si la discusión de la decadencia suele tomar siempre como objeto de estudio culturas y civilizaciones enteras [...], la de la degeneración se concentra en individuos particulares” (Pitarch, 2003: 58-59). Obviamente, esta distinción se va a complicar, y mucho, en el arte finisecular: la clínica diagnosticará la decadencia social generalizada y el héroe decadente de la literatura se identificará con los patrones del enfermo degenerado que marca la medicina. Esta mixtura entre decadencia cultural y agotamiento médico cristaliza en la última novela de José María Llanas Aguilaniedo, *Pityusa* (1907). El texto narra un triángulo sexual y amoroso entre los tres personajes principales: Pityusa, Nikko y su tío Tinny, ejemplos cada uno de diversos estados degenerativos. Tal y como señala Broto Salanova (1992: 368) los tres personajes, si bien de orígenes distintos, presentan una herencia patológica acentuada por el medio insular en el que transcurre la acción. Así, la isla de Menorca se erige como un ambiente asfixiante, calorífico y propicio a fomentar los rasgos patológicos de los tres protagonistas (Broto Salanova, 1992). Como muchos aristócratas de la literatura finisecular, Nikko y Tinny son los últimos y agotados representantes de una familia isleña caracterizada por la abulia y la inacción. Nikko posee todos los rasgos del degenerado, puesto que en él convergen el medio menorquín que anula a sus habitantes y la decadencia de una estirpe agotada: “larga cara pálida, ojos dilatados y azules de mirar aguanoso, como cuajados por la miseria hereditaria” (Llanas, 1958: 1174). Se trata de un hombre, sobre todo, feminizado:

La debilidad misma de aquel cuerpo, la flaqueza y flojedad aguanosa de los músculos, el enfermizo andar desmadejado prestaban interés a su figura, despertando deseos de protección y tutela en quienes le veían (Llanas, 1958: 1179).

Tío Tinny, en cambio, es un cosmopolita que ha recorrido el mundo, un hombre de acción “cabal, limpio, humeante, práctico en diversiones y en sacar partido a cualquier estado o disposición de las cosas” (Llanas, 1958: 1184). Habitual de la alta sociedad parisina, Tinny ha agotado sus energías con excitantes y mujeres, dos elementos que la ciencia identificaba como causas de degeneración orgánica y social. Así, el estado de Nikko viene causado por la herencia, mientras el caso de Tinny presenta un ejemplo de hombre sano arruinado por los excesos de la vida galante. Ambos personajes distan mucho de Pityusa, una campesina huérfana que presenta todos los síntomas de la histeria y que conoce a Nikko en París, donde ejerce de *demi-mondaine* profesional. Éste le ofrece regresar a Menorca y disponer de su fortuna. Atrapada en un bache de su carrera, Pityusa aceptará y marchará con él. La novela se inicia con la imagen de Menorca, un pueblo formado por aristócratas neurasténicos y campesinos abúlicos. La naturaleza, a pesar de caracterizarse por ser un espacio regido por las leyes del ambiente más radicales, se describe siguiendo las convenciones estéticas del modernismo, que la convierten en un lugar decadente, tortuoso y refinado:

Acercábase la hora del mediodía; un fuego tenue, africano, doraba las hinchazones de las rocas y hacía centellear el polvo candente de los caminos.
A una y otra parte, cabezos y monte bajo, desgarraduras del rojo terreno alternando con el gris de las piedras, componían fondos sobre los cuales el resplandor de los predios dejaba sentir sus imperiosas voces blancas.
Los árabes pozos de quebrajadas vigas y herrumbroso mecanismo, dormían.
Ni un soplo de aire; ni un solo campesino en las vertientes; ni el grito del labrantín que encamina las yuntas hacia el establo.
Como enorme carbunco la isla entera ardía y centelleaba. (1955: 1169)

La trama se va a centrar en el proceso mental de Pityusa y su oscilación entre tío y sobrino. La protagonista se construye según los parámetros médicos de la época que

vinculaban prostitución, enfermedad e histeria y que el propio Llanas había explorado en su estudio criminológico *La mala vida en Madrid* (1901), con el que Broto Salanova (1992: 368-9) vincula la novela. Se trata de un catálogo de perversiones sociales y sexuales escrito en colaboración con el criminalista Constancio Bernaldo del Quirós, en la línea de los manuales frenológicos arriba citados. El catálogo, que incluye dibujos y fotografías de distintos tipos criminales, dedica un capítulo a la prostitución, clasificando a los sujetos en diversas categorías según su grado de alienación mental. Ciertamente, el personaje responde a un esquema clínico (Broto Salanova, 1992: 38) fruto de diversos intertextos médicos y literarios: en ese sentido, me interesa la conceptualización de Pityusa como un cuerpo histérico. Hacia el fin de siglo la histeria había sobrepasado con creces su circunscripción exclusiva al ámbito médico y se había popularizado como enfermedad femenina del siglo⁴, convertida en un recurso del cual las artes usaban y abusaban. Para un lector contemporáneo a Llanas no era difícil reconocer el patrón médico en el personaje. Sus desmayos y sus ataques de llanto son recurrentes, señalando el propio narrador la abundancia de “esas crisis repentinas, especie de vértigo de los sentidos, que funden sin razón y en un instante los ánimos más fuertes” (1958: 1211), amén de dos características que inquietaban especialmente a los médicos de la época: la falta de sentido moral y la carencia de instinto maternal. El desenlace de la novela apunta precisamente a esos dos factores: Pityusa perpetrará un asesinato y huirá abandonando a Morixo, adoptado durante su estancia en la isla. La esterilidad física y moral de Pityusa no parece importarles mucho a Nikko y a Tinny para deseársela como objeto de deseo en propiedad. De hecho, la lectura de Pityusa como

⁴ A partir de la década de los ochenta se diagnostican los primeros histéricos masculinos (Didi-Huberman, 2007). Eso no quita que la enfermedad estuviera vinculada a unas marcas de género muy claras como la capacidad imitativa (en contraposición a la potencia creadora, propia de la masculinidad). De hecho, la atribución de los primeros casos de histeria en hombres está sospechosamente próxima en el tiempo a los diagnósticos de autores como Nordau sobre la pérdida de virilidad y feminización de las sociedades occidentales.

un cuerpo enfermo apunta directamente a las fantasías masculinas de dominación y fascinación por las patologías femeninas. Al constituirse la histeria como una enfermedad imitativa y carente de localización orgánica, el cuerpo histérico deviene un cuerpo vacío de significado y performativo por excelencia, que, como el de la actriz, se convierte en “el sueño de los decadentes: seres aparentemente vacíos articulados tras una máscara” (Clúa, 2007: 164)⁵. La misma estructura de los ataques histéricos, que incluye llantos, contorsiones y desmayos, supone todo un ofrecimiento de placer visual en el que, aparentemente, la mujer queda configurada como una superficie pasiva a expensas del uso y disfrute que se le quiera dar. Ese cuerpo vacío, próximo al ideal mecánico, va a propiciar que Pityusa se configure como una autómatas a expensas primero de Nikko, pero sobre todo de Tinny. De hecho, Pityusa no parece poseer ninguna capacidad de control sobre sus propios actos, puesto que la decisión de seguir a Nikko viene dada más por el empuje de las circunstancias que por el dominio de sus propios actos:

Casi arrastrándose, sin atreverse a contestar, seguía...; no hubiera podido decir cómo; sonámbula más bien; llegó un momento en que la inspiración de aquellos lugares la dominó con el tético espejeo de las aguas [...]. No fue dueña de sí, un vértigo extraño la hizo oprimirse más y más contra el joven, y unidos, abrazados casi, ocuparon de nuevo el coche para correr con él (Llanas, 1958: 1218).

A menudo, Pityusa se caracteriza como una marioneta movida por hilos invisibles, expuesta a los deseos masculinos. Esa inacción de la que hace gala queda evidente en la frecuente comparación de su cuerpo con el de una muñeca. Nada más empezar, se describe la llegada de Nikko a una de sus residencias en busca de Pityusa, que en ese momento ha salido:

⁵ Sobre la fecunda relación entre histeria, actrices y teatralidad en el fin de siglo véase Clúa (2007) y McCarren (1995).

Subió rápidamente los tramos de una escalera con pasamano y bandas diagonales de lustroso nogal, empujó violentamente una puerta y halló dentro, no a su amante la muñeca de fondo cristalino y movable, sino el cuadro, no por frecuente vulgar, de una mujer de campo [...].

La decepción y el despecho le nublaron la vista.

[...] A la vista del joven la mujer tartamudeó un mensaje que llevaba de Pityusa (1958: 1174-1175).

Nótese que, como buen decadente, a Nikko le repugna la visión de la mujer natural⁶ que Pityusa deja socarronamente en sustitución de su propio cuerpo, artificialmente cultivado en la vida galante parisina. En otra ocasión, será Tinny quién catalogue a Pityusa de “adorable muñeca a quien sentía suya y dispuesta a vencer los últimos temores que el nuevo paso le inspiraba” (Llanas, 1958: 1220). También el propio narrador la describe en su infancia como “una muñeca fresca y sin malicia” (1958: 1237). El cuerpo del personaje parece actuar como una página en blanco en la que inscribir el deseo masculino, una moderna Galatea que ni siquiera posee su propio nombre hasta que se lo otorgan tres oficiales durante su infancia en un faro menorquín:

Centelleaban al sol las armas y adornos de sus uniformes. La pobre recogida, al divisarlos, recordó los caballeros de sus cuentos, galopando entre nubes de polvo a la defensa de encantadas princesas.

Visitaban aquel lugar, interesándose por pasatiempo, como en otros de la isla.

Eran altos y fuertes, muy jóvenes los tres.

La niña los miraba, delirado de gozo.

Viendo su embelesamiento, uno de los oficiales hizo que se acercara pidiéndole su nombre.

Al pronto, sorprendida, no supo contestar.

—¿De dónde eres?

Con un mohín de todo su cuerpo, esforzándose, pronunció el nombre de su isla.

—De Ibiza—dijo al fin, mientras tendía al oficial sus brazos.

—Pityusa, entonces—había respondido él.

Dos o tres veces más la llamó por este nombre. Fue el que en lo sucesivo le asignaron todos los de casa (Llanas, 1958, 1238-1239).

⁶ “The female body occupies a double position in decadent literature, and it is this doubleness that complicates the feminine role in these narratives. Woman is depised because she is closer to nature than man, but also celebrated because she is inherently perverse. [...] The decadent strategy attempts to empty the female body of its natural content and transforms it into a feminine image that is perfectly artificial and completely external” (Hustvedt, 1998a: 20).

La infancia de Pityusa revela un erotismo precoz, peligrosa inclinación ya insinuada en el contemplar deslumbrada los brillantes y varoniles uniformes. No es casual que esa escena de bautizo se dé al final de su infancia, un período que se describe como “un tránsito apenas sensible entre sus sueños de niña y las capitales sensaciones de la mujer” (1958: 1239). El personaje carece de nombre hasta llegar a un momento que posibilita la lectura de su cuerpo como un objeto de deseo. De este modo, Pityusa no puede acceder al estatus de sujeto, a la individualidad que proporciona un nombre propio, sin convertirse en un elemento de placer masculino. La dimensión de cuerpo bello y hueco y la comparación permanente con una muñeca se completan con las continuas alusiones a su condición estatuaria. Si bien se destaca su exquisitez corporal, “flor de elección, ámbar suave instilado gota a gota en un cuerpo de prodigio para admirar a los señores del mundo” (1998: 1288), se incide en la dimensión inerte de su cuerpo, no sólo por los frecuentes desmayos que la dejan a merced de Nikko y Tinny, sino también por las abundantes alusiones minerales. Así, sus brazos son “de esmaltada china” (1330), “su mejilla, aporcelanada como las flores de las kalmias” y Nikko se extasía, en una escena de fetichismo evidente, con “aquel pie menudo y ligero como un estuche de raso” (1261). Pura Fernández vincula la dimensión escultural de la prostituta con “el deseo inerte y deletéreo, incapaz de la procreación, máximo valor fisiológico de la moral burguesa, de ahí que se la compare permanentemente con figuras estatuarias, bellezas marmóreas que contaminan de muerte y degeneración” (2008: 85). La estatuaria femenina es, de hecho, una de las grandes fantasías del fin de siglo. “Mi bien amada es una piedra” (Sacher Masoch, 2000: 20), afirma el protagonista de *La Venus de las pieles* (1870), cuya andadura sadomasoquista se inicia enamorándose de una estatua. La belleza inerte que se desprende de la estatua puede tener, sin embargo, su faceta peligrosa, puesto que inerte es también el sentido moral de Pityusa. Así, la cualidad

mineral de la protagonista se articula con la configuración del personaje como una autómatas, el cuerpo máquina que Charcot vinculaba con las histéricas: “Lo que tenemos ante nuestros ojos se trata realmente, en toda su simplicidad, del *hombre-máquina* soñado por de la Mettrie” (Charcot, *apud* Didi-Huberman, 2007: 250). Como señala Didi-Huberman (2007) eso implica al médico como conductor del cuerpo enfermo, un rol que en la novela de Llanas adquirirá Tinny, con fatales consecuencias para él. Asti Hustvedt apunta también los inquietantes parecidos entre la autómatas y la histérica:

Once the natural woman is effectively paralyzed, emptied of her offending interior, she can then be reanimated. In the Salpêtrière’s clinical writings, this transformation is not described in natural terms, as a rebirth, but in mechanical terms. The newly transformed and improved woman is seen as an automaton (Hustvedt, 1998b: 504).

Según Rita Felski (1995: 20) la mujer-máquina finisecular es ambivalente, ya que por un lado ejemplifica las fantasías de dominación sobre los cuerpos femeninos pero, por otro, imposibilita la preexistencia del género. A mi juicio, el texto de Llanas explora esa dualidad desde un punto de vista médico, convirtiendo a la protagonista en una autómatas que no se dejará dominar tan fácilmente. A pesar de que Pityusa se instala en Menorca con Nikko, pronto lo abandonará por tío Tinny, empeñado en luchar contra la decadencia de su vejez seduciendo a la joven. Debido a su condición de último vástago de una estirpe agotada, débil y feminizado, Nikko no logra atraer a Pityusa, ni mucho menos convertirla en un objeto de su propiedad. Cansada del joven, Pityusa orienta su interés hacia Tinny y no tarda en huir con él. A diferencia de su sobrino, Tinny es un hombre de acción que controla sus propios actos y, sobre todo, los actos de quienes le rodean: “perteneía a ese tipo de figuras sin duda superiores, que viven de los ritmos y formas tanto al menos como del puro cambio material; niveladores y providencias para los otros” (1958: 1189). Asimismo, el esquema clínico que estructura la novela vincula a

Tinny con una mirada médica en la esfera del dominio de los cuerpos, mientras que identifica a Pityusa con un cuerpo enfermo, histérico y vacío. Esta relación de poder se va a acentuar cuando Tinny decide servirse de distintos procedimientos científicos para tener a Pityusa bajo su control absoluto.

De los dos procedimientos conocidos para aturdir, el desplazamiento acelerado o la multiplicación de discordes impresiones sin cambiar de lugar, Tinny usaba y abusaba, proponiéndose desvanecer el ser antiguo de la joven y despertar en ella uno distinto de su hechura exclusiva. [...] Tinny estaba siempre con ella, movíala a capricho el corazón. Por triste que esto fuese, había de confesarse que estaba reducida a dar vueltas y vueltas delicadamente animalizada y sin espíritu dentro de un círculo de fuego. [...] El tiempo pasaba arañando sus ojos, sorbiéndole las fuerzas y todo asomo de personalidad, dejándola en fin vacía, dilatada y atónica como una tierra virgen. [...] dilatados los ojos, pérdida de miedo y zozobra, daba a veces la impresión de eterada walkiria entre lenguas de fuego apretadas y ondeantes como mies (Llanas, 1958: 1324-1325).

Al igual que las histéricas de la Salpêtrière se caracterizaban por imitar síntomas de otras enfermedades y “performar” las indicaciones de los médicos, el cuerpo de Pityusa se configura también como un cuerpo hueco, presto a seguir las indicaciones de Tinny y a devenir una máquina que aúne perfección y belleza. El uso que hace Tinny de la psiquiatría para crear de Pityusa una muñeca perfecta revela cómo ciertos procedimientos médicos habían traspasado los muros de los manicomios y permeado en el imaginario cultural del fin de siglo. Así, el empleo de los medios para aturdir y dominar la voluntad incluye el hipnotismo como gran colofón del proceso:

Conocía Tinny el gran partido que de la sugestión puede obtenerse, y se propuso emplearla como medio para aniquilar la voluntad de Pityusa.

Pasados pocos días, no ya el silabeo monótono de la lectura, sino un gesto imperioso, una impresión violenta, el sentido intrincado de un concepto, eran bastante para revertirla, dejándola sin expresión, anestesiada y el espíritu ausente.

Tinny ordenábale marchar, y ella obedecía.

-¡Vuelve!

Vacilaba un momento, volviendo a continuación como un mecanismo, con cadencia artificiosa de autómeta (Llanas, 1958: 1330).

El proceder de Tinny no es un caso aislado, sino que se repite en otros textos del periodo.⁷ La hipnosis era la gran estrella de la psiquiatría finisecular, tal y como atestiguan las miles de páginas que componen los números de *Revue de l'Hipnotisme*, (1890-1910), contemplada como un prestigioso foro de intercambio y divulgación científica. No obstante, la hipnosis pronto se vincula también a los espectáculos populares y las barracas de feria, precisamente por lo que tiene de atractivo la posibilidad del control total de un cuerpo, más aún si es femenino.

Sin embargo, esta voluntad de dominio no se realiza en toda su totalidad. Pityusa también se equipara con las histéricas de Charcot al poner en duda al final de la novela quién está manipulando a quién, al modo en que suele hacerlo cualquier creación artificial digna de tal nombre: rebelándose. De esta manera, la atonía a la que está sometida la joven no parece ser tanta cuando calcula una venganza que Tinny no se espera: “Todo ello le producía atolondramiento, llantos y un deseo frenético de acabar cuando antes, como quiere que fuese. [...] Era pronto. No respondía la venganza al suplicio” (Llanas, 1958: 1340). Al realizar una lectura atenta del complicado proceso psicológico de la protagonista, no parece que Pityusa esté muy dispuesta a convertirse en la autómatas con la que sueña Tinny para su vejez. La prostituta y la histérica convergen aquí en un cuerpo en el que se proyectan no sólo las fantasías, sino también las ansiedades finiseculares sobre la mujer, al tratarse de cuerpos potencialmente peligrosos que no siempre están bajo el control del médico o del higienista⁸. Tal y como

⁷ La novela del popular psiquiatra Joan Giné i Paratagàs *Misterios de la locura* (1890) defiende el uso del hipnotismo como una herramienta médica al constituirse como la curación definitiva para su protagonista. Más inquietante resulta el paralelismo de Tinny con el doctor Montánchez, personaje de la novela de Eduardo Zamacois *La enferma* (1895) que prueba la popularización del paradigma de la clínica. Ambos caracteres emplean la hipnosis sobre un cuerpo femenino e histérico con fines muy poco médicos. Sin embargo, mientras la Consuelito de Zamacois perece en uno de sus ataques de nervios, Pityusa se revela como un personaje mucho más complejo que va a poner en duda la efectividad de determinados métodos. Para un análisis más pormenorizado del texto de Zamacois véase Clúa (2009).

⁸ Rita Felski (1995: 75) lee el cuerpo femenino vinculado a la emergencia de la ciudad moderna y lo describe como una zona de inestabilidad, fuente de corrupción y contagio, pero también como un espacio

señala Bernheimer (2002: 148), es en el campo del género donde el proyecto positivista de Lombroso y Charcot –dos de los principales intertextos de Llanas– colapsa de forma más espectacular, puesto que Pityusa no se configura únicamente como un objeto de deseo, sino que ejerce su capacidad de sujeto deseante, a la cual según el narrador “la volvía loca todo asomo de coacción” (Llanas, 1958: 1317). La acción se precipitará en las últimas páginas de la novela: Tinny prepara una fiesta en honor a Pityusa que planea como última y definitiva humillación para tener a la joven bajo su control. La decoración del lugar está cuidadosamente seleccionada en función de los manuales psiquiátricos del momento que prescribían el uso de los colores para tratar distintas neuropatías. Así, el rojo, color predominante en el lugar de la celebración, era indicado como un enervante para desencadenar tensiones:

El concurso se hizo numeroso, pasando desde allí a un salón tapizado de amapola ardiente, donde una mesa bien servida y cubierta de flores esperaba. [...] Los criados, de rojo, graves y pálidos, parecidos a espectros, cumplían como sirviendo un funeral apocalíptico. [...] La animación y el vino fueron cambiando poco a poco su postración emotiva. [...] ¿Qué tienen el licor, los colores, la dinámica de una palabra oportuna, esas mil formas de energía con las cuales el exterior se nos impone, sacude y hace vibrar? (Llanas, 1958: 1344-1345).

Tinny se sirve en todo momento de la cultura psiquiátrica del fin de siglo como estrategia de subyugación. Primero la hipnosis y luego el abuso hiperestésico a base de imágenes y excitantes como el alcohol. Si en páginas anteriores Pityusa aparece atónica, desmayada bajo las órdenes de Tinny, en esta escena se altera la psique de la joven para provocarle una suerte de trance que la llevará a subirse a un escenario improvisado y ejecutar una danza cercana al éxtasis, poniendo de relieve la vinculación entre teatralidad e histeria que tan bien sabrán aprovechar las actrices de la época⁹.

de subversión. Por su parte, Matlock (1994) señala la proximidad entre la prostituta y la histérica al tratarse de dos figuras limítrofes de la normalidad que exponen los peligros del deseo excesivo.

⁹ Véase la nota 2.

Cuando subió al tablado y con gracia natural de consumada artista, en alto y haciendo girar la falda, improvisó un paso complejo donde íntimamente se enlazaban modos de las *étoiles* en boga, rimados compendios de su propia vida, los invitados gimieron, saliendo de todas las bocas, brillando en todos los ojos un rudo aplauso encelado y vibrante. [...]

Poco a poco, Pityusa fue cediendo, no supo disimular; perdió el color, creyóse hollada al tiempo que un grito de infamia, risotadas alucinadoras venían de los simios, cuyas casacas y bordadas chupas sentía moverse en confusión revuelta y chispeante.

Ya no pudo ver más (Llanas, 1958: 1316).

A caballo entre la danza y el ataque de nervios, la intervención de Pityusa termina, siguiendo el esquema clínico de Charcot, con un delirio final que desemboca en un desmayo o sueño profundo del que no despierta hasta el día siguiente, poseída por la imperiosa necesidad de venganza: “La idea de vengarse, la necesidad candente de hundir a los demás en su ruina se apoderaron de ella, mientras corría la habitación como un felino acorralado” (1347). Pityusa encuentra a Tinny durmiendo en la habitación de al lado. Aunando el tremendismo y refinamiento, la joven asesinará a Tinny clavándole un pasador de pelo en el ojo y huirá prendiendo fuego al lugar para tomar un barco rumbo a París.

Dominando un grito que sentía serpear por sus fibras, hundió con fuerza el alfiler en el cristal del ojo. [...] Sentía aún en las falanges doloridas la impresión de aquellas resistencias, de los nervios y tabiques que atravesó para llegar hasta el cerebro, el temblor de aquel torso sacudido entre sus manos al fulminarle (Llanas, 1958: 1349).

Si leemos el texto a la luz de un paradigma médico que consagra el ojo como fuente de poder y saber, no resulta trivial que Pityusa asesine a Tinny de esta manera. El ojo del panóptico se corresponde con el objetivo de la cámara fotográfica de Bourneville y Regnard, al igual que la mirada de Tinny se articula como un elemento de dominio sobre Pityusa que la construye en tanto que criatura enferma, pero también en tanto que bello autómatas artificial. Ante este panorama, el final de la novela explorará las posibilidades de subversión de Pityusa. A mi juicio, la escena del asesinato cortocircuita

la subyugación de la protagonista, manteniéndola sin embargo dentro de los cánones discursivos finiseculares en los que abundan las mujeres devora hombres, justificando la peligrosidad del binomio, a menudo indisoluble, prostituta-histérica¹⁰ y la necesidad de control sobre esos cuerpos alejados de lo normativo.

El asesinato de Tinny puede leerse, por un lado, como la persistencia esencial de una feminidad vinculada a la naturaleza. Pityusa se resiste a convertirse en un cuerpo vacío, pero ese acto está relacionado con la reaparición de su condición esencial y biológica de mujer, más cerca de lo animal que de lo humano. Como señala Dijkstra (1998), la persistencia finisecular en la maldad esencial de lo femenino no deja de ser un acto de reafirmación del género en los eternos binomios de la prostituta y el ángel del hogar. El paralelismo entre el medio menorquín y Pityusa apunta de nuevo a la vinculación de lo femenino con lo natural, aunque en ese caso se trate de una naturaleza amenazante, estéril y descontrolada, que anula a los sujetos que habitan en ella. Por otro lado, la actuación de Pityusa demuestra también que esos cuerpos se resisten a la conversión en un mero objeto de escrutinio o de placer y que las fantasías de control absoluto de la ciencia podían volverse contra sus actantes de un modo fatal¹¹. El asesinato de Tinny no sólo demuestra que los constructos modernos tienden a rebelarse, sino que apunta a un fin de fin de siglo que implica, como señala Showalter (1990), una desarticulación importante de la norma de género. Así, una masculinidad en crisis (Robbins, 1995) ya no puede controlar su creación, que no es otra que el propio género femenino. Pityusa pone de relieve el fracaso del proyecto de la clínica al impedir a Tinny convertirla en

¹⁰ Akiko Tsuchiya (2001) destaca la representación habitual de la prostituta como un cuerpo enfermo vinculado a la criminalidad que requiere del control higiénico gubernamental. Sobre la figura prostibularia en la literatura del último tercio del siglo XIX remito al artículo citado y al espléndido trabajo de Pura Fernández (2008).

¹¹ Prescindo deliberadamente de emplear el concepto “mujer fatal”, por ser una categoría arquetípica que además de reducir y simplificar la complejidad cultural de los textos finiseculares reproduce una serie de binomios jerárquicos de infeliz memoria.

una dócil muñeca y asesinarlo por el ojo, principal órgano del conocimiento y del placer visual.

La anulación del proyecto positivista se vincula de forma directa con la llamada crisis de fin de siglo, de la cual el texto de Llanas puede considerarse un ejemplo paradigmático: si la vida galante de París es fuente de enfermedad y degeneración, no lo es menos el medio natural. Los intertextos médicos de la novela relacionan la degeneración con la vida artificial de París, mientras que el discurso decadentista subyacente incide en el horror hacia la naturaleza y sus peligrosas criaturas, ejemplificadas por el medio balear y la protagonista. La naturaleza de Menorca/Pityusa ya no es un elemento confortante, sino que se reescribe como un espacio perturbador. En última instancia, el texto apunta a una relectura de la naturaleza y su vinculación con el género femenino en la cual, como señala Jo Labanyi (2000), ésta ha perdido sus sentidos inherentes. Según Labanyi, cuando la teoría de la degeneración habla de lo natural, lo está leyendo a la luz de distintas obsesiones culturales, entre las que destaca lo femenino: “sexual difference is ‘natural’ in the sense that it is real; but, as the multiplication of discourses itself demonstrates, the ‘natural’ has no stable, inherent meaning” (2000: 384). En ese sentido, considero que la resistencia de Pityusa a ser *leída* por el discurso de la clínica apunta a esa inestabilidad de los signos propia de la modernidad. Por ello, la anulación de la mirada que la construye como autómeta artificial ya no supone la irrupción de una naturaleza femenina unívoca, sino que el signo de lo natural se revela como algo arbitrario, sometido a distintas reescrituras que a menudo plantean una ruptura de la vinculación entre norma y naturaleza. El ambiguo final de la novela, en el que Pityusa contempla la silueta de Menorca alejarse desde un barco rumbo a París, plantea el cuerpo femenino como un lugar ambivalente: Pityusa sigue siendo un cuerpo vacío en tanto que enferma e histérica amoral, pero eso no

significa, como atestigua la muerte de Tinny, que pueda ser dominado y rellenado tan fácilmente como creían Charcot y sus coetáneos.

A título anecdótico y en contra de mi costumbre, no me resisto a concluir con un dato biográfico sobre el autor. Esta novela es la última que escribió José María Llanas Aguilaniedo antes de caer en un proceso de locura que lo apartó para siempre de la vida literaria y profesional (Broto Salanova, 1992). No deja de ser una anécdota maravillosa que este autor, a caballo entre el proyecto positivista y la conciencia finisecular de su imposibilidad, terminara contagiado por la neurosis de sus propios personajes literarios, y pasara a formar parte de las mismas metáforas de la enfermedad finisecular que apuntalaron sus escritos.

Bibliografía

Bernheimer, Charles (2002): *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*, Baltimore y London: John Hopkins University Press.

Broto Salanova, Justo (1992): *Un olvidado: José María Llanas Aguilaniedo. Estudio biográfico y crítico*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.

Cardwell, Richard A. y Bernard McGuirk (eds.) (1993): *Qué es el modernismo: nueva encuesta, nuevas lecturas*, New York: Society of Spanish and Spanish-American Studies

Celma Valero, Pilar (1989): *La pluma ante el espejo: visión autocrítica del fin de siglo, 1888-1907*, Salamanca: Universidad de Salamanca

Clúa, Isabel (2007): “El cuerpo como escenario: actrices y histéricas en el *fin de siècle*”, *Dossiers Feministes*, nº 10, 157-172.

Clúa, Isabel (2009): “La morbidez de los textos: literatura y enfermedad en el fin de siglo”, *Frenia*, vol. 9, 33-52.

Correa Ramón, Amelina (2006): *Hacia la re-escritura del canon finisecular: nuevos estudios sobre las “direcciones” del modernismo*, Granada: Editorial Universidad de Granada

Didi-Huberman, Georges (2007): *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Traducción de Tania Arias y Rafael Jackson, Madrid: Cátedra.

Dijkstra, Bram (1986): *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, Oxford y New York: Oxford University Press.

McCarren, Felicia (1995): “The ‘Symptomatic Act’ Circa 1900: Hysteria, Hypnosis, Electricity, Dance”, *Critical Inquiry*, nº 21, 748-774.

Faure, Olivier (2005): “La mirada de los médicos”. En: Alain Corbin (ed.): *Historia del cuerpo. II. De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*. Traducción de Paloma Gómez, M^a José Hernández y Alicia Martorell, Madrid: Taurus, 23-56.

Felski, Rita (1995): *The Gender of Modernity*, Cambridge, Massachusetts y London: Harvard University Press.

Fernández, Pura (2008): *Mujer pública y vida privada: del arte eunuco a la novela lupanaria*, Woodbridge: Tamesis.

Foucault, Michel (2009): *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. Traducción de Francisca Perujo, México, Argentina y España: Siglo Veintiuno.

Fuss, Diana (1999): “Dentro/fuera”. En: Neus Carbonell y Meri Torras (eds.): *Feminismos literarios*. Traducción de Meri Torras, Madrid: Arco/Libros, 113-124.

Hustved, Asti (1998a): “The Art of Death: French Fictions at the Fin-de-siècle”. En: Asti Hustvedt (ed.): *The Decadent Reader*, New York: Zone Books.

Hustved, Asti (1998b): "Science Fictions: The Future Eves of Villiers de l'Isle-Adam and Jean Martin Charcot". En: Asti Hustvedt (ed.): *The Decadent Reader*, New York: Zone Books-

Huertas, Rafael (2002). "Estrategias profesionales y retóricas de legitimación de la medicina mental española del siglo XIX", *Cuaderno de psiquiatría comunitaria*, vol. 2, nº 2, 92-106.

Labanyi, Jo (2000): *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, Oxford y Nueva York: Oxford University Press.

Llanas Aguilaniedo, Jose María (1958¹⁹⁰⁷), *Pityusa*. En Joaquín de Entrambasaguas (ed.): *Las mejores novelas contemporáneas. Tomo III*, Barcelona: Planeta, 1167-1351.

Matlock, Jann (1994): *Scenes of seduction: Prostitution, Hysteria, and Reading Difference in Nineteenth-Century France*, Nueva York: Columbia University Press.

Pitarch, Pau (2003): *Decadencia y modernidad en 'Alma contemporánea' (1899)*. Trabajo de investigación inédito. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Robbins, Ruth (1995): "'A very curious construction': masculinity and the poetry of A.E. Housman and Oscar Wilde". En: Sally Ledger y Scott McCracken (eds.): *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, Cambridge: Cambridge University Press, 137-159.

Sacher-Masoch, Leopold (2000¹⁸⁶⁹): *La Venus de las pieles*. Madrid: Fapa

Showalter, Elaine (1990): *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Penguin Books.

Tsuchiya, Akiko (2001): "Taming the Deviant Body: Representations of the Prostitute in Nineteenth-Century Spain", *Anales Galdosianos*, nº 36, 255-265.