

## EL DISCURSO DESESPERADO DE LA HISTERIA EN LAS HEROÍNAS DEL REALISMO-NATURALISMO

MARÍA LÓPEZ ABOAL

Universidad Internacional de la Rioja

¿Y qué es eso otro de ser histérico? Quizá yo misma lo he sido, quizá lo soy [...] ¿No es acaso una enfermedad, una angustia, causadas por el deseo de un imposible cualquiera? En ese caso, todos nosotros estamos aquejados de ese extraño mal, cuando tenemos imaginación; y ¿por qué tal enfermedad debería tener un sexo?

G. Sand, *Correspondencia* (Marbot, Barcelona, 2010, pág. 45)

### ¿Y qué es eso otro de ser histérico?

El desequilibrio emocional que en más ocasiones aparece representado en las páginas decimonónicas es el de la histeria, dolencia psíquica que fascinó de manera especial, probablemente por la gran incógnita que encarnaba, a los novelistas del realismo-naturalismo. El imparable avance de la psicología en el Ochocientos no pasó desapercibido ante la mirada atenta de los escritores y, así, Emilia Pardo Bazán reconoce la relevancia de la neurosis en la literatura, al tomar esta dolencia el testigo del protagonismo que disfrutó la tisis romántica durante la primera mitad del siglo XIX: «[...] hoy se idealizan la salud y la fuerza, y si hay enfermedad de moda en las letras, es la neurosis»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> E. Pardo Bazán, *La literatura francesa moderna, I: El Romanticismo*, Renacimiento, Madrid, 1911, pág. 107.

[61]

*AnMal*, xxxv, 1-2, 2012, págs. 61-82

De alguna forma, la novela realista puede servirnos a modo de procedimiento museográfico de la histeria femenina de la época, de sus causas y sus efectos. La mujer, y especialmente la que parece sufrir algún trastorno psicológico, también se convierte en objeto de observación en la estética del último tercio del XIX —ya lo era en la escritura romántica— con una histeria que contiene todo un discurso gestual propio de un espectáculo teatral<sup>2</sup>. A través de estas páginas intentaré demostrar cómo la histeria representada en la novela realista se revela como una forma de discurso desesperado de la mujer del Ochocientos: «El siglo XIX es la apoteosis de la histeria en las artes, sobre todo en la literatura, puesto que ella misma es un discurso»<sup>3</sup>.

Sin duda alguna, y como señala Catherine Jagoe, en el XIX la salud tenía género masculino y la enfermedad se asociaba siempre a la mujer, a la que se consideraba mucho más débil tanto física como psíquicamente<sup>4</sup>. Cabe pensar que en la literatura decimonónica aparece, por tanto, la enfermedad como instrumento sancionador del género femenino, tal y como corroboran las historias de numerosas heroínas. No obstante, Foucault reconoce ya en el Ochocientos nuevos campos que promueven los discursos sobre el sexo: «En primer lugar, la medicina, por mediación de las “enfermedades de los nervios”, luego la psiquiatría, cuando se puso a indagar en el “exceso”...»<sup>5</sup>. De alguna manera, se forjaba ya en aquellos años la creencia en un sexo débil que terminó por arraigar en 1927 en una de las acepciones, ‘Débil, endeble’, de la definición de *femenino* del *Diccionario de la lengua española* (sorprendentemente aún hoy en día permanecen esos vestigios de discriminación léxica en esta palabra)<sup>6</sup>.

Si bien desde los tiempos de Hipócrates esta enfermedad se había relacionado estrechamente con el género femenino (etimológicamente, la raíz griega *hystera* significa útero), es principalmente durante el siglo XIX cuando surgen con especial intensidad las creencias que asocian la insatisfacción sexual de la mujer con este tipo de neurosis (teoría que luego desarrollará Freud) y cuando al mismo tiempo se acrecienta el interés de la medicina por desentrañar sus causas. Precisamente el neurólogo austríaco reconoce la existencia de una histeria masculina estudiada en el siglo XIX y descubierta por Charcot<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> Véase D. T. Gies, «Romanticismo e histeria en España», *Anales de Literatura Española*, 18, 2005, págs. 215-225.

<sup>3</sup> D. Chauvelot, *Historia de la histeria*, Alianza, Madrid, 2001, pág. 149.

<sup>4</sup> C. Jagoe, «Sexo y género en la medicina del siglo XIX», en C. Jagoe, A. Blanco y C. Enríquez de Salamanca (eds.), *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XXI*, Icaria Antrazyt, Barcelona, 1998, 305-368, pág. 307.

<sup>5</sup> M. Foucault, *Historia de la sexualidad*, I: *La voluntad de saber*, Siglo XXI, Madrid, 2009, pág. 31.

<sup>6</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Espasa, Madrid, 2011.

<sup>7</sup> S. Freud, *Estudios sobre la histeria*, Alianza, Madrid, 2002, pág. 51; G. Didi-Huberman, *La invención de la histeria*, Cátedra, Madrid, 2007, pág. 111. Cueto explica así la predominancia estadística de la mujer histérica sobre el hombre histérico: «mientras el deseo masculino ha estado siendo reforzado desde la infancia por una cultura patriarcal que ha hecho de él un síntoma inequívoco de virilidad, el deseo femenino ha debido permanecer en la sombra»

Recordemos aquí que Ricardo Gullón analiza la histeria del personaje galdosiano Rafael del Águila<sup>8</sup> y que son varias melancolías las sufridas por personajes masculinos del mismo autor como Horacio (*Tristana*) y Daniel (*La loca de la casa*) así como el Ignacio Artegui (*Un viaje de novios*) de Pardo Bazán.

Como señala Diane Chauvelot, en 1853 Robert Carter publica *De la patología y del tratamiento de la histeria*, donde reconocía una etiología esencialmente sexual y una gran relevancia del factor represor como desencadenante de la crisis<sup>9</sup>. Después de este investigador inglés llegó uno de los nombres más trascendentales, junto a Freud, en el estudio de la histeria: Jean-Martin Charcot. Este célebre doctor impartía sus clases de neurología en el Hospital de la Salpêtrière y entre 1872 y 1887 publicó muchas de sus célebres lecciones sobre la histeria en diferentes volúmenes agrupados bajo el título de *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière*. Aunque sus avances en el desciframiento de esta enigmática enfermedad comenzaron negando cualquier relación del útero con este trastorno, el médico francés mantuvo una visión anatomoclínica que consideraba que la causante de los trastornos histéricos era una lesión de tipo orgánico. Chauvelot nos recuerda que Charcot puso en práctica el uso de un aparato al que bautizó ‘compresor de ovario’: «Bien apretado y en público, el compresor de ovario desencadenaba algo: ¿la crisis?, ¿el orgasmo?, provocando un gran alivio en su resolución»<sup>10</sup>. Una vez más, la mujer se convertía en objeto de estudio, a través de una constante e insolente observación de su cuerpo y de sus reacciones, pero sin permitir que se separase en ningún momento de su condición de objeto de deseo.

El que los científicos comenzaran a sospechar causas sexuales para esta enfermedad está relacionado a su vez con la represión del deseo erótico, del impulso amoroso, creencia que aparece plasmada en el arte y la literatura<sup>11</sup>. Por todo ello, creo que podríamos afirmar que, de alguna manera, la represión social que sufría la mujer en el XIX se identifica una y otra vez, tanto por los médicos como por los novelistas, con la represión del deseo sexual (tal y como reflejan los estudios de Freud y Lacan)<sup>12</sup>. De hecho, no fue hasta 1952

---

(M. Cueto, «Histeria y seducción: otra vuelta de tuerca», *Archivum*, 50-51, 2000-2001, 149-174, pág. 154).

<sup>8</sup> R. Gullón, *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, Taurus, Madrid, 1979, pág. 107.

<sup>9</sup> D. Chauvelot, *op. cit.*, pág. 151.

<sup>10</sup> D. Chauvelot, *loc. cit.*, pág. 160.

<sup>11</sup> Sobre cómo también los médicos y ginecólogos españoles del Ochocientos relacionaban el útero con esta enfermedad, véase A. Doménech Montagut, *Género y enfermedad mental. Trastornos psíquicos en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Universidad de Córdoba, 2000, pág. 61.

<sup>12</sup> J. Lacan, *Las psicosis*, Paidós, Buenos Aires, 1981, pág. 254. Al mismo tiempo, la religión le ocasiona a la mujer decimonónica un grave conflicto con su propio cuerpo, con lo carnal: «El diálogo de la mujer con su cuerpo parece construirse siempre a través del lenguaje del miedo y del dolor, de la ocultación y el secreto» (P. Fernández, en P. Fernández, ed., y M. L. Ortega, dir., *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2008, pág. 7).

cuando los americanos desecharon la dependencia uterina de la palabra y la reemplazaron por ‘síndrome de conversión’: esta enfermedad mental provoca que el paciente se transforme, de algún modo, en otra persona, produciéndose un desdoblamiento del que hablaremos a continuación<sup>13</sup>. Así, hoy en día a este tipo de neurosis que es la histeria se le denomina síndrome de conversión porque el paciente convierte el conflicto psicológico en un trastorno físico<sup>14</sup>. Desde esta perspectiva la histeria se nos muestra como una especie de conducta autodestructiva similar a la suicida (de hecho, en los ataques son frecuentes las autolesiones). Si el enfermo da salida a su conflicto mental mediante la expresión física, podemos afirmar que, de algún modo, su locura escoge el ataque histérico de la embestida corporal para construir su propio discurso: un acto desesperado de comunicación.

Pero, más allá de la influencia de la medicina en el arte, ¿qué es lo que lleva a clasificar ciertas conductas de las mujeres como extrañas?, ¿cuándo podemos afirmar que existe la locura? La respuesta a estas cuestiones depende de la forma con la que juzguemos aquello que es diferente, como demostró muy bien Foucault en su *Historia de la locura*, aquello que se sale de la norma, y por lo que un comportamiento se denomina o se considera extraño<sup>15</sup>. En los casos de histeria recreados por la novela realista y naturalista comprobamos cómo esa extrañeza se manifiesta a la vez tanto en el comportamiento del personaje como en su cuerpo, instaurándose de esta forma el personaje dentro del discurso de la locura. Más impactante resulta todavía la reiterada elección de enfermas histéricas bajo una apariencia de gran hermosura, ya que entonces la representación del cuerpo presenta unidas dos posibilidades: la belleza del cuerpo exterior junto a la fealdad del cuerpo enfermo reflejado en ese comportamiento considerado anormal que transforma a la histérica en objeto grotesco. Claro ejemplo de esta especial unión en la literatura decimonónica española es la conversación de *La Regenta* entre Álvaro Mesía y Visitación en la que esta le describe con todo detalle y delectación el cuerpo de Ana Ozores durante sus crisis nerviosas. En este caso el cuerpo sufriente aparece retratado desde la extrañeza que supone el cuerpo histérico en pleno espasmo y convulsión, el cuerpo demenciado:

—Pero, ¡ay, Alvarín! ¡Si la pudieras ver en su cuarto, sobre todo cuando le da un ataque de esos que la hacen retorcerse...! ¡Cómo salta de la cama! Parece otra...

[...]

—¿Te acuerdas de aquella danza de las Bacantes? Pues eso parece, sólo que mucho mejor; una bacante como serían las de verdad, si las

<sup>13</sup> D. Chauvelot, *op. cit.*, pág. 10.

<sup>14</sup> J. Vallejo Ruiloba, *Introducción a la psicopatología y a la psiquiatría*, Masson, Barcelona, 2006, págs. 357, 403.

<sup>15</sup> M. Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, 1, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

hubo allá, en esos países que dicen. Eso parece cuando se retuerce. ¡Cómo se ríe cuando está en el ataque! Tiene los ojos llenos de lágrimas, y en la boca unos pliegues tentadores, y dentro de la remotísima garganta suenan unos ruidos, unos ayes, unas quejas subterráneas; parece que allá dentro se lamenta el amor siempre callado y en prisiones, ¡qué se yo! ¡Suspira de un modo, da unos abrazos a las almohadas! ¡Y se encoge con una pereza! Cualquiera diría que en los ataques tiene pesadillas, y que rabia de celos o se muere de amor...<sup>16</sup>

Si el cuerpo sufriente también se le antojaba hermoso a la María Egipcíaca galdosiana («¡Qué hermosa visión! ¡Cuánto la realzaba su palidez! Se habría podido ver en ella un ángel convaleciente de mal de amores celestiales»)<sup>17</sup> aquí Visitación describe las embestidas dolorosas de Ana como algo bello, excitante y sensual, visión que coincide con una de las más afamadas representaciones pictóricas de las internas de la Salpêtrière, el célebre cuadro *Una lección clínica en la Salpêtrière* (1887) de Pierre-André Brouillet, donde resulta evidente el matiz erótico de esa imagen de la paciente Blanche Wittman medio desnuda sobre los brazos de Babinski y expuesta a las miradas de todos los alumnos del doctor Charcot. Por tanto, vemos que además existe una particular distorsión que ejerce la mirada masculina (ya sea en el arte o en la medicina) sobre la mujer, representada en estos casos desde la erotización de la histérica.

Así, el discurso tan recurrente de la histeria en la novela está compuesto de todo un repertorio de gestos, de gritos, de convulsiones, y su puesta en escena supone el modo de expresión de unas mujeres que tienen que convivir día a día con una honda represión de consecuencias trágicas y cuyos gritos ahogados sólo consiguen encontrar salida en las crisis nerviosas que proporciona la locura. En *La Madre Naturaleza* de Emilia Pardo Bazán, al describirle a Gabriel los síncope de Manuela, el médico Juncal se refiere al proceso histérico como a una función, lo que demuestra que en la época ya era habitual relacionar esta enfermedad mental con el espectáculo de la representación teatral:

Los accesos —prosiguió el artillero— le dan con bastante intervalo, y del uno al otro se queda como postrada y sin fuerzas. Ayer ha tenido dos, uno a las cinco y otro a las diez de la madrugada, el acceso más fuerte, acompañado de una copiosa hemorragia por las narices; a las siete, se repitió la función, sin hemorragia; y así que la dejé algo tranquila, suponiendo que tendríamos al menos tres o cuatro horas de plazo.

[...]

—Ya no hay convulsiones, ni querer batir con la cabeza contra la pared, ni aquello de llamar a gritos a Perucho y acusarse en voz alta de

<sup>16</sup> L. Alas, *La Regenta* (ed. de J. Oleza), I, Cátedra, Madrid, 2001, pág. 412.

<sup>17</sup> B. Pérez Galdós, *La familia de León Roch* (ed. de I. Sánchez Llama), Cátedra, Madrid, 2003, pág. 449.

los más horribles delitos. Figúrese usted que hasta dijo que ella había matado a su madre<sup>18</sup>.

Considero que en lugar de palabras las histéricas dialogan, porque casi siempre necesitan un espectador durante sus ataques, a través del cuerpo, gesticulando como lo hace un actor frente a su público, consiguiendo mediante su particular *performance* cierta calma fugaz que las inunda tras la embestida. Podemos hablar, por tanto, de un doble diálogo de estos personajes: por un lado está lo que dicen y por otro lo que callan, casi siempre esto último de mayor valor interpretativo y que es precisamente lo que sale a la luz desde el discurso de la locura. Este doble diálogo interior es el mismo en el que radica el origen de todos sus sufrimientos, el conflicto entre lo que desean y lo que tienen. La locura, en este caso la histeria, permite llevar a escena todos los síntomas de la enfermedad mental, y es el cuerpo quien tiene la llave para exteriorizar esa patología del espíritu.

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<sup>19</sup>.

En cualquier caso, e independientemente de sus llamativas manifestaciones y de las marcas legibles y reconocibles que debe interpretar su público, la histeria se muestra como uno de los subterfugios con los que la mujer decimonónica intenta evadir su represión, convirtiéndose en su desesperado grito de auxilio: voces que si bien las muestran magistralmente Leopoldo Alas Clarín, «silenciadas» en el interior de Ana Ozores, o Emilia Pardo Bazán, en la protagonista de *Los Pazos de Ulloa* (como veremos a continuación), consiguen salir a la luz a través del ataque histérico. En este sentido, podemos afirmar que los personajes femeninos, de alguna manera, «eligen» (de entre las pocas opciones que les ofrecía el siglo XIX y que esbozamos a continuación) la locura para ser escuchados, convirtiendo así a la histérica en la representación simbólica del desesperado contexto ideológico/social de la mujer decimonónica. Intentaré demostrar que existe una especial retroalimentación entre estos dos factores: por un lado la condición de loca que le impone la sociedad patriarcal, reflejada a su vez por la literatura y, por otro, la manera con la que la mujer parece transformar su papel de histérica en una forma de discurso catárquico. Ante su asfixiante escenario la heroína del Ochocientos parece buscar dos

<sup>18</sup> E. Pardo Bazán, *La Madre Naturaleza* (ed. de I. J. López), Cátedra, Madrid, 2007, páginas 376, 391.

<sup>19</sup> I. Clúa Ginés, «La morbidez de los textos: literatura y enfermedad en el Fin de Siglo», *Frenia*, 9, 2009, 33-52, pág. 45.

salidas irracionales, dos medios para evadirse de su realidad<sup>20</sup>: la vía mística —que de muy diversas maneras aspiran a alcanzar algunas protagonistas (Ana Ozores o Rosa Carraspique en *La Regenta*, los personajes galdosianos Gloria (*Gloria*), Leré (*Ángel Guerra*), María Egipcíaca (*La familia de León Roch*) o Beatriz (*Nazarín*), o la protagonista pardobaziana Argos de *Doña Milagros*, así como Marthe Rougon en *La Conquête de Plassans*, Madame de Rênal en *Rojo y Negro*, o incluso Emma Bovary tras la ruptura con su primer amante, y que supone una exaltación de la figura del ángel del hogar abnegado que parece ansiar la santidad—, y la vía de la locura, mostrada a través de la histeria y de otros desequilibrios psíquicos descritos en la narrativa realista.

Como se aprecia en estas novelas, las heroínas que intentan el primer camino liberador, el de la mística, no hallan la ansiada calma buscada en el mundo espiritual, por lo que su soledad se acentúa y necesitan encontrar otros caminos (quizá tampoco alcanzan ese bienestar porque en el fondo caen en la misma forma de represión —la Iglesia aparece así como extensión del brazo opresor de la sociedad patriarcal—). El segundo subterfugio al que recurren nuestros personajes, y que en la mayoría de los casos aparece unido con el intento de evasión religiosa, es la locura, al recurrir en última instancia estas heroínas a la histeria para expresar la tensión contenida. Como vemos, la represión que sufre la mujer del Ochocientos es encauzada en incontables ocasiones a través de ataques nerviosos, hecho que contempla la disciplina de la psicología actual que atribuye un origen psicosocial a la histeria; es decir, que reconoce la relevante influencia del entorno del paciente en este tipo de neurosis<sup>21</sup>. Anteriormente hemos comentado que los ataques histéricos del Ochocientos funcionan además como todo un espectáculo, ya que es primordial para el enfermo de histeria tener público durante sus crisis; el testigo-espectador resulta así imprescindible y nos revela la condición teatral de esta patología; de hecho, el factor melodramático de la histeria ya observado por Charcot todavía se mantiene en las diagnósticos actuales de esta neurosis<sup>22</sup>.

Precisamente, la teatralidad de la histeria está enraizada en una auténtica desconexión de la emoción: el enfermo necesita separarse de su realidad y para ello realiza una especie de desdoblamiento, rasgo propio de la neurosis. Además, el caso de Ana Ozores ejemplifica esa tendencia de la novela realista

---

<sup>20</sup> Sobre una completa panorámica de la situación legal de la mujer decimonónica, de su educación y de los movimientos femeninos, véase B. Ciplijauskaitė, *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Edhasa, Barcelona, 1984, págs. 13-40. Para el caso particular de la mujer española del Ochocientos, véanse los estudios de R. M. Capel Martínez, «La mujer española en el siglo XIX: coordenadas históricas», en M. P. Celma y C. Morán (eds.), *Con voz propia. La mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX*, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Segovia, 2006, págs. 17-28; P. Folguera, *Historia de la mujer en España*, Síntesis, Madrid, 1997, págs. 417-492; G. Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Akal, Madrid, 1986, págs. 15-50, 58-77, 122-137.

<sup>21</sup> J. Vallejo Ruiloba, *op. cit.*, pág. 408.

<sup>22</sup> D. Chauvelot, *op. cit.*, pág. 160.



a vincular los desequilibrios psicológicos femeninos con los arrebatos místicos producidos en el intento de convertirse en un modelo a seguir<sup>23</sup> (en su caso pretendiendo emular a Santa Teresa)<sup>24</sup>. Como bien señala Jo Labanyi tanto histeria como misticismo son mostradas por Alas como formas de alienación, lo que considero que podríamos extender al resto de heroínas histéricas decimonónicas, cuya inestabilidad psíquica las convierte en almas perdidas, víctimas fáciles y manipulables para el resto de personajes<sup>25</sup>.

La primera obra en la que Emilia Pardo Bazán profundiza con más hondura en los síntomas histéricos es *El Cisne de Vilamorta* y, paradójicamente, aunque muchas de las páginas de esta novela se nutren de ecos románticos, en ella la escritora gallega retrata la histeria a la manera naturalista y nos permite contemplar los síntomas característicos del ataque nervioso. La brutal embestida que sufre Leocadia es provocada por los celos y aquí, la voz narrativa consigue, entre otros recursos por la utilización del gerundio, trasladar al lector la extremada violencia de estas crisis nerviosas:

¡Qué calor, qué desasosiego! Leocadia se arrojó de la cama, dejándose caer al suelo, donde le parecía encontrar una frescura consoladora. En vez de alivio notó un temblor, y en la garganta un obstáculo, a modo de pera de ahogo atravesada allí, que no le permitía respirar. Quiso alzarse y no pudo: la convulsión empezaba y Leocadia contenía los gritos, los sollozos, las cabezadas por no despertar a Flores. Algún tiempo lo consiguió, mas al fin venció la crisis nerviosa, retorciendo sin piedad los rígidos miembros, obligando a las uñas a desgarrar la garganta, al cuerpo a revolcarse, y a las sienes a batirse contra el piso... Vino después, precedido de fríos sudores, un instante en que Leocadia perdió el conocimiento. Al recobrarlo se halló tranquila, aunque molidísima<sup>26</sup>.

La histeria también aparece representada en alguna de sus fases en otras novelas de la autora, como es el caso de *La Tribuna*, cuando Amparo sufre un pequeño ataque tras dar a luz y saber que su querido Baltasar se ha marchado a Madrid:

<sup>23</sup> Ambos estados podemos también relacionarlos al recordar que Bataille habla del parecido entre algunos aspectos de la sensualidad y la mística arrebatada (G. Bataille, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1988, págs. 341-344).

<sup>24</sup> Ezama observa cómo Ana Ozores en su búsqueda de por definirse como mujer tampoco logra encontrar su identidad mediante la escritura [A. Ezama Gil, «Ana Ozores y el modelo teresiano: ejemplaridad y escritura literaria», en E. de Lorenzo, A. Ruiz de la Peña Solar, A. Iraavedra (coords.), *Leopoldo Alas: un clásico contemporáneo (1901-2001)*. Actas del congreso celebrado en Oviedo (12-16 de noviembre de 2001), 2002, II, 775-790, pág. 775].

<sup>25</sup> Jo Labanyi, «Mysticism and Hysteria in *La Regenta*: The Problem of Female Identity», en L. Condé y S. M. Hart (eds.), *Feminist Readings on Spanish and Latin-American Literature*, Mellen Press, Nueva York, 1991, 37-46, pág. 41.

<sup>26</sup> E. Pardo Bazán, *El Cisne de Vilamorta*, en *Obras completas*, I, Biblioteca Castro, Madrid, 1999, 645-826, págs. 703-704.



Quiso abrir la boca Amparo y articular algo, pero su dolorida laringe no alcanzó a emitir un sonido. Echóse ambos puños a los cabellos y se los mesó con tan repentina furia, que algunos, arrancados, cayeron retorciéndose como negros viboreznos sobre el embozo de la cama... Las uñas, desatentadas, recorrieron el contraído semblante y lo arañaron y ofendieron...<sup>27</sup>

Aunque son varios los casos de este desequilibrio psicológico mostrados por Pardo Bazán en sus novelas, es en el personaje de Argos de *Doña Milagros* en el que más profundiza la autora, por lo que nos sirve para ejemplificar mejor la representación de este tipo de figura neurótica de la época. María Ramona, la hija del narrador, es llamada *Argos divina* por su familia por su parecido con Nuestra Señora de los Ojos Grandes. Nuevamente, somos testigos de esa tendencia a la representación idealizada de la mujer que contrasta aquí con la «fealdad» del cuerpo enfermo, con la locura. El primer ataque de histeria de Argos es provocado por el impacto que le produce ver el cadáver de su madre.

Vino el anunciado *sopitipando*, la convulsión con sus arrechuchos delirantes, sus contorsiones frenéticas, sus chillidos, sus ímpetus suicidas de batir la frente contra los hierros de la cama o la madera de los muebles. Argos se dislocaba, se descoyuntaba, formando su cuerpo arco vibrador, como espinazo de culebra; entre cuatro personas no la podíamos sujetar: tal fuerza desarrollaba bajo el influjo del aura epileptiforme<sup>28</sup>.

Es más que evidente que doña Emilia tuvo que documentarse para retratar los ataques histéricos en los que describe a la perfección los diferentes movimientos del trance (‘arco vibrador’), y entre las posibles fuentes Maurice Hemingway apunta a la más que probable influencia de Charcot<sup>29</sup>. De hecho, su célebre obra sobre la histeria ya había sido traducida al español en 1882 por Manuel Flores y Pla y en ella aparece esa «descripción del gran ataque histérico» que nos permite enmarcar el ataque de Argos en el primer período del proceso, también llamado epileptoideo<sup>30</sup>. Como se observa en este fragmento, la fusión del lenguaje poético con el científico muestra una vez más la escritura tan ecléctica de Pardo Bazán, deliciosa en su unión de múltiples tendencias, si bien matizada aquí en su mayor parte por los trazos naturalistas.

La preocupación por la salud mental de Argos y por su extraña conducta es compartida tanto por el cura, el padre Incienso, quien mantiene que esa

<sup>27</sup> E. Pardo Bazán, *La Tribuna* (ed. de B. Varela Jácome), Cátedra, Madrid, 1999, pág. 269.

<sup>28</sup> E. Pardo Bazán, *Doña Milagros*, en *Obras completas*, III, Biblioteca Castro, Madrid, 1999, 575-776, pág. 637.

<sup>29</sup> M. Hemingway, *Emilia Pardo Bazán: The Making of a Novelist*, Cambridge University Press, 1983, pág. 115.

<sup>30</sup> J. M. Charcot, *Lecciones sobre las enfermedades del sistema nervioso dadas en la Salpêtrière*, II (trad. de M. Flores y Pla), Imprenta de A. Pérez Dubrull, Flor Baja 22, Madrid, 1882, 479-494, pág. 482.

exacerbación religiosa guarda una estrecha relación con la muerte de la madre, como por el doctor Moragas, quien, tras conversar con el confesor de la joven, le desvela al padre que los síntomas de su hija son característicos de la histeria y nombra además las teorías sobre un origen sexual que se mantenía en la época, coincidiendo ya en algunos puntos con las desarrolladas después por Freud. Precisamente, la conversación entre estos dos personajes, representantes de la fe y la ciencia, demuestra cómo la religión y el avance científico que tan enfrentados estuvieron en el XIX, y así nos muestran las páginas realistas, aparecen aquí como aliados en el intento de controlar y modelar —ya sea a través de la mística o de la enfermedad— a la mujer del Ochocientos<sup>31</sup> (pero, como anteriormente hemos señalado, este modelo impuesto es «utilizado» por ella misma como manera de expresión).

Retratada también desde esta particular relación entre religión y ciencia, encontramos al personaje galdosiano de Paulita, una de las tres señoras de Porreño en *La fontana de oro*, quien durante toda la novela es presentada como una santa en contraposición a sus dos detestables hermanas, hasta que hacia las últimas páginas este personaje cobra cierto halo enigmático y le confiesa a Lázaro estar enferma y desear que todo termine, negando su condición de santa y afirmando la de pecadora. Seguidamente, Paulita sufre un ataque delante de Lázaro:

La devota inclinó la cabeza, agitó los brazos, soltando la caja; se dobló después de vacilar un momento, retrocediendo y avanzando; dio un grito y cayó al suelo. Su cuerpo hizo retemblar el piso; las monedas se esparcieron en derredor suyo; movió repetidas veces la cabeza, afectada al parecer de un profundo dolor interno; llevose ambas manos al pecho, crispando los dedos, y al fin quedó quieta, sin más movimiento que las expansiones violentas de su pecho, sacudido por una respiración fuerte y ruidosa<sup>32</sup>.

La extraña y sorprendente revelación del carácter de Paulita reaparece después durante una conversación entre Lázaro y Clara en la que este le diagnostica catalepsia, alteración nerviosa ya relacionada en aquellos años con la histeria<sup>33</sup>. Para Germán Gullón la enfermedad de este personaje no es física sino moral, producida por la incapacidad de expresar sus sentimientos, lo que también podemos extrapolar, como hacíamos anteriormente, al resto de heroínas decimonónicas catalogadas de histéricas<sup>34</sup>. El comportamiento de Paulita,

<sup>31</sup> Scanlon dedica el capítulo «Fuentes de autoridad del antifeminismo» al análisis de la religión y la ciencia como autoridades que intentan influenciar sobre la mujer del XIX (G. Scanlon, *op. cit.*, págs. 159-180).

<sup>32</sup> B. Pérez Galdós, *La Fontana de Oro* (ed. de Y. Arencibia y pról. de G. Gullón), Cabildo de Gran Canaria (Col. *Arte, Naturaleza y Verdad*), Las Palmas de Gran Canaria, 2005, 93-429, pág. 416.

<sup>33</sup> V. Skultans, *Madness and Morals. Ideas on Insanity in the Nineteenth Century*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1975, pág. 234.

<sup>34</sup> G. Gullón, *La novela como acto imaginativo*, Taurus, Madrid, 1983, pág. 70. Ezama señala además la tendencia a relacionar la moral y la enfermedad en el siglo XIX, cuando «se desarrolla

que intenta mantenerse en su condición o papel de santa pero termina siendo víctima de sus nervios, coincide con el de todos los personajes femeninos estudiados en este artículo, y demuestra en sus motivaciones la relevancia de la insatisfacción sexual que subyace en todas ellas, ya que ninguna es capaz de alcanzar o mantener el amor deseado. De nuevo estamos ante un rasgo típico del enfermo de histeria y de la neurosis en general, el deseo inalcanzable, que ya hemos señalado en nuestras primeras páginas. Ese deseo frustrado también parece ser el causante de los ataques epilépticos y las autolesiones que Benito Pérez Galdós retrata en la hija de doña Paca en *Misericordia*, Obdulia, quien tras la oposición de su madre a su relación con Currito Zapata sufre diversas crisis nerviosas e intenta terminar con su vida<sup>35</sup>.

No obstante, son varias las novelas en las que Galdós explora el tema del desequilibrio mental femenino, aunque no en todas ellas con la misma profundización: en *El amigo Manso*, la tía que criaba a Irene fallece tras volverse loca y la suegra del hermano muere por nostalgia al poco tiempo del traslado a Madrid<sup>36</sup>; en *Tormento* una Amparo aterrada porque se conozca su pasado con Pedro Polo sufre un ataque de nervios y pierde el conocimiento<sup>37</sup>; y en *Ángel Guerra* se vislumbra una pequeña crisis de Dulce: «He tenido un mal de nervios, cosa tremenda»<sup>38</sup>. Mucho más llamativo que estos resulta el caso de Eloísa en *Lo prohibido*, quien sufre esa sensación de asfixia característica de la histeria que acabamos de ver en Nucha (síntoma recogido en numerosos tratados médicos de la época)<sup>39</sup>, y que aparece nombrada aquí como «neurosis de la pluma», patología que el narrador y protagonista, José María Bueno, describe así en su peor embestida:

Contóme en palabras breves su enfermedad. Empezó por un recrudecimiento de aquella sensación de la pluma. Pronto se determinó una angina, con fiebre intensísima. El médico dijo que era una angina maligna. No podía tragar; se ahogaba. De pronto empezó a hinchársele el cuello... un bulto horrible, que crecía por horas, y la fiebre subiendo, y el cerebro trastornado... delirio, inquietud<sup>40</sup>.

---

la institución manicomial, en la que la enfermedad mental es objeto de un tratamiento moral» (A. Ezama Gil, «Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910», *Anthropos*, 154-155, 1994, 77-82, pág. 78).

<sup>35</sup> B. Pérez Galdós, *Misericordia* (ed. de L. García Lorenzo), Cátedra, Madrid, 2000, páginas 112-113.

<sup>36</sup> B. Pérez Galdós, *El amigo Manso* (ed. de F. Caudet), Cátedra, Madrid, 2001, pág. 200.

<sup>37</sup> B. Pérez Galdós, *Tormento* (ed. de F. Caudet), Akal, Madrid, 2002, pág. 302.

<sup>38</sup> B. Pérez Galdós, *Ángel Guerra* (ed. de Y. Arencibia), Cabildo de Gran Canaria (Col. *Arte, Naturaleza y Verdad*), Las Palmas de Gran Canaria, 2009, pág. 412.

<sup>39</sup> Esa sensación de constricción en la garganta, en el epigastrio o en el pecho, como si estuviera producida por un cuerpo extraño, aparece descrita también en diversos textos médicos sobre la histeria de la época, como el del Catedrático de Medicina que introdujo la hidroterapia en España: F. J. de Castro y Pérez, *Disertación. ¿Cual es la índole del histerismo? ¿Reclama siempre un mismo tratamiento?* Manuscrito, 18--?, pág. 9.

<sup>40</sup> B. Pérez Galdós, *Lo prohibido* (ed. de J. Whiston), Cátedra, Madrid, 2001, pág. 486.

Muy interesantes son también las escenas de crisis nerviosas que retrata don Benito en *Miau*, la primera de ellas protagonizada por Abelarda, quien según las palabras del narrador sufría con asiduidad procesos de este tipo:

Y en el mismo instante se determinaba en Abelarda una nueva fase de la crisis. Lanzó tremendo rugido, apretó los dientes, rechinándolos; puso en blanco los ojos, y cayó como cuerpo muerto, contrayendo brazos y piernas y dando resoplidos. [...] Había que sujetarla para que no se hiciese daño con el pataleo incesante y el bracear violentísimo. Por fin, la sedación se inició tan enérgica como había sido el ataque. La joven empezó a exhalar sollozos, a respirar con esfuerzo, como si se ahogara, y un llanto copiosísimo determinó la última etapa del tremendo acceso. Por más que intentaban consolarla no tenía término aquel río de lágrimas. Lleváronla a su lecho, y en él siguió llorando, oprimiéndose con las manos el corazón<sup>41</sup>.

Volviendo al origen de estos ataques histéricos, considero que un denominador común de casi todos ellos es el sentimiento de abandono que las empuja a sentirse queridas y que estudiaremos a continuación. En este sentido, podemos extender a las heroínas de la novela realista esa sensación de soledad tan magistralmente descrita por Leopoldo Alas en el retrato de Ana Ozores —que marca además toda su trayectoria vital— y que ahonda al mismo tiempo en su no-maternidad, lo que la lleva a compararse con la Virgen de la Silla. Cuando se contempla, la joven parece verse como otra persona y buscarse a sí misma en ese reflejo, sin embargo, no logra vislumbrar su propia imagen sino la que los demás tienen de ella<sup>42</sup>. Igualmente, las heroínas decimonónicas retratadas desde la locura tampoco logran verse o encontrarse a sí mismas y al buscar desesperadamente su lugar en el mundo chocan una y otra vez con el retrato que se forman de ellas quienes las rodean<sup>43</sup>.

«Era verdad; ella se parecía a la Virgen; a la Virgen de la Silla... pero le faltaba el niño»; y cruzada de brazos se estuvo contemplando algunos segundos.

A veces tenía miedo de volverse loca. La piedad huía de repente, y la dominaba una pereza invencible de buscar el remedio para aquella sequedad del alma en la oración o en las lecturas piadosas. Ya meditaba pocas veces. Si se paraba a evocar pensamientos religiosos, a contemplar abstracciones sagradas, en vez de Dios se le presentaba Mesía.

Creía que había muerto aquella Ana que iba y venía de la desesperación a la esperanza, de la rebeldía a la resignación, y no había tal; estaba allí, dentro de ella; sojuzgada, sí, perseguida, arrinconada, pero no

<sup>41</sup> B. Pérez Galdós, *Miau* (ed. de F. Caudet), Castalia, Madrid, 2006, págs. 379-380.

<sup>42</sup> J. Labanyi, «Mysticism and Hysteria in *La Regenta*: The Problem of Female Identity», pág. 38.

<sup>43</sup> Búsqueda similar, aunque alejada de la esfera de la vanidad, a la de ese espejo de Venus descrito por Dijkstra (B. Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate, Círculo de lectores, Madrid, 1994, págs. 119-159).

muerta. Como San Juan Degollado daba voces desde la cisterna en que Herodías le guardaba, la Regenta rebelde, la pecadora de pensamiento, gritaba desde el fondo de las entrañas, y sus gritos se oían por todo el cerebro. Aquella Ana prohibida era una especie de tenia que se comía todos los buenos propósitos de Ana la devota, la hermana humilde y cariñosa del Magistral<sup>44</sup>.

De este modo, la imagen de una Virgen de la Silla incompleta sintetiza todas las frustraciones de Ana: por un lado la virtuosidad religiosa que ella no consigue lograr y por otro la maternidad fallida. Por tanto, nos encontramos aquí ante el enfrentamiento de las dos Anas, la de Mesía y la del Magistral<sup>45</sup>, conflicto del personaje que es genialmente representado una vez más desde esas voces apagadas, silenciadas, por no poder expresarse libremente fuera de Ana, fuera de su cabeza. Esta *tenia* que la corroe lentamente por dentro es la neurosis, la histeria: Ana se convierte así en la viva imagen de la mujer decimonónica encorsetada en un molde que no le sirve.

De forma similar, Pardo Bazán describe la frustración de su protagonista en *Los Pazos de Ulloa*, especialmente cuando esta cae en la cuenta de que Perucho es hijo de su esposo, mismo motivo que provoca que su hija Manuela herede sus rasgos histéricos, como podemos observar en *La Madre Naturaleza*. Recordemos que tras la conversación con el sacerdote, Nucha intenta ocultar su destrozado estado de nervios pero sus espasmos físicos nos descubren la dura lucha interna de la heroína pardobaziana por no dejar escapar sus gritos desesperados:

La señora de Moscoso cerró los ojos y apoyó la faz en los vidrios de la ventana. Procuraba contenerse: la energía y serenidad de su carácter querían salir a flote en tan deshecha tempestad. Pero agitaba sus hombros un temblor, que delataba la tiranía del sistema nervioso sobre su debilitado organismo. El temblor, por fin, fue disminuyendo y cesando... Nucha se volvió, con los ojos secos y los nervios domados ya<sup>46</sup>.

La histeria, mostrada desde las conductas anormales de los personajes y desde sus propios cuerpos mediante esas convulsiones y paroxismos, es la que produce en los seres de ficción una especie de desdoblamiento: por un lado, el loco puede ser contemplado con compasión por los demás pero, por otro, también puede ser observado desde la incomprensión y ser visto como algo terrorífico. Además de algunos chocantes comportamientos y transformaciones radicales,

<sup>44</sup> L. Alas, *op. cit.*, II, pág. 351.

<sup>45</sup> Dilema similar al que sufre María Egipcíaca en *La familia de León Roch* (M. López Aboal, «Una muñeca rota: martirio, pasión y muerte de María Egipcíaca», *Bulletin of Hispanic Studies*, 87-4, 2010, págs. 415-430).

<sup>46</sup> E. Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa* (ed. de M. Mayoral), Castalia, Madrid, 1993, página 342. El temblor descrito en este fragmento era otro de los síntomas histéricos estudiados en la época (J. M. Charcot, *op. cit.*, pág. 166).

en el desequilibrio mental de estos personajes es el cuerpo el principal protagonista al conducir con sus extravagancias gestuales a un mayor distanciamiento de los demás<sup>47</sup>, para quienes ese cuerpo se revela como elemento diferente e insólito, y desamparado a la vez, tal y como observa el Catedrático de Cirugía Cristóbal Pera:

La locura convierte al cuerpo en el que se manifiesta en un *cuerpo extraño*, tanto en el espacio familiar como en el social, y en un errante *cuerpo desamparado*; cuando su comportamiento llega a ser inquietante para los demás cuerpos, el sistema sociocultural pone en marcha métodos de *extrañamiento* de los locos en espacios cerrados, en los que se pretende ocultar lo que considera la irracionalidad del mundo<sup>48</sup>.

Lo que me interesa resaltar de la teatralidad de la histeria es que está construida sobre la necesidad de liberación de las angustias y los sentimientos de las heroínas decimonónicas, y que es su condición de actrices la que consigue, de algún modo, distanciarlas de su problema.

### **¿No es acaso una enfermedad, una angustia, causadas por el deseo de un imposible cualquiera?**

Por otro lado, volviendo a los síntomas propios de esta enfermedad, acabamos de apuntar que muchas protagonistas de la novela del Ochocientos comparten una característica fundamental del enfermo de histeria: la enorme necesidad afectiva que les provoca un miedo brutal al abandono, al rechazo, aunque a la vez experimenten un hondo sentimiento de culpa en el deseo, rasgo este que encontramos exacerbado en los comportamientos de nuestras heroínas novelescas y que nuevamente nos remite a esa sancionadora sociedad patriarcal del XIX<sup>49</sup>. Ruiloba apunta a que la aprensión a la soledad provoca que la persona histérica utilice la seducción para atraer a los demás a su lado, por lo que frecuentemente se produce una erotización de las relaciones interpersonales<sup>50</sup>: recordemos la extraordinaria utilización del cuerpo en la María Egipcíaca galdosiana<sup>51</sup>. Precisamente, la enorme necesidad de la personalidad histérica de sentirse querida es lo que hace que se le llame también la neurosis del deseo. Sin embargo, a pesar de su incapacidad de estar solos, este tipo de enfermos tampoco consigue permanecer con el ser amado por esa represión

<sup>47</sup> En su descripción del ataque histérico, de Castro y Pérez los define como «movimientos excéntricos muy variados» (F. J. de Castro y Pérez, *op. cit.*, pág. 10).

<sup>48</sup> C. Pera, *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*, Triacastela, Madrid, 2006, pág. 139.

<sup>49</sup> J. Vallejo Ruiloba, *op. cit.*, pág. 407.

<sup>50</sup> J. Vallejo Ruiloba, *loc. cit.*, pág. 411.

<sup>51</sup> Véase M. López Aboal, *op. cit.*



con la que se castigan a sí mismos; como ocurre con casi todos nuestros personajes representados con este tipo de trastorno la persona histérica intenta mantener de esta forma su deseo insatisfecho, y se aleja por ello de la persona amada.

En el fragmento inicial que abre este artículo, he querido rescatar las palabras que George Sand escribió a su amigo Flaubert porque considero que en ellas la escritora francesa nos proporciona otra de las claves de esa histeria femenina tantas veces retratada durante todo el Ochocientos: la imaginación. Una y otra vez, las heroínas decimonónicas se conforman otra realidad, su propio mundo imaginario, desde las lecturas, siguiendo así los pasos dados por Madame Bovary. Como nos desvelan de manera extraordinaria tantos personajes femeninos de la novela decimonónica, las mujeres del XIX parecían encontrar en la literatura una escapatoria a su asfixiante situación<sup>52</sup>. El ejemplo de Emma Bovary, quien para Ciplijauskaitė, «se crea un mundo ideal a través de sus lecturas. La validez de ese mundo es la única aceptable para ella», podemos aplicarlo pues, en algún u otro sentido, a la mayoría de los personajes que estamos analizando<sup>53</sup>. De hecho, la recreación de un mundo diferente al que las rodea no deja de ser un espejo de la neurosis, la cual está provocada por un grave conflicto entre la realidad auténtica y la realidad imaginada, el deseo frustrado. La patología del *bovarysme*, definida por Jules de Gaultier como la capacidad de concebirse como alguien que no se es, constituye por tanto una dolencia de constitución paranoide coincidente con las neurosis de estas heroínas<sup>54</sup> que se sirven de la imaginación para evadirse de sus existencias. Algo similar a lo que le ocurre a la protagonista de *La desheredada*, víctima, como señala Andreu, del exceso de fantasía que parece provocar en gran parte la lectura<sup>55</sup>. En este sentido, Stephen Gilman relaciona a Emma Bovary y Ana Ozores con la Isidora galdosiana:

Podemos suponer ahora que su perdición espiritual y material, igual que la de Isidora, fue resultado no sólo del determinismo naturalista (que destruyó a Gervaise), sino también de su incapacidad para compaginar literatura y vida, argumento y tiempo, ilusión y realidad. Las aspiraciones de Ana son más nobles y valiosas, pero ambas heroína son derribadas por las aspas del molino llamado siglo XIX. Sus autores no podían ni sabían sacarlas de la ceguera de su incitación libresca inicial<sup>56</sup>.

<sup>52</sup> En *El Cisne de Vilamorta* doña Emilia destaca el afán lector de Leocadia Otero: «Fue la lectura su vicio secreto, su misteriosa felicidad» (E. Pardo Bazán, *El Cisne de Vilamorta*, en *Obras completas*, I, Biblioteca Castro, Madrid, 1999, 645-826, pág. 658). Como advierte Correa, el siglo XIX es el siglo de las lectoras (A. Correa Ramón, «Plumas femeninas en el fin de siglo: del ángel del hogar a la feminista comprometida», *Ojancano. Revista de literatura española*, 18, 2006, Universidad de Carolina del Norte/Universidad de Georgia, Atenas, 61-96, pág. 29).

<sup>53</sup> B. Ciplijauskaitė, *op. cit.*, pág. 47.

<sup>54</sup> J. de Gaultier, *Le bovarysme*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, pág. 10.

<sup>55</sup> A. Graciela Andreu, *Galdós y la literatura popular*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1982, pág. 111.

<sup>56</sup> S. Gilman, *Galdós y el arte de la novela europea: 1867-1887*, Taurus, Madrid, 1985, pág. 168.



De alguna forma, el intento de Emma Bovary de imitar actitudes y comportamientos de las novelas románticas se traslada a muchas de nuestras heroínas que se mueven dentro de una angustia constante, al buscarse a sí mismas en su particular y personal proceso de identificación. Cabe pensar que autores como Clarín, Galdós y Pardo Bazán, en su particular burla del romanticismo, contemplan a la mujer romántica como neurótica, hecho ejemplificado a la perfección en las protagonistas de *La Regenta* y *El Cisne de Vilamorta*. Las actitudes de todas ellas guardan mucha relación con el *bovarysimo*, que como destaca Zambrano Carballo: «hunde sus raíces en ese estado de degeneración romántica proveniente, en última instancia, del modelo del Werther de Goethe»<sup>57</sup>. Asimismo, este prototipo de mujer romántica retratada como histérica aparece en *Fortunata y Jacinta* en la hermana de Aurora, Olimpia Samaniego, quien «Hubiera causado gran admiración en la época en que era moda ser tísico, o al menos parecerlo. Delgada, espiritual, ojerosa, con un corte de cara fino y de expresión romántica»<sup>58</sup>. Otros personajes galdosianos con rasgos románticos que también son objeto de burla del narrador son Abelarda (*Miau*) y Obdulia (*Misericordia*)<sup>59</sup>.

En su *Historia de la locura*, Foucault define la histeria de una forma que sintetiza muchos de los casos que encontramos en la novela realista: por un lado, mantiene su consideración de enfermedad real pero, por otro, reconoce que en ella resulta fundamental lo irreal, la parte imaginada de la enfermedad, aquello que parece inventar el propio paciente (y que vuelve a evocarnos las palabras ya citadas de George Sand):

La histeria aparece, pues, como la más real y la más engañosa de las enfermedades; es real, puesto que surge del movimiento de los espíritus animales; es ilusoria también, puesto que causa síntomas que parecen provocados por una perturbación central, o más bien general; es el desarreglo de la movilidad interna que aparece en la superficie del cuerpo con la apariencia de un síntoma regional. Alcanzado realmente por el movimiento desordenado y excesivo de los espíritus, el órgano imita su propia enfermedad; a partir de un movimiento vicioso en el espacio interior, el órgano finge una perturbación, que aparece en él como propia<sup>60</sup>.

Esta idea de Foucault podemos trasladarla a la representación de la histeria en la novela realista que estamos analizando, ya que en ella se muestran unos síntomas «reales» de los personajes (falta de afecto, angustia, y todos los rasgos

<sup>57</sup> P. Zambrano Carballo, «Flaubert y Dostoievski: suicidio, trascendencia y cambio de paradigma», en *Estudios sobre literatura y suicidio* (coord. de P. Zambrano Carballo), Alfar, Sevilla, 2006, 173-200, pág. 175.

<sup>58</sup> B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta* (ed. de F. Caudet), II, Cátedra, Madrid, pág. 286.

<sup>59</sup> Cabe destacar aquí la estrecha vinculación del *bovarysimo* con el *quijotismo*, tal y como apuntó J. Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote* (ed. de J. Marías), Cátedra, Madrid, 1984, pág. 12.

<sup>60</sup> M. Foucault, *Historia de la locura*, I, págs. 448-449.

de la neurosis ya comentados que describen con suma perfección los novelistas decimonónicos), pero a su vez estamos observando que hay una parte irreal, la de la representación teatral y la de la imposición de la mirada masculina que le obliga a escoger entre unos determinados «modelos de mujer».

Sus estudios le descubrieron a Freud que la mayoría de los individuos histéricos poseen un gran carácter y una desarrollada inteligencia<sup>61</sup>. El médico austríaco incide en cómo algunos pacientes de histeria utilizan la enfermedad para provocar el cariño de quienes les rodean. El imán que supone el malestar de uno sobre el afecto del otro es algo que se descubre en la infancia, al notar que cuando uno enferma sus padres vuelcan en él todo su cariño. Esta herramienta es usada después en la edad adulta, «en cuanto disponga del material psíquico necesario para producir una enfermedad»<sup>62</sup>. Freud observó además la habitual repetición de este hecho dentro de las relaciones matrimoniales, concretamente cuando la esposa echa en falta las atenciones de su marido. Son muchos los ejemplos de este tipo recogidos en la novela realista: desde la Marthe Rougon de Zola hasta la María Egipcíaca galdosiana, la Ilduara pardobaziana (*Doña Milagros*) o las protagonistas clarinianas Emma Valcárcel (*Su único hijo*) y, por supuesto, Ana Ozores. Todas ellas responden, de uno u otro modo y siempre con diferentes matices, a esa característica neurótica que no soporta la indiferencia del otro y que se sirve de todos los recursos posibles para conseguir traspasarla y que es definida así por Freud: «su única arma para afirmarse en la vida será la enfermedad»<sup>63</sup>. Considero que la histeria, en la que la sociedad de entonces intentaba encorsetar a la mujer y los novelistas representarla, consigue revelarse como un arma discursiva, como hemos señalado antes, al convertirse en instrumento transmisor de un desesperado grito femenino.

Así, el desequilibrio mental de Emma Valcárcel es el que la conduce a utilizar la enfermedad como forma de cautivar a los demás, ya que esta heroína clariniana es junto al Maximiliano Rubín de Galdós y a la Ilduara de doña Emilia una de las figuras más hipocondríacas de la novela realista española:

Emma, que había estado en peligro de muerte meses antes, poco a poco se reponía, y la nueva energía que iba adquiriendo empleábala en inventar más exigencias, más achaques y en procurarse unturas que no la comprometían a estar enferma de verdad<sup>64</sup>.

Si las enfermedades imaginarias de Emma torturan a alguien, es a Bonifacio, resignado esposo que aparece así dominado por los caprichos y la supuesta

---

<sup>61</sup> S. Freud, *La histeria*, Alianza, Madrid, 2008, pág. 18.

<sup>62</sup> S. Freud, *Escritos sobre la histeria*, pág. 35.

<sup>63</sup> S. Freud, *loc. cit.*

<sup>64</sup> L. Alas, *Su único hijo* (ed. de J. Oleza), Cátedra, Madrid, 2005, pág. 261.

debilidad física de su mujer: la discutida vulnerabilidad femenina se convierte aquí en todo un instrumento de manipulación y dominación<sup>65</sup>.

El caso de Marthe Rougon en *La Conquête de Plassans* es «desde luego» el prototipo de esa dominación de la mujer sobre el esposo por medio de la histeria, no olvidemos que la transformación de su personalidad y su cada vez más frío y distante comportamiento con todos los miembros de su familia, incluidos los hijos, termina volviendo loco a Mouret (quien imitará después en el manicomio las terribles crisis de su esposa). Los ataques de histeria que sufre Marthe, y por los que todos acusan al marido de maltrato quedando el padre Faujas al mando de la casa, son extremadamente violentos, rasgo que contrasta con la impotencia y terror que dichas crisis provocan en Mouret, quien observa horrorizado los gritos de su esposa y sus graves autolesiones: «Se arrojó al suelo, se mordía, daba saltos como para romper los muebles»<sup>66</sup>. Pardo considera que con el personaje de Marthe Rougon Zola consigue la culminación del *bovarysimo*, porque al no alcanzar su heroína aquello que desea (no mantiene relación amorosa alguna con el padre Faujas) sufre una reacción mucho más dura y violenta que Emma<sup>67</sup>.

Asimismo, aunque sin conseguir ese dominio tan fuerte sobre su esposo, durante las páginas clarinianas Ana Ozores sufre innumerables crisis nerviosas con las que se familiariza estrechamente hasta el punto de estudiar sus síntomas y plantearse su propia locura:

Era el ataque, aunque no estaba segura de que viniese con todo el aparato nervioso de costumbre; pero los síntomas los de siempre; no veía, le estallaban chispas de brasero en los párpados y en el cerebro, se le enfriaban las manos, y de pesadas no le parecían suyas...<sup>68</sup>

Al ser Ana un personaje marcado por una solitaria infancia, la falta de afecto (anteriormente señalada como característica propia del enfermo histérico) es un elemento trascendental en su conducta; tras la muerte de su padre la Regenta había sufrido un ataque al que el doctor Cayetano se refirió con «unos detalles que doña Anuncia no vacilaba en calificar de groseros» y que de nuevo nos muestran la tendencia de la época a relacionar la histeria con el deseo sexual<sup>69</sup>.

Es, por tanto, de total relevancia ese sentimiento de abandono que acompaña a la Regenta hasta el final de la obra. El pánico de Ana a la soledad, de la que desgraciadamente ya nunca podrá escapar, es lo que la mueve de un lado a otro

<sup>65</sup> También en *Doña Milagros*, Ilduara consigue dominar a su resignado esposo mediante sus constantes achaques (E. Pardo Bazán, *Obras completas*, III, Biblioteca Castro, Madrid, 1999, 575-776, pág. 591).

<sup>66</sup> E. Zola, *La conquista de Plassans*, Alianza, Madrid, 2009, pág. 285.

<sup>67</sup> J. Pardo Pastor, «El “bovarysimo” en la novela decimonónica», *Cuadernos de Investigación Filológica*, XXVI, 2000, 291-312, págs. 301-302.

<sup>68</sup> L. Alas, *La Regenta*, I, pág. 229.

<sup>69</sup> L. Alas, *loc. cit.*, pág. 276.

durante la novela, ya sea hacia ese amor divino del que hemos hablado y que ella personifica en el Magistral, o hacia el amor carnal que busca en Álvaro Mesía. Sherman Eoff considera que, de forma similar a *Madame Bovary*, en *La Regenta*: «El autor construye un ambiente opresivo de mediocridad y sitúa en su centro a una mujer sensible y refinada que ansía liberarse y que desea, por encima de todo, ser amada», definición esta que concuerda a su vez con la de una histérica y que debemos ensanchar también sobre la mujer del XIX<sup>70</sup>.

Llegados hasta aquí, creo que es interesante intentar aclarar que la histeria es, por un lado, un marbete que ponen los otros a las figuras femeninas que se salen fuera de lo normativo (de alguna manera, quienes las rodean en las páginas novelescas les hacen asumir la condición de histéricas, sus médicos, sus familias, etc., y ellas actúan como tales bajo el horizonte de expectativas de su público). Recordemos la afirmación de Schyffer: «Such women are punished by society and by the authors who describe them as being on the verge of insanity whenever they confront their multiple conflicts»<sup>71</sup>. En estas páginas hablamos de la histeria femenina, pero siendo conscientes en todo momento de que existe la posibilidad de que en muchas novelas esta sea una etiqueta puesta por los demás. Al fin y al cabo, ¿no es el autor decimonónico quien considera a la mujer que se sale de la normativa como histérica, que los signos sexistas se den en la propia escritura de la novela y que sea Clarín quien censure el comportamiento de su criatura tachándola, como el corro vetustense, de histérica?<sup>72</sup> Sí, pero no podemos olvidar que esto no deja de ser el claro reflejo de toda una época, lo que precisamente conlleva que tengamos en cuenta la existencia de un modelo previo de locura al modelo de representación de la neurosis que estamos aquí analizando. El modelo de la locura femenina, aunque generado por la sociedad del Ochocientos, es a su vez utilizado por la mujer como herramienta discursiva y como herramienta de control (lo que hemos comprobado en algunos casos). Por todo ello, considero que es interesante ampliar los estudios sobre la histeria del XIX a esta particular retroalimentación entre el modelo que el control masculino pretendía imponer a la mujer, y el modelo que finalmente la mujer convierte en su arma de expresión y liberación.

Como un caleidoscopio, las heroínas de la novela realista-naturalista conforman mediante sus múltiples reflejos la figura de aquella mujer que debía comportarse como los demás esperaban que lo hiciera, siguiendo el patrón que toda una sociedad había moldeado para ella y en el que el arte y la literatura

<sup>70</sup> S. H. Eoff, *El pensamiento moderno y la novela española*, Seix Barral, Barcelona, 1965, pág. 78.

<sup>71</sup> S. E. Schyffer, «La loca, la tonta, la literata: Women's Destiny in Clarín's *La Regenta*», en G. Mora y K. S. Van Hoof (eds.), *Theory and Practice Feminist Literary Criticism*, Editorial Bilingüe, Ypsilanti, Michigan, 1982, 229-241, pág. 233.

<sup>72</sup> No obstante, para Tomsich los síntomas de la enfermedad nerviosa de Ana Ozores son compartidos por el Magistral y otros personajes (M. G. Tomsich, «Histeria y narración en *La Regenta*», *Anales de Literatura Española*, 5, Universidad de Alicante, 1986-1987, 495-517, pág. 500).

tuvieron una gran proyección<sup>73</sup>. Podemos hablar por tanto de que la mujer del XIX no era sino una farsa de sí misma, una construcción de los demás. En este sentido, Jo Labanyi apunta que la histeria de Ana Ozores también podría verse:

[...] as her internalization of the multiple contradictory discourses projected onto her body by her male regulators in such a way that the consequent fragmentation of the self allows her to evade their various attempts to confine her to a particular image of woman<sup>74</sup>.

### ¿Por qué tal enfermedad debería tener un sexo?

A esta pregunta formulada por George Sand es a la que hemos intentado responder aquí desde la interpretación del retrato de esta enfermedad en la literatura decimonónica. ¿Qué significa la proliferación en la literatura del Ochocientos de heroínas encorsetadas en el papel de histéricas? Por un lado, y como hemos señalado al comienzo de este artículo, parte de la respuesta la encontramos en la influencia de la situación médica y científica de entonces que tanto fascinaba a los escritores del realismo-naturalismo. Pero por otro, y teniendo en cuenta que aunque existía la histeria masculina esta no ha sido representada con la misma prolijidad que la femenina, el retrato histérico aquí estudiado se nos revela como el intento fallido de la sociedad decimonónica de comprender o conocer el interior más oculto de la entonces incomprensible figura de la mujer. Tal y como señala Jacques Lacan la estructura de toda neurosis es una pregunta y por ello:

El neurótico está en una posición de simetría, es la pregunta que nos hacemos, y es justamente porque ella nos involucra tanto como a él, que nos repugna fuertemente formularla con mayor precisión<sup>75</sup>.

La incógnita que al principio de este artículo hemos comentado que supuso la histeria en la medicina del Ochocientos es a su vez el enigma que la mujer suponía entonces tanto para ella como para el hombre<sup>76</sup>. La denominada pregunta histérica que propone Lacan al analizar los sueños de una de las pacientes de Freud, «¿Qué es ser una mujer?»<sup>77</sup>, es precisamente, como afirma el médico francés, la que se planteaba a su vez el hombre del XIX y, de manera

<sup>73</sup> Gaultier ya señalaba la influencia de la educación recibida en el bovarismo (J. de Gaultier, *op. cit.*, págs. 29-31).

<sup>74</sup> J. Labanyi, *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, Oxford, Nueva York, 2000, pág. 413.

<sup>75</sup> J. Lacan, *op. cit.*, pág. 249.

<sup>76</sup> Dijkstra recoge en su magnífica monografía lo que los hombres pensaban sobre la figura de la mujer durante la segunda mitad del siglo XIX (B. Dijkstra, *op. cit.*).

<sup>77</sup> J. Lacan, *op. cit.*, pág. 244.

similar, hemos comprobado que se hace en todo momento la heroína decimonónica, quien al contemplar los diversos moldes en los que todos pretenden encerrarla se encuentra con la enorme dificultad, y la injusta limitación, de escoger entre uno de ellos.

De este modo, las protagonistas de la novela realista se contemplan a sí mismas con talante indagador, intentando desesperadamente dar respuesta a la misma pregunta: ¿quién soy?, ¿qué significa ser mujer?, ¿cuál es mi auténtico yo?, ¿quién se esconde tras la imagen que los demás tienen de mí? Sin embargo, una y otra vez estas heroínas chocan con las realidades que los demás, incluidos los escritores, les imponen desde diferentes ángulos (medicina, religión, arte...). Por todo ello, hemos hablado aquí del particular desdoblamiento que se produce en la mujer retratada como histérica, que aparece así representada como loca y que parece servirse del discurso de la locura para alejarse de sí misma y distanciarse de una situación insostenible. Hemos comprobado que muchas heroínas realistas buscan su salvación a través del amor, ya sea carnal o místico y como manera de alcanzar comprensión, complicidad, pero no consiguen escapar de la confusión de su propia imagen, confusión que se produce por la oposición entre la imagen que los demás tienen de ellas y la que ellas buscan de sí mismas. Es evidente que la sociedad patriarcal decimonónica intentó encorsetar a la mujer en la condición de niñas enfermas, ingenuas e inofensivas, para evitar que se revelaran ante el dominio masculino. La recurrente representación de la mujer como histérica es la evidencia de la represión y la incompreensión a la que tuvo que sobrevivir el alma femenina en aquellos años. No obstante, son considerables los momentos en las que los narradores enfatizan el vacío que rodea a sus heroínas, como cuando leemos en *La Regenta*: «Estoy sola en el mundo» o «Ana pasaba horas y más horas en la soledad de su caserón»<sup>78</sup>. Es por todo ello —por esa suerte de desdoblamiento externo que se produce en la mujer histérica al ser al mismo tiempo objeto de deseo por su belleza y objeto rechazado por el extrañamiento que supone la locura para el otro, para quien observa— que las palabras de Gilbert y Gubar cobran aquí una relevancia fundamental:

A veces, en la severidad de su abnegación, así como en el extremismo de su enajenación de la vida carnal ordinaria, esta mujer-ángel del siglo XIX se convierte no sólo en un recuerdo de la otredad, sino realmente en un *memento mori*<sup>79</sup>.

A pesar de compartir un discurso similar al científico que usaban los médicos de entonces, hemos comprobado que esta enfermedad se aproxima al género dramático al convertirse en espectáculo, en toda una representación donde se muestran diversas escenas protagonizadas por la histeria. La mujer

<sup>78</sup> L. Alas, *La Regenta*, II, págs. 189, 252.

<sup>79</sup> S. M. Gilbert y S. Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Cátedra, Madrid, 1998, pág. 39.

parece construir así, a través del trastorno psicológico, su propio diálogo con el exterior, a modo de grito liberador (aunque fallido en la mayoría de los casos) de la frustración en la que se encuentra inmersa. Las siguientes palabras de Vargas Llosa sobre Madame Bovary podemos ampliarlas a la mayoría de las heroínas decimonónicas:

La tragedia de Emma es no ser libre. La esclavitud se le aparece no sólo como producto de su clase social [...] y de su condición de provinciana, sino también, y quizá sobre todo, como consecuencia de ser mujer<sup>80</sup>.

Espero que estas páginas inviten a la reflexión y a la posibilidad de vislumbrar una nueva perspectiva de la heroína histórica decimonónica desde su retrato realista y naturalista, en el que es latente la desesperada situación de la mujer del Ochocientos inmersa en una terrible y extrema incomunicación. El discurso de la locura aparece aquí como un proceso plagado de recursos teatrales (es fundamental la mirada del Otro) con el que la mujer intenta distanciarse de su realidad. Ese romanticismo de la desilusión que para Sobejano introduce en España *La Regenta* coincide plenamente con la esencia de la neurosis, al producirse un conflicto entre lo deseado, lo anhelado y la realidad<sup>81</sup>. Este hecho se repite constantemente en nuestras heroínas, que sienten desmoronarse sus ilusiones ante una realidad que poco se parece ya a la de las historias románticas pasadas y que parecen servirse del discurso de la locura para expresar sus deseos reprimidos. Las heroínas representadas como histéricas o neuróticas luchan por cambiar su realidad inmediata, una situación de represión perfectamente condensada por Emilia Pardo Bazán en las siguientes palabras que el personaje de Pacheco le dice a la marquesa de Andrade en *Insolación*: «el hombre siempre es más viejo, cachito de gloria, porque nosotros vivimos ¿te enteras? y vosotras no»<sup>82</sup>.

<sup>80</sup> M. Vargas Llosa, *Flaubert y «Madame Bovary»*, Seix Barral, Barcelona, 1975, pág. 164.

<sup>81</sup> G. Sobejano, «*La Regenta*», en *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX*, II (dir. de V. García de la Concha, coord. de L. Romero Tobar), Espasa Calpe, Madrid, 1998, 623-639, pág. 637. Este mismo marbete de «romanticismo de la desilusión» ya lo había introducido el propio Sobejano anteriormente en *Clarín en su obra ejemplar*, Castalia, Madrid, 1985, pág. 39.

<sup>82</sup> E. Pardo Bazán, *Insolación* (ed. de E. Penas Varela), Cátedra, Madrid, 2001, pág. 225.