



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## La enfermedad en las literaturas hispánicas de *Fin de siècle: De sobremesa y Diario de un enfermo*

Manuel Barra Lagunas

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

**La enfermedad en las literaturas hispánicas de *Fin de siècle*: De  
sobremesa y *Diario de un enfermo***

Directores: Dra. Nora Catelli Quiroga  
Dr. Edgardo Dobry Lewin

Doctorando: Manuel Barra Lagunas

Departamento de Filología Románica  
Sección de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada  
Facultad de Filología

Programa de Doctorado:  
«Estudios lingüísticos, literarios y culturales»  
Línea de investigación:  
«Teoría de la literatura y literatura comparada»

Septiembre de 2016



*A Carmen y Antonio. Mis padres.*



## Índice

Agradecimientos .....	VII
Resumen .....	IX
1. Introducción.....	13
1. 1. Objetivo .....	17
1. 2. Metodología .....	18
2. El <i>Fin de siècle</i> como patología de la modernidad .....	23
2. 1. La teoría de la degeneración .....	28
2. 2. El decadentismo .....	39
2. 3. <i>Fin de siècle</i> .....	46
3. Los textos del discurso patológico en la periferia .....	69
3. 1. Los textos de <i>historia y de crítica literaria</i> .....	71
3. 1. 1. <i>Literaturas malsanas</i> y <i>El caso Clarín</i> .....	74
3. 1. 2. <i>Literatura de decadencia</i> y <i>Críticos y gramáticos</i> .....	78
3. 1. 3. <i>La nueva cuestión palpitante</i> .....	86
3. 1. 4. <i>Los raros</i> .....	96
3. 1. 5. <i>Alma contemporánea</i> .....	103
3. 1. 6. <i>Grafómanos de América</i> .....	111
3. 2. Los textos de <i>reconstrucción de la teoría literaria</i> .....	121
3. 2. 1. La novela de artista o <i>Künstlerroman</i> .....	123
3. 2. 2. El héroe decadente .....	131
4. El diario como evidencia científica positiva .....	137
4. 1. <i>De sobremesa, 1887-1896</i> .....	144
4. 2. <i>Diario de un enfermo</i> .....	175
5. Conclusiones .....	197
6. Bibliografía .....	201



## Agradecimientos

En primer lugar, quisiera agradecer a la Dra. Nora Catelli sus sabias aportaciones, sus certeros consejos y, como no, toda la paciencia que ha tenido conmigo a lo largo de estos años. De igual forma, al Dr. Edgardo Dobry por sus referencias bibliográficas sobre el decadentismo, sus correcciones y su trato cordial y afable.

A la Dra. Annalisa Mirizio por sus rápidas y eficaces gestiones en el arduo mundo de la burocracia de los programas doctorales.

Al Dr. Álex Matas por sus palabras de aliento.

También me gustaría recordar aquí a Max Estrella *–genio y desorden–* y Alejandro Sawa, posiblemente la cara y la cruz de ese fin de siglo que tanto me fascinó en mis primeros años en la facultad, ya que sin ellos seguramente este camino no hubiera empezado jamás.

A la Dra. Teresa Barjau, mi profesora de literatura en bachillerato.

No puedo dejar de mencionar a mis familiares por las muestras de ánimo constante que me han brindado en este dilatado proceso que tantas veces me ha privado de ellos. Quiero agradecer la proximidad y el afecto de mis compañeros y amigos: Mamen, Manolo, Juan Ramón, Joan Prades, Lorena, M<sup>a</sup> Carmen y Luis, quienes han sufrido, de una manera u otra, este largo camino junto a mí. Tampoco quiero olvidarme de Curro Jiménez y de todos esos veranos en los que recorrimos la sierra.

Por último, quiero acordarme de mis tres personas más queridas: de Pini, por sus incansables e inestimables ayudas bibliográficas; de Christiane, en especial, por su paciente y amorosa espera en todos estos años; y de mi hijo Toni simplemente por traer la felicidad que aporta la inocencia.



## Resumen

La enfermedad se convierte en el valor estético predominante en el *Fin de siècle*, momento singular en la conformación de la modernidad europea, cuyo referente es la ciudad de París. Esa nueva estética se generaliza a través de un discurso, que se convertirá en dominante, en él se imbrican la ciencia médica, con la teoría de la degeneración de Morel, difundida gracias a las obras de Cesare Lombroso y de Max Nordau; y la literatura decadentista surgida de Baudelaire, Verlaine y Huysmans, en otros. La literatura en lengua castellana de España e Hispanoamérica, periferia de esa modernidad, está marcada por el mismo concepto patológico que la literatura europea. La recepción de esa estética patológica moderna en la literatura castellana se hace a partir de tres tipos de obras: las de historia y crítica literaria, en las que se utiliza la enfermedad como valoración estética; las de análisis sociológico de la literatura, en las que se usa como tema o motivo para subvertir el orden social; y las de reconstrucción de la teoría literaria, en las que se desarrolla la idea del genio enfermo. En esta última tipología las obras suelen ser novelas de artistas o *Künstlerroman* a menudo bajo la forma diarística. Tenemos dos claros ejemplos de esta clase de novelas en *De sobremesa* de José Asunción Silva y *Diario de un enfermo* de José Martínez Ruiz, textos que desarrollan lo patológico como la estética más moderna.



It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other way--in short, the period was so far like the present period, that some of its noisiest authorities insisted on its being received, for good or for evil, in the superlative degree of comparison only.

Charles Dickens, *A Tale of Two Cities*.



“–Se me ha ocurrido una nueva expresión que no define mal la cuestión: a lo clásico voy a llamarlo lo sano, y a lo romántico, lo enfermo. [...] La mayor parte de las nuevas creaciones no son románticas por nuevas, sino por débiles, endebles y enfermas, mientras que lo antiguo no es clásico por antiguo, sino por fuerte, fresco y sano”  
(Eckermann, 2005: 384-385).

“El discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault, 1999: 15).

“Pienso en cómo la literatura occidental ha debido buscar apoyo desde hace siglos sobre lo natural, lo verosímil, sobre la sinceridad, y también sobre la ciencia –en resumen, sobre el discurso verdadero–.”  
(Foucault, 1999: 22-23)

“El reto más inmediato de la historiografía literaria española es la superación de los anticuados esquemas historicistas. Para ello es imprescindible una detenida reflexión previa sobre la *temporalidad histórica del hecho literario* y la *retórica del discurso histórico*” (Santiáñez-Tiό, 2002: 54).

## I. Introducción

La primera aproximación al *Fin de siècle* fue debido al trabajo de suficiencia investigadora. Gracias a él descubrimos un momento singular en la conformación de la modernidad europea, en el que se gestaron diversos movimientos literarios, en diversas lenguas, y que tenían todos ellos, como epicentro o como referente, a la ciudad de París, capital de una estética, y el *locus classicus* por excelencia de la cultura burguesa de ese tiempo.

En aquella ocasión tratamos de acercarnos al hecho literario de finales del siglo XIX y principios del XX, en la literatura castellana, desde el concepto de *Fin de siècle* y desde su transposición a nuestra lengua como *Fin de siglo*; no tanto para marcar con él una “configuración temporal”, sino para usarlo como “instrumento crítico” producido por el mismo período histórico (Ludmer, 1994: 8). De esta manera pensábamos que se podía tener una visión diferente de nuestra literatura nacional, encorsetada en el tópico binomio de *Modernismo* y *Generación del 98*<sup>1</sup>, para tratar de situarla en su verdadero contexto europeo,

---

<sup>1</sup> Recordemos brevemente aquí el nacimiento y la cronología del término. Su paternidad se debe a Azorín, quien lo consagra en dos artículos aparecidos en *ABC* en 1913, aunque antes de esa fecha ya lo había utilizado. Pero como concepto crítico de *Generación del 98* no fue utilizado hasta los estudios de Hans Jeschke ([1934]; 1946); línea continuada, por Pedro Salinas (1935), Laín Entralgo (1945), Díaz-Plaja (1951), Alonso (1959), H. Ramsden (1974) y D. Shaw (1975), entre los más significativos. Fue el trabajo de Díaz-Plaja el que estableció la controversia al enfrentar como dos corrientes antagónicas al *Modernismo* y a la *Generación del 98*. A pesar de que pronto surgieron voces discordantes –como las de Ricardo Gullón (1969) y de Mainer (1975), continuada, entre otros, por Ramos-Gascón (1987), los trabajos de Cardwell (1984, 1988 y 1991), Celma Valero (1989), Cardwell y McGuirk (1993), de Blasco (1996), de Aznar, Cardwell, *et al.* (1997), de Calvo (1998)

un contexto de modernidad<sup>2</sup> donde la temporalidad pasaba a convertirse en el acontecimiento mismo del devenir histórico (Portales, 2013), para de esta forma poder percibir en toda su complejidad la sensibilidad estética de un “momento histórico multiforme, proteico y sin verdad fundacional” (Santiáñez-Tió, 2002: 85). Y aunque tradicionalmente se ha visto como un período de crisis y de decadencia, marcado por el *Desastre* militar del 98, nos decantamos más por la línea crítica que lo estudia como una época de esplendor que consiguió un salto cualitativo importante en lo cultural, artístico y científico, que ha hecho que se conozca como la *Edad de Plata* de la cultura española (Mainer, 1981 y Martínez Cuadrado, 1998).

Por lo que respecta la literatura hispanoamericana también aparecía imbricada con la literatura española de fin de siglo, aunque siempre desde la perspectiva del modernismo y personificada, básicamente, en la figura de Rubén Darío (1867-1916). Sin duda alguna, ese fue su momento fundacional y también el de su entrada en la modernidad, no sólo por su incorporación al mercado mundial y al sistema capitalista, sino por todas las repercusiones que esas incorporaciones tuvieron en cuanto a cambios tecnológicos, poblacionales, urbanísticos y de distribución del trabajo, con las consiguientes transformaciones tanto políticas como culturales. En esos momentos, América Latina estaba por una parte enfrascada en la consolidación de sus diferentes identidades nacionales, y por la otra sufriendo una doble presión, de una lado por su dependencia cultural de Europa, o lo que vendría a ser lo mismo, de “cómo escribir en castellano sin ser español” (Dobry, 2010: 21); y del otro, por el expansionismo norteamericano del “big stick” (Molloy, 2012), con “la guerra de hispano-cubana-norteamericana de 1898 y la toma del istmo de Panamá por los

---

y de Harrison y Hoyle (2000)—, la distinción quedó fosilizada en los manuales debido a la querencia de la historiografía hispánica por la sucesión lineal de movimientos y generaciones literarias. De esta manera, el *Modernismo* quedó caracterizado por dar preponderancia a la forma, a lo estético; mientras que la *Generación del 98*, se asoció a la pérdida de las últimas colonias y al posterior ambiente de abatimiento que la derrota propició y, por lo tanto, se caracterizó más por el contenido, por la ética. Mientras que esta posición historicista hace hincapié en una diferenciación basada en estilos y contenidos, deja de lado lo que creemos que es el asunto primordial de la cuestión, la lucha por el poder y el control del campo literario de *fin de siglo* (Cardwell, 1995).

<sup>2</sup> Entendemos la modernidad como un concepto socioeconómico y estético a la vez, siguiendo los planteamientos que establece Matei Calinescu, como la “irreconciliable oposición entre el tiempo objetivado y socialmente mesurable de la civilización capitalista y la *durée* imaginativa, personal y subjetiva, el tiempo privado creado por el desvelamiento del ‘yo’” (2003: 21).

Estados Unidos, en 1903” (González Pérez, 1983: 128). Por lo tanto, con el modernismo se inicia todo un “proceso de traducción y *bricolage*” (Molloy, 2012: 25) para la creación de una literatura hispanoamericana propia que se empezaría a gestar en el período que nos ocupa. Este fue el principal motivo que nos llevó a plantearnos este trabajo desde la perspectiva que nos dan ambas literaturas en el *fin de siècle*.

Más tarde, pudimos ir comprobando a través de la búsqueda bibliográfica que realizamos para armar el término *Fin de siècle* como artefacto crítico, que la estética predominante en ese momento se nos aparecía de forma recurrente a través de una “imagen metafórica omnipresente” (Clúa Ginés, 2009: 34) como era la enfermedad, que aunque diversificada en toda una constelación de conceptos cercanos propios de los discursos científicos en boga, parecía ser el lugar común que unía la literatura española y la hispanoamericana, obviamente con la literatura francesa.

Nos resultaría imposible tratar de acotar un único significado de enfermedad para el período que nos ocupa, ya que se trata más bien de una construcción discursiva que bebe de distintas disciplinas científicas, como la biología, la medicina o la psiquiatría, dando una curiosa “amalgama entre arte y ciencia, entre literatura y medicina” (Peset, 1975: 165). De tal manera que la enfermedad, entendida de esta forma, se va a convertir en “signo de la nueva sensibilidad estética” (Clúa Ginés, 2009: 41) que surge entonces. Es lo que Rubén Darío definía de la siguiente manera en su libro *Los raros* ([1896] 1905): “Cuando la literatura ha hecho suyo el campo de la fisiología, la medicina ha tendido sus brazos a la región oscura del misterio” (Darío, 1905: 192). De esta forma, y gracias, entre otras cosas, al material que aporta la ciencia médica, surgirá un discurso literario en torno a “lo normativo sobre el sujeto, la sociedad y el arte” (Clúa Ginés, 2009: 35) que les permitirá a los autores consolidar la posición que ocupan en su campo cultural, defendiendo el orden, la normalidad y la salud, o luchar por el reconocimiento de la posición periférica, de disidencia, que tienen en dicho campo.

Esta vinculación entre el arte y los artistas con la enfermedad no es algo exclusivo del *Fin de siècle*, sino que se inicia en el Romanticismo, aunque sus orígenes estarían en la antigüedad clásica. Será Baudelaire, en “L’artiste, homme du monde, homme des foules et enfant”, texto que forma parte de *Le peintre de la vie moderne* (1863), quien compara el estado

espiritual de Constantin Guys con *l'état du convalescent*, muy cercano al mundo de la infancia, y que se convertirá en la condición ideal del artista ante la creación, ya que así conseguía liberar su mirada de los convencionalismos sociales. Es esa relación entre la enfermedad y “su capacidad de ‘desautomatizar’ la percepción” (Clúa Ginés, 2009: 40) la que identificará a los artistas con enfermos, con los degenerados superiores. El término degeneración, surgido de la obra de Bénédicte Agustin Morel (1809-1873), *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espece humaine et des causes qui produisent ces variétés malades* (1857), acabará convirtiéndose en categoría cultural hacia finales de siglo, gracias a la reelaboración que de esta teoría hicieron las obras de antropología criminal de Cesare Lombroso (1835-1909) y a la gran difusión que tuvo *Entartung* (1892) de Max Nordau (1849-1923).

Consideramos que de esta forma es cómo irrumpe la modernidad en la cultura hispánica, a ambos lados del Atlántico (Álvarez Junco y Pan-Montojo, 2006), bajo la influencia determinante de discursos, que no tienen que ver exclusivamente con las crisis político-territoriales, aunque también, y sí con los debates científicos normativos en relación a lo patológico. Muestra de ello sería la infinidad de obras y autores que abordarán los lugares comunes que crea este discurso médico literario que acabará por colonizar todo tipo y toda clase de textos en el fin de siglo, adentrándose incluso hasta el primer cuarto del siglo XX. Baste citar algunos ejemplos: *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea* (1894) de Pompeyo Gener (1848-1920), *Grafómanos de América (patología Literaria)* (1902) de Emilio Bobadilla (1862-1921), *Los males de la patria y la futura revolución española* (1890) de Lucas Mallada (1841-1921) o *Tratado de la imbecilidad del país por el sistema de Herbert Spencer* (1902) de Julio Herrera y Reissig (1875-1910), *El sentimiento de tristeza en la literatura*<sup>3</sup> (1920) de José Deleito y Piñuela (1879-1957), y la *Historia crítica del modernismo en la literatura castellana. Psicopatología de los corifeos del modernismo, demostrada con los actos, las teorías, las innovaciones i las poesías de ellos mismos* (1925) de Rafael Domingo Silva Uzcátegui (1887-1980).

Pues bien, en ese contexto del *fin de siècle*, que nos brindó aquella primera incursión, queremos situar este proyecto.

---

<sup>3</sup> Texto aparecido con anterioridad en dos largos artículos en la revista *La Lectura. Revista de ciencias y de artes* entre noviembre de 1911 y enero de 1912 con el título de “La tristeza de la literatura contemporánea”.

## 1. 1. Objetivo

El objetivo que persigue es demostrar el modo en que en ciertos textos hispanoamericanos y españoles los discursos médicos y psiquiátricos, surgidos de una medicina con funciones higiénicas, son constitutivos de la ficción misma. Para ello hemos elegido como ejemplos dos novelas de artista o *Künstlerroman*, con estructura diarística y con unas particularidades muy significativas, que creemos que ponen de manifiesto los “conflictos psicológicos y sociológicos de la modernidad” (Llanas Aguilaniedo, 2014: XIV). En primer lugar nos centraremos en *De sobremesa* (1896) del colombiano José Asunción Silva (1865-1896), obra que no fue publicada hasta 1925; y en segundo lugar, en *Diario de un enfermo* (1901) del español José Martínez Ruiz (1873-1967), considerada por la crítica como la primera versión de *La voluntad* (1902), y que no fue reeditada hasta la aparición de sus *Obras completas* en 1947. Estas novelas nos van a servir como ejemplos de la materialización estética de la enfermedad de *fin de siècle* que se dio también en lo que vamos a considerar como la periferia de la modernidad<sup>4</sup>. Se trata de obras que nos presentan al artista como un enfermo, como un *renegado moral*, al que se le aplicarán los nuevos conceptos de la ciencia médica para establecer su patología. Tienen como modelo el personaje de Jean Floressas des Esseintes de la novela *À rebours* (1884) de Joris Karl Huysmans (1848-1907). Este personaje, que es un enfermo y un genio, se convierte en el paradigma del renegado moral. A partir de aquí este tipo de novelas van a presentar héroes pasivos, improductivos, es decir, degenerados según los valores de la sociedad que los acoge.

---

<sup>4</sup> La *modernidad* no nos ofrece un modelo absoluto, sino que se desarrolla según “la dinámica, la tradición social y la cultura del país” (Santiáñez-Tió, 2002: 141-142), lo que nos va a permitir establecer modernidades hegemónicas, el caso de la literatura francesa y su epicentro, la ciudad de París, y periféricas, como es el caso de las literaturas hispánicas. Entendiendo por *literaturas hispánicas* aquellas que se dan en lengua castellana a ambos lados del océano entorno al Hispanismo como el “vínculo de una marginalidad” que podía llegar a revertir ese aislamiento (Montaldo, 2000).

## 1. 2. Metodología

Por lo tanto, este estudio se fundamenta en la unión de varios discursos. De un lado, de los planteamientos filosóficos de la obra de Michel Foucault (1926-1984) en sus trabajos sobre la locura, la ciencia psiquiátrica, el discurso como campo de batalla en sí mismo y el concepto de individuo peligroso. Estudios que nos permiten acercarnos a la enfermedad desde una perspectiva diferente a como la utilizaba Goethe para distinguir entre lo clásico y lo romántico, como nos indica la cita que encabeza esta introducción, situada más en la línea de la *Querelle des Anciens et des Modernes*; sino de la enfermedad entendida como un “fenómeno de población” (Foucault, 2003: 209), que acarrea la improductividad de quien la padece y que conlleva unos costes económicos por los cuidados que requiere. Ese mismo concepto de enfermedad favorece el nacimiento de una medicina con una función de higiene pública, con todo el saber y con todas las técnicas para poder aplicarlas a todos los ciudadanos. Además de favorecer la constitución de la figura del médico convertido también en juez (Foucault, 2001).

Pero esa nueva tecnología médica no sólo convergerá con “las exigencias de la ideología política” en el poder, sino que al unirse con el evolucionismo, o lo que es lo mismo, con la aplicación de las nociones fundamentales de la teoría de Darwin, se convirtió en la “manera de pensar las relaciones” (Foucault, 2003: 220) entre países y entre personas (por ejemplo, la colonización, las guerras, la criminalidad, la locura y hasta la enfermedad mental). Hacia finales de siglo se convertirá en el modelo de las demás disciplinas humanas, siempre basado en la oposición entre lo sano y lo mórbido (Foucault, 2007: 47-50).

Del otro, los planteamientos sociológicos de Pierre Bourdieu (1930-2002) cuyos conceptos sobre *habitus*, como las formas de obrar, de sentir y de pensar originadas por la posición que se ocupa en la estructura social; *campo*, como el espacio social de valoración; y *distinción cultural*, como una forma encubierta de dominación, nos van a servir para posicionar esos discursos en su contexto de origen, y mostrar con ellos la historia de su propio campo literario, siempre supeditado al campo de poder, donde a través de la cultura el mundo burgués trata de legitimar su privilegio. De esta manera podemos analizar cómo

en este discurso hibridado con la medicina se busca el monopolio de la legitimidad literaria (Bourdieu, 1995). Esto nos permitirá ver dos posiciones diferentes en sus respectivos campos literarios. Mientras Silva muestra, en la obra que vamos a analizar, su “indigestión cultural” europea y nos está mostrando como a través de la hibridación está tratando de establecer su propia tradición literaria mediante la apropiación de las tradiciones literarias europeas (Dobry, 2010); actitud que podríamos establecer como paradigmática de los autores hispanoamericanos de ese momento, y que en el caso de Silva funda un campo literario autónomo en Colombia (Bourdieu, 1995). Por otro lado, en España, José Martínez Ruiz trata de hacerse un hueco en el campo literario de fin de siglo (1897-1900) ayudado por su galofilia. Son los años en que es expulsado de la redacción del diario *El país* y publica su polémica obra *Chirivari. Crítica discordante* (1897). Lo que nos muestran, no sólo en obras como estas, sino también lo podemos ver a través de la prensa (Celma Valero, 1989 y 1991), es la lucha de poder y de control del campo literario español a través del corpus crítico que propició la degeneración.

Por otra parte, las teorías del estructuralismo del círculo de Praga de Jan Mukarovsky (1891-1975) que nos permiten entender el hecho literario como el resultado de la *dinámica interna* de la estructura (*Künstlerroman* o novelas de formación como es el caso que nos ocupa) y la *intromisión* en ésta de elementos externos (el discurso médico de la degeneración) que pueden determinar su evolución. De esta forma la obra de un escritor es el resultado de la interrelación entre el estilo, el ambiente y la personalidad del artista. Y su trabajo sobre la personalidad del artista nos permite relacionar la intromisión del discurso médico en las obras elegidas. Ya que no sólo en el Romanticismo, como apuntábamos anteriormente, se da la relación entre la enfermedad y los artistas, sino que también culmina el concepto estético de genio como “espontaneidad creadora” (Mukarovsky, 1977: 280), que va a cambiar la relación entre la obra, el artista y la sociedad. De esta forma el artista se sentirá diferente y singular, lo que le llevará a vivir aislado del mundo al que pertenece. Vivirá ese aislamiento como un privilegio o una maldición, que le conducirá a indagar en su vida interior, y así descubrir su subjetividad. Así su obra será vista como “la expresión auténtica de su personalidad” (Mukarovsky, 1977: 280). Hacia la segunda mitad del siglo

XIX, basándose en este concepto de espontaneidad creadora surge la crítica psicológica, en la que la obra y la personalidad serán vistas como fenómenos paralelos.

La relación entre obra y autor, en esa óptica psicológica, pasada por el tamiz de la ciencia médica, convierte a las obras de arte en estigmas de la degeneración superior de los genios artísticos, ya que la personalidad “se convierte así en el elemento en el cual se desarrolla la enfermedad y el criterio que permite juzgarla; es la realidad y la medida de la enfermedad a la vez” (Foucault, 2002: 18).

Y por último, tenemos en cuenta los planteamientos de Santiáñez-Tió (2002) sobre la temporalidad histórica del hecho literario y de la retórica del discurso histórico. Ello nos permite basar nuestro estudio en un modelo historiográfico desde el que analizar la literatura de ambos lados del Atlántico, desde una perspectiva que supera los condicionantes nacionales y la encauza en su contexto europeo, tanto a la española como a la hispanoamericana. De esta forma es más fácil percibir la modernidad de la literatura que se da en el fin de siglo en ambas literaturas, y comprender como son las primeras en tener autoconciencia de esa misma modernidad, ya que produjo “a la par que un conjunto impresionante de textos considerados «modernistas» un intenso debate” para aclarar sus propios límites (Santiáñez-Tió, 2002: 92).

En primer lugar estableceremos el marco histórico del *fin de siècle* a partir de la obra que posiblemente mayor influencia tuvo para difundir y proclamar la degeneración, *Entartung* de Max Nordau. Concretamente, el capítulo primero de la obra, titulado precisamente *Fin de siècle*, dónde a la manera de un tratado de medicina (I. *Crépuscule des Peuples*, II. *Symptômes*, III: *Diagnostic* y IV. *Etiologie*) trata de explicar el estado de la cuestión. Nos va a servir para establecer el concepto cultural de *fin de siècle* o *fin de siglo* como instrumento crítico que luego aplicaremos en las literaturas hispánicas. Seguidamente estableceremos el contexto en el que se produce el *fin de siglo* en las literaturas hispánicas, a partir de una selección de textos que ponen de manifiesto el conocimiento y la imbricación de la enfermedad –y todo el discurso científico que gira a su alrededor– en el lenguaje

literario. Los textos serán *Literaturas malsanas* (1894) y *El caso Clarín: Monomania maliciosa de forma impulsiva. Estudio de psiquiatría* (1894) de Pompeyo Gener, *Literatura de decadencia (Notas sobre el último libro de Max Nordau)* (1894) y *Críticos y gramáticos. El caso Clarín* (1894) de Manuel Sanguily, *La nueva cuestión palpitante* (1894) de Emilia Pardo Bazán, *Los raros* ([1896] 1905) de Rubén Darío, *Alma contemporánea. Estudio de estética* (1899) de José María Llanas Aguilaniedo (1875-1921) y *Grafómanos de América (patología Literaria)* (1902) de Emilio Bobadilla (Fray Candil).

Después desarrollaremos la novela de artista o *Künstlerroman* para acabar estableciendo a su protagonista como el *héroe decadente*, personaje central de este tipo de novelas. Ya para finalizar analizaremos las dos obras de carácter diarístico, *De sobremesa* y *Diario de un enfermo como*, como la “evidencia científica” de su enfermedad de artistas de *fin de siglo* en la modernidad periférica.



“Par le mot de décadence, on désigne volontiers l'état d'une société qui produit un trop petit nombre d'individus propres aux travaux de la vie commune. Une société doit être assimilée à un organisme” (Bourget, 1920: 19).

“La civilización y el cultivo de las inteligencias se esparcen por doquier y toman posesión de las más salvajes comarcas. Cada día surge un nuevo y maravilloso descubrimiento que hace la tierra habitable en mayor grado y disminuye las molestias de la existencia. Mas á pesar del mejoramiento de todas las condiciones del bienestar, la humanidad se encuentra descontenta, inquieta, agitada cual nunca estuvo. El mundo civilizado no es otra cosa que una inmensa y repleta sala de enfermos que llenan los espacios con sus dolorosos ayes y se retuercen presa de todo género de sufrimientos” (Nordau, 1897a: 9).

“Les dégénérés ne sont pas toujours des criminels, des prostitués, des anarchistes ou des fous déclarés; ils sont maintes fois des écrivains et des artistes. Mais ces derniers présentent les mêmes traits intellectuels –et le plus souvent aussi somatiques– que les membres de la même famille anthropologique qui satisfont leurs instincts malsains avec le surin de l'assassin ou la cartouche du dynamiteur, au lieu de les satisfaire avec la plume et le pinceau” (Nordau, 1894: V-VI).

## II. El *Fin de siècle* como patología de la modernidad

Situemos la literatura que se da en aquellos años utilizando el concepto de *fin de siècle*, o su transposición al castellano, *fin de siglo*; con ello nos acercarnos a la historia literaria de ese momento en las literaturas hispánicas sin trazar una división mecánica, ni encasillar su duración en esquemas numéricos, ni enmarcarlo alrededor de ninguna fecha, ni de ningún “hecho de armas” (González Stephan, 1987: 144), como podría ser la guerra de Cuba y el consiguiente desastre militar, que aunque tienen su importancia, tanto a un lado como al otro del Atlántico, creemos que no singularizan completamente la literatura de ese momento, sino que esa literatura es fruto de unos paradigmas que se producen con anterioridad y que, en el mundo hispánico, además, estarán marcados por lo que fue conocido como el *Desastre* del 98.

Al utilizar el término *fin de siècle* como un instrumento crítico (Ludmer, 1994) establecemos unas coordenadas generales por las que discurre la literatura de Occidente en esos años finales y primeros del nuevo siglo, dando una visión panorámica y, a la vez, considerando ese período como una cierta unidad, aunque sea un conjunto de elementos diversos; es decir, cómo en ese momento histórico es cuándo declina el legado del

positivismo y del naturalismo y se irán estableciendo los diversos movimientos literarios que depositarán las simientes de los que serán la futuras vanguardias.

Esto nos va a permitir acercarnos tanto a la literatura española como a la hispanoamericana de esos años finales del siglo XIX, no tanto para marcar una “configuración temporal”, cómo se ha venido haciendo en la crítica hispánica, sino para abarcar el “conjunto de problemas teóricos” (Ludmer, 1994: 223) que establecen el campo literario en el que surgen los discursos de los escritores de ese momento en lo que hemos dado en llamar la periferia de la modernidad. Debemos tener presente un dato que creemos sumamente relevante, como es la introducción de una nueva categoría intelectual en el conocimiento antropológico de ese momento histórico, el concepto de tiempo. En gran parte debido al estudio de la herencia por parte del pensamiento evolucionista y del positivismo (Huertas García-Alejo, 1985). Así el tiempo fue entendido como un innatismo social, como una forma de socialización que los grupos humanos van aprendiendo e imponiendo según su estado evolutivo (Eliás, 1989). De esta manera, el tiempo se convierte en una forma de ordenación social, incluso de coacción, para ofrecer una mejor convivencia. Podemos decir que para el hombre moderno la experiencia del mundo se va a convertir en una experiencia temporal (Hauser, 1985). Esto último, y la confusión que hay en cuanto a la catalogación de la literatura de esos años (decadentismo, simbolismo, modernismo, generación del 98 y fin de siglo), nos ha hecho ver que el *fin de siècle* o *fin de siglo*, aunque no es para nada un concepto unívoco ni cómodo, puede ser sin duda el “instrumento crítico” con mayor idoneidad para estudiar la literatura en castellano de ese período histórico a ambos lados del Atlántico, ya que pensamos que es el que mejor se adapta a la percepción que tuvieron sus propios protagonistas. En definitiva, el *Fin de siècle* como *Zeitgeist* o “espíritu del tiempo” registra mejor los cambios de sensibilidad que entonces se producen marcando el principio y “fin de un orden de cosas” (Cerezo Galán, 2003: 42). Esto nos permitiría establecer unos límites lo suficientemente amplios como para comprender las realidades de los campos culturales donde se insertan las literaturas de las que vamos a hablar a continuación.

Para la literatura francesa, origen del término *fin de siècle*, podríamos situar esos límites entre la aparición en 1884 de *À rebours* de Huysmans y la primera serie de *Les poètes maudits* de Verlaine, hasta la Primera Guerra Mundial. Es obvio remarcar, que no se trata de un período homogéneo sino en continua evolución, donde las maneras, las formas y los presupuestos de los primeros años, pensemos en el decadentismo o en el simbolismo, van diluyéndose hasta convertirse en el germen de las futuras vanguardias (Balakian, 1969). Incluso hay posturas que mantienen, como en su día lo hizo Pardo Bazán, que el *fin de siècle* no era más que la parte final de un proceso que empezó con el romanticismo. Y aunque la cita es algo extensa, resulta interesante recordarla aquí, porque además pone de manifiesto algunos de los rasgos semánticos del discurso dominante del *fin de siècle*:

Los cien años de literatura que voy á reseñar son de vida muy intensa, de rápidos cambios en el gusto y en el ideal estético; pero quien llegue conmigo hasta el fin de la senda, notará cómo, bajo el aspecto de la diversidad y aun de la oposición, se esconden las consecuencias de un mismo principio, las raíces de un mismo árbol. Desde el primer momento existió en la nueva literatura, tan frondosa, tan brillante, el germen de la decadencia en que ha venido á hundirse; y nótese que no es lo mismo decaer por enfermedad congénita, que morir á su hora, de muerte natural, habiendo vivido sano. Sin duda, todas las formas literarias son perecederas; y no obstante (como en los individuos de la raza humana), varía mucho su constitución y el equilibrio de su salud. Así, el clasicismo francés traía elementos de vida normal, mientras el período que empieza en el romanticismo y acaba ahora en la desintegración y la anarquía, no ha sido, en su dolorosa magnificencia, sino el desarrollo de un germen morboso, un bello caso clínico (Pardo Bazán, 1911: 7-8).

Aunque críticos posteriores, como Praz (1999)<sup>5</sup> o Carter (1958)<sup>6</sup>, mantienen esa vinculación con el romanticismo, como ya lo hacía la Pardo Bazán en el texto citado, hay

---

<sup>5</sup> Donde establece lo siguiente refiriéndose a la literatura decadentista: “la literatura romántica (de la cual el decadentismo de fines de siglo pasado no es más que una consecuencia)” (1999: 11).

<sup>6</sup> Sigue los postulados de Praz pero con matices: “The decadent movement thus begins in Romanticism; in part it is a final development of Romanticism, but only in part. If, like Mario Praz, we see in it no more than

algunos matices que los diferencian y que convendría resaltar brevemente. Para Praz la diferencia está en los planteamientos estéticos de ambos movimientos, que simboliza a través de la obra de Eugène Delacroix (1798-1863) y de Gustave Moreau (1826-1898); mientras el primero muestra *gestos* en “con su ímpetu de acción frenética”, el segundo se basa en *actitudes* de “estéril contemplación” (1999: 517). Para Carter, la diferencia fundamental radica en el modo en que el decadentismo se revela contra la teoría romántica en dos aspectos fundamentales: “the cult of Nature and the cult of ideal love” (1958: 150). Ya que las dos actitudes que contradicen esos principios románticos, que son lo *anormal* y la *artificialidad*, son los que conforman la literatura decadente, pero también, creemos, la mayoría de la literatura del *fin de siècle*. Por lo tanto, aunque su origen es romántico, la literatura de este período tiene una naturaleza diferente, como lo muestran las obras que vamos a tratar.

Para las literaturas hispánicas existe una cronología parecida que, proponiendo un arco temporal generoso, iría *grosso modo*, entre los años 1880 y la muerte de Rubén Darío en 1916. Como decíamos, se trata de una acotación cronológica flexible y que puede variar en función del tipo de estudio que pretendamos hacer. Pues por ejemplo, Satiáñez-Tiño (2002) establece lo que él denomina “héroes decadentes” desde fechas muy tempranas del siglo XIX, con obras como *El poeta y el banquero* (1842) de Pedro Mata (1811-1877). Pero ya desde los años ochenta, el discurso médico de la enfermedad, que como comentábamos desde el principio inculca el *fin de siglo*, ya está presente en obras de corte naturalista como *El idilio de un enfermo* (1884) de Armando Palacio Valdés (1853-1938) o *Amistad funesta* o *Lucía Jerez* (1885) de José Martí (1853-1895).

Para establecer ese “espíritu del tiempo” que encarnó el *fin de siècle*, vamos a utilizar el texto que mayor difusión dio a la literatura catalogada de enferma en esos años: *Entartung* (1892) de Max Nordau. Esta obra ejemplifica perfectamente la función social y política que tuvo el discurso científico a finales del siglo XIX. Ella muestra la relación entre la

---

the final stage of Romantic evolution, we miss its true significance. It borrowed Romanticism's swollen emotions and spiritual exhaustion; there is something of René in all decadent characters, even in that pattern decadent, Jean des Esseintes” (1958: 149-150).

enfermedad y sus síntomas en el arte y la literatura. Gracias a ese discurso, el artista se convertirá en un degenerado que, como el criminal, carece de sentido moral.

Se trata de una obra extensa que consta de dos volúmenes, distribuidos en cinco libros, publicada en 1892-93 y que comenzó a circular en toda Europa a partir de su traducción al francés, *Dégénérescence*, en 1894. La traducción al castellano fue hecha por Nicolás Salmerón ya en 1902, aunque como veremos más adelante tanto la edición francesa como la temprana edición italiana (1893) circularon ampliamente por el mundo hispánico (Maristany del Rayo, 1983). El contenido está dedicado en gran parte a realizar críticas particulares a artistas y pensadores significativos del momento, como Zola, Nietzsche, Wagner, etc., pero, sin duda alguna y a pesar de lo que nos pueda parecer en la actualidad, se trata de una referencia obligada para comprobar la relación que tuvieron la enfermedad y el arte en el *fin de siècle*, por las repercusiones que tuvo en su día. Baste citar, a modo de ejemplo, que Oscar Wilde (1854-1900) en 1896, estando en prisión, utilizó el libro como autoridad médica para la petición de indulto que realizó: “forms of sexual madness [...], diseases to be cured by a physician rather than crimes to be punished by a judge. [...] [Nordau] had devote an entire chapter to the petitioner as a specially typical example of this fatal law” (Bernheimer, 2002: 216). Lo interesante de esta obra es el marco teórico que le permite este análisis y, sobre todo, el uso del discurso médico que hace (Pitarch Fernández, 2006), lo que nos va a permitir comprender mejor el imaginario médico-literario del *fin de siècle*.

Antes de que apareciese esta obra, Nordau ya gozaba de gran prestigio internacional como filósofo, sociólogo, reformador liberal y científico “enemigo del irracionalismo y creador de un arte serio con dimensiones sociales” (Davis, 1977: 309) gracias, entre otras<sup>7</sup>, a *Die conventionelle Lügen der Kulturmenscheit* [*Las mentiras convencionales de nuestra civilización* (1887)] (1883). Pero fue su obra *Entartung* la que se convirtió en un verdadero éxito y en todo un “vademécum para todo tipo de descalificaciones del artista moderno” (Calvo

---

<sup>7</sup> *Paris unter der Dritten Republik* (1881) [*París bajo la Tercera República*], *Paradoxa* (1885) [*Paradojas*] y *Die Krankheit des Jahrhunderts* (1887) [*El mal del siglo* (1893)], principalmente.

Carilla, 1998: 238-239). Nordau<sup>8</sup> fue un médico judío, nacido en Budapest de origen sefardí (Gómez Carrillo, 1898: 250), que se estableció en París hacia 1880, desde donde realizó la mayor parte de su obra crítica y también literaria. Fue discípulo de Jean-Martin Charcot (1825-1893), neurólogo francés de gran prestigio por sus trabajos sobre la histeria y sus famosas lecciones en el hospital de la Sâlpêtrière, a las que asistió, en 1885, un joven llamado Sigmund Freud (1856-1939). De hecho *Entartung* tomo su inspiración de los libros de arte *Les Démoniaques dans l'art* (1887) y *Les Difformes et les malades dans l'art* (1889), que el propio Charcot escribió junto con Paul Richer (1849–1933).

Se podría catalogar como una obra de divulgación periodística en la que aparecen todos los lugares comunes de la psiquiatría del siglo XIX. Su tesis principal es que el arte contemporáneo es una secuela del desgaste orgánico que imponen los nuevos ritmos y las nuevas formas de vida de la gran ciudad. Su importancia radica en que aplica el concepto de degeneración al arte y este hecho abre todo un campo a la crítica literaria, a la vez que aparece en un momento crucial del *fin de siècle*, ya que en la década de los noventa será el momento de mayor apogeo de la teoría de la degeneración (Foucault, 2005). Recordemos que la teoría psiquiátrica de la degeneración trata de explicar la enajenación mental, justo en el momento decisivo en la historia de la locura, como nos apunta Foucault, en la que es “percibida en el horizonte social de la pobreza, de la incapacidad de trabajar, de la imposibilidad de integrarse en el grupo; el momento en que comienza a asimilarse a los problemas de la ciudad” (Foucault, 2006, t. I: 124).

## 2. 1. La teoría de la degeneración

Esta teoría tuvo una gran influencia en toda Europa durante la segunda mitad del siglo XIX, gracias a la fácil solución que brindaba a los problemas que planteaba la enfermedad mental. Su creador fue el médico alienista Agust Morel (1809-1873) y la desarrolló en su obra *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espece humaine*

---

<sup>8</sup> Su verdadero nombre era Max Simon Südfeld, aunque en 1873, tras la muerte de su padre cambió su apellido por el de Nordau (Trigo, 1992).

*et des causes qui produisent ces variétés malades* (1857). Su tesis principal es todas las anomalías del comportamiento humano son expresión de la constitución anormal, lo que llamará influencia morbosa, del organismo de los sujetos que la presentan, siendo esta anomalía transmisible hereditariamente y sujeta a evolución progresiva hacia la decadencia. Lo que implicaba la desviación de un modelo de perfección que, para Morel, radicaba en el hombre creado por Dios en el origen de la humanidad, siguiendo el Génesis. En su teoría, el individuo actual no era más que una desviación de ese primer hombre, en el que cada generación había ido perdiendo la “perfección” inicial. La causa de esa “degeneración” del prototipo ideal, para Morel, no era otra cosa que el pecado original:

La difficile question des dégénérescences dans l'espèce humaine doit être étudiée à sa source et poursuivie scientifiquement dans l'examen des conditions nouvelles que dut créer à l'homme le grand événement de sa chute originelle.

Placé dans ces conditions nouvelles, l'homme primitif en a subi toutes les conséquences, et ses descendants n'ont pu échapper ni à l'influence de l'hérédité, ni à celle de toutes les causes qui, en altérant leur santé, tendirent de plus en plus à les faire dévier du type primitif.

Ces déviations ont amené des variétés dont les unes ont constitué des races capables de se transmettre avec un caractère typique spécial; les autres ont créé dans les diverses races elles-mêmes ces états anormaux qui feront l'objet spécial de ces études, et que je désigne sous le nom de dégénérescence (Morel, 1857: 4).

El único medio que servía para prevenir la alienación mental y la degeneración, según Morel, era la “moralización” de la sociedad. Para realizar esa tarea, quien debía ponerse a la cabeza para mejorar la sociedad era el médico, como vigilante y como guardián del bien social capaz de redimir al hombre, a “ese ángel caído por su mancha original” (Huertas García-Alejo, 1987: 42). Esta teoría no será “actualizada” hasta tiempo después, cuando un discípulo suyo, Valentin Magnan (1835-1916) la sistematice definitivamente en su obra *Les dégénérés. État mental et syndromes épisodiques* (1895) escrita en colaboración con

Paul Maurice Legrain (1860-1939). La aparición de este libro supuso su exposición metódica y sistemática, a la vez que se unía a los planteamientos evolucionistas de la lucha por la vida y la supervivencia, desterrando así los conceptos religiosos de los que partía Morel en sus inicios. De esta forma llegaron a formular la degeneración como:

[...] l'état pathologique de l'être qui, comparativement à ses générateurs les plus immédiats, est constitutionnellement amoindri dans sa résistance psycho-physique et ne réalise qu'incomplètement les conditions biologiques de la lutte héréditaire pour la vie. Cet amoindrissement qui se traduit par des stigmates permanents est essentiellement progressif, sauf régénération intercurrente; quand celle-ci fait défaut, il aboutit plus ou moins rapidement à l'anéantissement de l'espèce (Magnan, 1895: 79).

Elaborarán su hipótesis a partir de cuatro elementos fundamentales: la predisposición, como estado inicial del degenerado (Magnan, 1895: 55-86); los estigmas, en los que radican, como ya lo hiciera Morel, la idea clásica de que el cuerpo traduce las cualidades del alma, y ellos distinguen entre estigmas morales y físicos (Magnan, 1895: 86-93); el desequilibrio, como la “falta de armonía” entre las diversas funciones orgánicas; y los síndromes episódicos, como accidentes agudos que dividen en obsesiones, impulsiones y accesos delirantes (Magnan, 1895: 93-135).

Lo que la teoría de la degeneración ofreció a la psiquiatría fue una sintomatología de apariencia objetiva como podía darse en la medicina general, y que servía para poder realizar una clasificación etiológica de las enfermedades mentales. Se desarrolló gracias a la idea de la transmisión hereditaria de la enfermedad mental, que ya habían apuntado los también médicos alienistas Philippe Pinel<sup>9</sup> (1745-1826) y Jean-Étienne-Dominique Esquirol<sup>10</sup> (1772-1840), gracias a la obra de Prosper Lucas<sup>11</sup> (1808-1885). Pinel fue el

---

<sup>9</sup> Ha sido considerado el fundador de la Psiquiatría francesa y el precursor de la reglamentación psiquiátrica. Su obra más importante fue *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie* (1801).

<sup>10</sup> Fue discípulo de Pinel. En él se produce el paso de la *aliénation* a la *monomanie*. Además en su obra la estadística en su obra va a tener un papel decisivo. Sus obras más importantes son: *Des passions, considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale* (1805) y *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal* (1838), donde propuso cambiar el concepto de *aliénation mentale* por el de *maladies mentales* (Alvarez, 2008).

creador de la noción de *aliénation mentale*, inspirada en la antigua noción ciceroniana de las pasiones como fuerzas turbadoras que perturban la razón (Álvarez, 2008); y del tratamiento moral, basado en el ejercicio al aire libre y en el trabajo dentro de una forma de vida ordenada, para los casos menos graves de lo que él denominó *folie raisonnante*. Hemos de recordar que la obra de Pinel, como la de todos sus continuadores, se asienta en la normativa que impone el capitalismo en expansión, que hace de la ociosidad la madre de todos los vicios y del trabajo la fuente de toda riqueza. El trabajo de estos primeros alienista fue intentar erradicar la concepción de la enfermedad mental como pecado o como posesión diabólica, que de alguna manera se prolongará con la consideración del loco como delincuente o como perverso. Surgió casi a la vez que la teoría de la evolución de Charles Darwin<sup>12</sup> (1809-1882) y al unirse a ella gracias a Magnan, por lo que tenían en común, logró alcanzar una gran popularidad. Se trataba de una idea pesimista de la evolución y del progreso, al igual que la filosofía imperante en la época de Arthur Schopenhauer (1788-1860) y de Friedrich Nietzsche (1844-1900).

Pero la herencia mórbida ya estaba prefigurada en los trabajos de Moreau de Tours (1804-1884), *De l'influence du physique sur le moral* (1830), *Les facultés morales* (1836), *Du Haschisch et de l'aliénation mentale, études psychologiques* (1845) y *La psychologie morbide* (1859), que se centraban en los estudios etiológicos de una predisposición hereditaria multiforme

---

<sup>11</sup> Prosper Lucas publica entre 1847 y 1850 su *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux avec l'application méthodique des lois de la procréation au traitement general des affections dont elle est le principe*, que consiste en un basto repertorio de observaciones sobre el mundo animal y vegetal con las que intenta describir los modos de comportamiento de la naturaleza. Para Lucas la herencia actuaría de dos maneras: por imitación de la naturaleza (“loi d’imitation”, cuando produce seres que se asemejan a sus antecesores física y psíquicamente) y por invención de la naturaleza (“loi d’invention”, cuando no tienen ninguna característica de sus progenitores, es lo que Lucas denomina *innéité* –innatismo-). A partir de la herencia explica no sólo los rasgos físicos y psíquicos, sino el origen de la enfermedad mental. Su obra influye notablemente en Morel para argumentar sus ideas sobre la transmisión hereditaria de los alienados mentales en familias abocadas a la degeneración. Hemos de tener presente que Morel desconocía las leyes de la herencia de Mendel, leyes que tendrán muy poca difusión hasta que en 1900 Hugo de Vries, Carl Correns y Erich von Tschermak redescubren sus trabajos, lo que le permitió plantear la idea de la herencia degenerativa –basado en la herencia polimorfa– defendido por Moreau de Tours y Morel, impensable de haberse conocido las leyes de Mendel.

<sup>12</sup> *On the Origin of Species* es de 1859. Las leyes formuladas por Mendel son de 1866 y desde los años setenta estaban al alcance de la comunidad científica internacional (Galera Gómez, 2000). El ideario mendeliano plantea una corriente evolutiva alternativa al darwinismo, ya que para él “las especies evolucionan pero no influenciadas por el medio ni dirigidas por la selección natural, el azar es responsable de combinar los caracteres parentales y de fijarlos en los híbridos como especies puras. El fenómeno es discontinuo y la modificación de los caracteres se produce por medios biológicos” (Galera Gómez, 2000: 222).

reconocible por estigmas, redimensionando las malas pasiones y los comportamientos antisociales, de tal forma que establece que la locura y la criminalidad tienen el mismo origen:

[...] C'est aux predispositions héréditaires, en particulier, qu'il faudrait s'adresser pour juger des analogies qui existent entre les individus que la société déclare responsables de leurs actions, et ceux qu'elle dégage de toute responsabilité. Il conviendrait d'appliquer à la plupart des grands criminels ce qui a été dit des grands génies dont aucun ne serait *sine mixtura dementiae*; et je ne puis douter que, si l'on se livrait à des recherches convenables, on ne découvrit, dans un grand nombre de cas, pour le crime et la folie, un point de départ psycho-organique, ou à peu de chose près (Moreau, 1859: 302).

Otro de los conceptos importantes que estableció fue la comparación entre la genialidad y la locura. Moreau explicaba que el parecido entre estos dos estados derivaba de su origen común en la hiperactividad de la mente. Si esta hiperactividad conducía a un funcionalismo más intenso aparecería la genialidad; si, por el contrario, conducía a un trastorno y una alteración, aparecería la locura. Esta idea del *degeneré supérieur* tuvo una gran persistencia a lo largo del siglo XIX porque sintonizaba con el interés del Romanticismo por el sujeto individual. Recordemos que los artistas románticos, por ejemplo autores como Friedrich Hölderlin (1770-1843) y obras como *Die Leiden des jungen Werthers* [*Los sufrimientos del joven Werther*] (1774) de Goethe o *Of Murder considered as one of the Fine Arts* (1827) de Thomas de Quincey (1785-1859), no sólo contribuyeron a ser tenidos por locos, sino que incluso instigaron para que les fuera otorgada esta etiqueta como signo de individualidad extraordinaria (Becker, 1978). Fue también con el Romanticismo cuando se impuso el concepto de genio, entendido como espontaneidad creadora, “no crea porque quiere, sino porque tiene que crear” (Mukarovsky, 1977: 280), y aunque todavía se basaba en la divina locura de la que hablaban Platón, Aristóteles y los poetas antiguos (Viñas Piquer, 2002), este hecho cambió tanto la relación de los artistas con su obra, como consigo mismos y con el público. Así sus creaciones fueron vistas como la auténtica expresión de su personalidad, alejándose de la naturaleza y buscando en sí mismo toda fuente de inspiración. Esto le llevó a cambiar su relación con los demás, a sentirse singular, diferente y único, y le

condujo al aislamiento social, que vivió como una maldición o como un privilegio (Mukarovsky, 1977). De esta forma se configuró el genio romántico dando lugar a dos facetas complementarias, al héroe byroniano, rebelde y libertino, o al *Stello* (1832), paria y suicida, de Alfred de Vigny (1797-1863) (Maristany del Rayo, 1985). Facetas que en el *Fin de siècle* dan lugar a dos posturas: una “esteticista-hedonista” cuyo exponente es Des Esseintes de Huysmans, y otra “anarquista-individualista” representada por Axël de Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) (Hinterhäuser, 1980: 136).

De esta forma la identidad, entendida a través de la enfermedad, se convirtió en el tema dominante del momento. Será más tarde, cuando Moreau de Tours estableció la neurosis del genio creador, que era producida por una malformación o modificación en el cerebro que daba lugar a un aumento de la sensibilidad del sistema nervioso, y que acababa produciendo la inspiración genial y la locura. De esta forma Moreau acabó por establecer la identificación del genio con la enfermedad patológica.

El libro *Entartung* se abre con un prólogo dedicado a Cesare Lombroso, de quién se reconoce como discípulo y a quién califica de “une des plus superbes apparitions intellectuelles du siècle” (Nordau, 1894: VIII). Para conseguir sus propósitos, aplicar el concepto de degeneración a la literatura del momento, utiliza los métodos que Lombroso había utilizado en *L'uomo di genio* (1888), dónde aplicaba sus descubrimientos sobre los caracteres físicos de los que él califica como “criminales natos”, a la personalidad de los artistas y de los anarquistas:

J'ai entrepris d'examiner les tendances à la mode dans l'art et la littérature, le plus possible d'après votre méthode, et de prouver qu'elles ont leur source dans la dégénérescence de leurs auteurs, et que ceux qui les admirent s'enthousiasment pour les manifestations de la folie morale, de l'imbécillité et de la démence plus ou moins caractérisées (Nordau, 1894: VI-VII)

Gracias a la obra de Lombroso y sus seguidores el criminal se convirtió en una de las figuras clave de la segunda mitad del siglo XIX. De ellos la sociedad debía defenderse, y esa defensa debía de tratar de justificar científicamente el origen de la criminalidad en el

propio individuo, ocultando de esta forma las repercusiones que los nuevos cambios sociales tuvieron sobre el delito. Hay que pensar que todo esto se daba en un mundo, en el que como decíamos con anterioridad, la normativización y la medicalización de los comportamientos sociales eran tareas que llevaban a cabo tanto los médicos como los jueces. Es en este contexto dónde surge la antropología criminal encabezada por Lombroso. La importancia de sus teorías fue capital en toda Europa durante el período de *fin de siècle*. Aunque sus tesis fueron refutadas de forma temprana en Francia, por Gabriel Tarde (1843-1904) en *La Criminalité comparée* (1886), tanto en España como en Hispanoamérica sus trabajos gozaron de gran difusión, como lo demuestra, por ejemplo, la obra de *La sociología criminal* (1899) de José Martínez Ruiz donde pone de manifiesto un sobrado conocimiento de la denominada escuela criminalista italiana (Litvak, 1974b), formada por Lombroso, Raffaele Garofalo (1851-1934) y Enrico Ferri (1856-1929). Su tesis fundamental es que “el criminal es un salvaje que ha sobrevivido a la muerte de la sociedad a la que pertenecía” (Peset, 1975: 122); para ello se basa en hipótesis sociológicas y recurrirá a la teoría de la degeneración. De esta forma Lombroso convertía al delito en enfermedad y al delincuente en enfermo. Será a partir de 1875, aunque sufrió sucesivas reediciones (1876-1896), año en el que aparece *L'uomo delinquente studiato in rapporto alla Antropología, alla Medicina Legale ed alla Discipline carceraire*, cuando plantea su teoría del criminal nato. Las anomalías físicas y las enfermedades de los delincuentes que estudió Lombroso le permitieron extrapolar esos rasgos somáticos y convertirlos en los estigmas, es decir, en los marcadores de la potencialidad delictiva de un individuo. De esta manera la escuela lombrosiana pasaba por alto el dato de que el comportamiento criminal es un hecho social, ya que el individuo vive en sociedad y en continua relación con otros hombres y con el medio que le rodea. Pero aquí radicó el éxito de Lombroso y sus seguidores, en el hecho de ser capaz de detectar, realmente o en potencia, a criminales, prostitutas, revolucionarios y a todos los individuos que atentaban contra el orden burgués establecido y así tomar medidas para controlar su peligrosidad social.

Además fue Lombroso quien recogió el concepto de genio romántico, que Moreau había definido como neurosis, y lo acabó por convertir en un degenerado y un

psicótico, la figura que ocupó en el *fin de siècle*. Proporcionará hasta finales de siglo una imagen de la genialidad ligada a la patología a través de su obra: *Genio e follia* (1864) ampliado en *L'uomo di genio* (1888). Pero es en *L'uomo dellinquente* (1876) y en *Genio e degenerazione* (1897) donde equiparó definitivamente a los artistas con los criminales, y por lo tanto, con los enfermos. Para Lombroso el genio es una sensibilidad extraordinaria, a veces perversa, pero muy receptiva a los estímulos externos y responsable de sus pasiones desbordadas. Trata de buscar una explicación materialista a este exceso de sensibilidad en el agotamiento físico, en la esterilidad y en los trastornos digestivos de los artistas. De esta manera el papel marginal del artista va a ser transformado en enfermedad. Curiosamente, Lombroso y Nietzsche tienen palabras semejantes para hablar de la enfermedad, de la herencia y de la degeneración. Nietzsche describe con crueldad al hombre de genio en *Humano, demasiado humano* ([1878] 1886), mostrando el dolor y el peligro que el arte supone para el artista:

[...] un hombre que, en su camino, se ha extraviado en el bosque, pero que se esfuerza con una energía no común en salir en una dirección cualquiera, descubre a veces un camino nuevo que nadie conocía: así se producen los genios cuya originalidad se celebra. Ya hemos mencionado que una mutilación, una desviación, un defecto sensible de un órgano da con frecuencia ocasión a que otro órgano adquiera un desarrollo extraordinariamente bueno, porque debe proveer a su propia función y además a la otra.

En su conjunto, la historia parece dar, respecto a la producción del genio, la lección siguiente: ¡Maltratad y torturad a los hombres- le grita a las pasiones Envidia, Odio y Celos-; impulsadlos sin medida unos contra otros, pueblos contra pueblos, y esto durante siglos! Tal vez entonces brote a llamaradas, como de una centella separada en su vuelo de la terrible energía así incendiada, repentinamente el resplandor del genio” (Nietzsche, 2010: 175-176)

Lombroso se apoya en las teorías alienistas de Louis Francisque Lélut (1804-1877)<sup>13</sup> y de Moreau de Tours y en el concepto de degeneración de Morel, que hemos visto con anterioridad, para pasar de la *neurosis* del genio que planteaba Moreau a la *degeneración* del genio.

Entre sus planteamientos también podemos encontrar una teoría de la compensación<sup>14</sup>: el excesivo desarrollo o uso de un órgano debe provocar el retraso de otros, y así ocurría con el *genio*; cuanto más desarrolla el cerebro y la inteligencia, más débil es el estómago, los huesos, etc... Esto le permitía hacer un paralelismo para establecer los estados regresivos y atávicos, que todavía se mantendrá en Freud<sup>15</sup>, entre los niños, los primitivos, los neuróticos y los genios.

A partir de 1896, de la segunda edición en francés del *L'uomo di genio*, empezaron en Francia las críticas hacia sus trabajos. Sobre todo a partir de la encuesta médico-psicológica del Dr. Edouard Toulouse a la que se sometió Zola para demostrar su salud después de las acusaciones de epiléptico y de degenerado superior que había sufrido por parte de Lombroso, Maignan y Nordau. Esta encuesta llegó a convertirse en una especie de manifiesto sobre crítica científica tras su publicación como *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie. Introduction générale. I. Émile Zola* (1896). Pretendía explicar la relación entre la obra y la organización biológica y psicológica del sujeto creador según los postulados positivistas. De esta forma la psicología se convirtió en un capítulo de la fisiología, para establecer que la mimesis era sinónimo de equilibrio mental y, en cambio, la fabulación era característica del delirio. Así queda consagrado el

---

<sup>13</sup> Su obra más significativa de este médico y filólogo es *Du démon de Socrate, spécimen d'une application de la science psychologique à celle de l'histoire* (1836). En este texto llega a la conclusión de que Sócrates está loco, ya que el demonio de Sócrates consiste en una voz y en la inmovilidad absoluta. Por lo tanto, si Sócrates estaba loco, el genio y la locura se aproximanban. En realidad el problema que plantea Lélut es el de una norma sociocultural, en relación a la cual la locura se define como desviación. Establece los estados de salud y enfermedad, el nexo entre la creatividad y la enfermedad mental (Quétel y Postel, 1987: 140).

<sup>14</sup> Sigue los planteamientos de *La lucha de las partes en el organismo* (1881) del zoólogo y embriólogo alemán Wilhelm Roux (1850–1924) y de *Patología comparada de la inflamación* (1892) del microbiólogo ucraniano, Premio Nobel de Fisiología en 1908, Iliá Ilich Méchnikov, ambos influenciados el concepto científico de la naturaleza de Darwin.

<sup>15</sup> Véase “El poeta y la fantasía” en Freud (2004: 9-19).

realismo como modelo estético del arte sano. Posiblemente lo más curioso de esta *Enquête* fue que por primera vez un escritor vivo se sometía al método clínico<sup>16</sup> que planteaba la medicina.

Tanto Lombroso, como Nordau intentan hacer crítica artística y literaria a la luz de la fisiología y la patología. Sus ideas se filtraron muy pronto del libro científico al periódico, favoreciendo la divulgación de los lugares comunes de la teoría de la degeneración.

Desde el principio, *Entartung* se inscribe dentro de las obras que desarrollan a lo largo del siglo XIX el concepto de “individuo peligroso”. Se trataba de proteger a la sociedad de todos aquellos peligros de convivencia que empezaban a acarrear las nuevas urbes diseminando mecanismos de control para defenderse de esos “individuos”, pero a la vez era preciso conocer a esos sujetos *anormales* que alteraban el orden social con el fin de poner en marcha tecnologías positivas de poder tendentes a conseguir su *normalización*. Este es el papel que va a jugar la *teoría de la degeneración*, basada en el sistema de perversión-herencia-degeneración, y, por consiguiente, el desarrollo de lo que Foucault (2006) cataloga como racismo *interior*. Es un tipo de racismo que se centra en lo *anormal*, distinto del racismo *étnico* y *externo* de gran difusión también por entonces, con el que llega a confundirse fácilmente a lo largo del siglo. Todo ese sistema de catalogación centrado en el comportamiento, las desviaciones, las infracciones y las anomalías constituyó un *corpus normativo*, una *tecnología de la anormalidad* (Foucault, 2001) que se constituyó en una ciencia al lado y en el interior de la medicina. Estableciendo una justicia que se ejerce sobre lo que se es, en función de los rasgos de carácter o de la naturaleza de cada individuo (Foucault, 1996). Todo ello cambiará a partir del psicoanálisis de Freud y de su concepción de la enfermedad psíquica.

Del prólogo de *Entartung* destacan dos cosas más, a parte de su deuda con Lombroso. Por un lado, pone de manifiesto el poder de sugestión que tienen el arte y la literatura y de cómo tiene que ser la crítica que juzga esos libros y esas obras de arte. Así

---

<sup>16</sup> Para una mayor información véase Pick (1989: 76-78) y Carroy (2000).

podrá distinguir las que son portadoras del ideal de moral y de belleza de toda sociedad de aquellas que son obras de degenerados, ya que para ello hace falta algo más que una formación estético-literaria. Como veremos más adelante, Nordau está pensando en una formación científica:

Les livres et les oeuvres d'art exercent sur les masses une puissante suggestion. C'est en eux qu'une époque puise son idéal de morale et de beauté [...] La critique ordinaire ne le fait pas. Une culture exclusivement littéraire-esthétique est aussi la plus mauvaise préparation imaginable pour bien reconnaître le caractère pathologique des oeuvres de dégénérés. Le rhéteur qui moule des phrases expose avec plus ou moins d'agrément, de boursoufflement ou d'esprit, les impressions subjectives qu'il reçoit des oeuvres critiquées, mais il est incapable de juger si ces oeuvres sont les produits d'un cerveau malade, et de quelle nature est le trouble d'esprit qui s'y révèle (Nordau, 1894: VI).

Pensemos, pues, que uno de los síntomas más característicos del fin de siglo es la pérdida de valores morales que podríamos resumir con la cita de Maurice Barrès (1862-1923) de “Tous les dieux sont morts ou lointains” (Hinterhäuser, 1980: 12). Por tanto, hemos de tener presente que la moral que defiende *Entartung* depende del paradigma establecido por la ciencia médica basado en la objetividad y en la verdad (Pozo, 2013). Por eso, en el mismo prólogo, califica su obra de verdad científica ya que se trata de un “essai de critique réellement scientifique, qui ne juge pas une œuvre d'après les émotions qu'elle éveille, [...] mais d'après les éléments psychophysiologiques qui lui ont donné naissance” (Nordau, 1894: VII). Por lo tanto, plantea crear un género de buena crítica, o de crítica correcta, para detectar las obras degeneradas, creando así, en palabras de Maristany, una “medicina literaria” (1985: 267).

## 2. 2. El decadentismo

La asociación, entre la palabra *decadencia* y el concepto de *fin de siècle*, se mezcla constantemente con el término *degeneración*. A pesar de que en el contexto en el que nos movemos pueden parecer sinónimos, no lo son. Por *decadencia* hacemos referencia a una “concepción cíclica de la historia y a una perspectiva colectiva de lo social y de lo cultural” siempre desde una perspectiva biologicista y tendiendo habitualmente por objeto tanto a culturas como a civilizaciones; mientras que, la *degeneración*, hace referencia a una “noción clínica centrada en individualidades que se desvían de un paradigma normativo” (Pozo, 2013: 86), y se suele difundir a partir de discursos médicos o biológicos pero centrándose en individuos *anormales* como posibles amenazas sociales. La *degeneración* nunca se presenta como un concepto positivo, mientras que el término *decadencia* depende de la utilización que se le dé, pero ambas responden a usos ideológicos que a menudo irán de la mano (Pitarch Fernández, 2006).

Hemos de hacer referencia aquí a la cita de Paul Bourget (1852-1935) con la que habríamos el capítulo. Esa sociedad, entendida como un organismo, fruto de la biología, la herencia y el evolucionismo, que produce hombres inadaptados para la vida común, pone de manifiesto “la crisis de la concepción positivista del mundo” (Sáez Martínez, 2004: 16), y tendrá su eco, sobretodo, en el ámbito de lo literario. La *decadencia* se va a convertir en el nexo de unión de todos los movimientos artísticos que surgen en el *fin de siècle* (Pierrot, 1977), en los que además se suele mostrar una concepción pesimista de la existencia humana.

Además debemos distinguir entre *decadente* y *decadentismo*. Por *decadente* debemos entender “esa sensación de declive y cansancio, unida muchas veces a una conciencia de aristocracia y refinamiento cultural, ese sentimiento [...] «a veces opresivo y exaltado, de constituir el último de una serie»” (Sáez Martínez, 2004: 15-16). Esta imagen se relaciona con la *decadencia* de Roma o de Bizancio, los grandes imperios de la antigüedad. En Francia va a ser donde esta concepción será más representativa, dando lugar al estilo de la *decadencia*, que se convertirá en el *decadentismo*. Ya que en la literatura francesa, debido

seguramente al indudable peso del neoclasicismo y a las traducciones que de autores clásicos se hicieron en las décadas de 1830-1840 (Weber, 1989), hay una larga tradición de textos que versan sobre la decadencia del Imperio romano<sup>17</sup>, pero el primero que establece la noción de *estilo de decadencia* es Désiré Nisard (1806-1888) en *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (1834), obra que inspiró medio siglo después el *style de décadence* de Bourget (Kamerbeek, 1965). Esta idea de la decadencia latina se fundirá con la teoría de la decadencia de las razas del darwinismo y el positivismo, que surge de los estudios de antropología y psicología, y que aportarán rasgos como el declinar de la cultura y el sentimiento de crisis, la conciencia de encontrarse al final de un proceso vital y ante la disolución de toda una civilización, lo que dio en llamarse el *Finis latinorum*.

El inicio del decadentismo lo podríamos situar hacia 1880. Tres serían los momentos clave que marcan su nacimiento: el prefacio que Théophile Gautier escribió para las *Fleurs du mal* (1868), siendo el primero en emitir un juicio sobre el *style de décadence*; después la *Théorie de la décadence* (Nouvelle Revue, 1881) de Paul Bourget, que posteriormente fue editada en *Essais de psychologie contemporaine* (1883), que articuló plenamente “una teoría y estética de la decadencia” (Calinescu, 2003: 171) que influyó profundamente en Nietzsche; y la publicación en 1883 del soneto “Langueur” de Verlaine, donde resume la estética decadente del declive y que se convirtió en el estandarte del decadentismo.

Para Bourget la decadencia es consecuencia del pesimismo, del progreso de la civilización y de la influencia de la ciencia. Para él Baudelaire pasó de ser un “homme de décadence” a un “théoricien de décadence” (Bourget, 1920: 19). Ya que el propio Baudelaire, en un texto titulado *L'art philosophique* (1868), publicado póstumamente pero escrito posiblemente en 1859, había asociado la idea de decadencia a la modernidad al

---

<sup>17</sup> Baste recordar aquí obras que reflexionaron también sobre la decadencia latina, como: *Considérations sur la cause de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734) de Montesquieu (1689-1755), *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756) de Voltaire (1694-1778), y *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800) Mme. de Staël (1766-1817). Remitimos para más información a Calinescu (2003: 160-162). También hemos de mencionar, dentro de esta temática, la obra del historiador inglés Edward Gibbon (1737-1794), *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1788).

definirla como “un sistemático intento de eliminar los límites convencionales que existen entre las diversas artes” (Calinescu, 2003: 167):

Est-ce par une fatalité des décadences qu'aujourd'hui chaque art manifeste l'envie d'empiéter sur l'art voisin, et que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les sculpteurs, de la couleur dans la sculpture, les litterateurs, des motifs plastiques dans la littérature, et d'autres artistes, ceux dont nous avons à nous occuper aujourd'hui, une sorte de philosophie encyclopédique dans l'art plastique lui-même? (Baudelaire, 1868: 128).

La causa, siguiendo con su enfoque sociológico, sería el exceso de individualismo de las sociedades decadentes: “L'organisme social n'échappe pas à cette loi. Il entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité.” (Bourget, 1920: 20). Pero lo más interesante de esta aproximación sociológica es cuando compara la evolución de la sociedad hacia el individualismo con las manifestaciones individuales del *style de décadence* (Calinescu, 2003):

Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot. Les exemples foisonnent dans la littérature actuelle qui corroborent cette hypothèse et justifient cette analogie (Bourget, 1920: 20).

Se trata de un estilo abiertamente individualista que ha suprimido cualquier noción de autoridad, de la tradición y de escuela. De tal manera que la decadencia y la modernidad coinciden en su rechazo de la tradición y proclaman una búsqueda personal y una ruptura de la norma (Sáez Martínez, 2004). El primero en transgredir la tradición, según Bourget, fue Baudelaire, quien se proclama *decadente* “et il recherche, on sait avec quel parti pris de bravade, tout ce qui, dans la vie et dans l'art, paraît morbide et artificiel aux natures plus simples (Bourget, 1920: 24)”. En las páginas siguientes establece, gracias a los gustos y a las

elecciones artísticas de Baudelaire, lo que podríamos considerar como la prefiguración del prototipo del decadente (Bourget, 1920: 24-25), que invariablemente nos lleva a asociarlo con Des Esseintes (Sáez Martínez, 2004). Considera que por todo eso Baudelaire se ha convertido en un guía para la nueva generación, “un des éducateurs préférés de la génération qui vient” (Bourget, 1920: 26). De esta manera Baudelaire se convirtió en uno de los pilares del nuevo movimiento decadente que surgió hacia 1880, en Francia, centrado en la figura de Paul Verlaine, verdadero padre del decadentismo gracias a tres de sus textos (Sáez Martínez, 2004).

El primero de ellos es “Art poétique” (1882), publicado en la revista *Paris-Moderne*, en el que proponía una nueva poética basada en la música, en la exploración de los estados del alma y del ensueño, y con un lenguaje sugestivo apartado de los cánones tradicionales: *Et toute le reste est littérature* (Verlaine, 1902: 312). El segundo de ellos, lo hemos mencionado con anterioridad es “Langeur” (1883), publicado en *Le Chat noir*, recogido después en *Jadis et Naguère* (1884):

Je suis l'Empire à la fin de la décadence,  
Qui regarde passer les grands Barbares blancs  
En composant des acrostiches indolents  
D'un style d'or où la langueur du soleil danse (Verlaine, 1902: 381).

Aparece el término *décadence* utilizado de forma positiva e identificado con el *Finis latinorum*, con la caída de Roma y de Bizancio, donde el declive político provocó un arte excepcional que se diferencia del de los bárbaros. En “Un dimanche de l'été 1888”, escrito con motivo de la creación de *Le Décadent*, afirma el valor positivo de la decadencia entendida como un “estado de extrema civilización, de intensidad y alta cultura” (Sáez Martínez, 2004: 29):

J'aime le mot de décadence, tout miroitant de pourpre et d'ors. J'en révoque, bien entendu, toute imputation injurieuse et toute idée de déchéance. Ce mot suppose au contraire des pensées raffinées d'extrême civilisation, une haute culture littéraire, une âme capable d'intensives voluptés [...] Nous

pouvons faire une application ironique et nouvelle de ce mot en y sous-entendant la nécessité de réagir par le délicat, le précieux, le rare, contre les platitudes des temps présents (Marquèze-Pouey, 1986: 19).

El tercero es *Les Poètes Maudits* (1883), publicado por primera vez en diversos números de la revista *Lutèce*. Se trata de una galería de *poetas malditos* con los que comulga estéticamente y a los que admira, entre los que destacan especialmente Tristan Corbiere (1845-1875), Arthur Rimbaud (1854-1891) y Stéphane Mallarmé (1842-1898), que de esta forma se convertirán en referentes para los jóvenes escritores decadentes.

Por otra parte, la publicación, en 1884, de *À rebours* de Joris Karl Huysmans contribuyó a constituir definitivamente el movimiento decadente. Fruto de un momento histórico muy concreto, analiza la personalidad y la vida de un personaje hastiado que busca en lo artificial y lo artificioso un mundo paralelo. Esta obra acabó por establecer tanto “una psicología como una estética de la decadencia” (Sáez Martínez, 2004: 32). Gracias *À rebours*, una novela escrita por un autor ya famoso, los poetas malditos que aparecían en la obra de Verlaine tuvieron una gran difusión. Además, ofreció el modelo de la ética y de la estética decadente en la figura de su personaje principal, Jean Floressas des Esseintes, inspirado, al igual que al barón de Charlus de Marcel Proust (1871-1922), en el escritor decadente Robert de Montesquiou (1855-1921). En el planteamiento estético de esta obra se rechaza al mundo y a la naturaleza, creando una relación directa entre la decadencia y la artificialidad, al igual que Baudelaire había relacionado la modernidad con la artificialidad, por tanto quedan equiparadas las tres: modernidad-artificialidad-decadencia. Es, en definitiva, en palabra de Calinescu “un absoluto en lo que se refiere a la *estetización* de la decadencia” (2003: 176).

Todo este ambiente a favor de la decadencia hará que incluso se llegue a tener un periódico<sup>18</sup>, *Le Décadent* (1886), fundado por Anatole Baju (1861-1903), y que sirvió como

---

<sup>18</sup> *Le Décadent* nace (10 de abril de 1886) como periódico semanal con el nombre de *Le Décadent littéraire et artistique* y tendrá una vida de treinta y cinco números (4 de diciembre de 1886). Vuelve a aparecer como revista bimensual con el nombre de *Le Décadent* en diciembre de 1887, y tendrá una vida de treinta y cinco números, también, hasta mayo de 1889. En ambos proyectos participará de manera sustancial Anatole Baju. En adelante nos referiremos a *Le Décadent* como revista (Richard, 1968: 265).

vehículo de expresión para este movimiento literario. Además, la decadencia se llegó a convertir en un tópico tan de moda en París que, en el año 1885, justo un año después de *À rebours*, apareció una parodia titulada *Les Délivescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette*<sup>19</sup> de Gabriel Vicaire (1848-1900) y Henri Beauclair (1860-1919), obra que consiguió un doble efecto. Por un lado, proporcionó un conocimiento real del movimiento decadente al público, y por otro, dio a los propios escritores decadentes la conciencia de su existencia. La sátira, que ofrecen los diecinueve poemas que forman el libro, se fija en lo más aparente del movimiento, sus excentricidades formales, su vocabulario y la figura del decadente como neurópata y morfinómano. Así, gracias a los comportamientos y excentricidades de Montesquiou, de Des Esseintes y de Floupette se “conformó un mito social de artista” (Sáez Martínez, 2004: 34), basándose en lo externo y aparente de cada uno de ellos: lo raro, lo extraño, las anomalías, la oscuridad, etc... Todas las características externas sirvieron para juzgar por su ansia de singularidad a todo el movimiento decadente. La aplicación del término decadencia, tanto a la literatura, en un inicio, como al artista y a todo comportamiento que se salía de lo normal, después, tuvo tanto un valor despectivo como favorable, siempre en función del uso que se le diera (Sáez Martínez, 2004).

A partir de 1886, con *Le Manifeste du «Figaro»* de Jean Moréas (1856-1910), el movimiento se escinde en dos, los *décadents* y los *symbolistes*. Pero lo importante, independientemente de las rupturas posteriores, en las que no vamos a entrar, es que la conexión que se produjo entre la decadencia cultural y el ideal estético de la decadencia supuso una ruptura radical con la tradición.

Hacia 1890 el decadentismo se convierte en un movimiento internacional, pues llega también a España y a Hispanoamérica, aparte de a otros países. Lo que va a pervivir de este movimiento en todos esos lugares es más bien el espíritu y la sensibilidad decadente, pero en “una versión particular de las actitudes y convenciones desarrolladas en París” (Balakian, 1969: 20).

---

<sup>19</sup> Editado según reza en la portada del libro en “BYZANCE, Chez LION VANNÉ, ÉDITEUR” (Floupette, Beauclair y Vicaire, 1885).

La literatura de fin de siglo, entre las que hemos de situar al decadentismo, según Praz (1999), es una consecuencia del romanticismo. Relación que han estudiado otros autores como Albert Beguin, en *L'âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (1939), o Edmund Wilson, en *Axel's Castle* (1931), en los que matizan la afirmación de Mario Praz. Pero a nosotros nos conviene establecer unos matices que consideramos, junto con Praz, que son relevantes. Una de las claves distintivas entre los dos movimientos, entre el romanticismo y el decadentismo, es que el primero desarrolla una acción constante, mientras que el segundo se queda en la contemplación. El decadentismo tomara prestado del romanticismo “su agotamiento espiritual y la exageración emocional” (Sáez Martínez, 2004: 50), pero renegará, con su culto a la artificialidad, de la Naturaleza y de la concepción amorosa de los románticos.

Esta es sin duda una de las máximas del decadentismo y su principal temática: se alejan de la vida y de la Naturaleza, naturaleza que después de Taine y Zola se había convertido en *medio* (Jauss, 2004), y las sustituyen por el arte. De esta manera se oponen al concepto de mimesis clásica. Esto hará que los personajes decadentistas, como Des Esseintes, huyan de la sociedad y se refugien en un espacio interior, en un universo particular acorde a sus intereses, lejos de toda norma y de toda convención social, donde reivindican su soledad. De esta forma, en un acto de orgullo, reclaman su singularidad (Sáez Martínez, 2004). Así es como ese *intérieur*, que construyen todos los personajes decadentes, se llena de obras de arte, de objetos artísticos, de lujo, de refinamiento, todo ello con una función puramente estética. También los personajes femeninos que aparecen se suelen convertir en objetos, que forman parte de ese decorado interior, siendo a veces un reflejo del propio decadente, que se cultiva a sí mismo. En el caso de que se dé el amor entre ambos, éste siempre es un amor intelectual, cerebral. Son personajes que buscan sistemáticamente, de forma racional o no, todo aquello que sea anormal, lo que se salga de lo establecido por las convenciones sociales. Fruto de ello son las perversiones y equívocos para escapar del *ennui* que los acecha.

Este arte decadentista sufrió los envites de los discursos de la psiquiatría como todo el arte moderno, y se convirtió en arte degenerado. Hemos de tener conciencia que el

decadentismo no fue solamente un movimiento estético de rechazo de la tradición, sino que buscó también remover los cimientos de ese mundo burgués al que pertenecían, y que no les gustaba, con su *épater le bourgeois* (Sobejano, 1967a). No se limitó a una “grito de guerra”, sino que fue una lucha de valores y contravalores en toda regla: contra la salud burguesa, la enfermedad; contra la familia, el individualismo; contra la sociedad, el aislamiento. Es el momento en que “la psiquiatría y la burguesía se dan la mano en tanto que la ciencia adopta el papel de un servidor de normas de comportamiento y valor burgueses” (Neumann, 1992: 146). Así tenemos que leer *Entartung* hoy en día, como el “principal sistematizador de la patología artística” (Sáez Martínez, 2004: 84) de *fin de siècle*, donde se establece el campo de la sana moralidad burguesa frente a la modernidad artística, para así establecer al hombre burgués como modelo de los valores sociales.

### 2. 3. *Fin de siècle*

A continuación vamos a hacer uso del primero de los libros que forma *Entartung* de Max Nordau, que se titula *Fin de siècle*. En este capítulo se propone mostrar cuál es el estado de la cuestión. Creemos que las características que en esta primera parte enumera sirven para establecer las particularidades comunes a todos los fines de siglo que se produjeron en aquel momento y que tuvieron como referente a la ciudad de París. El texto está estructurado como si fuera un tratado de medicina dividido en cuatro partes, que pasamos a analizar:

I. *Crépuscule des Peuples*. En esta primera parte, determina el origen del término *Fin de siècle* como francés y la ciudad de París como el epicentro del mal y su lugar de procedencia. Con este concepto trata de explicar la “disposition d’esprit” que se manifiesta en los artistas contemporáneos suyos como consecuencia de la vida en la gran ciudad y que se ha extendido a todas las lenguas cultas. La cita, aunque extensa, es reveladora:

Le caractère commun de nombreuses manifestations contemporaines, ainsi que la disposition d’esprit fondamentale qui se révèle en celles-ci, se résume dans le terme « fin de siècle » [...] « Fin de siècle » est français, car c’est la

France qui, la première, a eu conscience de l'état d'esprit que l'on dénomme ainsi. Le mot a volé à travers les deux mondes et a trouvé accès dans toutes les langues cultivées. [...] L'état « fin de siècle » des esprits se rencontré aujourd'hui partout; mais il n'est, dans beaucoup de cas, que l'imitation d'une mode étrangère tenue pour distinguée, et n'a rien d'organique. C'est dans son pays d'origine qu'il se présente de la façon la plus authentique; et Paris est l'endroit désigné pour l'observer dans ses manifestations variées (Nordau, 1894: 3-4).

Hace hincapié en la inutilidad el concepto en sí mismo: “Que le mot en lui-même soit tout à fait niais, c'est ce qu'il est inutile de démontrer”. Considera como “grosera” la identificación de siglo con una especie de “ser vivo” que recorre todas las fases de la existencia. No deja de sorprendernos, ya que sus planteamientos hacen los mismos paralelismos, ya que están marcados por el determinismo del medio y el evolucionismo, convirtiendo a la gran ciudad, como símbolo del progreso civilizador, en el catalizador de la degeneración de la raza. Además hace una aclaración sobre el concepto de *fin de siècle* que utilizan los franceses, a los que según Nordau habría que aplicarles el concepto de *fin de race*. Tanto la edición francesa que manejamos, como la edición castellana de la obra, en este punto tienen una aclaración, hecha por el propio autor, para explicar a quiénes se le aplica el término *fin de race*. Solo es posible aplicarlo a “les dix mille supérieurs”, a los ricos habitantes de las ciudades, los que se autodenominan “la sociedad”, aquellos “qui ont trouvé le « fin de siècle »”, solo a ellos habría que aplicarles el *fin de race*, ya que son los que verdaderamente muestran síntomas de extinción y de hundimiento. Se podría identificar esos “dix mille supérieurs” como los que aspiraban ser rentistas o ya lo eran, es decir, como improductivos, entre los que podríamos incluir un gran número de escritores o de personajes literarios del momento (Weber, 1989). De esta distinción deja fuera a la “population des campagnes, une partie des ouvriers et de la bourgeoisie” ya que ellos sí que están sanos. Para Nordau este período se puede designar como el “Crépuscule des Peuples”:

Mais si idiot que puisse être le mot « fin de siècle », l'état d'esprit qu'il est destiné à définir existe en fait dans les groupes dirigeants. La disposition

d'âme actuelle est étrangement confuse, faite à la fois d'agitation fiévreuse et de morne découragement, de crainte de l'avenir et de gaieté désespérée qui se résigne. La sensation dominante est celle d'un engoutissement, d'un éteignement. « Fin de siècle » est une confession et en même temps une plainte (Nordau, 1894: 5).

La disposición *fin de siècle* de esos grupos directores de la sociedad la fija con una metáfora reveladora y muy al estilo decadente, o, por lo menos, muy en la línea a cómo define Balakian el decadentismo, como el “arte de morir en belleza” (1969: 127). De hecho el concepto de *decadencia* suele ir asociado al de *fin de siècle*, ya que éste “se identificó conscientemente con un programa cultural de decadencia” (Sáez Martínez, 2004: 21), término que atormentaba a las minorías ilustradas (Weber, 1989):

La disposition « fin de siècle » est [...] le désespoir impuissant d'un malade chronique qui, au milieu de la nature exuberante et éternelle, se sent peu à peu mourir (Nordau, 1894: 6).

Reconoce que el término con el que se cataloga esta disposición de espíritu está lleno de ambigüedad y las equipara a conceptos como libertad, ideal o progreso que son simplemente *sonorités*. Aunque con Nordau empezará a cargarse de connotaciones peyorativas y, por lo tanto, a perder una parte de esa ambigüedad:

Le mot à la mode est empreint de ce vague qui le rend apte à indiquer toutes les choses à demi conscientes et peu nettes qui s'agitent dans les esprits. [...] « Fin de siècle », lui aussi, ne dit rien en lui-même et reçoit une signification variable selon le cercle d'idées de ceux qui s'en servent (Nordau, 1894: 7).

Para intentar acotar el significado de este término de moda pone ejemplos de uso, contemporáneos a él, pues nos dice que han sido extraídos de periódicos y de libros durante los dos últimos años, en los que esta expresión ha sido empleada (rey, obispo, funcionario, matrimonio, diplomático, hijo y señoritas). Todos ellos acaban con la etiqueta de “fin de siècle”. Lo que todos parecen presentar en común es un desprecio de las

convenciones y de la moral tradicional. Por lo tanto el concepto de *fin de siècle*, para Nordau, vendría a significar el fin de un orden que ha aportado al mundo lógica, bondad y belleza:

[...] Tous ces cas « fin de siècle » ont un trait commun: le dédain des convenances et de la morale traditionnelles.

Telle est la conception qui gît au fond du mot « fin de siècle » : le détachement pratique de la discipline transmise, qui théoriquement subsiste encore [...] Mais pour tous, la fin d'un ordre de choses qui, pendant une longue suite de siècles, a satisfait la logique, dompté la perversité, et fait mûrir le beau dans tous les arts (Nordau, 1894: 10-11).

Delimita el gusto por esa estética a una minoría compuesta “en gran parte de gentes ricas y distinguidas o de fanáticos”, mientras que la gran mayoría de la clase media y del proletariado siguen prefiriendo las viejas formas del arte y de la literatura:

Une toute petite minorité seule trouve un plaisir sincère aux nouvelles tendances et les annonce avec conviction comme les seules justifiées, les seules conduisant à l'avenir, les seules faites pour plaire et pour édifier. Mais cette minorité a le don d'occuper toute la surface visible de la société, de même qu'une très petite quantité d'huile est capable de couvrir de larges étendues de mer. Elle se compose en grande partie de gens riches et distingués ou de fanatiques [...] et c'est ainsi que l'humanité civilisée tout entière semble convertie à l'esthétique du Crépuscule des Peuples (Nordau, 1894: 14).

En suma, en esta primera parte establece el origen y el lugar donde comprobar la disposición de espíritu que denominó *fin de siècle*, aplicable sólo a una minoría, que según él eran “diez mil superiores”. Esta minoría es equiparable a los rentistas, a aquellos que tienen un gusto “enfermo” por la novedad.

II. *Symptômes*. Después establece los síntomas: habla de las mujeres, de los niños y de los hombres en general, por este orden. Se trata de gente elegante que dice encontrar en las grandes ciudades europeas. Primero hablará de su anarquía en el aspecto físico, de su

forma de vestir, de sus casas –“donde todo está pensado para excitar y trastornar sus nervios”–. Todos quieren representar algo que no son, incluso imitando a varios modelos a la vez, porque quieren ser “singulares”:

Le caractère commun de tous ces êtres, c'est de ne pas donner leur véritable nature, mais de vouloir représenter quelque chose qu'ils ne sont pas [...] Mais cherchent à incarner un modèle quelconque de l'art qui n'a aucune parenté avec leur propre schéma et souvent même lui est violemment opposé; et très fréquemment ils n'imitent pas seulement un modèle, mais plusieurs modèles à la fois, qui grincent les dents les uns contre les autres (Nordau, 1894: 18).

Esa singularidad les lleva a llamar la atención a toda costa, con cualquier parte de su cuerpo, ya que su único empeño es producir efecto a cualquier precio:

Chaque individu aspire visiblement à éveiller violemment l'attention par une singularité quelconque de contour, d'attitude, de coupe, de couleur, et à la fixer impérieusement. Il veut exercer une forte excitation nerveuse, agréable ou désagréable, peu importe. Son idée fixe est de produire à tout prix de l'effet (Nordau, 1894: 19).

También pasa revista a la forma de divertirse de esos individuos que ha seleccionado al principio. Repasa sus gustos en el salón de pintura, en la ópera, en los conciertos y en los libros. Pone de manifiesto que son demasiado refinados para las crudezas que muestra el naturalismo y prefieren el “perfume del tocador y de la sacristía”:

Les livres qui divertissent ou édifient le public ici décrit, répandent un curieux parfum [...] La poésie fangeuse de M. Zola et de ses disciples en vidange littéraire est dépassée et ne peut plus désormais s'adresser qu'à des couches sociales et à des peuples arriérés. La classe qui forme l'avant-garde de la civilisation se bouche le nez en face de la fosse mobile du naturalisme non atténué, et ne se penche au-dessus de lui avec sympathie et curiosité que

si une habile canalisation y a amené aussi quelque parfum de boudoir et de sacristie (Nordau, 1894: 26).

Esa necesidad de novedades insaciable, en el mundo de los libros y de la literatura, la determina en los temas y en el lenguaje. Los temas preferidos vendrían a ser una mezcla entre erotismo y misticismo, mientras que el lenguaje, para estar a la moda, debe ser difícil para gustar de la “vanguardia de la civilización”. Tienen que presentar un lenguaje oscuro como la primera condición para estar a la moda:

Le livre qui veut devenir à la mode doit avant tout être obscur. Le compréhensible est banal et bon seulement pour la populace. Ce livre doit afficher en outre un certain ton onctueux, mais pas trop importun, de prédicateur, et faire succéder aux scènes lubriques des explosions éplorées d’amour pour tous les souffrants et les humbles, ou des transports enflammés de fervente croyance en Dieu (Nordau, 1894: 27).

Detengámonos un momento sobre el lenguaje. La importancia de la lengua en un momento álgido del nacionalismo en Europa es significativa. Primero, porque la nación se concibió en la lengua a partir de Herder (1744-1803) (Anderson, 1993), y, por lo tanto, de ahí la importancia de los escritores y de los maestros, como encargados de transmitir los valores de la patria, que en su inmensa mayoría coincidirán con los valores del capitalismo. Después, porque como apuntábamos al principio, va a ser el lugar y el medio por el que las luchas de poder de los escritores de *fin de siècle* y de sus críticos, como Nordau, se van a canalizar (Foucault, 1999). Por lo tanto, toda literatura que se aparte de la mimesis clásica, que representa los valores de la burguesía, queda descalificada y etiquetada por parte de Nordau. Este autor considera como degenerado y, por tanto, síntoma de la enfermedad *fin de siècle* (Trigo, 1992), todo lenguaje que no responde al pensamiento. De esta forma, Nordau se presenta como un criminólogo capaz de asegurar el orden social y de devolver el sentido a la expresión de la cultural finisecular.

En “Nationalité”, un capítulo de *Paradoxes* (1885)<sup>20</sup>, Nordau relaciona el lenguaje con la enfermedad. La lengua es la encargada de unir a los individuos y de formar los grupos nacionales, ya que es “le lien de beaucoup le plus fort qui puisse unir les hommes entre eux” (Nordau, 1897b: 143-144). La supervivencia de la nación depende de un lenguaje sano y para ello hay que enseñar y construir una lengua nacional. La función del escritor o del profesor de lengua, como decíamos antes, es la de formar al individuo y por tanto a la nación, y de esta manera actuar como promotores de la regeneración social. De esta forma, a través de estas ideas de raíz romántica, el lenguaje y la literatura tienen un papel fundamental en el desarrollo de toda nación: si éstos pierden la capacidad de comunicación, la sociedad va hacia la autodestrucción.

Ese es el lugar que Nordau otorga a los escritores, estandartes de la nación, y por lo tanto, del orden y de la salud. Vemos pues, cómo el prestigio de las ciencias de la vida, basado en la oposición de lo sano y lo mórbido, también alcanzará al lenguaje (Foucault, 2007). El lenguaje no solo era un vínculo directo con el cerebro sino que era un lazo con el pensamiento mismo y, por lo tanto, con el estado mental del individuo. Este vínculo entre lenguaje y estado mental se ve desde el principio de *Entartung*. En los escritores degenerados se muestra en el modo en que las palabras han perdido su significado original y, por tanto, para Nordau y sus seguidores hacen un uso mórbido del lenguaje:

Les lois et les institutions ne déterminent pas non plus la nationalité, quoiqu'on ne puisse nier leur influence sur la formation du caractère de l'homme. Ce qui seul la détermine, c'est la langue. Par elle seule, l'homme devient membre d'un peuple; elle seule lui donne sa nationalité. Qu'on se représente donc bien l'importance de la langue pour l'individu, la part de celle-ci à la formation de son être, de son penser, de son sentiment, de toute sa physionomie humaine. Par la langue, l'individu prend la manière de voir du peuple qui l'a formée et développée et lui a confié et organiquement enchâssé les plus secrets mouvements de son esprit, les plus délicates

---

<sup>20</sup> Max Nordau, *Paradoxe* (Leipzig: B. Elischer, 1885). *Paradoxe* se tradujo al francés en dos libros diferentes: *Paradoxes psychologiques*, trad. Auguste Dietrich (Paris: Felix Alcan, 1896) y *Paradoxes sociologiques*, trad. Auguste Dietrich (Paris: Felix Alcan, 1897). Citamos por este último.

particularités de son monde de représentations. Par la langue, il devient enfant adoptif et héritier de tous les penseurs et poètes, de tous les éducateurs et guides du peuple; par la langue, il tombe sous l'effet de la suggestion universelle que la littérature et l'histoire d'un peuple exercent sur tous ses membres, en les rendant tous semblables par la façon de sentir et d'agir. La langue est en réalité l'homme même. C'est par son intermédiaire qu'il perçoit les traits les plus nombreux et les plus importants du phénomène universel, et elle est l'outil capital au moyen duquel il réagit sur le monde extérieur.

[...] C'était à une époque où la masse de la nation était sans droit de corvéable, et où seule la toute petite minorité se trouvait en possession de la puissance. L'homme de basse condition n'avait pour ainsi dire alors pas besoin de langue. (Nordau, 1897b: 145).

Acaba esta segunda parte citando la poesía simbolista y a algunos de los autores que estudia en los libros siguientes: Ibsen, Maeterlinck, Nietzsche, Tolstoi, Jules Jouy, Bruant, Mac Nab, Xanrof y Paul Verlaine. No sólo afecta esa necesidad continua de novedades a la “vanguardia de la civilización”, sino que los poetas y los artistas que intentan congraciarse con ellos siempre tienen que ir a la búsqueda de emociones nuevas:

Celle-ci cherche des satisfactions inconnues. Elle exige des excitations plus fortes, et espère les trouver dans les exhibitions où différents arts s'efforcent d'agir simultanément sur tous les sens dans des combinaisons nouvelles. Poètes et artistes se battent incessamment les flancs pour satisfaire cet instinct. (Nordau, 1894: 28).

III: *Diagnostic*. Seguidamente establece el diagnóstico de lo que considera “estados patológicos” que se convierten en enfermedad, que son: la degeneración y la histeria. Las define como enfermedades de “tipo primitivo” que presentan tantos estigmas físicos como intelectuales. Define la degeneración como la incapacidad de “obrar” a la que se une la afición al “ensueño vago”, estableciendo además el misticismo como estigma principal del

degenerado. Los que siguen a estos degenerados, tanto se trate del público en general como de acólitos en particular, son los que denomina histéricos o neurasténicos por su extraordinaria emotividad. Esto le lleva a catalogar a las escuelas o a los grupos artísticos como ejemplos de “histerismo en masa” o “faltos de personalidad”. Pero antes de todo eso, lo primero que hace es legitimar el papel del médico, de ese médico que es al mismo tiempo juez (Foucault, 2001), cómo el único capaz de detectar esas disposiciones *fin de siècle*. Para ello, cuestiona el papel de todo aquel que no tenga una formación científica, como ya había anticipado en el prólogo (Nordau, 1894: VI):

Le bel esprit, auquel son éducation exclusivement esthétique ne permet pas de comprendre l'enchaînement des choses et de saisir leur véritable signification, s'abuse lui-même et abuse les autres sur son ignorance au moyen de phrases sonores et parle superbement d'une « recherche inquiète d'un idéal nouveau par l'ame moderne », des « vibrations plus riches du système nerveux affiné des contemporains », des « sensations inconnues de l'homme d'élite » (Nordau, 1894: 30).

No está demás que recordemos también que en 1857 se celebró un juicio moral contra *Madame Bovary* y *Les fleurs du mal* acusadas por *procureur impérial* Ernest Pinard (1822-1909) (Cano Gaviria, 1984). Tuvo amplio eco en la prensa donde se llegó a pedir que un médico tratara a sus respectivos autores. Entonces se da el paso del magistrado al médico, y va a ser este quien se encargue de juzgar a los escritores, estigmatizándolos como enfermos, antes que condenar y sancionar sus obras. Se pasa de la crítica científica de Taine a lo que Maristany (1985: 267) ha dado en llamar la “medicina literaria” de Lombroso y Nordau:

Mais le médecin, celui notamment qui s'est voué à l'étude particulière des maladies nerveuses et mentales, reconnaît au premier coup d'oeil, dans la disposition d'esprit « fin de siècle », dans les tendances de la poésie et de l'art contemporains, dans la manière d'être des créateurs d'oeuvres mystiques, symboliques, « décadentes », et l'attitude de leurs admirateurs, dans les penchants et instincts esthétiques du public à la mode, le syndrome de deux états pathologiques bien définis, qu'il connaît parfaitement : la

dégénérescence et l'hystérie, dont les degrés inférieurs portent le nom de neurasthénie. Ces deux conditions de l'organisine diffèrent en elles-mêmes, mais ont certains traits communs; elles se présentent fréquemment aussi l'une à côté de l'autre, de telle sorte qu'il est plus facile de les observer dans leurs formes mixtes que chacune isolément (Nordau, 1894: 30-31).

Después formula la definición de Morel sobre la degeneración concretándola como “*comme une déviation malade d'un type primitif*” (Nordau, 1894: 32). Para pasar a hablar de los estigmas y como estos han sido ampliados por Lombroso:

Morel énumère dans son livre les signes anatomiques de dégénérescence, dont la liste a été notablement accrue par les observateurs venus après lui. Lombroso, notamment, a considérablement enrichi la connaissance des stigmates, mais il ne les attribue qu'à son « criminel-né », restriction qui, précisément au point de vue scientifique du maître italien, ne peut se justifier, car les « criminels-nés » ne sont autre chose qu'une subdivision des dégénérés (Nordau, 1894: 33).

Además establece el método para probar que todos los artistas de *fin de siècle* son unos degenerados. Consistiría en un examen físico, que invariablemente aportarían uno o dos estigmas, y estudiar su árbol genealógico, dónde sin lugar a dudas se encontrarían parientes también degenerados:

Il y aurait un moyen sûr de prouver qu'elle n'est pas arbitraire, que ce n'est pas une boutade sans fondement, mais un fait, l'affirmation que les auteurs de tous les mouvements « fin de siècle » en art et en littérature sont des dégénérés; ce serait d'examiner soigneusement leur per sonne physique et leur arbre généalogique. On rencontrerait indubitablement chez presque tous des proches parents dégénérés et un ou plusieurs stigmates qui mettent hors de doute le diagnostic « dégénérescence » (Nordau, 1894: 33-34).

A parte de hablar de los estigmas físicos de los degenerados, también lo hace de los estigmas intelectuales. Tan exactos o más que los físicos, y que en el caso de los artistas

quedan plasmados en sus obras. Así van a ser sus obras las que van a ratificar estos estigmas, con lo que no sería necesario examinarlos ni utilizar la antropometría. De esta manera, el degenerado superior queda caracterizado no como enfermo, sino como el portador de un estado de anomalía (Foucault, 2001) que se muestra en sus obras:

A côté des stigmates physiques, la science en a aussi trouvé d'intellectuels, qui caractérisent la dégénérescence aussi sûrement que ceux-là, et ceux-ci apparaissent nettement dans toutes les manifestations vitales, notamment dans toutes les oeuvres des dégénérés, au point qu'il n'est pas nécessaire de mesurer le crâne d'un écrivain ou de voir le lobe de l'oreille d'un peintre, pour reconnaître qu'il appartient à la classe des dégénérés (Nordau, 1894: 34).

Hace una enumeración de las distintas denominaciones que se le han dado a este tipo degenerados, por parte de Henry Maudsley (1835-1918), Magnan y Lombroso, cuya semejanza radica en el parentesco de su fisonomía intelectual:

On a trouvé pour ceux-ci une quantité de dénominations. Maudsley et Ball les nomment « habitants des pays-frontières », c'est-à-dire des régions limitrophes à la raison intacte et à la folie déclarée. Magnan les appelle « dégénérés supérieurs », et Lombroso parle de « mattoïdes » (du mot italien *matto*, fou), et de « graphomanes », désignant par ce mot ces demi-fous qui ressentent le besoin d'écrire. En dépit de la multiplicité de ces dénominations, il s'agit d'une espèce unique d'individus, qui manifestent leur parenté par la similitude de leur physionomie intellectuelle (Nordau, 1894: 34).

La desigualdad que presentan estos degenerados superiores radica en un escaso desarrollo físico y un exagerado desarrollo intelectual. La atrofia de unos órganos favorece el extraordinario desarrollo de otros, es algo que ya veíamos anteriormente tanto en Lombroso como en Nietzsche. Pero lo que es común a todos ellos es que no tienen sentido de la moral ni del derecho. Podemos establecer aquí, siguiendo a Foucault (2001), que es con estos planteamientos cuando la teoría de la degeneración pierde su sentido

terapéutico y pasa a tener una función de protección y de orden contra todo aquel que presente un estado anormal:

L'inégalité que nous avons observée dans le développement physique des dégénérés, nous la rencontrons aussi dans leur développement intellectuel. L'asymétrie du visage et du crâne trouve en quelque sorte son pendant dans leurs facultés. Les unes sont complètement étiolées, les autres pathologiquement exagérées. Ce qui manque à presque tous les dégénérés, c'est le sens de la moralité et du droit. Pour eux n'existe aucune loi, aucune convenance, aucune pudeur (Nordau, 1894: 34-35).

Cuando este estado alcanza un alto grado habla “de « folie morale », « la moral insanity » de Pritchard et de Maudsley” (Nordau, 1894: 35). El origen de esta *folie morale* está en el egoísmo, en la impulsividad y en la emotividad, que vienen a ser los tres estigmas intelectuales principales de los degenerados superiores (Nordau, 1894: 36-37). Se centra en un estado característico en los degenerados de *fin de siècle*, la *adinamia* o debilidad muscular extrema. Como después tendremos ocasión de verlo referidos en las dos obras que analizaremos, parece interesante referir la cita de Nordau por extenso:

A côté de la folie morale et de l'émotivité, on observe chez le dégénéré un état d'adynamie et de découragement intellectuels qui revêt, selon les circonstances, la forme du pessimisme, d'une crainte vague de tous les êtres humains et de tout le phénomène du monde, ou le dégoût de soi-même [...] Dans ce tableau du mélancolique déprimé, sombre, désespérant de lui-même et du monde, que torture la crainte de l'inconnu et que menacent des dangers vagues, mais terribles, nous reconnaissons trait pour trait l'homme du Crépuscule des Peuples et la disposition d'esprit « fin de siècle » décrite dans le premier chapitre.

A l'abattement caractéristique du dégénéré s'allie, en règle générale, une aversion pour toute action, qui peut aller jusqu'à l'horreur d'agir et l'impuissance de vouloir (aboulie) (Nordau, 1894: 37-38).

El degenerado que sufre tales taras hereditarias cree que su estado lo ha elegido libremente por lo que se vanagloria de la inactividad y busca filosofías que lo alejen del mundo:

Le dégénéré qu’effraye l’action, dépourvu de volonté, qui ne soupçonne pas que son incapacité d’agir est une conséquence de ses tares cérébrales héréditaires, se fait accroire que c’est par libre détermination qu’il méprise l’action et se complaît dans l’inactivité; [...] il se construit une philosophie de renonciation, d’éloignement du monde et de mépris des hommes, prétend qu’il s’est convaincu de l’excellence du quiétisme, [...] Les dégénérés et les aliénés sont le public prédestiné de Schopenhauer et de Édouard de Hartmann (Nordau, 1894: 38-39).

Una de las anomalías que presenta todo degenerado es la ensoñación, que opone con altivez al “prosaïsme du philistin”, para autodenominarse artista:

A l’incapacité d’agir se rattache l’amour de la rêverie creuse. Le dégénéré n’est pas capable de diriger longuement ou même un instant son attention sur un point, pas plus que de saisir nettement, d’ordonner, d’élaborer en aperceptions et jugements les impressions du monde extérieur que ses sens fonctionnant défectueusement portent à sa conscience distraite [...] Il nomme cela « une disposition à l’idéal », s’attribue des penchants esthétiques irrésistibles, et se qualifie fièrement d’artiste (Nordau, 1894: 39-40).

Este ser, debido a su falta de voluntad, está condenado a no sobrevivir, a no adaptarse al medio en el que le ha tocado vivir:

Le dégénéré est incapable de s’adapter à des conditions données, incapacité caractéristique des variétés pathologiques de chaque espèce et certainement un des motifs principaux de leur prompt disparition [...] par la débilité organique de sa volonté (Nordau, 1894: 41).

El último estigma que destaca es el misticismo, la exaltación religiosa que dice ver en todos los escritores contemporáneos, al que dedica el segundo libro de los cinco que forman *Entartung*. :

Un stigmaté capital du dégénéré, enfin, que j'ai réservé comme le dernier, c'est le mysticisme [...] Dans les chapitres suivants, où il sera question de l'art et de la poésie mystiques du jour, je trouverai l'occasion de montrer au lecteur qu'entre ces tendances et l'exaltation religieuse que l'on observe chez presque tous les dégénérés et aliénés héréditaires, il n'y a pas de différence (Nordau, 1894: 41-42).

Enumerados los rasgos de la degeneración, se pregunta si se pueden aplicar a todas las nuevas tendencias e insiste en destacar que los degenerados superiores no están faltos de talento, sino de moral:

J'ai énuméré les traits les plus saillants qui caractérisent l'état mental du dégénéré. Le lecteur peut maintenant juger par lui-même si le diagnostic « dégénérescence » est applicable ou non aux promoteurs des nouvelles tendances esthétiques. Que l'on n'aille pas croire, d'ailleurs, que dégénérescence est synonyme de manque de talent. Presque tous les observateurs qui ont examiné beaucoup de dégénérés établissent expressément le contraire (Nordau, 1894: 42).

Estos degenerados superiores que pregonan el arte nuevo son aclamados por una serie de seguidores a los que va a calificar de histéricos o de neurasténicos. Por lo tanto no castiga sólo a los artistas, sino a todos aquellos que de una manera u otra puedan seguir este arte nuevo:

Ainsi sont bâtis les mieux doués de ceux qui, en art et en littérature, trouvent les nouveaux sentiers, et que des disciples enthousiastes acclament comme guides vers la terre promise de l'avenir. Parmi eux prédominent les dégénérés ou mattoïdes. A la foule, au contraire, qui les admire et jure par eux, qui imite les modes qu'ils ont imaginées et se plaît aux étrangetés

décrites dans le chapitre précédent, s'applique avant tout le second des diagnostics établis plus haut : chez elle nous avons principalement affaire à l'hystérie et à la neurasthénie (Nordau, 1894: 46).

Establece que los histéricos, como los degenerados, cumplen con todas las características de las singularidades *fin de siècle*, que nos había planteado al principio, especialmente el tratar de no ser uno mismo. A esta peculiaridad le une dos más que van a estar muy al día, el coleccionismo y la locura por comprar, o lo que hoy llamaríamos el consumismo, elementos que luego veremos reflejados en *De sobremesa*:

Il n'est pas nécessaire, je pense, de faire remarquer spécialement au lecteur combien ce portrait clinique de l'hystérique répond à la description des singularités « fin de siècle », et comment nous y rencontrons tous les traits que nous a fait connaître l'observation des phénomènes de l'époque, particulièrement la rage d'imiter, à l'extérieur, dans le vêtement, l'attitude, le port de la chevelure et de la barbe, des figures de tableaux anciens et nouveaux, et l'effort fiévreux pour attirer l'attention, par n'importe quelle étrangeté, et faire parler de soi. L'examen des dégénérés et des hystériques déclarés [...] nous donne aussi la clef de détails secondaires des modes du jour. La fureur de collectionner des contemporains [...], nous savons que Magnan a constaté chez les dégénérés un instinct irrésistible d'acquérir des babioles inutiles. Cet instinct est si accusé et si particulier, que Magnan le déclare un stigmate de dégénérescence et a créé pour lui le nom « d'oniomanie », ou folie d'acheter (Nordau, 1894: 49-50).

Tanto la histeria como la degeneración le sirven a Nordau para estigmatizar las nuevas corrientes literarias organizadas en grupos o escuelas, como los decadentes o los simbolistas, ya que el arte y la literatura son actividades claramente individuales:

Un autre phénomène est encore caractéristique à un haut degré de la dégénérescence des uns et de l'hystérie des autres : c'est la formation de groupes ou d'écoles fermés, s'isolant intraitablement des écoles voisines, que l'on observe actuellement dans l'art et la littérature [...] S'il y a une activité

humaine qui doit être individuelle, c'est à coup sûr l'activité artistique. Le vrai talent est toujours personnel (Nordau, 1894: 54).

Considera que el hecho de que un escritor se vincule a cualquier *ismo* es un claro síntoma de falta de personalidad y de talento:

Le seul fait qu'un écrivain ou un artiste se laisse assermenter à un mot d'ordre, à un « isme » quelconque, qu'il coure avec des cris de jubilation derrière un drapeau et une musique turque, est une preuve complète de manque de personnalité, c'est-à-dire de talent (Nordau, 1894: 55).

Este hecho es considerado por Nordau como una enfermedad que puede tomar diferentes formas dependiendo de los casos:

Il en est tout autrement quand des écrivains ou des artistes se réunissent sciemment et à dessein, et fondent une école esthétique comme on fonde une banque d'escompte [...] Cela peut être de la spéculation ordinaire, mais, en général, c'est de la maladie. Le penchant au groupement, qui se révèle chez tous les dégénérés et les hystériques, peut prendre différentes formes (Nordau, 1894: 55-56).

Se va a detener en mostrar la “historia natural” de las escuelas estéticas, donde todos, desde su fundador hasta sus seguidores, en diferente orden de gravedad, son unos enfermos. Actúan como han de hacerlo ya que son portadores de un estado de anomalía (Foucault, 2001):

Telle est l'histoire naturelle des écoles esthétiques. Un dégénéré proclame, sous l'effet d'une obsession, un dogme littéraire quelconque, le réalisme, la pornographie, le mysticisme, le symbolisme, le diabolisme. Il le fait avec une éloquence violente et pénétrante, avec surexcitation, avec un manque d'égards furibond. D'autres dégénérés, hystériques, neurasthéniques, se réunissent autour de lui, reçoivent le nouveau dogme de sa bouche, et vivent cà partir de ce moment pour le répandre.

Dans ce cas, tous les intéressés sont de bonne foi : le fondateur comme les disciples. Ils agissent comme ils doivent agir, étant donné l'état maladif de leur cerveau et de leur système nerveux (Nordau, 1894: 57).

Todos, tanto los artistas creadores de nuevas escuelas artísticas, como sus seguidores, son unos degenerados porque todos comparten ese estado que ha denominado “disposition d'esprit *fin de siècle*”:

Nous avons montré comment naissent les écoles : elles sont le fruit de la dégénérescence des créateurs et de leurs imitateurs convaincus (Nordau, 1894: 59).

IV. *Etiologie*. La razón de esta enfermedad se puede circunscribir al medio donde se desarrolla este arte, la gran ciudad, como amalgama de una serie de causas que enumera a lo largo de este apartado. Primeramente sancionando que las modas literarias y artísticas de lo que él llama *fin de siècle* y sus seguidores son las consecuencias de la degeneración y la histeria:

Nous avons reconnu que les tendances et modes littéraires et artistiques « fin de siècle », ainsi que l'accessibilité du public à leur égard, sont l'effet de maladies, et nous avons pu établir que ces maladies sont la dégénérescence et l'hystérie. Nous avons maintenant à rechercher comment ces maladies de l'époque sont nées, et pourquoi elles apparaissent si extraordinairement fréquentes justement en notre temps (Nordau, 1894: 62).

La primera de ellas, ya establecida por Morel, es el incremento de estupefacientes: alcohol, tabaco, opio, *haschisch*, arsénico, etc. engendra degenerados. Para ello aporta datos estadísticos que prueban el consumo de alcohol y de tabaco en el mundo civilizado. Mientras que el aumento de consumo de opio y de *haschisch* es considerable, no lo considera preocupante porque no afecta a la raza blanca, sino a los pueblos orientales. Aquí tenemos una muestra de lo que Foucault (2006) ha denominado el racismo *étnico y exterior*, que como decíamos anteriormente, se mezcla a menudo con el racismo *interior*:

Morel, le grand scrutateur de la dégénérescence, ramène au fond celle-ci à l'intoxication. Une génération qui use régulièrement, même sans excès, de stupéfiants et d'excitants sous n'importe quelle forme (boissons fermentées, tabac, opium, haschisch, arsenic), qui mange des choses corrompues (seigle ergoté, mauvais maïs), qui absorbe des poisons organiques (fièvre paludéenne, syphilis, tuberculose, goitre), engendre des descendants dégénérés qui, s'ils restent exposés aux mêmes influences, descendent rapidement aux plus bas degrés de la dégénérescence, à l'idiotisme, au nanisme, etc (Nordau, 1894: 62-63).

Una de las causas más perniciosas para Nordau es “la influencia destructora” que las grandes ciudades ejercen sobre los individuos. Aspecto este que no había tenido en cuenta en sus estudios Morel. Llega a comparar los efectos de la ciudad a las consecuencias que causa la malaria:

A ces influences nocives s'en ajoute encore une que Morel n'a pas connue ou n'a pas prise en considération : le séjour dans la grande ville. L'habitant de la grande ville, même le plus riche, celui qu'entoure le luxe le plus recherché, est continuellement exposé à des influences défavorables qui amoindrissent sa force vital, bien au delà de la mesure inévitable. Il aspire un air chargé de détritits organiques, il mange des aliments flétris, contaminés, falsifiés, il se trouve dans un état perpétuel de surexcitation nerveuse, et on peut le comparer sans exagération à l'habitant d'une contrée marécageuse (Nordau, 1894: 64).

Las consecuencias de estas “influencias destructoras” durante un período que él establece de cincuenta años, ha hecho que el número y la presencia de todo tipo de degenerados hayan aumentado en paralelo al crecimiento de las grandes urbes:

Aujourd'hui, une partie incomparablement plus grande du peuple qu'il y a cinquante ans est soumise aux influences destructives de la grande ville [...] Avec la croissance des grandes villes s'augmente parallèlement le nombre des dégénérés de toute espèce, des criminels, des fous et des « dégénérés

supérieurs » de Magnan, et il est naturel que ces derniers jouent dans la vie intellectuelle un rôle toujours plus en vue, qu'ils s'efforcent d'introduire dans l'art et la littérature toujours plus d'éléments de folie (Nordau, 1894: 65-66).

Para la histeria establece las mismas causas que para la degeneración. Pero añade una más general que la vida en las grandes ciudades, como es la fatiga generalizada de la generación actual en el mundo civilizado. Debido a los nuevos avances tecnológicos que han transformado la forma de vivir y que han producido un cambio para el que esta generación no ha tenido tiempo de aclimatarse:

L'énorme accroissement de l'hystérie, à notre époque, est dû en partie aux mêmes causes que la dégénérescence; il y a en outre une cause beaucoup plus générale encore que la croissance des grandes villes, cause qui ne suffit peut-être pas à elle seule à amener la dégénérescence, mais qui est à coup sûr pleinement suffisante pour produire l'hystérie et la neurasthénie. Cette cause est la fatigue de la génération actuelle (Nordau, 1894: 66).

La causa de esa fatiga generalizada es el progreso del mundo civilizado y las condiciones de vida que ha impuesto a sus ciudadanos. Nordau utiliza la estadística como herramienta para demostrar el considerable aumento de esfuerzo que, en comparación con sus predecesores, ha de hacer el hombre actual:

L'humanité civilisée fut surprise à l'improviste par ses nouvelles découvertes et ses nouveaux progrès; il ne lui resta pas de temps pour s'adapter aux conditions de vie nouvelles. [...] Pour ainsi dire d'un jour à l'autre, sans préparation, avec une soudaineté meurtrière, ils ont dû changer le pas commodément lent de l'existence antérieure contre la course échevelée de la vie moderne, et ni leur coeur ni leurs poumons n'y résistèrent (Nordau, 1894: 72).

También los grupos o escuelas literarias son considerados como una forma de histeria causada por las condiciones de vida en el mundo civilizado. Por ello las escuelas estéticas:

[...] sont une forme de cette hystérie en masse; mais elles sont loin d'être la seule (Nordau, 1894: 73).

Acaba viendo la fatiga y el agotamiento como las grandes consecuencias que ha ocasionado el ritmo frenético de la vida civilizada en las ciudades:

Tous les symptômes énumérés sont des conséquences d'états de fatigue et d'épuisement, et ceux-ci à leur tour sont l'effet de la civilisation contemporaine, du vertige et du tourbillonnement de notre vie enragée, du nombre prodigieusement accru de sensations et de réactions organiques, c'est-à-dire de perceptions, de jugements et d'impulsions motrices qui se pressent aujourd'hui dans une unité de temps donnée (Nordau, 1894: 76).

Como el *fin de siècle* lo había establecido para Francia, añade “une cause particulière”, la pérdida de población que este país había sufrido debido a las guerras napoleónicas y a la última guerra franco-prusiana de 1870:

Cela explique qu'en France l'hystérie et la neurasthénie soient si fréquentes et apparaissent sous des formes si variées, et qu'on ait pu les étudier dans ce pays plus exactement que partout ailleurs. Mais cela explique aussi que c'est précisément en France que devaient prendre naissance les modes les plus délirantes en art et en littérature, et que là précisément on eut pour la première fois suffisamment conscience de l'épuisement maladif dont nous avons parlé pour chercher à son sujet un mot particulier et trouver la dénomination de « fin de siècle » (Nordau, 1894: 77-78).

De esta forma, todas las nuevas tendencias estéticas son manifestaciones de esa disposición *fin de siècle* causada por la degeneración y la histeria, producidas a su vez, por las consecuencias de la vida en las grandes ciudades:

Dans le monde civilisé règne incontestablement une disposition d'esprit crépusculaire qui s'exprime, entre autres choses, par toutes sortes de modes esthétiques étranges. Toutes ces nouvelles tendances, le réalisme ou naturalisme, le décadentisme, le néo-mysticisme et leurs subdivisions, sont

des manifestations de dégénérescence et d'hystérie, identiques aux stigmates intellectuels de celles-ci cliniquement observés et incontestablement établis. Et la dégénérescence et l'hystérie de leur côté sont les conséquences d'une usure organique exagérée, subie par les peuples à la suite de l'augmentation gigantesque du travail à fournir et du fort accroissement des grandes villes (Nordau, 1894: 77-78).

Prueba de todo lo que ha dicho es el análisis realizado, basado en datos objetivos, de que el nuevo arte que produce la juventud en el mundo civilizado es fruto de la enfermedad de *fin de siècle*:

Guidé par cette chaîne solidement enclavée des causes et des effets, tout homme accessible à la logique reconnaîtra qu'il commet une lourde erreur, en voyant dans les écoles esthétiques surgies depuis quelques années les porte-bannières d'un nouveau temps. Elles n'indiquent pas du geste l'avenir, mais étendent la main vers le passé. Leur parole n'est pas une prophétie extatique, mais le balbutiement et le radotage déraisonnants de malades d'esprit, et ce que les profanes prennent pour des explosions de force juvénile surabondante et de turbulent désir de procréation, n'est en fait que les spasmes et convulsions de l'épuisement (Nordau, 1894: 78).

Todo lo anterior le lleva a establecer que con el término *fin de siècle* denominamos un "agotamiento enfermizo" que se da sobre todo en Francia y que se manifiesta de las formas más variadas y delirantes en el arte y en la literatura. Todo esto es fruto del progreso, cuya evolución frenética produce degenerados superiores que producen arte degenerado, que a su vez, sólo gusta a sus seguidores, también histéricos o degenerados. De esta forma Nordau nos muestra las consecuencias de ese progreso que él creía sería capaz de redistribuir la riqueza en el mundo para evitar las revoluciones obreras (Davis, 1977).

Hemos visto el modo en que se cataloga de enfermos y degenerados a los artistas y a los movimientos contemporáneos por el desprecio a "des convenances et de la morale traditionnelles" (Nordau, 1894: 10). Este primer libro, que está estructurado a la manera de un tratado médico, ofrece una verdad objetiva ratificada por la ciencia, la del *fin de siècle*

como una disposición enfermiza. Pero al construir tan denso catálogo de degeneraciones en el arte y en los artistas, en realidad “estaba contribuyendo a su pesar a propagarlas” (Calvo Carilla, 1998: 424).

Es importante, en este punto, resumir los estigmas que Nordau establece, siguiendo a Lombroso y a Morel, a lo largo del primer capítulo de *Entartung*, para establecer la categoría de artista degenerado o *degeneré supérieur*. Los podríamos concretar en los siguientes: falta de sentido moral, falta de voluntad, emocionalismo, predilección por la ensoñación y misticismo. Veremos el modo que, formulados de otra forma, tales estigmas determinarán como los protagonistas de las obras que vamos a analizar son unos enfermos, unos renegados morales según el discurso médico que en este caso nos ha permitido comprobar Nordau.



“La literatura contemporánea no es, en efecto, sino una vasta clínica. Lejanos y olvidados están ya los tipos heroicos o sencillamente bellos y rebosantes de salud y moral que en un tiempo sugestionaban al público de los teatros y pasmaban la admiración a los lectores de novelas. Tanto en el teatro como en el libro no respiramos ya el aire sano y oxigenado de las grandes alturas morales; vivimos en la mefítica atmósfera de la planicie sentimental, en el ambiente fumoso y ensordecedor de las grandes ciudades, donde el hombre lejos de ser dueño de sus acciones, es siervo de la atmósfera que le rodea, donde reina soberana la degeneración, esa triste palabra niveladora con la que tratan de representar los artistas las bajezas y las infamias de nuestra época tumultuosa y bellaca” (Sighele, 1902: 121-122).

“Fuimos clásicos a lo Boileau, y a lo Bateaux; luego fuimos románticos a lo Víctor Hugo; luego naturalistas a lo Zola, y ahora seremos lo que en Francia sean, pues, a lo que parece, el naturalismo ha muerto” (Valera, 1958: 458).

“... Sólo que –dirá maliciosamente Clarín– la *Degeneración* actual fue una desconocida *Entärtung* antes de ser una popularísima *Dégénérescence*” (Gómez Carrillo, 1898: 251).

### III. Los textos del discurso patológico en la periferia de la modernidad

Este discurso patológico surgido de la imbricación de los discursos que hemos visto previamente, de la psiquiatría y del decadentismo, se propaga a partir de tres tipos de obras que abarcan tres ámbitos de lo literario (Clúa Ginés, 2009: 33): las de “historia y crítica literaria”, donde se utiliza la enfermedad como valoración estética, como *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea* (1894) de Pompeyo Gener (1848-1920), *La nueva cuestión palpitante* (1894) de Emilia Pardo Bazán (1851-1921), *Los raros* ([1896] 1905) de Rubén Darío (1867-1916) o *Grafómanos de América (patología Literaria)* (1902) de Emilio Bobadilla (1862-1921), por citar algunos ejemplos; las de “análisis sociológicos de la literatura”, donde se utiliza la enfermedad como tema o motivo que subvierte el orden normativo socialmente, como *La enferma* (1895) de Eduardo Zacamois (1873-1971), *La Quimera* (1905) de Emilia Pardo Bazán, *El bachiller* (1895) de Amado Nervo (1870-1919) o *Pasiones* (1892) de José Gil Fortoul (1861-1943), obras que por cuestiones de espacio no vamos a desarrollar en este trabajo<sup>21</sup>; y las de “reconstrucción de la teoría literaria”, donde se desarrolla la idea del genio enfermo, como son las novelas diarísticas o las novelas de artistas o *Künstlerroman*, formatos que se suelen entremezclar, como es el caso de las obras que nos ocupan, *De sobremesa* ([1896] 1925) y *Diario de un enfermo* (1901), en las que nos centraremos en el próximo capítulo. Pensamos que estas tipologías textuales, aunque

---

<sup>21</sup> Para un amplio análisis de esta tipología de obras remitimos a Diego Martínez (2000) y Santiáñez-Tiño (2002).

enumeradas de manera muy somera, nos proporcionan una *cartografía* del uso de la enfermedad por parte de las literaturas hispánicas.

Hemos de tener presente que, en el *fin de siècle*, hay dos discursos que conforman su imaginario cultural, o un “régimen de veridicción”, en palabras de Foucault (2009: 47). Por un lado el discurso de la enfermedad que viene de Baudelaire y del decadentismo y, por otro, el discurso psiquiátrico articulado en torno a la figura del genio que conforman “un marco científico legitimado” (Pozo, 2013: 153) en el que tenemos que situar a Lombroso y a su *L'uomo di genio*, a Magnan y Legrain con el establecimiento de los “*dégénérés supérieurs*” (1895: 19 y ss) y a Nordau con *Entartung*, donde establece que los artistas degenerados deben erradicarse del cuerpo social por ser individuos peligrosos. Pero Lombroso, que establecía el genio como neurosis, matizará a Nordau en el prólogo de la última edición de *L'uomo di genio*, de 1894, estableciendo que la enfermedad de los autores que Nordau había analizado venía a confirmar la genialidad de los mismos: “In questi casi la diagnosi di pazzia non abbatte il genio, anzi lo spiega e conferma” (Lombroso, 1894: XXI). Además de afirmar que había una relación directa entre la enfermedad y la calidad estética de las obras, que Nordau había ignorado al establecer su crítica literaria, ya que el “vero genio larvato di alienazione (paranoia in genere, monomania, epilessia), i cui prodotti erano, si può dire, di tanto più sublimi quanto più era il corpo malato, anzi perchè era malato” (Lombroso, 1894: XXI-XXII). Al igual que Lombroso, Magnan no fue tan categórico al establecer a su *dégénéré supérieur* y no lo relacionó directamente con la figura del artista:

Au-dessus du simple d'esprit, prend rang ce déséquilibré qu'on a qualifié du nom de *dégénéré supérieur*. Chez lui, les facultés, dites supérieures, de l'esprit, on acquise un grand développement; mais les bizarreries multiples d'adaptations de ces facultés révèlent, en même temps que leur développement parfois très inégal, un véritable désordre fonctionnel (Magnan, 1895: 19)

De esta forma el concepto de degeneración se convierte en un término problemático, ya que aparte de designar una atrofia tanto del sistema nervioso como de la constitución física, también va a designar a una hipertrofia también degenerativa, fruto del proceso evolutivo, y que hace destacar una capacidad sobre el resto de las capacidades intelectuales:

On dirait vraiment que la dégénération a creusé comme des trous dans la substance pensante. Mais à côté de ces lacunes, de ces atrophies, il n'est pas rare de constater de véritables hypertrophies : au milieu de cet irrégulier ensemble se détache, en une saillie d'autant plus frappante que le reste est plus nul, une faculté brillante, une prodigieuse mémoire, une remarquable facilité d'élocution, une imagination vive, riche manteau qui cache bien des misères (Magnan, 1897: 39).

Estas ambigüedades sobre el concepto de degeneración y el concepto de genio, siempre dentro de este marco científico, abre la puerta a utilizar el propio discurso psiquiátrico para subvertir el modelo disciplinario que trataban de establecer. De esta forma nos encontraremos con discursos de patologización de autores y obras, normalmente desde el ámbito de la psiquiatría, como en Nordau, por ejemplo; mientras que ese mismo discurso de patologización va a servir para reivindicar la identidad enferma tanto de autores como de obras en el *fin de siècle*. Así, ambas formas de utilizar este discurso predominante sirven para establecer la imagen del artista enfermo, además de formular, en ocasiones, una relación entre la terapia y la escritura.

### 3. 1. Los textos de *historia y crítica literaria*

Ahora vamos a tratar de mostrar cómo todo ese discurso de la enfermedad se da en la literatura en castellano. Abarcar todos los textos que muestran, recogen o utilizan ese discurso patológico del *fin de siècle* en nuestras literaturas sería una tarea imposible, no sólo por la cantidad de textos y autores que la conforman, sino por el uso de la prensa diaria

como mecanismo de difusión de las ideas, en esos años absolutamente clave, y que multiplica exponencialmente el uso de dicho discurso. Hemos intentado en cambio hacer una selección de textos que nos ayuden a mostrar, primero, la rabiosa actualidad de la que gozó *Entartung* en su tiempo, prácticamente en toda Europa e Hispanoamérica, y, después, mostrar cómo fue usado ese discurso patológico de la psiquiatría en nuestras respectivas literaturas. Pensamos, como bien nos indica la cita que encabeza este capítulo que Gómez Carrillo atribuye a Clarín, que el influjo de la literatura francesa en esos años es capital, no sólo de *Dégénérescence*, y se puede comprobar en los textos de ambas literaturas. Recordemos que, como apuntábamos con anterioridad, la traducción castellana de *Degeneración* es de 1902, realizada por Nicolás Salmerón, y que los primeros textos a los que vamos a hacer referencia son de 1894, el mismo año de la publicación de la traducción francesa de *Entartung*.

Podríamos decir que la llegada del *esprit fin de siècle* a los campos culturales de la periferia se produce mediante *resonancias*<sup>22</sup>, es decir, mediante los viajes que realizan a París o las lecturas de obras del campo cultural hegemónico. Para ello, realizan unas “operaciones sociales” de *selección* de los textos a traducir, de *marcado* de quien presenta la obra, y de *lectura*, donde se le aplican a la obra categorías de percepción diferentes a las de su campo de producción (Bourdieu, 2012: 170). Es lo que Susana Zanetti (1994) ha llamado los “fenómenos de religación”<sup>23</sup> de los que nos habla para estudiar la literatura que se da entre 1880-1916; muy parecido al término “método de apropiación”<sup>24</sup> que utiliza Sonia Mattalía (1997), para referirse al proceso modernizador que llevaron a cabo las sociedades hispanoamericanas en este período; términos muy similares al concepto de

---

<sup>22</sup> “Por medio de la resonancia, una afirmación determinada en un contexto determinado adquiere un significado universal” (Frye, 1988: 245).

<sup>23</sup> “[...] los lazos efectivos condensados de muy diversos modos a lo largo de la historia, más allá de las fronteras nacionales y de sus propios centros, atendiendo a un entramado que privilegia ciertas metrópolis, determinados textos y figuras, que operan como parámetros globalizantes, como agentes de integración” (Zanetti, 1994: 489).

<sup>24</sup> “[...] que caracteriza a las culturas periféricas: recibir, yuxtaponer, desjerarquizar y sintetizar modelos disímiles y de diferentes períodos de la cultura occidental. Labor de puesta en contacto, de sutura, y luego de síntesis” (Mattalía, 1997: 29).

“hibridación”<sup>25</sup> de la que nos habla Dobry (2010) para la construcción de la tradición literaria hispanoamericana; conceptos que creemos que también se pueden aplicar a la España de la época, con ciertos matices, ya que no se trata de construir una nueva tradición, sino de modernizar la tradición existente en la península. No se trata de escribir en castellano sin ser español, pero sí de escribir en castellano desde la modernidad. La novedad no estaría tanto en el tema o en los temas tratados, sino en el discurso que se crea en esos momentos (Morón Arroyo, 1996). Compartiendo este campo cultural del *fin de siècle* y los viejos vínculos entre metrópoli y colonias se establece, además, lo que podríamos llamar como el campo cultural del hispanismo, una “ideología estratégica”, una especie de nacionalidad que comparte un linaje tanto real como espiritual que les va a permitir a los españoles y a los hispanoamericanos acceder a la modernidad (Molloy, 2012).

Entre los autores que van a hacer esa tarea de *apropiación* podemos destacar, sin ánimo de ser exhaustivos, a Emilia Pardo Bazán, Juan Valera y Leopoldo Alas *Clarín* por la parte española; y a José Asunción Silva, Rubén Darío y José Enrique Rodó por la parte hispanoamericana. Ellos fueron escritores e intelectuales que gozaron de un gran prestigio crítico, no sólo porqué estuvieron atentos a todas las novedades venidas del extranjero, especialmente de Francia, el referente cultural de esos años, sino porque ejercieron, cada uno a su manera, una labor de “crítica higiénica y de cosmopolitismo literario” (Sáez Martínez, 2004: 135), ya que no ven peligro de por sí en las novedades que vienen de fuera, aunque sí en el modo de acoger y acondicionar esas novedades a sus respectivas literaturas.

Por lo tanto vamos a tratar de ver cómo hicieron suyo o rechazaron ese nuevo discurso que surgió en el *fin de siècle* hibridado con la ciencia médica. Para ello vamos a tratar de mostrar en las páginas que siguen cuál fue la recepción que se hizo de ese discurso, a través de obras o artículos periodísticos, tanto de autores españoles como hispanoamericanos, aunque algunos de ellos sean *trasplantados*, figura de la que habla Carlos Rama (1982). Nos encontramos ante la necesidad de innovar, en el caso de la literatura

---

<sup>25</sup> “[...] la cultura y la literatura de nuestros países no hereda *una* tradición, sino que se construye la suya propia mediante la hibridación de *todas* las ya existentes” (Dobry, 2010: 98). Las cursivas están en el original.

española, y de construir una tradición por parte de la literatura hispanoamericana; pero en ambas literaturas “ahondar en lo enfermo” supone ir en búsqueda de la perspectiva más moderna (Pitarch Fernández, 2006: 66).

Hemos realizado una selección de obras que pensamos nos van a permitir buscar esa perspectiva moderna en la literatura en castellano de *fin de siècle*. Se trata de textos muy cercanos en el tiempo a la publicación de la edición francesa de *Entartung* y que ponen de manifiesto la actualidad del discurso de la degeneración. Los textos son: *Literaturas malsanas* (1894) y *El caso Clarín: Monomanía maliciosa de forma impulsiva. Estudio de psiquiatría* (1894) de Pompeyo Gener, *Literatura de decadencia (Notas sobre el último libro de Max Nordau)* (1894) y *Críticos y gramáticos. El caso Clarín* (1894) de Manuel Sanguily, *La nueva cuestión palpitante* (1894) de Emilia Pardo Bazán, *Los raros* ([1896] 1905) de Rubén Darío, *Alma contemporánea. Estudio de estética* (1899) de Llanas Aguilaniedo (1875-1921) y *Grafómanos de América (patología Literaria)* (1902) de Emilio Bobadilla.

### 3. 1. 1. *Literaturas malsanas* y *El caso Clarín*

*Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea* (1894) de Pompeyo Gener es una recopilación de artículos publicados entre 1885 y 1892 en diversas revistas y periódicos, tanto de París como de España (Gener, 1899: III). Trata el mismo tema que la obra de Nordau, la enfermedad en la literatura moderna. Esta obra está estructurada en dos partes. En la primera, bajo el epígrafe de *Enfermedades indígenas*, denuncia los males que a su juicio afectan a la literatura española: “El Gramaticalismo”, “El Retoricismo”, “El Criticonismo”. En la segunda, titulada *Enfermedades exóticas*, desarrolla las tendencias literarias europeas del *fin de siècle* a través de cuatro estudios: “El Medanismo”, “La decadencia fin de siglo en París”, “El pesimismo germánico” y “El nihilismo ruso”. La obra se cierra con “El noticierismo”, dónde analiza los males de la prensa diaria, y unas consideraciones sobre “Terapéutica estética”. La línea ideológica que sustenta esta obra la vincularía con el positivismo francés en su vertiente más biologista, planteando una crítica

inductiva, donde todo tiene que estar al servicio del principio evolutivo, sino es así, conlleva un desviación morbosa (Maristany del Rayo, 1985).

Realmente, su primera edición como libro coincide con la publicación de la traducción francesa de *Entartung*, hecho del que deja constancia en su propia obra, y aunque reconoce la coincidencia en el tema tratado por ambos, niega toda influencia por parte del escritor alemán, aunque esto le costó “ataques violentos”, “calumnias” y “mala fe” por parte de “críticos mínimos y rutinarios” (Gener, 1899: IV):

Estando corrigiendo este último pliego, nos llega la noticia de la publicación de la obra de Marx Nordau *Degenerescence*. Por los estudios críticos que de ella vemos en ciertas revistas francesas, dicha obra se ocupa, con el método científico moderno, del mismo asunto que nosotros, pero defiriendo esencialmente en las conclusiones (Gener, 1894<sup>26</sup>: 389, nota 1).

La crítica hispánica<sup>26</sup> ha puesto de manifiesto en numerosas ocasiones la gran influencia que Nordau tuvo sobre Pompeyo Gener, pero más recientemente se ha catalogado a su obra como la “mixtificación más acabada, la amalgama más completa de las enseñanzas de la psiquiatría positivista y de la filosofía de Nietzsche” (Sáez Martínez, 2004: 90-91). En adelante seguimos, por lo que a *Literaturas malsanas* respecta, los planteamientos de Begoña Sáez porque son más acordes con las diferencias ideológicas que existen entre ambos textos, aunque ambas coinciden en el fin, la condena de “la modernidad como patológica estética” (2004: 91). Tanto es así que en el *Anteproyecto a la 4ª edición* Gener se encargó de establecer las diferencias metodológicas que lo separaban con Nordau:

En su obra, Max Nordau se dirige principalmente á examinar el estado del funcionalismo intelectual de los autores que él llama degenerados y aún

---

<sup>26</sup> Según Lily Litvak (1977: 124) el libro de Pompeyo Gener “muestra la influencia directa de Degeneración” Para Celma Valero (1989: 30) este libro supone la “aplicación de su doctrina –se refiere a la de Nordau– al panorama español en varios ensayos, con pruritos cientifistas; el más importante, sin duda, *Literaturas malsanas* (1894), de Pompeyo Gener”. En cambio para Davis, Lisa E. (1977: 308) plantea una discrepancia con respecto a la crítica española ya que según ella en Gener encontramos “una ideología más compleja”.

ciertas funciones de su organismo, que poco tienen que ver con el fin de sus obras, para concluir en contra de sus escritos [...] Nosotros poco nos curamos del orden ó desorden aparente ó acompañatorio de las facultades mentales de los escritores. Cogemos las obras, las tendencias, los fines, analizamos y de ello deducimos si son sanos ó malsanos, vitales ó mortíferos. Es un método más seguro [...] Lo que importa á la salud pública, es el saber si una substancia es nociva ó útil –un veneno ó un alimento– lo demás sobra. Y este es el sistema que hemos seguido (Gener, 1899: VI).

A continuación de esta aclaración metodológica pone tres ejemplos de autores que Nordau declara degenerados: Maurice Maeterlinck (1862-1949), Henrik Ibsen (1828-1906) y Friedrich Nietzsche. Salvo en el caso del primero, en el que comparte diagnóstico con Max Nordau, a pesar de que salva su libro *La Sagesse et la destinée* (1898), no es así en el caso de los otros dos autores, a los que el médico alemán había calificado como el “filósofo del egotismo loco” (a Nietzsche) y como el “oráculo de las mujeres histéricas” (a Ibsen) (Gener, 1899: VII). Diagnósticos que no comparte. Y principalmente en el caso de Nietzsche, filósofo al que asume plenamente en la parte final de su libro, la *Terapéutica estética*, de quien toma la noción de decadencia a partir del *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem* (1888) [*El caso Wagner. Un problema para los amantes de la música*], donde la define como un “estado de empobrecimiento según los síntomas de hastío y deseo de fin” (Sáez Martínez, 2004: 91):

[...] A Nietzsche, Nordau lo condena sin apelación, por lo de que ha terminado en un manicomio, cuando sus escritos son altamente vitales, altamente fortificantes. Nietzsche es un Sinaí que despidе relámpagos que todo lo iluminan. Jamás hemos visto un autor de apreciaciones más justas, más profundas, más geniales. En su desorden hay todo un orden nuevo. Su perturbación y su fiebre, son los síntomas del parto. Es el profeta de una nueva era. Por esto no lo citamos como autor de escritos malsanos, como tampoco á Ibsen (Gener, 1899: VII).

A pesar de la distancia que trata de marcar con Nordau a través de las palabras de su *Anteprólogo*, sólo se necesita adentrarse en *Literaturas malsanas* para encontrar paráfrasis de *Entartung*, clasificando a los autores por sus estigmas. Por ejemplo, este juicio sobre los decadentes y los simbolistas:

Con estos nombres conócense hoy día en París unas tendencias literarias que ya no son sólo simples neurosis sino verdaderas vesanías. Estamos en plena frenopatía. El *simbolismo* y el *decadentismo delicuescente*, no son una escuela, sino una enfermedad. Para ser iniciado en sus misterios, se necesita una cierta degeneración de la substancia nerviosa cerebral. Una anemia profunda, un agotamiento por los placeres sensuales, una intoxicación por el alcohol de industria, por la absenta ó por la cocaína, son la preparación indispensable (Gener, 1894<sup>a</sup>: 209-210).

Lo que resulta innegable es que ambas obras, como el propio Gener cita en su *Anteprólogo* (Gener, 1899: V-VI), gozaron de una gran acogida entre el público. Tal es así, que Pompeyo Gener fue acusado de plagio por Clarín en una reseña publicada con el título de «Revista literaria» en los *Lunes del Imparcial* (30/04/1894):

Es el caso que cuándo el Sr. Gener estaba corrigiendo el último pliego de su libro *Literaturas malsanas*, llega á su noticia la publicación de la obra de Max Nordau *Degenerescence* (así dice Gener, como si Max Nordau hubiera publicado su libro en francés), y aunque Gener no la ha leído, se apresura á refutarla en una nota y en pocas palabras, no todas castellanas, como v. gr., *expansiona* y *esparramados*. Bien se conoce que Gener no había leído á Max Nordau, porque se equivoca al creer que su obra y la del alemán marchan por tan diferentes caminos. Yo que he leído una y otra, puedo juzgar mejor, y diré al señor Gener lo que hay [...] Acude á las mismas fuentes que se dejan adivinar en Gener, sólo que Max Nordau las cita, y Gener no; y, por último, coincide con Gener en el diagnóstico... y en los enfermos (Alas, 1894: 2).

A lo que Pompeyo Gener contestó con un opúsculo titulado *El caso Clarín: Monomania maliciosa de forma impulsiva. Estudio de psiquiatría* (1894), donde se defiende del ataque acusando a Clarín<sup>27</sup> de “DELIRIO MALICIOSO de forma impulsiva” (Gener, 1894<sup>b</sup>: 4), utilizando, similares argumentos y términos que Nordau en su obra, para tachar a Clarín de *Chulismo literario*, basándose en sus “cartas como documentos clínicos” (Gener, 1894<sup>b</sup>: 10):

Su enfermedad es un delirio crónico, al final de su primer período [...] Los atacados de ese delirio son generosos, magnánimos, buenos, y V. no lo es. El delirio de V. es más modesto. Estriba en una falsa concepción de la propia personalidad. V. se figura que es el *Almotacén general de la lengua castellana*” (Gener, 1894<sup>b</sup>: 19).

Lo que resulta innegable, y seguimos a Maristany, es que “Gener era un enamorado de su siglo, imbuido en la fe evolucionista de un progreso incesante de la humanidad” (Maristany del Rayo, 1985: 367).

### 3. 1. 2. *Literatura de decadencia y Críticos y gramáticos*

Los textos que vamos a comentar son *Literatura de decadencia (Notas sobre el último libro de Max Nordau)*<sup>28</sup> y *Críticos y gramáticos. El caso Clarín*<sup>29</sup>. Ambos aparecidos en la revista *Hojas literarias*. Los dos son obra del escritor y ensayista cubano Manuel Sanguily (1848-1925). Autor que, tras participar en la Guerra de los Diez Años (1868-1878), llevó a cabo una gran actividad cultural en Cuba, destacando por la creación de la revista *Hojas literarias* (1893-

---

<sup>27</sup> No será la única acusación de este tipo sufrida por Clarín, véase Fray Candil: “Clarín, histérico (Estudio patológico)” en *Triquitraques* (1892), págs. 49-54, dónde después de establecer toda la sintomatología de la histeria, basándose en autores como Friedrich Jolly (1844-1904), Heinrich Schüle (1840-1916) y Lombroso, establece el diagnóstico de Clarín como “víctima de la *Maladie de mystiques*” (Bobadilla, 1892: 53).

<sup>28</sup> Artículo aparecido en *Hojas literarias* (La Habana) 4, n° 3 (31/07/1894), págs. 229-277. Todas las citas del texto las referimos a través de la edición en libro bajo el título *Literatura universal: páginas de crítica* (1918), págs. 171-207.

<sup>29</sup> Artículo aparecido en *Hojas literarias* (La Habana) 5, n° 3 (30/11/1894), págs. 365-410. Todas las citas del texto las referimos a través de la edición en libro bajo el título *Literatura universal: páginas de crítica* (1918), págs. 209-243.

1894), íntegramente redactada por el propio Sanguily, y por la publicación de varias obras de carácter histórico como *El descubrimiento de América* (1892) y *La revolución de Cuba y las Repúblicas Americanas* (1896).

Como decíamos anteriormente, los artículos aparecieron en la revista *Hojas literarias*, revista que tuvo una corta duración, ya que al estallar la guerra hispano-cubana en 1895 dejó definitivamente de editarse. En ella se publicaban principalmente artículos de temas históricos, filosóficos, políticos, favorables al separatismo cubano, y de crítica literaria de obras publicadas tanto en Cuba como en el extranjero, desde un punto de vista positivista y sociológico, influenciado por Hippolyte Taine (1828-1893) y Jean-Marie Guyau (1854-1888). Contaba con dos secciones fijas: *Impresos recibidos*, dónde se reseñaban las novedades editoriales publicadas; y *Variaciones*, dónde se comentaba la actualidad cubana (Henríquez Ureña, 1978).

*La nueva cuestión palpitante y Literatura de decadencia (Notas sobre el último libro de Max Nordau)* son los textos más extensos en castellano sobre la recepción de la obra de Max Nordau (Maristany del Rayo, 1985). En este último se hace una pormenorizada reseña de *Entartung* tras su edición francesa de 1894, que tendrá en cuenta Pardo Bazán a la hora de redactar sus artículos.

Tras presentar a Max Nordau como el autor de *Las mentiras convencionales de la civilización*, obra que como hemos citado ya le había otorgado cierto prestigio internacional, presenta una obra que según su autor es “un ensayo de crítica realmente científica” (Sanguily, 1918: 171). Sanguily sitúa a Max Nordau como discípulo de Lombroso, como así se declara en el prólogo, y como el introductor del concepto de degeneración en la literatura siguiendo los pasos de Morel y de su maestro Lombroso. Nordau equiparaba a los escritores y artistas, por sus estigmas intelectuales y físicos con los criminales para así constituir “una misma familia antropológica” (Sanguily, 1918: 172), identificando a los genios con “un estado patológico” (Sanguily, 1918: 172). A Sanguily le parece una paradoja la aplicación que hace Nordau de la patología al mundo de las letras, ya que el médico:

[...] no puede solamente á título de médico, erigirse en juez infalible de un orden de fenómenos complicadísimos y abstrusos, y menos con desdén injustificado de los que á su estudio especial han consagrado sus esfuerzos y su inteligencia” (Sanguily, 1918: 173).

Considera que Nordau establece hipótesis personales que “en definitiva nada demuestran”, mezclando fenómenos de distinto orden utilizando la antropología, psicología y fisiología para tratar de resolver lo que establece como estados mórbidos que en su mayoría “sólo le es dado corroborar con escasos é inoportunos ejemplos clínicos” (Sanguily, 1918: 178).

Dice que Nordau establece el *Crepúsculo de los pueblos* pero que sólo hace referencia a los ricos habitantes de las grandes ciudades, a los que cataloga como los “diez mil superiores”. Agrega que son ellos “los que inventaron la frase estúpida de *fin de siècle*, y sólo á ellos les aplica Max Nordau la frase pesimista y denigrante de *fin de race!*” (Sanguily, 1918: 179). También le recrimina el tipo de “crítica realmente científica” que pretende hacer, cómo supo de la existencia de esos “diez mil” y cómo sabe que el resto de población (campesinos, parte de los obreros y el resto de la burguesía) está sana. Critica la vaguedad de sus tesis, lo que tienen de arbitrario y el apasionamiento que pone Nordau, al que denomina “crítico científico” (Sanguily, 1918: 181).

Reconoce que el título *Dégénérescence* denota ya el criterio médico de la obra y “aun el sello dogmático de su tema, tal como él lo propone en absoluto y procura demostrarlo” (Sanguily, 1918: 184). Por ese motivo explica que la obra está estructurada como un tratado médico:

[...] inquiere primero los *síntomas* (cap. II); en seguida el *diagnóstico* (III) y la *etiología* (IV). Al final del segundo tomo aventura asimismo un *pronóstico* y recomienda su *terapéutica* (lib. V-I y II) (Sanguily, 1918: 184).

Explica como los demás capítulos “son como episodios” distribuidos en “del Misticismo, del Egotismo y del Realismo” (Sanguily, 1918: 184) sobre los más famosos representantes de las distintas disciplinas que le sirven para ejemplificar y comprobar la existencia de la degeneración en cada uno de ellos.

Sanguily duda de que la “crítica científica”, que pretende realizar Nordau personificada en la figura del médico, sea capaz de sancionar la degeneración de un autor sólo a partir de su obra:

El médico puede decir cuándo un enfermo tiene fiebre; pero no puede estar seguro, cualquiera que sea la índole de un libro, la inspiración de un cuadro, la concepción de una ópera, que sean sus autores verdaderos degenerados, si esas obras no ofrecen los caracteres acusados de la imbecilidad ó la locura (Sanguily, 1918: 193).

Para Sanguily el concepto de degeneración del que parte Max Nordau, “la desviación de un tipo primitivo” tomado de Morel, resulta un término vago e indeterminado de concretar, ya que no se conoce el “tipo primitivo” del que procedemos y eso lo convierte en un concepto muy “elástico” que puede aplicarse a “multitud de estados y condiciones muy diferentes” (Sanguily, 1918: 194). Reconoce que la palabra degeneración lleva implícita la noción de decadencia, de caída respecto a una condición superior, por lo tanto ha de saberse con exactitud el antecedente del cual se proviene.

A pesar de que el propio Max Nordau, asegura Sanguily, afirma lo confuso de todos los fenómenos de la degeneración, este propone un método infalible para confirmar la degeneración de los autores de los movimientos *fin de siècle*. Dicho método consiste en “examinar cuidadosamente su persona física y su árbol genealógico” (Sanguily, 1918: 196); de esta forma se podrían encontrar parientes degenerados o estigmas que confirmarían la degeneración. Manuel Sanguily le reprocha a Nordau la falta de rigor científico en su “método” para localizar la degeneración. O dicho con sus propias palabras:

[...] de esta manera el método científico de Max Nordau, en punto de suyo abstruso y complicadísimo, consiste en sostener su teoría con otra teoría, en apoyar su hipótesis arrimándola á otra hipótesis (Sanguily, 1918: 197).

Después hace una recopilación de las nomenclaturas que otorgan a estos degenerados según los autores más importantes a los que sigue Nordau, como “degenerados superiores” (Magnan), “grafómanos” y “*mattoides*” (Lombroso). Todos ellos tienen unas facultades debilitadas y otras que se presentan de forma “patológicamente exagerada”, pero todos comparten un rasgo, a todos ellos les falta “el sentido de la moralidad y el derecho”, es lo que “se le ha denominado por Pritchard y Maudsley la “locura moral”” (Sanguily, 1918: 198-199).

La larga reseña concluye, a pesar de los reproches metodológicos hechos, con una esperanzada creencia en que la degeneración se vea reducida gracias a las mejoras de las condiciones de vida, de las posibilidades de viajar de la migración y de la fuerza del mestizaje que harán que se “restablecerán á su funcionamiento normal, en próximas generaciones, lo nervios excitados y enfermos de los neurasténicos y desequilibrados, cuyo número, por fortuna –como el mismo Max Nordau lo declara–, se reduce actualmente á una exigua minoría” (Sanguily, 1918: 207).

En *Críticos y gramáticos. El caso Clarín* recoge la polémica que se inició a raíz de la publicación del libro de Pompeyo Gener, *Literaturas malsanas*, y las acusaciones de plagio que recibió, entre otros, de Clarín. Como hemos visto, Gener, ante las acusaciones de Clarín, utiliza contra este el discurso psicopatológico en un opúsculo que publicó con el título de *El caso Clarín. Monomanía maliciosa de forma impulsiva* (1894), que ya hemos comentado. El propio Clarín se hace eco del artículo de Manuel Sanguily en la serie de artículos que escribió para *Las Novedades* de New York entre 1894-1897. En el artículo publicado el 28 de febrero de 1895, Clarín tiene unas palabras para con Manuel Sanguily, a quién califica como:

[...] escritor cubano muy conocido y apreciado que escribe con gran corrección y artística soltura, y piensa con serenidad y aplomo, asesorado por una ilustración firme, no improvisada. Además, paréceme descubrir en él más malicia, de la buena, más correa que en otros críticos americanos, también castizos, también instruidos, también muy juiciosos, pero algo más... ¿cómo lo diré?, candorosos, impresionables” (Alas, 2002).

En esa reseña sobre el escritor cubano hace un elogio de la revista *Hojas literarias*, a la que califica como “una serie de opúsculos a manera de revista *unipersonal*” (Alas, 2002) que le traen a la memoria sus “folletos literarios” o *El Nuevo Teatro Crítico* de Emilia Pardo Bazán. Del número de la revista de Sanguily que dice tener delante comenta tres artículos. En el primero, se elogia al “gran *Diccionario* de Cuervo”; en el segundo, se hace un “ataque más violento que injusto” al poeta afrocubano Diego Gabriel de la Concepción Valdés, *Plácido* (1809-1844); y en el tercero, le “toca muy de cerca”, ya que se trata del artículo que Sanguily escribió sobre el opúsculo de Gener titulado *El caso Clarín* (Alas, 2002). Reconoce que habla de él, “no por lo que me importa, sino porque es asunto curioso y que enseña cómo nos tratan por acá a los míseros *críticos* algunos que no están conformes con que les descubramos la hilaza” (Alas, 2002). Dice no saber de la existencia del opúsculo de Gener, a quien califica de “*comisionista* del positivismo de escalera abajo” (Alas, 2002), donde pretende demostrar *científicamente* que está loco. Según Clarín, el motivo que da origen al libro es el artículo que escribió sobre *Literaturas malsanas*, libro que “se parecía muchísimo a otro libro de Max Nordau, que también me *parece* mal” (Alas, 2002). Clarín pone de manifiesto como también Sanguily piensa que *Literaturas malsanas* es un plagio de *Entartung*, y remata diciendo que *El caso Clarín* es también un plagio de “*El caso Wagner* de... Max Nordau” (Alas, 2002). Sigue su diatriba hacia Gener sentenciando lo siguiente: “Yo también podría, fusilando obras de medicina y particularmente de psiquiatría, escribir un folleto llamando loco al Sr. Gener” (Alas, 2002). Para finalizar, le da las gracias a Manuel Sanguily por la defensa que hace de su salud y acaba citando a Cicerón, *Si vales bene est: Ego valeo*, ya que él dice no plagia ni a *Max Nordau* ni a *Max Gener*.

En *Críticos y gramáticos. El caso Clarín*, Manuel Sanguily glosa el folleto que Pompeyo Gener le dedica a Clarín, donde lo cataloga de caso de delirio malicioso de forma compulsiva “con lujo de aparato científico” (Sanguily, 1918: 209). Lo que pone de manifiesto Sanguily a lo largo del artículo es la injerencia de la ciencia en la literatura. Esto se percibe desde el principio, desde la explicación de la pura anécdota que da pie al opúsculo. Clarín arremete literariamente contra Pompeyo Gener por plagiar a Max Nordau, mientras que Gener utiliza la ciencia para ridiculizar a Clarín. Sanguily comenta que el “espectáculo será divertido, aunque muy poco edificante” (Sanguily, 1918: 211). Para arremeter después contra ambos, cargando las tintas en la postura de Gener:

Y si hubo malicia en Clarín, no puede ocultarse que sobra en quien se parapeta tras opiniones de sabios para concluir que aquel que nos juzgó desfavorablemente y sin miramientos, es un escritor mal nacido (pág. 3), un enferme, un especie de idiota ó un loco temible, que debe ponerse en cura (Sanguily, 1918: 211).

Sanguily argumenta su postura en contra de la injerencia de la ciencia médica en el campo de la literatura o de las disputas literarias, desautorizando a Gener como médico, ya que como tal no ha tratado al paciente Clarín. Nos parece significativo mostrar el fragmento en su totalidad a pesar de su extensión, por la aparición de la literatura como estigma de degeneración:

A fin de que se note lo incongruente de aplicar la patología inconsideradamente á la crítica, y la improcedencia de la clínica médica en las disputas literarias, bueno es advertir que el Sr. Gener no ha asistido á Clarín en un asilo como facultativo ni ha estudiado el supuesto caso como alienista, observándolo en todas las manifestaciones positivas durante el tiempo necesario, desde la anotación de sus gestos y palabras hasta los análisis de la orina; sino que exclusivamente se ha valido, como únicos datos, de libros, artículos y correspondencias —para ser más exacto, de alusiones á dos ó tres cartas de Clarín—, esto es, de materia literaria, de

hechos literarios, y no de materia clínica, de hechos clínicos” (Sanguily, 1918: 212-13).

La acusación/diagnóstico a Clarín de monomanía a pesar de que Gener la haya revestido con nombres ilustres dentro del campo de la medicina como Jean-Pierre Falret (1794-1870), Jacques Roubinowitch (1862-1950), Albert B. Ball (1875-1937) y Dr. Marie Bra (1854-1912), de donde toma el concepto de monomanía maliciosa, le parece un procedimiento que no es ni científico ni legítimo, sino “caprichoso y *á priori*” por parte de Pompeyo Gener (Sanguily, 1918: 214). Y más adelante sentencia:

El Sr. Gener quiso que Clarín fuera loco, y vio en él un loco, ó procuró que el mundo todo le viera loco y aun afectado de una locura especial, la monomanía maliciosa en una de sus formas generales, según la clasificación de dos ó tres autores (Sanguily, 1918: 215-16).

Para ello vuelve a utilizar el argumento de la injerencia de la ciencia en la literatura para que el crítico Clarín sea visto como un loco. Todo por el uso “apasionado y acaso malicioso de la patología del sistema nervioso, de la psiquiatría y frenopatía, como instrumentos de combate, como elementos de crítica de letras.” (Sanguily, 1918: 219-220). Este argumento le sirve para ponderar el conflicto. Dice que si “el origen del conflicto está en un juicio desfavorable de Clarín como crítico, respecto al Sr. Gener como escritor” (Sanguily, 1918: 223), no se pueden comparar las acusaciones de plagio, frente a las de “mentiroso y fatuo hasta que es envidioso y demente rematado” (Sanguily, 1918: 224). La gran diferencia para Sanguily estriba en que mientras el crítico “no mira sino la obra como producción artística”, el médico “considera la obra no más que como "documento humano"” (Sanguily, 1918: 228-229).

Se recrea además en otra de las acusaciones que Clarín vierte sobre Gener, la de que no domina el idioma en el que escribe. Esto le sirve para deshacer los alegatos que en su defensa había proferido Pompeyo Gener, tachándolos de “apasionados dislates” que son defendidos por “un sabio, y se estampan en un libro aparatosamente científico!” (Sanguily,

1918: 239). Ya que según Sanguily el “castellano se inocular así de elementos morbosos que lo enturbian y consumen, lo mismo en la Península que en las dependencias españolas” (Sanguily, 1918: 236).

Para Sanguily, que reconoce no haber leído *Literaturas malsanas*, a pesar de que agradece a Gener el habérselo enviado con la promesa de leerlo, “El caso Clarín” se le asemeja mucho a “El caso Wagner” de Nietzsche (Sanguily, 1918: 242).

Acaba el artículo acusado a ambos de poner de manifiesto el carácter fundamental de la raza, lo que le sirve para arremeter también contra la vieja metrópoli:

El dogmatismo pasional, la fuga de temperamento, la violencia del lenguaje, la travesura *malsana* de escudar la mala voluntad invocando respectivamente la ciencia y la literatura, como los cristianos españoles invocaban á Cristo para despojar y exterminar á los judíos expulsos, como el inquisidor invocaba á Dios para tostar al hereje, como los conquistadores la religión para arrasar las Indias, como, en fin, la explotación colonial invoca la patria para sancionar y justificar sus iniquidades (Sanguily, 1918: 242-243).

### 3. 1. 3. *La nueva cuestión palpitante*

Emilia Pardo Bazán fue una de las escritoras que más atenta estuvo a los nuevos movimientos culturales que se fueron sucediendo en el último tercio del siglo XIX, y que mayor empeño puso en darlos a conocer en España, ya que “le satisfacía sobremanera que se le reconociese su posición de atenta observadora de la actualidad cultural europea” (Pardo Bazán, 2009: 370). Con anterioridad, por ejemplo, hemos visto como estableció ya en su momento relación entre el romanticismo y el decadentismo. Siguiendo pues con su innata curiosidad intelectual, Pardo Bazán compone, al igual que anteriormente lo hiciera con la literatura francesa y el naturalismo, *La nueva cuestión palpitante* (1894), donde analiza en una serie de artículos la relación que establecieron Lombroso y Nordau entre la

degeneración y las nuevas tendencias artísticas. Dicha serie consta de trece artículos publicados entre el 14 de mayo y el 10 de diciembre de 1894 en primera página de *Los Lunes del Imparcial*. Con anterioridad, en otro artículo, titulado “San Francisco de Asís y Lombroso” publicado también en *El Imparcial* (01/08/1892), ya había puesto de manifiesto lo que a su juicio eran los errores del antropólogo italiano del que había leído la traducción francesa de su *L'uomo di genio* (Maristany del Rayo, 1985). Le reprochaba sobre todo a Lombroso la falta de rigor y de metodología científicos por incluir a San Francisco de Asís entre “los locos políticos y religiosos” (Pardo Bazán, 1892: 3). Pero la serie de artículos de 1894 pretendían ser una réplica a la popularidad adquirida por Nordau con su obra *Dégénérescence*. Lo que nos viene a demostrar la enorme repercusión de la que gozó la obra de Nordau en el *Fin de siècle*, pues estos artículos son del mismo año que la publicación de la traducción francesa. En ellos vuelve a hacer hincapié en la confusión que ya había iniciado Zola, y que ya había puesto ella de manifiesto en *La cuestión palpitante* (1884), al confundir los límites de la ciencia y de la literatura, ya que “desde el campo científico aspiran a causar una revolución en el artístico” (Pardo Bazán, 1973: 1157). En esta nueva serie se va a centrar en presentar las nociones de genio, degeneración y locura según las plantean Lombroso y Nordau en sus obras.

A través de los primeros párrafos del primero de sus artículos (*I. Cuál es*), nos marca las líneas maestras por las que va a discurrir toda la serie. El tema va a ser *L'uomo di genio* de Lombroso y *Entartung* de Nordau, que a su parecer “son la *cuestión palpitante* actual” (Pardo Bazán, 1973: 1157), donde a la luz de la fisiología y de la patología, se hace crítica literaria.

El resto de los artículos se pueden dividir en dos partes, a excepción del último (*XIII. Y último y muy frívolo*), donde finaliza la serie a modo de colofón, como *desahogo del corazón*, comentando la degeneración que Nordau establece en la forma de vestirse y de peinarse que padecen el estado de alma *fin de siglo*. La primera está dedicada al análisis del *L'uomo di genio* de Lombroso, y ocupa los artículos del II-VI (*II. ¿Existe el genio?, III. La base experimental, IV. La base racional, V. El error capital de Lombroso y VI. Digresión*); y la segunda, se centra en Nordau, y se extiende de los artículos VII-XII (*VII. Un puritano, VIII. Ideas*

*morales y sociales de Nordau, IX. El misticismo según Nordau, X. Los límites de la ciencia, XI. Hoy como ayer y XII. Un ejemplo).*

En los artículos que le dedica a Lombroso deja constancia del conocimiento que había de la obra de este escritor en España:

El nombre de Cesar Lombroso va siendo bastante conocido en España. Se le lee algo, se le cita más, se le empieza a traducir, y aunque no se le tradujese, las versiones francesas de sus obras le habían puesto ya al alcance de todos (Pardo Bazán, 1973: 1159).

Destaca su *peculiar* manera de hacer ciencia: “la impavidez y habilidad graciosa, con que interpreta y traduce a su manera los datos históricos, y el aparatoso andamiaje de ciencia con que sostiene sus generalizaciones” (Pardo Bazán, 1973: 1160). Lo considera, a pesar de todo, un autor sugestivo, que lee en traducción francesa de la sexta edición italiana de 1889. En la introducción establece ya la idea de la psicosis del genio: “los gigantes del pensamiento expían con la degeneración y las psicosis su potencia intelectual” (Pardo Bazán, 1973: 1161) y que “el genio es una psicosis (en otro lugar dice una neurosis, y atribuye su aparición, como la de toda neurosis, a una irritación de las capas corticales del cerebro)” (Pardo Bazán, 1973: 1161).

Pero duda de la comprobación científica de la existencia del genio en los estudios del médico italiano. Ya que la palabra *genio*, para ella, está lejos de tener un significado *científico, preciso y exacto*; porque se trata de un término que tiene muchas acepciones. Más bien se trata de una “palabra ideológica que expresa un concepto admirativo, encomiástico; pero que carece de realidad científica” (Pardo Bazán, 1973: 1161). Para ello se fundamenta en Charles Richet (1850-1935), el mismo autor del prefacio de la edición de Lombroso que también utiliza para su análisis, donde establece que “si algo distingue al genio es la originalidad” (Pardo Bazán, 1973: 1162). No niega su existencia pero no lo cree, como Lombroso, “una psicosis, una neurosis, un caso de alienación, un fenómeno de regresión atávica, un caso teratológico” (Pardo Bazán, 1973: 1162).

De entre los precursores de Lombroso, Pardo Bazán destaca a Louis F. Lélut (1804-1877) y su libro titulado *Du démon de Socrate, spécimen d'une application de la science psychologique à celle de l'histoire* (1836), al que califica de “interesante librito”. Ella reconoce la existencia de individuos con una predisposición superior para desarrollar distintas disciplinas, pero que determinaría más bien de *estado* y de *distinción cuantitativa*. Le parece mucho más acertada la propuesta de Richet cuando califica al genio de *progenerado* y no de degenerado. Mientras que Lombroso equipara a los degenerados con los genios, ya que comparten caracteres físicos y morales, y para demostrarlo amontona “datos heterogéneos” (Pardo Bazán, 1973: 1163) referentes a personajes de la antigüedad. Elemento este que a Pardo Bazán no le parece correcto:

He de confesar, por otra parte, que los rasgos atribuidos a genios que murieron hace tiempo y de los cuales solo tenemos conocimiento por medio de la historia, me convencen poco, y no me explico que un hombre de ciencia pueda considerarlos base experimental de principio alguno (Pardo Bazán, 1973: 1163).

Dos son las causas por las que Pardo Bazán considera falso el sistema de Lombroso en una época tan dada a las sistematizaciones: “La una, el propósito de erigir en ley general científica la observación somera y aislada de hechos cuya significación y alcance desconocemos todavía; la otra, el poco quedo y el ningún rigor para adaptar, siquiera artificiosamente, esas series de hechos al cuerpo del sistema” (Pardo Bazán, 1973: 1165). Otra de las cosas que pone en duda es que estos “apóstoles de la degeneración siempre están a vueltas con la palabra *moral*” (Pardo Bazán, 1973: 1165). Para Lombroso, y después para Nordau, a los que califica de racionalistas y librepensadores, el principal carácter degenerativo es “la pérdida del sentido moral”.

Le critica al médico italiano las inexactitudes, los principios por endeble y por contradictorios: “Sostener idea no aprobadas con otras menos probadas aún es el método de Lombroso” (Pardo Bazán, 1973: 1165). Uno de los puntos que encuentra con menos

lógica en el discurso de Lombroso es que el genio crea cuando está inspirado, es decir, la inspiración como estado de arrebatado o de sonambulismo:

Diferencia va de esta sensata manera de explicar el fenómeno del genio a suponer un marasmo o idiotez en que caen los genios pasado el acceso espasmódico de la inspiración, epilepsia poética y alucinación enfermiza que atacan al artista, haciéndole ver visiones y dejándole después lelo o guillado. Verdad que, si las contradicciones son rasgo característico del genio, nadie más genio que Lombroso y nada más fácil que rebatir sus asertos (Pardo Bazán, 1973: 1167).

Pardo Bazán puntualiza que el objetivo del libro de Lombroso (*Los genios*) es demostrar que el genio, la epilepsia y la locura son una misma cosa. Para demostrarlo divide al género humano en dos categorías: la de los anormales, enfermos, degenerados y dementes; frente a la de los hombres normales y sanos. Según Pardo Bazán esta distinción es un *error capital* que vicia todo su sistema. Encuentra una falacia el calificar a la genialidad como un estado morboso, ya que, según ella, el delirio que Aristóteles y Platón veían como el don de la poesía, no es más que un “entusiástico transporte” –como el enamoramiento– y no un fenómeno morboso como cree Lombroso. Además no se ha cuidado de distinguir entre los genios de la inteligencia y los de la voluntad. Para ella el gran error de Lombroso es creer que los genios son enfermos y locos “no por lo que tienen de genios, sino por lo que tienen de hombres” (Pardo Bazán, 1973: 1170). En realidad, piensa que Lombroso arma una “opinión contra toda superioridad y todo esplendor de gloria” (Pardo Bazán, 1973: 1170). Achaca el conocimiento de las extravagancias de los genios, a que son personajes conocidos. Y si padecen enfermedades es por ser hombres, no por ser genios. Heredera de este tipo de doctrina surge una “forma peculiar de crítica artística y literaria, que no podía ser sino la que representa Max Nordau”, dando lugar a un tipo de crítica “*sui generis*”, en el que el arte acaba comentado por la ciencia médica.

En el último artículo de la serie dedicado a Lombroso, “Digresión”, comenta, a petición de un amigo, cómo se deben escribir las biografías de los hombres ilustres. Para

poder dar respuesta se sitúa entre *Los héroes* de Carlyle y *L'uomo di genio* de Lombroso. Desarrolla las ideas que Carlyle plantea en *Los héroes*, donde el “héroe” es visto como una “luz destinada a iluminar el mundo. Su aparición como un rayo que quema la leña seca. Y su culto una religión” (Pardo Bazán, 1973: 1171). Pero dice que el culto que proponía Carlyle ha caído en desuso en su época, ya que:

La penitencia del genio es que se le supone fuera de la humanidad. La noción de genio anda subvertida (Pardo Bazán, 1973: 1172).

La crítica literaria derivada del sistema de Lombroso, representada por Max Nordau, ocupa los siguientes artículos. Valora en él la figura del periodista y del escritor de tesis. Afirma haber leído cuatro obras del escritor alemán: *París bajo la Tercera República*, *Las mentiras convencionales de nuestra civilización*, *El mal del siglo* y *La degeneración*; y comenta dos títulos más, que dice no haber leído, como son *Paradojas* y *Comedia del sentimiento*. Reconoce que “hoy por hoy, Nordau ha conseguido renombre, y sus fieros martillazos conmovieron el pedestal de las más altas y resonantes glorias contemporáneas” (Pardo Bazán, 1973: 1173). A pesar de ello, cree que Nordau es muy inferior a su maestro Lombroso y su obra no ha de sobrevivir<sup>30</sup>:

No por eso ha de creerse que sobreviva la obra de Nordau a la de Lombroso. En medio de sus garrafales erratas, Lombroso ha dicho y ha sembrado algo capaz de fructificar. Nordau se limita a parafrasear hábilmente algo de lo que en Lombroso espigó. A Nordau se le olvidara pronto, como ya se va olvidando a Haeckel, al paso que Darwin continua influyendo en las ideas de filosofía de la naturaleza de nuestro siglo y seguramente influirá en las del siglo venidero (Pardo Bazán, 1973: 1173).

---

<sup>30</sup> Argumentos que reafirmaría años más tarde: “Aquella moda duró poco. Me atrevo a decir que su desaparición, *parsmagna* fui, por cierto examen que de las teorías de Lombroso y de Nordau hice en un periódico de gran circulación” (Pardo Bazán, 1909: 8).

Pero realmente lo considera una “secuela fatal y natural de Lombroso” (Pardo Bazán, 1973: 1173). Ya que después de que su maestro considerara se al genio como un enfermo, sólo faltaba la condena de sus obras como síntoma de su degeneración:

A la concepción del genio como enfermedad tenía que seguir el menosprecio y la condenación de la obra genial, conceptuada malsano residuo de un organismo enfermo también, y después de haber arrojado sobre las espaldas del genio el andrajo de púrpura, y ceñido a su cabeza la corona de espinas y puesto en sus manos el cetro de caña [...], tenía que venir la bofetada, el escupir a la cara y el escarnecer. La crítica de Nordau es una continuada detracción (Pardo Bazán, 1973: 1173).

Después valora su obra más conocida, *Entartung*. De ella afirma que en sus dos volúmenes nos ofrece “el formulario y la Biblia de la crítica injuriosa” (Pardo Bazán, 1973: 1174). Seguidamente enumera cómo actúa Nordau para realizar su tarea de “medicina literaria” (Maristany del Rayo, 1985: 267):

[...] escrutando las intenciones, móviles y contextura moral del espíritu en que se engendró, con más severidad que ningún juez, con una suspicacia inquisitorial, pone en tortura la conciencia y el alma, y diagnostica a su arbitrio la degeneración, el vicio, el pecado, la inmoralidad y hasta el crimen. Nordau lo es todo a la vez: polizonte, alguacil, fiscal, magistrado, carcelero, verdugo y enterrador para los genios contemporáneos (Pardo Bazán, 1973: 1174).

Este “*protomusaraño de las letras*”, así califica a Max Nordau, utiliza una *fraseología especial* que aplica sin reparos a todo artista como *degenerado superior*. Considera que su principal error es ignorar que una obra de arte, es antes que nada una obra de arte, y eso es lo que revelan sus críticas, verdaderas “excomuniones”, que recaen sobre el autor del que dictamina un juicio moral, dejando de lado el valor estético de la obra como tal:

Y lo que a mi ver revela la mal purificada intención de Nordau es su extraño rigor con doctrinas que se diferencian bien poco de las que profesa él mismo (Pardo Bazán, 1973: 1175).

En el siguiente artículo, sirviéndose de la obra de Nordau que considera que tiene mayor calidad literaria, *Las mentiras convencionales de nuestra civilización*, expone sus ideas morales y sociales. En dicha obra, formula que las instituciones que nos rigen son absurdas y que el orden social es una inmensa mentira. Pardo Bazán se limita a analizar las cinco mentiras que para Nordau rigen el mundo. Así, la primera mentira es la mentira religiosa, que califica de “retoño psíquico de la época infantil” (Pardo Bazán, 1973: 1176); la segunda sería la del sistema monárquico-aristocrático; la tercera, la mentira política; la cuarta, la mentira económica con su organización y su mecanismo de cambio de trabajo por dinero; y la última, la del matrimonio, la mentira sexual. Pardo Bazán se abstiene de valorar estas ideas, pero no de enjuiciar al propio Nordau como “severo fustigador de las costumbres contemporáneas, y en especial de las egregias personalidades artísticas y literarias que adornan a nuestro siglo” (Pardo Bazán, 1973: 1178). Además hay otro argumento destacable de este artículo, y es como le aplica a Nordau su propia medicina para acabar diagnosticándolo de “degenerado, no *místico emotivo*, sino *cínico reflexivo*” (Pardo Bazán, 1973: 1178), ya que si la obra de arte debe tener un valor moral, con mayor motivo la obra crítica:

Si la obra de arte debe considerarse signo revelador del estado moral y mental del individuo que la produce, con más motivo la obra crítica, exposición de raciocinios madurados en las más serenas regiones del pensamiento (Pardo Bazán, 1973: 1178).

De su obra *Degeneración*, dice que hay capítulos sobre los que no tiene ninguna objeción, como el dedicado a los simbolistas franceses, sobre todo por las críticas de los comportamientos de escritores menores, que Pardo Bazán cree son extensibles a cualquier

época y pone el ejemplo de Góngora. Piensa que el decadentismo<sup>31</sup> no ha triunfado en España porque no se tolera la exhibición personal, pero a pesar de no tenerlos, elemento que devela nuestra incultura según ella, manifiesta que “no nos envanezcamos de no tener decadentistas..., pero hagámosles la cruz” (Pardo Bazán, 1973: 1188). En cambio, de otros capítulos de *Entartung* dice que se escapan a la idea general del libro. A pesar de ello, califica su procedimiento de “hábil, especioso y al pronto fascinador” (Pardo Bazán, 1973: 1179).

Dice que el objetivo de la obra es demostrar que “los literatos y artistas de esta generación, llamada más o menos impropriamente de *fin de siglo*, están atacados de cierto mal terrible, adquirido o heredado, que nombra *degeneración*, mal que afecta a las facultades intelectuales y morales y se revela en la producción literaria y artística y también en la vida y conducta de los pacientes” (Pardo Bazán, 1973: 1179). Las causas hay que buscarlas en los abusos de excitantes, en las malas condiciones de la vida en las grandes ciudades y del vértigo que ha alcanzado la vida moderna. Todo esto afecta a la atención, y de la atención vienen todos nuestros avances y de su carencia la “supersticiones y errores” (Pardo Bazán, 1973: 1180). Para Nordau la falta de atención es un fenómeno peculiar entre los místicos y, en consecuencia, establece el misticismo como “una afeción morbosa de las varias que produce la degeneración; como produce la imbecilidad, la locura moral y la manía lasciva” (Pardo Bazán, 1973: 1180).

En este punto comenta dos trabajos, que antes que ella, también analizan los trabajos de Lombroso y Nordau, cuestión que califica como de “actualidad crítica”. Dichos trabajos, a los que hace referencia en algunos puntos, son: *Literaturas malsanas* de Pompeyo Gener y *Literatura de decadencia* de Manuel Sanguily, de quien dice ser “escritor de mucho mérito y buen razonador, siempre que no le ofusca la mala voluntad que a España profesa” (Pardo Bazán, 1973: 1180).

Cuestiona el origen de la teoría de la degeneración de Morel, de la que parte de Nordau, y su “*desviación enfermiza de un tipo primitivo*”, para concluir que su *Degeneración* es “un

---

<sup>31</sup> A pesar de que puso en tela de juicio aspectos del decadentismo, como pueden ser la oscuridad o sus extravagancias, llegó a utilizar sus propuestas estéticas para sus novelas como *La Quimera* (1905) o *La sirena negra* (1908). Véase Sáez Martínez (2004: 177).

comodín: tan pronto constituye la enfermedad fin de siglo como el caso de regresión atávica” (Pardo Bazán, 1973: 1181). Por eso le gustaría que Nordau:

[...] que no es místico, pero cree a pies juntillas en el progreso, en los adelantos, en la virtud inmanente de la razón y de la ciencia, y además es evolucionista y darwinista, nos describiese el tipo primitivo del cual hemos degenerado (Pardo Bazán, 1973: 1181).

En el artículo que posiblemente tenga “más alcance” de todos (Pardo Bazán, 2009: 379), *Los límites de la ciencia*, establece como Nordau hace una distinción entre lo que denomina *arte sano* y *arte enfermo*, entendiendo por el “*sano* el que él puede asimilarse, y *malsano, degenerado, místico e imbécil* el que no se cortó a su medida” (Pardo Bazán, 1973: 1183). Cita los reproches que pone Pompeyo Gener a la obra de Nordau, sobre todo como su cientifismo no le deja valorar obras que se salen de esa forma establecida por la ciencia. Siguiendo al autor de *Literaturas malsanas*, dice que Nordau “cae en el mismo error de los retóricos y los críticos de la escuela del pasado siglo, los cuales creían en la regla y en la inteligencia voluntaria y ordenada, como factora del arte” (Pardo Bazán, 1973: 1183). Por lo tanto relaciona su *arte sano* con el clasicismo y con las reglas poéticas marcadas por la razón y el buen gusto, mientras en su nombre se condenaban las obras que no seguían estos preceptos. Confiesa que los preceptistas del clasicismo se han transformado en el *fin de siècle* en:

[...] críticos sordos, que antes lucían solemnemente la toga de catedráticos de retórica y poética, hoy, sobre todo en naciones donde existe vida científica, se disfrazan de fisiólogos y médicos, sin dejar por eso de pertenecer a la misma cofradía de la sordera estética de nacimiento e incurable (Pardo Bazán, 1973: 1184).

Otro de los reproches que le hace a la obra de Nordau es la consideración de “estado de alma *fin de siglo*” a las postrimerías del siglo XIX. Para la Pardo Bazán, los síntomas específicos del *fin de siglo*, que Nordau dice ver, son característicos de cualquier época de la humanidad, para darse cuenta solo hace falta tener conocimientos históricos:

Así como Lombroso abrumó al genio con observaciones de fisiología y patología, aplicables a toda la humanidad, Nordau registró en los últimos años de nuestro siglo indicios de mal estar moral y aberraciones artísticas, que son patentes en edades bien distintas de la nuestra (Pardo Bazán, 1973: 1185).

Además vuelve a recriminarle que de todos los *casos* clínicos que establece, cuando los analiza no utiliza sus obras sino los datos biográficos que más convienen para sus intereses particulares:

Con la anatomía de las obras van mezclados datos biográficos indiscretos que a veces hieren en lo más delicado y vivo, no al artista, sino al hombre; y entre la crítica y la biografía algunas noticias gacetillescas que aspiran -¡ahí es nada!- a expresar el estado moral de la sociedad en las postrimerías de la centuria decimonona (Pardo Bazán, 1973: 1185).

El último de los reproches que le hace a *Degeneración* es el tratar el *misticismo* como una mentira, y para ello somete la doctrina de Nordau a un ejemplo práctico. Lo que hace es contraponer sus teorías a la personalidad de Tolstoi, uno de los que considera “altos genios contemporáneos” fustigados por Max Nordau, junto a Wagner, Zola e Ibsen (Pardo Bazán, 1973: 1189). Para Pardo Bazán, que piensa que la obra de arte “tiene siempre un valor estético” (Pardo Bazán, 1973: 1188), el resultado del ejemplo es irrefutable, la obra de Tolstoi ha ampliado los “dominios de la belleza, [...] y [...] ha elevado y depurado la literatura de *fin de siglo*” (Pardo Bazán, 1973: 1191).

#### 3. 1. 4. *Los raros*

*Los raros* ([1896] 1905) de Rubén Darío es una obra que también utiliza el discurso hegemónico de la ciencia médica. Posiblemente inspirado en obras como *La neurosis de los hombres célebres en la historia argentina* (1878) de José María Ramos Mejía (1849-1914), los

*Essais de psychologie contemporaine* (1883) de Paul Bourget, en *Literatura extranjera: estudios cosmopolitas* (1894) de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) o en la propia *Entartung* de Nordau (Trigo, 1994), aparte de en *Les poètes maudits* [(1884) 1888] de Paul Verlaine.

Su origen radica en una serie de artículos que Darío escribió para el periódico *La Nación* durante su etapa argentina<sup>32</sup> en 1894, bajo el título común de *Los raros*. De todos los publicados haría una selección que, con el mismo título y con escasas variantes, formarían el libro en 1896 (Darío, 1977).

En esta primera edición estaba todo impreso, a excepción de los epígrafes, en letra cursiva —en “typographie precieuse”, en palabras de uno de sus receptores contemporáneos—, dando muestra del “exquisito y selecto contenido” del libro (Gálvez Acero, 1998: 111). Contiene dieciocho retratos de escritores, diecisiete de ellos europeos y un hispanoamericano, José Martí. Entre ellos hay una sola mujer, Rachilde (1860-1953). El único rasgo que parece unificar dicha lista de nombres es la “exacerbación del yo” (Rama, 1985: 13). Además cada uno de los artículos está precedido por un título que trata de caracterizar al personaje literario que le sigue a modo de galería de tipos patológicos<sup>33</sup>. Esto títulos desaparecen en la edición de 1905, sin que se mencionen los cambios<sup>34</sup>.

Con la excepción de Poe, Leconte de Lisle, Verlaine e Ibsen los demás están hoy olvidados (Cardwell, 1998). En obras posteriores como *Opiniones* (1906), *Letras* (1911), *Semblanzas* (1912) y *Cabezas* (1916), Darío trató de hacer un trabajo parecido de dar a conocer al público a los artistas más influyentes del momento. Son obras cuyo objetivo era

---

<sup>32</sup> Período que se extiende desde agosto de 1893 al 8 de diciembre de 1898 (Gálvez Acero, 1998: 112).

<sup>33</sup> Los títulos que aparecen en la primera edición son los que aparecen entre paréntesis y son los siguientes: I. Leconte de Lisle (Leconte de Lisle), II. Paul Verlaine (Pouvre Lelian), III. El Conde Matías Augusto de Villiers de L'Isle Adam (El rey), IV. León Bloy (El verdugo), V. Jean Richepin (El turanio), VI. Jean Moreas (Apolonida), VII. Rachilde (La Anticristesa), VIII. Teodoro Hannon (Histeria), IX. El Conde de Lautreamont (El endemoniado), X. Max Nordau (La encarnación de Bonhomet), XI. George D'Esparbés (La leyenda del águila), XII—Augusto de Armas (Una víctima), XIII. Laurent Tailhade (Lirios y flechas), XIV. Fra Domenico Cavalea (Hacia atrás), XV. Edouard Dubus (Voces de violines), XVI. Edgar Allan Poe (Fragmento de un libro futuro), XVII. Ibsen (Auroras boreales), XVIII. José Martí (En América) y XIX. Eugenio de Castro (En Lusitania). Cito por Darío (1896).

<sup>34</sup> Para más información sobre las dos ediciones véase Loveluck (1970).

similar, salvando las distancias, a *Esquisses (siluetas de escritores y artistas)* (1892), a *Sensaciones de arte* (1893) y a *Almas y cerebros* (1895) de Enrique Gómez Carrillo, hacer proselitismo de la novedad, en definitiva, del modernismo (Rama, 1985), ya que la literatura española:

[...] está amurallada de tradición, cercada y erizada de españolismo [...] Y he aquí cómo, pensando en francés y escribiendo en castellano que alabaran por lo castizo académicos de la Española, publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario americano, del cual saldrá, según José María de Heredia, el renacimiento mental de España (Gullón, 1980: 51-52).

Son obras que siguen el método biográfico de Sainte-Beuve, método más significativo del siglo XIX. Tanto es así, que para Cardwell (1998: 58) *Los raros* vendría a ser una *autobiografía* que habría que leer vinculada a otras obras del autor del mismo tipo, como son *Autobiografía* (1912), *La vida de Rubén Darío escrita por sí mismo* (1912) e *Historia de mis libros* (1913).

En la segunda edición, la de 1905, el contenido sufre una reestructuración, se pasa de diecinueve textos a veintiuno, y se añaden los trabajos de Camille Mauclair (1872-1945) y Paul Adam (1862-1920), con los que el tono del libro cambia. Los títulos quedan reducidos al nombre del autor, a excepción de “El arte del silencio” sobre Mauclair, que corresponde a la traducción del título de su obra *L'Art en silence* (1901).

El objetivo de Darío fue dar a conocer a autores y a obras que en ese momento le parecieron “raros” de entre sus trabajos que ya habían sido publicados. Para Darío “no son raros todos los decadentes ni son decadentes todos los raros” (Gullón, 1980: 55), como había establecido poco después de que apareciera esta obra en su artículo “Los colores del estandarte” (1896)<sup>35</sup>. De todos, menos de Eugenio de Castro, va a destacar lo raro de su personalidad o de su pensamiento. De esta forma Darío se convierte en “la necesaria caja de resonancia” (Gálvez Acero, 1998: 115) de esos autores para darlos a conocer, no tanto a

---

<sup>35</sup> Publicado el 27 de noviembre contestando a la crítica que le había hecho Paul Groussac (1848-1929) desde la revista *La Biblioteca*.

ellos como a la nueva sensibilidad que ellos proponían, y, de alguna manera, a la vez también promocionar su propia obra, porque como dice “no son los *raros* presentados como modelos; primero, porque lo *raro* es lo contrario de lo normal, y después, porque los cánones del arte moderno no nos señalan más derroteros que el amor absoluto a la belleza —clara, simbólica o arcana— y el desenvolvimiento y manifestación de la personalidad. Sé tú mismo. Esa es la regla” (Gullón, 1980: 55). Así podríamos establecer que en realidad hay un claro motivo de autorrepresentación en esta obra (Montero, 1996).

La aparición de Nordau, entre la galería de *raros* que presenta Darío, no es casual, sino que lo establece como “el primer simulador” (Mogillansky, 1997: 22), porque su libro finge ser un tratado médico, pero no lo es. Por lo tanto, podríamos decir, coincidiendo con Mogillansky que *Entartung* es también “un texto degenerado” (1997: 24).

El libro se recibió como una muestra de la degeneración de Darío como él mismo sugiere en “Palabras liminares” (1896)<sup>36</sup>. De hecho recibió críticas de Juan Valera, Paul Groussac, José Emilio Rodó, Leopoldo Lugones y Enrique Gómez Carrillo, entre otros, que lo tildaron de degenerado como los autores que habían formado su museo artístico que conformaban *Los raros*. En principio, la postura de Darío es igual a la de Nordau, los escritores de *fin de siècle* están enfermos y su función como crítico es proteger a sus lectores mostrando su degeneración. Trigo (1994) ve en las dos ediciones de la obra, basándose en las diferencias físicas que existen entre ambas (Loveluck, 1970), dos actitudes distintas de Darío ante el discurso de la degeneración. En la primera edición, ese discurso ha contagiado al propio Darío, mientras que en la segunda, se muestra un intento de autoregeneración; lo que vendría a demostrar la supremacía del discurso patológico de la degeneración en el *fin de siècle*.

Un ejemplo de estas dos actitudes a las que hacemos referencia, podría ser el uso de la adjetivación en el texto de Jean Richepin (1849-1926) de ambas ediciones. Mientras en la edición de 1896 dice al valorar la obra del poeta francés que:

---

<sup>36</sup> “Después de *Azul...*, después de *Los raros*, voces *insinuantes*, buena y mala intención, entusiasmo sonoro y envidia subterránea —todo bella cosecha—” (Darío, 1987: 35).

[...] sería motivo para dar razón al monomaniaco Max Nordau, en sus diagnósticos y afirmaciones (Darío, 1896: 65).

En la edición de 1905, la adjetivación que establece sobre Max Nordau cambia de tono y se hace más neutra. Pasa de *monomaniaco* a *iconoclasta*, atenuando así su primera valoración:

[...] sería motivo para dar razón al iconoclasta Max Nordau, en sus diagnósticos y afirmaciones (Darío, 1905: 86).

Otro ejemplo del cambio de discurso sería la colocación en primer lugar del texto “El arte del silencio” sobre Mauclair, en lugar del de Leconte de Lisle (1818-1894) que abre la edición de 1896, donde se hacía un reconocimiento a como este poeta había sabido mostrar la decadencia de la Edad Media. En el texto sobre Mauclair se destaca su actitud y es valorada con el adjetivo *sano*, por ser capaz de estimar en los escritores que analiza su genio artístico y no sus vicios o enfermedades como los únicos elementos constitutivos de sus obras:

En efecto, ¿quiénes habrían podido prever, en el autor de tantas páginas de ensueños, —«corona de claridad» ó «sonatitas de otoño»— este rumbo hacia un ideal de moral absoluta, en las regiones verdaderamente intelectuales donde no hay ninguna necesidad de hacer ruido para ser escuchado? Él ha agrupado en este sano volumen, á varios artistas aislados, cuya existencia y cuya obra pueden servir de estimulantes ejemplos en la lucha de las ideas y de las aspiraciones mentales. Mallarmé, Edgar Poe, Flaubert, Rodenbach, Puvis de Chavannes y Rops, entre los muertos; y señaladas y activas energías jóvenes. Antes, conocidos son sus ensayos magistrales, de tan sagaz ideología, sobre Jules Laforgue y Auguste Rodin (Darío, 1905: 8).

Con su ensayo sobre Nordau desmitifica el discurso dominante de la psiquiatría, ya que desconfía de un médico que considera enfermos a todos los artistas contemporáneos y

pretende curarlos con una retórica médica de la que el mismo se muestra contagiado (Trigo, 1994):

En verdad Max Nordau no deja un solo nombre, entre todos los escritores y artistas contemporáneos, de la aristocracia intelectual, al lado del cual no escriba la correspondiente clasificación diagnóstica: «imbécil», «idiota», «degenerado», «loco peligrosos» (Darío, 1905: 191).

Resulta un ataque irónico la presencia de Nordau entre los mismos artistas que había tachado de degenerados, a la vez que lo caracteriza como *Lucrecia Borgia* y como *Tribulat Bonhomet*, el personaje de Villiers de l'Isle Adam (1838-1889) (Maristany del Rayo, 1985). Aparece para equilibrar la presencia de Verlaine por “el lastre de su sexualidad tan escabroso” (Montero, 1996: 823), mostrando las dos caras de una misma moneda:

Cuando el Dr. Nordau publicó la obra célebre digna del Dr. Triboulat Bonhomet, «Entartung», la figura de Verlaine, casi desconocida para la generalidad –y en la generalidad pongo á muchos de la *élite* en otros sentidos– surgió por la primera vez, en el más curiosamente abominable de los retratos. El poeta de «Sagesse» estaba señalado como uno de los más patentes casos demostrativos de la afirmación pseudocientífica de que los modos estéticos contemporáneos son formas de descomposición intelectual (Darío, 1905: 49).

Si Nordau resulta ser como el médico de Villiers de l'Isle Adam, Triboulat Bonhomet, entonces está tan loco como el personaje y sus libros tienen el mismo efecto negativo en sus lectores (Trigo, 1992):

Mas cuando Max Nordau habla del arte con el mismo tono con que hablaría de la fiebre amarilla ó del tifus, cuando habla de los artistas y de los poetas como de «casos», y aplica la thanatoterapia, quien le sonrío fraternalmente es el perillustre Dr. Tribulat Bonhomet, «profesor de diagnosis,» que gozaba

voluptuosamente apretándoles el pescuezo á los cisnes de los estanques (Darío, 1905: 201).

Al aparecer junto a los demás *raros*, alguien que los ataca, Darío afirma la posición de Nordau como un raro por su “estética en extremo singular y utilitaria” (Darío, 1905: 196), y de esta forma consigue convertir “su discurso como diagnóstico” (Graff Zivin, 2004: 206). Así este discurso le permitirá a Darío situarse, en la edición de 1905, entre el “decadentismo extremo y la burguesía hispanoamericana” (Graff Zivin, 2004: 210) que ha de leerlo.

Darío conoció personalmente a Max Nordau en su viaje a París en 1893. A consecuencia de esa entrevista escribirá más tarde el artículo, primero publicado en *La Nación*, que tres años después apareció en *Los raros*. También, según Cardwell (1998), Lombroso estuvo a punto de aparecer en el libro, ya que fue el primero en utilizar la terminología psicopatológica en la crítica literaria, utilizando la literatura como mera prueba documental de la degeneración del artista:

Y he aquí que vaya hacer una confesión: el autor del *Problema del genio*, ha estado a punto de aparecer entre los *raros* de mi último libro (Gullón, 1980: 55).

Darío utiliza en la última parte de su artículo sobre Nordau la misma estructura que éste en los tres primeros capítulos de *Entartung*: diagnosis, prognosis y terapia. Además de citar a los mismo artista que cita Nordau, ya que su obra condicionó enormemente el juicio literario del *fin de siècle* (Cardwell, 1998). Y es contra ese juicio preponderante contra el que Darío escribió su obra *Los raros*, y de esta forma invierte el discurso dominante sobre la degeneración del artista.

Da la sensación de ser “la revista literaria moderna” (Montaldo, 1994: 132). Muestra sus preferencias personales a modo de museo estético, aportando su propio canon literario (Montero, 1996). Por tanto se trata de un libro que demuestra las lecturas realizadas por

Rubén Darío, contribuyendo así con un “modo de leer y un modo de relacionarse con el arte y la cultura” (Montaldo, 1994: 135). En definitiva, es una de las obras clave de Darío para difundir la “decadencia simbolista hispánica” (Cardwell, 1998: 55).

### 3. 1. 5. *Alma contemporánea*

*Alma contemporánea. Estudio de estética*<sup>37</sup> (1899) de Llanas Aguilaniedo<sup>38</sup> fue una obra que llegó a tener cierto predicamento entre los intelectuales del momento, reseñada en la *Revista Nueva* (Davis, 1977) y posteriormente en *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea* (Deleito y Piñuela, 1922: 204-208). Supone la continuación de la crítica del decadentismo *fin de siècle* en la línea iniciada por Nordau y continuada en España por Gener (Sobejano, 1967: 173), aunque presenta una actitud diferente respecto de ellos. Llanas va un poco más allá de las propuestas de sus predecesores al proponer un “arte curativo” (Pozo, 2013: 158) adecuado para el espíritu artístico de *fin de siècle*.

Este ensayo de Llanas pretende ser una reflexión sobre el arte contemporáneo y además ofrecer una alternativa al panorama que dibuja en sus primeros capítulos. Este doble fin marca la estructura de los doce capítulos del libro en dos partes: en la primera se pasa revista a las corrientes literarias de la época, mientras que en la segunda se plantea su propuesta estética. A pesar de seguir las líneas argumentales marcadas tanto por Nordau como por Gener, plantea la enfermedad como algo imprescindible para conseguir el

---

<sup>37</sup> El título está en consonancia con el *fin de siglo*, donde proliferan las *almas*, pensemos en títulos como *Alma castellana (1600-1800)* (1900) de Martínez Ruiz, *Almas y cerebros* (1900) de Gómez Carrillo, *Alma* (1902) de Manuel Machado (1874-1947) o *Alma americana* (1906) de Santos Chocano (1875-1934). Véase Ara Torralba (1990: 47-48).

<sup>38</sup> No sólo se interesó por el modernismo con obras como *Alma contemporánea*, sino que utilizará la criminología lombrosiana para redactar varios tratados sobre el alcoholismo en Sevilla y en Cádiz, y *La mala vida en Madrid* (1901), junto a Constancio Bernaldo de Quirós (1873-1959). No fue el único caso de entre los escritores del período que utilizó los estudios de Lombroso. Estamos pensando, por ejemplo, en *La sociología criminal* (1899) de José Martínez Ruiz, “Patología del Golfo” (1899) de Pío Baroja o en *El misticismo y las perturbaciones del sistema nervioso* (1893) de Eduardo Zacamois (1873-1971), por ejemplo. Véase Davis (1977), Litvak (1974) y Clúa Ginés (2009) sobre el tema. Para ampliar la información sobre la obra y la vida de Llanas véase: Broto Salanova (1992), también su introducción al tratado de estética en Llanas Aguilaniedo (1991), Ara Torralba (1990), Calvo Carilla (1990) y Mainer en Cardwell y McGuirk (1993).

progreso (Broto Salanova, 1992). Por lo tanto se inserta en el discurso de la degeneración de Nordau, pero además entiende la decadencia como otra forma de mirar la naturaleza:

No obstante ser el sol tan bello al salir como al ponerse (Verlaine), el alma contemporánea, por analogía sin duda, comprende mejor la belleza de la puesta que la de la aurora (Llanas Aguilaniedo, 1991: 7).

Los siete primeros capítulos vendrían a ser una “teoría general del arte” y en los cinco restantes concreta su filosofía y estética *emotivista* en relación a la moral, las artes y la sociedad (Llanas Aguilaniedo, 1991: LXVII). En esos siete capítulos desarrolla la idea de la decadencia y de la degeneración evolutiva, estableciendo una comparación entre los degenerados superiores y los inferiores, además de aplicar al arte los principios del evolucionismo de Spencer. Junto con Maurice de Fleury (1860-1931) en su *Introduction à la médecine de l'esprit* (1896), justifica la injerencia de los médicos en el arte. Y por último muestra su inquietud por la ausencia de formas modernas del arte en España.

A parte del análisis de la literatura española y europea del momento desde la perspectiva científica, con todos los tópicos degenerativistas establecidos por Nordau, en los últimos cinco capítulos de su obra plantea una propuesta estética regeneradora, el *Emotivismo*. Propuesta que se basa en uno de los estigmas más determinantes planteados en *Entartung*, la emotividad, entendida como una excitación anómala, causante de percepciones extrañas. Así podríamos tratar de definir el *Emotivismo* como “un arte reductor de factores degenerativos” (Sáez Martínez, 2004: 95) del estado cerebral del hombre superior, cuyos principios fundamentales recaerían en la primacía de la emoción como esencia de lo contemporáneo:

Tratar de rehabilitar a la emoción ennobleciéndola, hasta constituir con ella la base de un arte eminentemente sincero, cuya sencillez y naturalidad corran parejas con su grandeza y en el cual, todos los esfuerzos del artista, se concentren en el objetivo de interpretar lo bello más elevado y universal tal como le sienten los espíritus más cultos, más delicados y absolutamente

artistas de nuestro tiempo o de otro cualquiera de los venideros; reservar a la emoción, en una palabra, no el papel de excitación fugaz y del momento, sino el de manantial fecundísimo de sentimientos e ideas, que puestas en un todo al servicio de lo bello por excelencia, dignifiquen en vez de degradar (Llanas Aguilaniedo, 1991: 240).

En definitiva, un arte “del reposo para convalecientes” (Llanas Aguilaniedo, 1991: LXVI) basado en corregir los males que planteaba la sociedad moderna: la emoción egotista, el espíritu analítico, el pesimismo y la exaltación de lo artificial; buscando huir de la complejidad por la síntesis, y de la expresión, por la sugerencia. El valor más importante del *Emotivismo* que plantea Llanas, es la sinceridad, “entendida como expresión espontánea de la reacción del artista ante el medio” (Pitarch Fernández, 2006: 65). De esta forma plantea una estética impresionista, diametralmente opuesta al cientifismo de la época, en la que se reformulan las nociones de naturaleza y arte (Pitarch Fernández, 2006):

[...] no los largos desarrollos, ni las áridas profundidades del análisis, ni las marañas e inverosimilitudes de nuestras novela de mediados de siglo, serían los informadores de la obra, sino la emoción constituida en principio, la emoción que nos sorprende en la calle, en el templo y en el teatro [...] esa emoción soberana que hace de la vida un semillero de goces y dolores refinados, basándose muchas veces en cosas nimias, frívolas y, al parecer, sin importancia [...] en esa multitud de sentimientos desconocidos, de delicadezas e impresiones sin nombre que en los tristes momentos en que el día muere y en las horas de abatimiento y depresión moral nos producen un cuadro, una escultura, un sonido, el éxtasis de las formas naturales inorgánicas, petrificadas en sus asientos seculares (Llanas Aguilaniedo, 1991: 157).

Su estética le lleva a defender el esteticismo de Wilde, a pesar de que Nordau había arremetido duramente contra él en *Entartung*, pero establece dos puntos débiles en esta tendencia estética, su artificialidad, “mucho de artificial, como todas las escuelas decadentistas”, y su feminidad, como en el caso de Wilde, a quien define como “un cerebro

femenino con cuerpo de varón” (Llanas Aguilaniedo, 1991: 61). Hemos de recordar que Nordau enjuicia las obras por la moralidad de sus creadores y, que por tanto, su concepto estético establecido en *La función del arte* (1908) es didáctico y utilitario, muy alejado del esteticismo de los decadentistas como Wilde (Davis, 1977):

[...] salieron los periódicos y revistas de la corte jugando del vocablo y midiendo a los idólatras de la belleza por el patrón del fundador de la escuela, abusando del tema en tales términos, que ya hasta los barberos de López Silva consideraban ofensiva la denominación y se resentían del epíteto (Llanas Aguilaniedo, 1991: 60).

Utiliza todas las claves temáticas del decadentismo para simbolizar el espíritu de una época, establece al artista como el degenerado superior del que habla el discurso psiquiátrico del momento y, aunque comparte el diagnóstico sobre el artista moderno, reconoce su admiración por Wagner, Zola, Tolstoi e Ibsen. Pero enjuicia negativamente la literatura decadentista:

Toda la producción decadentista de la época, desmerece y se va sin que nadie pueda remediarlo; literatura de exaltados, de neuróticos, de impotentes e incompletos, no pueden mantenerse en pie frente a las producciones del genio sano y completo (Llanas Aguilaniedo, 1991: 116-117).

Por lo tanto las obras de esto neuróticos le parecen artificiales, falsas e inmorales:

[...] sienten no ya perfecta indiferencia por la virtud o el vicio, sino predilección marcada por éste último, debido a aberraciones, a perversión instintiva; una de las formas del *replegamiento* del individuo sobre sí mismo (Llanas Aguilaniedo, 1991: 201).

La sensibilidad decadente tiene plena significación en el texto gracias a la teoría de la degeneración (Pozo, 2013). De esta forma, solo a través del cuerpo enfermo debido a la

degeneración, por la decadencia racial o ambiental, se puede configurar el alma contemporánea. Esa enfermedad para Llanas es colectiva, pero se centrará en dos segmentos sociales, el proletariado, afectado por la degeneración, y los intelectuales, afectados por la neurastenia, mientras la burguesía representaría la normalidad:

Tales son los individuos que pueden considerarse bajo la denominación general de exaltados, en la cual incluyo dos tipos distintos, según proceda su exaltación, del enervamiento físico o del intelectual. Hay en efecto, en la sociedad, dos clases de obreros, a cuyos esfuerzos debe todo su progreso y adelantamiento; el obrero propiamente dicho y el de la inteligencia (Llanas Aguilaniedo, 1991: 12).

A pesar de que los burgueses son “espíritus amorfos” de los que la sociedad podría prescindir, sirven para equilibrarla, ya que tanto los obreros como los intelectuales están afectados por la enfermedad de la modernidad.

Por lo tanto, la enfermedad se convierte en algo común, más allá de la normalidad y de la anormalidad, porque la modernidad ha establecido la degeneración y la decadencia. Al establecer este marco patológico el sujeto enunciador oscila entre el científico y el esteta, muy habitual en el *fin de siècle*, ya que “the diagnostician of decadence may thus become a decadent positivist” (Bernheimer, 2002: 142). Así Llanas se decanta por el discurso decadente para así liberar a la enfermedad del discurso psicopatológico de Lombroso o de Nordau.

Por eso el estado en el que sitúa a España en la “Evolución literaria en España” (Llanas Aguilaniedo, 1991: 57-75), desde el punto de vista evolucionista, sorprendentemente, es el de la salud, lo que conlleva su atraso y el quedarse fuera de la modernidad, fruto del estado cerebral de la sociedad:

hay figuras de primer orden, cuya labor, no por referirse a una forma de tránsito, dejará de marcar profunda huella en la historia del arte; son los que, a fuerza de constancia y de originalidad, han conseguido hallar la fórmula de

tendencias más estables; la falta de esta iniciativa y de esta constancia para trazar y seguir nuevos rumbos, para entrar de lleno y con fe, en el trabajo serio y elevado, constituye el principal defecto de muchos de nuestros escritores, a quienes, en parte, disculpan las condiciones en que se da la producción en España (Llanas Aguilaniedo, 1991: 71).

La propuesta de Llanas de entender la modernidad como enfermedad, para así poder llevar a cabo la regeneración, entroncaría con la filosofía de Nietzsche, por ejemplo en *Ecce Homo*, “donde describe su evolución intelectual en función de la resistencia frente a la enfermedad y la renovación al mismo tiempo en ella” (Pitarch Fernández, 2006: 62).

La escritura, como en otros ejemplos que hemos visto o que veremos a continuación, también forma parte de los síntomas de esa enfermedad moderna:

En el libro, en el cuadro y en el teatro, la humanidad reproduce hoy día sus trastornos nerviosos, sus delirios y aberraciones, sus manías y extravagancias, esa serie variada de fenómenos que la llevan como de la mano, haciéndola marchar a grandes pasos hacia la locura (Llanas Aguilaniedo, 1991: 11).

Pero su propósito curativo rompe el modelo disciplinario en el que se apoyaba la psiquiatría al entender la escritura como síntoma, porque con el *emotivismo* la escritura se convierte en “placer curativo” (Pozo, 2013: 183).

Aunque su estética del *emotivismo* este pensada para los hombres sanos, salva nombres de autores denostados por Nordau, entre otros, como D’Annunzio, Wilde, Ibsen, Tolstoi o Wagner, a quien utiliza de ejemplo de lo que sería el *emotivismo*, para plantear un arte con valor educativo que armonizara la inteligencia, la sensibilidad y la voluntad (Llanas Aguilaniedo, 1991) para tener una comprensión sintética:

Una tendencia así [...] expresión de un éxtasis sublime, eterno ante la gran belleza ideal; especie de himno grandioso, cantado por hombres completos, sanos de cuerpo y alma, artistas verdaderos, nacidos para ver y apreciar lo bello en todo cuanto les rodea; [...] haciendo de cada elemento de éstos una especie de instrumento de orquesta wagneriana, es la tendencia que he soñado [...] como medio de revelación de esa especial aristocracia de espíritus que han alcanzado el grado máximo de diferenciación de su tiempo y que unen a un refinamiento y cultura excepcionales, preciadas dotes de artista verdadero (Llanas Aguilaniedo, 1991: 147).

La concepción del autor de la obra como enfermo en la que se apoya el *emotivismo* propuesto por Llanas, nos ofrece dos posibilidades: la de un receptor enfermo y la conversión de la obra en “una terapia paliativa” (Pozo, 2013: 177).

Según Lombroso (Lombroso, 1894: 31-40) lo que diferencia al genio degenerado del hombre normal es la hiperestesia, lo que les lleva a tener alucinaciones sinestésicas. Nordau hará suyo este argumento y lo justificará basándose en la obra de Émile Berger (1855-1926), *Les maladies des yeux dans leurs rapports avec la pathologie générale* (1892), ya que “tous les hystériques existe l’anesthésie d’une partie de la rétine” (1894: 51). Llanas le da la vuelta a este planteamiento. Se rechaza el modelo de conocimiento positivista, ya que no se parte de la objetividad, sino de la subjetividad enferma, que se convierte para él en un modo de mirar.

Por lo tanto el receptor de esa estética propuesta por Llanas también ha de ser un enfermo. Al situar *Alma contemporánea* en el contexto marcado por Lombroso y Nordau, se protege ante cualquier ataque por defender las corrientes *fin de siècle*, y además justifica su propuesta emotivista como “una consecuencia y una necesidad de los tiempos” (Pozo, 2013: 183):

En estos estados de exaltación, producidos por cualquier excitante (en cuya categoría podemos incluir la fiebre de la vida moderna), las manifestaciones intelectuales superiores dejan su puesto a la emoción y todo hasta que lo

más insignificante constituye materia harto apropiada para despertar y sacudir violentamente la emotividad del individuo, que ríe y llora sin causa, apreciando de cada objeto o situación únicamente la fase que impresiona su sensibilidad extraordinaria y anormal. Un arte, pues que tradujera exactamente el estado de alma de los hombres de esta época, sería un arte esencialmente emotivo (Llanas Aguilaniedo, 1991: 153-154).

El científico y el artista en Llanas se confunden, ya que primero diagnóstica una sensibilidad anormal que requiere tratamiento, pero el método curativo que plantea queda fuera del paradigma médico, y al mismo tiempo queda legitimado en la obra como una necesidad médica para curar a parte de la población.

La gran enfermedad moderna es el “ansia de emociones” o como la define Llanas de “*patorexia* o *patotelia* como verdadero vicio, análogo a la dipsomanía, morfínomanía, etc.” (Llanas Aguilaniedo, 1991: 238):

Tratar de rehabilitar la emoción ennobleciéndola, hasta constituir con ella la base de un arte eminentemente sincero [...]; reservar a la emoción, en una palabra, no el papel de excitación fugaz del momento, sino el de manantial fecundísimo de sentimientos e ideas, que puestas en un todo al servicio de lo bello por excelencia, dignifiquen en vez de degradar, he ahí el fin del emotivismo y sus rasgos principales como tendencia, que pongo a la consideración de la gente nueva (Llanas Aguilaniedo, 1991: 240).

Normalmente, se ha venido calificando esta obra como antidecadentista y seguidora de las teorías de Nordau, pongamos por ejemplo a Davis (1977) o Sáez (2004), lo que sin duda pone de manifiesto la preponderancia del discurso médico, ya que tanto los decadentistas como los antidecadentistas van a utilizarlo solo que con fines diferentes:

Será degeneración, demérito de la raza, o lo que se quiera, pero es lo cierto que ese refinamiento de la sensibilidad tan fácil de resolverse en sensiblería, es una de las características de los hombres de la época. [...] resulta

prácticamente demostrable, sin dar lugar a ninguna duda, que la humanidad va perdiendo en equilibrio fisiológico y en virilidad y energía de carácter, todo lo que en el orden moral gana como progreso efectivo. [...] artistas del día, a quienes la herencia, la educación y el medio, han dado caracteres anímicos no muy en consonancia con su sexo. Son almas que lo sienten todo a lo mujer, sin tener las virilidades de un Miguel Ángel, de un Ribera (Llanas Aguilaniedo, 1991: 150).

El arte que propone Llanas en su obra tiene una función curativa para ese alma contemporánea, pero no sólo pensando en el autor, sino también en el lector que ha de recibirlo. Así, al proponer un arte terapéutico de alguna forma está subvirtiendo al propio discurso psiquiátrico que está utilizando.

Podemos afirmar que Llanas defendió “la independencia de la belleza y la del artista en nombre de la regeneración” (Davis, 1977: 319), pero trató de aunar dos discursos opuestos, para tratar de “ofrecer legitimidad científica a las manifestaciones artísticas de la sensibilidad moderna” (Pitarch Fernández, 2006: 65).

### 3. 1. 6. *Grafómanos de América*

*Grafómanos de América (Patología literaria)* (1902) de Emilio Bobadilla (*Fray Candil*). Fue un personaje de vida intensa y un polemista aguerrido que llegó a batirse en duelo con el mismísimo Clarín. Escritor cubano asentado en Madrid hacia 1887, pero que previamente había realizado ya su paso por París, y que representa perfectamente la figura de lo que Pedro Henríquez Ureña (Rama, 1982: 258) denominó los “trasplantados”, es decir de aquellos intelectuales hispanoamericanos que se establecieron en España, por cuestiones de exilio, familiares o diplomáticas, donde desarrollaron su labor. De su tarea como escritor encuadrado en el *fin de siècle*, destacamos su obra<sup>39</sup> crítica *Grafómanos de*

---

<sup>39</sup> Cultivo todos los géneros aunque destaco sobretodo en el terreno de la crítica satírica. De entre sus obras críticas destacamos las siguientes: *Reflejos de Fray Candil* (1886), *Capirotaños (sátira y crítica)* (1890), *Triquitraques* (1892), *Solfeo (crítica y sátira)* (1893), *Baturrillo* (1895), *Escaramuzas (sátiras y críticas)* (1898), *Al través de mis nervios*

*América*. Se trata de una recopilación de artículos, publicados en prensa, ya que fue asiduo de las revistas literarias del fin de siglo, en los que utiliza el tipo de crítica establecida por Nordau. Fue un gran seguidor de Lombroso como lo demuestra, por ejemplo, en el texto titulado “Emilia Pardo y Eça de Queiroz” de *Capitotazos* (1890), donde demuestra su conocimiento de Lombroso:

Doña Emilia Pardo califica de *extraña* la teoría de Edmundo acerca del arte. Afirma este brillante novelista que para producir algo artístico se requiere estar enfermo. La tal *teoría* nada tiene de *extraña*. Lombroso, en su *Uomo di genio*, demuestra, con erudición abrumadora y exquisita observación, que todo gran artista (que linda con el loco) suele no tener salud mental completa (Bobadilla, 1890: 46).

En *Grafómanos* se define como “yo soy positivista, á mi modo” (Bobadilla, 1902: 88) y Urbano González Serrano<sup>40</sup> (1848-1904) lo define en su prólogo a *Solfeo* como:

Es un darwinista convencido; entiende que el alma, el espíritu, cuanto á lo interior se refiere, es, si no una consecuencia, al menos una energía que vive en intimidad constante con el organismo fisiológico y con el medio dentro del cual se desarrolla. El suelo, el ambiente y la organización son los elementos de la síntesis humana (Bobadilla, 1893: V).

Aplicará el discurso psiquiátrico en la línea de Lombroso y Nordau a la decadencia literaria de España, pero también de Hispanoamérica. Ejemplo de su tono crítico con la literatura española es el siguiente fragmento de “Impresiones literarias”:

---

(*crítica y sátira*) (1903), *Sintiéndome vivir (salidas de tono)* (1906), *Muecas (crítica y sátira)* (1908). De su obra en verso: *Fiebres, poesías* (1889) y *Vórtice, poesías* (1902), ambas prologadas por el poeta parnasiano José María de Heredia (1842-1905). De sus novelas: *Novelas en germen* (1900) y *A fuego lento* (1903). Y de entre sus libros de viajes y crónicas: *Viajando por España* (1912) y *Bulevar arriba, bulevar abajo (Psicología al vuelo)* (1912).

<sup>40</sup> Fue filósofo, profesor, escritor y crítico literario muy significativo en la segunda mitad del siglo XIX, creador de la corriente denominada por Adolfo Posada en como *Krauso-positivismo*, definido por Lissorgues (1998: 323) como “una orientación híbrida que no cabe en los moldes establecidos de *idealismo, positivismo, espiritualismo*”.

No cabe negar que las letras castellanas del día –salvo excepciones– atraviesan un período de lamentable postración. Quien lea, sin ceguera patria, los libros y los periódicos que aquí se publican, y asista á los teatros y á los centros científicos y literarios, no podrá menos de reconocer esta verdad dolorosa (Bobadilla, 1890: 154).

Por ello lo que analiza en *Grafómanos de América* son “las manifestaciones intelectuales de la degeneración americana” (Bobadilla, 1902: 17), ya que nadie antes se lo había planteado siguiendo el método ofrecido por Nordau en *Entartung*, que de haberlo hecho, hubiera ayudado a mejorar el nivel cultural y la calidad de las obras de arte americanas:

Max Nordau ha analizado con apasionamiento de polemista, más que con serenidad de patólogo, la grafomanía europea. ¡Imagínese lo que hubiera dicho de la turba de sinsontes y prosistas gongorinos de América cuando califica de locos, ó poco menos, á un Ibsen y á un Tolstoi! Hay locos y locos (Bobadilla, 1902: 17-18).

*Fray Candil* se convirtió, siempre siguiendo las directrices de Nordau, en el fustigador de los que denominó “grafómanos decadentes”, a la cabeza de los cuales va a colocar a Rubén Darío, como afirma en “Un soneto de Rubén Darío”:

Los grafómanos decadentistas, (de los *diez dentistas*, como dijo un chusco) á cuya cabeza se *gondolea* el nicaragüense Rubén Darío –«sinsonte americano con plumaje parisiense», como le llamó Clarín– se han apoderado de la prensa formando una sociedad internacional de bombos mutuos.

Han ido paulatinamente corrompiendo el gusto del público, que, aunque no compra sus libros, lee sus crónicas gongorinas. La falta de crítica severa y culta les ha dado alas y hoy campan por sus respetos (Bobadilla, 1908. 127).

Especial enconamiento le produce el estilo modernista, del que Darío es el máximo exponente, al que sanciona con todos los vicios estilísticos que se le pueden achacar:

El artista moderno no necesita, para expresar lo que siente y piensa, dislocar el idioma, inventando palabras inútiles, violando la sintaxis, recurriendo á giros nebulosos, á imágenes sin correspondencia con la realidad, á colorines chillones (Bobadilla, 1908. 128).

Pero su crítica, siguiendo los planteamientos de Nordau, no solo recae sobre el estilo de los modernistas, sino también sobre su forma de vida:

El ideal de todo escritor es llegar á decir las cosas más oscuras en una lengua sencilla, sobria, correcta y cálida. ¡Cuántos se han estrellado en este escollo! Pues bien, el modernista, que suele ser un degenerado ó un histérico (y hasta sodomita á menudo), aspira á lo contrario: á escribir en una jerigonza de negro catedrático, guiándose sólo por el oído (Bobadilla, 1908. 129).

En “La moral del arte”, texto perteneciente a *Grafómanos de América*, se defiende de que “ciertos escritores de América” le acusen de inmoral (Bobadilla, 1902: 245). Proclama que no es partidario del arte moralizador, como sí lo era Max Nordau, y propone un arte libre, un arte que copie la vida y que no tenga “pudores, como no los tiene una mesa de disección” (Bobadilla, 1902: 250), muy al contrario de lo que pasa tanto en España como en Hispanoamérica:

Puede que no haya raza, en lo privado, más obscena que la nuestra; no hay lengua más pintorescamente sucia que la española. Una conversación particular entre españoles parece charla de marineros ó presidiarios. Y con todo, no podemos soportar los escritos francamente naturalistas. Nos asusta, no la cosa, sino la palabra. Producto, acaso, de nuestra educación clerical, toda hipocresía y sofisma (Bobadilla, 1902: 251).

Habría que tener en cuenta la relación que Nordau tuvo con España e Hispanoamérica. Colaboró en la revista de Gómez Carrillo, *El Nuevo Mercurio*<sup>41</sup>, con varios artículos y fue el primero en ser preguntado en la encuesta que dicha revista realizó sobre el modernismo.

Ya en *Capirotazos* había utilizado *L'uomo di genio* para estigmatizar a la Pardo Bazán:

La psiquiatría ha señalado, entre otros, los siguientes caracteres morales que distinguen al degenerado, caracteres que Lombroso ha hecho extensivos al hombre de genio: apatía, propensión á la duda, verbosidad ó mutismo exagerados, vanidad loca, excentricidad, excesiva preocupación de la personalidad, interpretación mística de los hechos más simples, etc.; y entre los caracteres físicos los que siguen: desigualdad entre el rostro y la cabeza, irregularidad en la dentadura, pobreza de barba, pequeñez desproporcionada del cuerpo, tartamudez, precocidad sensual, *raquitismo*, tisis, etc., etc (Bobadilla, 1890: 46).

Como después lo haría en *Triquitraques* contra Clarín en su artículo “Clarín histérico”. En “Baturrillo”, perteneciente al mismo libro, realiza una crítica a Julián del Casal, donde aparece “una de las primeras menciones conocidas a Max Nordau” (Maristany del Rayo, 1983: 381):

La vida contemporánea –lo dice Max Nordau– es una sala inmensa de enfermos que se retuercen víctimas de toda clase de dolencias (Bobadilla, 1892: 131).

En *Solféo* parece ponerse en evidencia que *Fray Candil* ya conocía la edición italiana de *Entartung* (Maristany del Rayo, 1983), no sólo por el vocabulario que utiliza para

---

<sup>41</sup> Con dos artículos (Davis, 1977): en el primer número, con “Las razas humanas” en enero de 1907 (págs. 5-9) y con “El modernismo en España y América”, publicado en el número tres, en marzo 1907 (págs. 243-44).

desautorizar a los escritores modernistas<sup>42</sup>, sino por las muestras que da de ello en artículos como “Maupassant” o en “Clínica social”, como después atestiguará en “Rueda y D. Pompeyo” (Bobadilla, 1895: 63-67):

Pero como todo eso que repite mal D. Pompeyo, lo ha dicho muy bien, hace cuatro ó cinco años, Max Nordau, en su *Degeneración*, que se tradujo al italiano mucho antes que al francés, resulta que Rueda *se tira una plancha* al quedarse embobado ante la ciencia de D. Pompeyo (Bobadilla, 1895: 65).

Es *Grafómanos de América (Patología literaria)* la obra en la que el vocabulario lombrosiano ya aparece hasta en el título. En ella explica que la grafomanía viene a ser un producto casi exclusivo de los “pueblos de raza española” y que consiste en:

La manía de borrajear papel que, como todas las manías, presupone un estado mórbido cerebral, con perdón del Dr. Azam, que opina lo contrario, se manifiesta en todos los pueblos; [...] Las causas son muchas y complejas: la principal, aparte los factores psicológicos, estriba, á mi ver, en la falta de instrucción ó en la educación al modo de la primera educación del Gargantúa, de Rabelais ó... en la semicultura (Bobadilla, 1902: 15).

Los síntomas de esa grafomanía que padece, según él, todo el mundo hispánico los establece de la siguiente manera:

[...] los grafómanos de la América española, aquejados de logorrea, carecen de educación clásica, de conocimientos científicos; ignoran hasta su lengua; escriben á topa tolondro, sin plan, con el solo fin de producir efecto; inventan palabras, abusan de los tópicos de relumbrón, describen abigarradamente lo que no han visto ni en pintura, se enamoran de lo exótico, á través de los escritores franceses; adulteran los sentimientos y las

---

<sup>42</sup> Véase, por ejemplo: “Liga de poetrastos”, “Pedrea literaria”, “Después del combate (debió venir la silba)”, “El color de las letras” y “¡Al gran barato! ¡Gongorillas á peseta! Rueda y Valdivia” (Bobadilla, 1893).

sensaciones; les deleita la *ecolalia*, y para que nada les falte, adolecen de una vanidad enfermiza, *egotismo* (Bobadilla, 1902: 22).

La finalidad que persigue el libro, podría sintetizarse, utilizando sus propias palabras en establecer una *terapia social*:

Mi crítica, ó lo que sea, política y literaria, tiende á un fin social. Al través de las manifestaciones intelectuales, sanas ó mórbidas, de los escritores hispano-americanos, busco algo menos efímero que las personas, algo que, bien estudiado, puede servir de punto de partida á una terapéutica social, cuya aplicación incumbe á los políticos (Bobadilla, 1902: 239-240).

Retrata el esnobismo de muchos hispanoamericanos de la época que hicieron su viaje a París, real o literario, para luego hablar de las maravillas de la *Ciudad de la luz* en sus diversos países. Antes que eso, él prefiere la ignorancia, porque “el que no sabe leer no piensa en versos” (Bobadilla, 1902: 17):

Pero el que se jacta de leído y *modernista* (siendo reaccionario en el fondo) porque ha hojeado revistas parisienses de tres al cuarto, ó paseádose por los *boulevards*, y luego, al volver á su tierra, *canta* al ajeno y á la morfina y habla de simbolismo, de audición colorida, de *temblores nuevos*, en estilo incomprensible, añadiendo, de paso, que ha comido con Zola y dormido con la Réjane, es tan dañino á la república como la filoxera á las viñas, mal que pese al panfilismo de Valera (Bobadilla, 1902: 17).

Critica de España, entre otros, al poeta Manuel Reina (1856-1905) porque su poesía se parece a un rebaño de ovejas:

¿Han visto ustedes un rebaño de ovejas desfilar por un sendero angosto? Pues esa es la poesía de Reina. Un verso se parece á otro. Como á cierta distancia el rebaño se nos antoja una mancha amarillenta, acéfala, moviéndose monótonamente, la poesía de Reina, poesía de quita y pon,

difusa y hueca, de inventario, se nos antoja un mazacote de prosa rimada, falsamente pintoresca (Bobadilla, 1902: 33-34).

Habla de la *La raza de Caín* de Carlos Reyles en el artículo titulado precisamente “*La raza de Caín*”. Destaca de este escritor uruguayo que se haya modernizado y haya seguido con “discreción” a los maestros contemporáneos, lejos de imitaciones serviles, apartándose así de la tradición española, a la que acusará de no ser permeable a las influencias extranjeras:

[...] se ha bebido á los novelistas extranjeros, principalmente á los analíticos de las turbaciones mórbidas del alma moderna. Hace bien en apartarse de la tradición estética española que poco original puede ofrecer á los espíritus jóvenes que buscan nuevos derroteros artísticos (Bobadilla, 1902: 39).

Mientras en España no hay innovación, ni preocupación por cuestiones estéticas, ni escuelas literarias por culpa del “clericalismo, por una parte, y el espíritu nacional y académico por otra” (Bobadilla, 1902: 42), que han mostrado una frontal oposición a todo pensamiento francés, ya que “Somos *misonéistas*; vivimos agarrados á la tradición como la hiedra al árbol ó el orín al hierro” (Bobadilla, 1902: 42); en Hispanoamérica ocurre todo lo contrario, ya que “la admiración por todo lo extranjero” lleva a los escritores hispanoamericanos a producir obras que parecen “traducción, remedo ó calco” (Bobadilla, 1902: 43) de los originales extranjeros. A pesar de todo, de entre ellos destaca a Darío, a Valencia y a Silva porque *pecan* como los poetas extranjeros:

¿Quién no ve á través de las poesías de José Asunción Silva, de Darío, Valencia, Lugones, Jaymes Freiré, Díaz Romero y otros circular la sangre de los poetas parisienses modernísimos? Imitan hasta los metros; pecan, como ellos, de oscuros, retorcidos y vaporosos. Darío, Valencia y Silva son indudablemente los mejores: Darío, por lo rebuscado, exquisito, sonoro y multiforme de la rima; Silva, por su irónica y amarga filosofía, y Valencia, por la melancolía de sus poemas, fácil y esmeradamente versificados (Bobadilla, 1902: 43).

En cambio, el anteriormente citado Carlos Reyles y su libro *La raza de Caín*, son un ejemplo de *imitación* pero no de *calco* de sus modelos europeos, que según Bobadilla eran Paul Bourget, Fiódor Dostoyevski (1821-1881) y Gabriele d'Annunzio (1863-1938). Esto hace que esta obra sea más una novela europea que americana:

*La raza de Caín* [...] tiene, á mi ver, poco de novela uruguaya. En ella predomina el análisis psicológico sobre el estudio del medio social. Las descripciones escasean, las contadísimas que la adornan carecen de color local; no devuelven, ni con mucho, la visión gráfica del país en que la acción se realiza. Los personajes se me antojan exóticos, de alma demasiado compleja, misantrópica y sabiamente pervertida para ser españoles ó americanos. Parecen rusos ó parisienses y tal vez lo sean (Bobadilla, 1902: 44).

En el siguiente artículo, “Versos de Chocano”, califica al poeta José Santos Chocano (1875-1934) de “neurópata” y a Unamuno por elogiarlo de “grafómano vizcaíno”:

Su sistema nervioso no funciona bien: de ahí que no asocie ni las ideas ni las emociones. Procede tal vez por movimientos peristálticos. Exhibe otros síntomas patológicos: delirio de grandezas, ecolalia, impulsión irresistible, misticismo, no en el sentido que generalmente se da á esta voz, sino en el que le da Max Nordau. Esto por lo que toca á su temperamento (Bobadilla, 1902: 56).

Pero lo que más critica de él, es el mal uso que de la gramática hace en sus versos, una constante en todas sus críticas antimodernistas:

De gramática anda muy mal el Sr. Chocano. No, no vale desdeñarla en nombre del modernismo, porque sirve para darse á entender. La gramática es una rama importante de la psicología. Enseña á combinar las palabras, enseña su significado y sirve de freno al correr desbocado de la fantasía (Bobadilla, 1902: 56-57).

En “Baturrillo” define el simbolismo, al que califica como la versión literaria del prerrafaelismo, como forma “primitiva del arte” que no forma “una escuela literaria”, sino que son “síntomas morbosos de la máquina psíquica, en sentir de Max Nordau” (Bobadilla, 1902: 83). Dice que esos “síntomas morbosos” los ha habido siempre y opone como ejemplo de ello a: Jean Paul Richter (1763-1825), Thomas Carlyle (1795-1881) o Luis de Góngora (1561-1627).

En “Ripiorrea cubana” habla de Verlaine como del “ídolo de la juventud decadentista de América” y que a pesar de su “incontestable *locura circular*” reconoce su valía como poeta (Bobadilla, 1902: 120). En “Cantos” proclama estar a favor de la imitación clásica en literatura, pero evitando el uso de mitologías y dice estar de acuerdo con Des Esseintes cuando habla contra los clásicos latinos en *À rebours* (Bobadilla, 1902: 122), aunque reconoce que en su época es muy complicado recuperar el “alma antigua”. Para luego establecer una comparación entre lo griego y lo moderno:

En lo griego todo es armonía, claridad, gusto por el contorno preciso, parsimonia, serenidad y placidez, cosas todas que comunicaron á su arte inmortal la vigorosa salud de alma y la perfección del cuerpo que en vano se buscarían en el arte moderno, enfermizo, profundamente triste y desconsolador, como que es el trasunto fiel de este siglo de crítica fatigante y tormentosa (Bobadilla, 1902: 129).

Después describe al hombre moderno como “monomaniaco, semicientífico y supersticioso” que tiene un idioma con el que resulta muy difícil poder reconstruir “mentalmente estados de alma de pueblos apartados de nosotros por mares de siglos” (Bobadilla, 1902: 135-136).

En otro artículo titulado “Baturrillo” crítica al simbolismo de los seguidores de Rubén Darío por desarrollar el “simbolismo vulgar y cursi de los poetas hueros”. De Rubén elogia que “no carece de imaginación brillante y de cultura, y cuando se abandona á su inspiración genuina y escribe lo que siente, sin acordarse de que ha habido Verlaines... en

París, sus versos se leen con agrado” (Bobadilla, 1902: 149). Porque el problema para él que tienen el decadentismo, el simbolismo o el modernismo es el uso que hacen del lenguaje, como dice en “Sueño de Oriente”:

búsqueda pedantesca de vocablos rimbombantes, de colorines retóricos, de giros que repugnan á la índole de la sintaxis castellana, de neologismos absurdos, de imágenes hiperbólicas y efectistas sin relación con lo que pretenden evocar (Bobadilla, 1902: 204).

Con esta obra finalizamos los ejemplos de textos que utilizan el discurso médico para realizar valoraciones estéticas.

### 3. 2. Los textos de *reconstrucción de la teoría literaria*

La adopción de los parámetros de las ciencias experimentales por parte de la literatura fue llevada a cabo por el naturalismo de la mano de Émile Zola (1840-1902), al importar directamente, para su *Le Roman expérimental* (1880), el discurso médico de *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) de Claude Bernard (1813-1878)<sup>43</sup>. El hechizo extraordinario que ejerció sobre Zola la *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* se explica por el inmenso prestigio de que goza la ciencia en la década de 1880, especialmente a través de la influencia de Hippolyte Taine (1828-1893), Ernest Renan (1823-1892) y también Marcellin Berthelot (1827-1907). Reivindicando el modelo de médicos eminentes, identificaba la mirada del «novelista experimental» con la mirada clínica, instituyendo entre el escritor y su objeto la distancia objetivante que separa a las grandes celebridades médicas de sus pacientes.

---

<sup>43</sup> Para ampliar sobre las cuestiones relativas al naturalismo francés, a parte del ensayo referido, remitimos a textos tan importantes como: a los prólogos de *Thérèse Raquin* (1867) del propio Zola, al de los hermanos Goncourt a *Germinie Lacerteux* (1864) y el de Edmond Goncourt a *Les frères Zemganno* (1891); además de los ensayos de Ferdinand Brunetière recogidos en *Le roman naturaliste* (1892).

Es a partir de entonces, que la narrativa naturalista va a utilizar tres tipos de procedimientos narrativos para desarrollar la “vigilancia social” que lleva a cabo:

[...] el uso de un narrador omnisciente cuya visión infalible era capaz de penetrar incluso los intersticios más íntimos de la subjetividad; la aplicación de tipologías normalizadoras para clasificar personajes sociales; y el desarrollo de argumentos ejemplificadores en los que se narraba la historia de un deseo transgresivo (Nouzeilles, 2000: 80).

Porque “las ficciones somáticas del naturalismo están armadas sobre las ficciones patológicas de la medicina” (Nouzeilles, 2000: 21). De esta forma sacrificaban lo estético en favor de la verdad y la eficacia de la lectura (Nouzeilles, 2000). Además del naturalismo, también el modernismo utilizó la medicina como fuente de inspiración para construir sus relatos y para “legitimar definiciones contradictorias de la escritura profesional” (Nouzeilles, 2000: 64). La diferencia estriba en que el escritor naturalista no se cree un genio, sino un “un científico, un sociólogo, un patólogo social preocupado por detectar, diagnosticar y extirpar los males sociales” (Santiáñez-Tió, 2002: 217).

Pero hacia finales de siglo, ese discurso de la enfermedad que se había desarrollado en la novela naturalista, de forma casi sistemática, siempre al servicio de un bien social, cambia. La estructura del “caso clínico” se mantuvo, pero lo que cambió fue el tipo de narración. A partir de ahora será una narración autobiográfica de la “experiencia patológica” (Nouzeilles, 1998: 298). Fue de esta forma como el modernismo llegó a privilegiar, en contra de lo que había hecho el naturalismo, la perspectiva del enfermo y la experiencia que la enfermedad conlleva. Es así como nace la ideología del artista convaleciente, del artista degenerado, con la que “la imaginación modernista fabricó una de las máscaras profesionales más seductoras del escritor finisecular” (Nouzeilles, 2000: 65).

Es el momento en el que el arte de escribir ya no consistía solamente en escribir una obra literaria, había que crearse a sí mismo como artista. Recordemos que se ha democratizado la cultura, y que el libro se ha convertido en un bien de consumo, afectando

a la posición que los creadores ocupan en el campo cultural. Se tiende a eliminar la distinción entre obra y autor. Será a partir de ahí, cuando el uso de lo patológico se convierte en método para contraponerse a los valores burgueses de normalidad y salud (Nouzeilles, 1998). De esta forma se desplazará el interés desde la obra del artista a su persona y a su poder creativo. Se produce una ruptura con los valores dominantes como principio de existencia, así surge el *artista maldito*, una víctima provisional de la reacción suscitada por la revolución simbólica que lleva a cabo. Esta revolución simbólica, según Broch, “tiene lugar cuando se arroja por la borda todo el lenguaje simbólico existente, y el arte centra su actividad en la búsqueda de símbolos primigenios con los que construir un lenguaje nuevo, directo, y alcanzar así una mayor autenticidad artística” (1974: 78).

Creemos que es así como la novela de aprendizaje, la novela de artista o el *Künstlerroman* vino a convertirse en la historia de una patología, la del artista.

### 3. 2. 1. La novela de artista o *Künstlerroman*

Si el género más representativo de la modernidad es la novela, como apunta Santiáñez-Tió (2002), a finales de siglo se consolida lo que vamos a denominar, siguiendo los criterios de Gutiérrez Girardot (1983), la “novela de artista”. Se trata de “una variedad del *Bildungsroman* que narra la formación y desarrollo de la sensibilidad artística del protagonista” (Plata, 2009: 25). Este tipo de novelas, las “novelas de formación o de educación”, tienen su origen paradigmático, a finales del siglo XVIII, en la obra de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96), considerada como el primer *Bildungsroman*. En ellas se desarrolla un “relato en el que se narra la historia de un personaje a lo largo del complejo camino de su formación intelectual, moral o sentimental entre la juventud y la madurez” (Marchese y Forradellas, 1989: 44). Este hecho, el mostrar el proceso formativo del héroe, tratando de dotar de sentido a su propia existencia, ha convertido a este tipo de obras en un género “revelador de la modernidad de la novela”

(Plata, 2009: 24)<sup>44</sup>. Además, cómo se limita a ofrecer el proceso evolutivo del protagonista hasta un momento concreto, habitualmente cuando ha alcanzado el héroe un determinado estado de perfección, esto la hace una novela fragmentaria, que si bien relata una historia que pretende ser totalizante, no alcanza la totalidad de la vida del protagonista. Por esto una de las características más significativas de este tipo de novelas es el fragmentarismo.

El concepto teórico que responde a “novela de artista” procede de la novela romántica alemana conocida como *Künstlerroman*. El primer estudio fundamental de este tipo de textos fue llevado a cabo por Herbert Marcuse (1898-1979) en *Der Deutsche Künstlerroman* (1922)<sup>45</sup>, tesis doctoral inédita hasta 1978. Marcuse caracteriza el *Künstlerroman* como una obra “in cui un artista è inserito e inquadrato nel mondo circostante come esponente di una forma specifica di vita” (Marcuse, 1985: 4). Los personajes de las novelas de artistas están dotados de una gran sensibilidad artística y el arte rige en su totalidad sus vidas. Este hecho, el conflicto entre la vida y el arte que presentan estos personajes, crea el propio género del *Künstlerroman*, como bien establece Marcuse: “esso diventa possibile solo quando l’artista comincia a rappresentare una forma particolare di vita, quando le forme di vita della comunità non sono più conformi al suo carattere e alla sua natura, e cioè quando l’arte non è più immanente alla vita, non è più l’espressione necessaria della vita compiuta della totalità.” (1985: 4-5). Desde ese momento, el artista es consciente de su propia condición frente al mundo que le rodea, por eso, o por su condición de ser marginal, rechaza la moral burguesa de la sociedad que lo alberga. Por lo que “cuanto más se ejercita el arte, mas antisocial es el artista” (Plata, 2009: 42). De esta forma, citando a Marcuse, podríamos establecer las especificidades y contexto histórico en el que surge el *Künstlerroman*:

[...] la disgregazione e la lacerazione delle forme di vita organiche, il contrasto fra l’arte e la vita, la separazione dell’artista dal suo ambiente, costituiscono la premessa storica del “romanzo dell’artista”, e il suo problema centrale e decisivo è

---

<sup>44</sup> Para desarrollar con mayor amplitud el tema del *Bildungsroman* remitimos al trabajo de Rodríguez Fontela (1996).

<sup>45</sup> Esta obra sólo está disponible en *Der Deutsche Künstlerroman. Schriften*. Vol. 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1978. 9-343; o en su versión italiana, la que utilizamos en el presente estudio.

il dolore e la passione nostalgica dell'artista solitario e la sua lotta per una nuova comunità. Così il "romanzo dell'artista" è contrassegnato, fin dall'inizio, da un'ispirazione lirica e soggettivista, e contraddice, in fin dei conti, alla natura dell'epica; per cui il conseguimento, da parte di un artista, della concezione epica del mondo e del riscatto che essa implica, esige precisamente, in ogni singolo caso, il superamento del "romanzo dell'artista" come forma letteraria (1985: 430).

Sus orígenes también se remontan a finales del siglo XVIII y principios del XIX con obras como *Ardingbello und die glückseligen Inseln* (1787) de Wilhelm Heinse (1749-1803) y *Lucinde* (1799) de Friedrich Schlegel (1772-1829), consideradas como las primeras obras de este género, y las que "trazaron los perfiles del artista como 'genio' (Heinse) o como marginado rebelde y afirmativamente consciente de esa marginación (Schlegel), y al mismo tiempo convirtieron al artista en objeto novelable, es decir, crearon la 'novela del artista'" (Gutiérrez Girardot, 1983: 51).

Los antecedentes de este tipo de novelas, que mitifican la vida del artista, habría que buscarlos en el Renacimiento, momento en el que surgen las biografías de los grandes artistas, al estilo Vasari, donde la realidad y lo legendario se fundían en uno, para recrear la gloria de los grandes artistas plásticos<sup>46</sup>. A continuación vamos a tratar de ir enumerando los textos que fueron consolidando esa imagen del artista hasta llegar al *fin de siècle*.

Con posterioridad, podríamos establecer como precedentes, que en mayor o en menor medida desarrollan el tema del artista, obras como *Le Neveu de Rameau* (c.1761), *Paradoxe sur le comédien* (c. 1769) y la novela *Jacques le fataliste et son maître* (1771-1778) de Denis Diderot (1713-1784); las *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters* (1780) de William Beckford (1860?-1844); también hay que hacer una referencia obligada al drama de *Torquato Tasso* (1790) de Goethe, porque desarrolla el tema de la "conciencia y la imagen social" del artista contemporáneo. A partir de la figura de Tasso, Goethe consigue conjugar un "destino extraviado" y una "actitud anti-social" como esencia del artista moderno. Por

---

<sup>46</sup> Remitimos a los estudios clásicos sobre el tema de Ernst Kris y Otto Kurz ([1934] 1995) y de Rudolf y Margot Wittkower ([1963] 1985).

eso, siempre según Goethe, el artista va a quedar “exonerado de las cargas sociales” gracias a su propia naturaleza de genio y por “su superación de la moral social”. De esta forma, el artista queda dotado de una “dimensión antiheroica” y devine “incomprendido e incomprensible” (Calvo Serraller, 1990: 42-44).

En esta larga lista de precedentes, podríamos seguir mencionando obras como el *Anton Reiser* (1785) de Karl Philipp Moritz (1756-1793), donde se pone de manifiesto la incapacidad de unificar arte y vida; el *Heinrich von Ofterdingen* (1799-1801) de Novalis (1772-1801), que narra la formación poética del personaje homónimo; o el *Flegeljahre* (1804-05) de Jean Paul Richter.

Otra de las obras representativas de la novela de artista, en estos primeros años, sería *Le Chef-d'oeuvre inconnu* (1831) de Honoré de Balzac (1799-1850), considerada por Calvo Serraller “como la creadora del principal arquetipo de artista de ficción [...] cuyo protagonista, el pintor Frenhofer, ha servido como modelo, de alguna manera, a todas las novelas de este tipo que posteriormente se han escrito” (1990: 14). Además, la preocupación de Balzac por la figura del artista y sus circunstancias, él que “encarna a la perfección las dificultades del hombre de letras en el nuevo estado de las cosas” (Santiáñez-Tiό, 2002: 169) por sus constantes dificultades económicas, no sólo se limita a su narrativa, sino que también la desarrolló a través de su faceta crítica, como así nos lo demuestran los artículos que escribió para *La Silhouette*<sup>47</sup>, entre el 25 de febrero y el 22 de abril de 1830, con un tema monográfico: los artistas. En esta serie de textos hay una defensa “moderna del artista como intelectual”. En ellos muestra la situación paradójica en la que se encuentra el “artista innovador” (Calvo Serraller, 1990: 48-49). Primero porque es diferente y su diferencia lo convierte en un “perezoso a los ojos del vulgo” (Balzac, 1972: 780). Pero lo que trata de hacerles ver a los burgueses de su época es el modo distinto que tiene el artista de “producir” porque es un ser “pensante” en un acto contranatura:

---

<sup>47</sup> *La Silhouette*, subtitulada *journal des caricatures, beaux-arts, dessins, moeurs, théâtres, etc.*, fue un semanario ilustrado publicado en París de carácter semanal, que perduró desde el 24 de diciembre 1829 al 2 de enero de 1831.

Es el pensamiento, en cierto sentido, algo que va contra la Naturaleza. En las primeras épocas del mundo fue el hombre *todo exterior*. Ahora bien: son las artes el abuso del pensamiento [...]; pero no debemos perder de vista, si deseamos explicar perfectamente al artista, sus desventuras y las excentricidades de su vida terrena, que las artes tienen algo de sobrenatural. Jamás la obra bella puede ser comprendida. Su misma sencillez repele, porque es preciso que el admirador posea la clave del enigma [...]. El artista, cuya misión consiste en captar las relaciones más remotas, producir efectos prodigiosos mediante la aproximación de las cosas vulgares, tiene, por fuerza, que dar muchas veces la impresión de que desvaría. Allí donde el público ve rojo, él ve azul. Goza de tal intimidad con las causas secretas, que se congratula por una desgracia y reniega de una belleza; elogia un defecto y defiende un crimen; muestra los síntomas todos de la locura, porque los medios que emplea parecen siempre tan lejos del fin como cerca de él están (Balzac, 1972: 780-781).

Cómo es diferente y es un incomprendido está condenado a la desdicha, según concluye Balzac en el último de los artículos que les dedica a los artistas:

Hemos intentado demostrar, considerando al artista alternativamente como creador y como criatura, que él mismo era un obstáculo para su integración social. Todo repele a un hombre cuyo paso rápido por el mundo lastima a seres, cosas e ideas. La moraleja de estas observaciones puede compendiarse en esta frase: *Un gran hombre tiene por fuerza que ser desdichado* (Balzac, 1972: 782).

También Thomas Carlyle abordó el tema del heroísmo del artista en la modernidad, en su serie de conferencias sobre los héroes y lo heroico en la historia, recogidas bajo el título de *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841). Su planteamiento parte de que la época moderna niega “la existencia de los grandes hombres”

(Carlyle, 1985: 40), porque el mundo está dominado por el utilitarismo y las máquinas. En ese mundo el poeta y el hombre de letras, adquieren una verdadera relevancia, ya que son los únicos que pueden percibir la verdadera dimensión del universo. Por eso son los héroes más genuinamente modernos. Además, el hombre de letras, que realmente es un héroe, cumple con la función social de revelar al resto de la humanidad la verdad esencial del mundo, que se oculta tras el utilitarismo y la mecanización (Carlyle, 1985: 174).

Es célebre definición de locura de G. K. Chesterton (1874-1936) y que podríamos aplicar al artista alienado de la sociedad, que vive una angustiada existencia en la dicotomía entre vida y arte:

Ciertamente, nada hay tan equivocado como la frase hecha con que se designa la locura: la pérdida de la razón. No; loco no es el que ha perdido la razón, sino el que lo ha perdido todo, todo menos la razón (Chesterton, 1962: 26).

Otras obras literarias importantes para citar aquí por su vinculación al tema de la novela de artista, podrían ser: la publicación de *Le Rouge et le Noir*, de Stendhal, a finales de 1830, el mismo año que aparece la primera edición de *L'Histoire du roi de Bohême et ses sept châteaux*, de Charles Nodier (1780-1844); *Stello* (1832) y el estreno de *Chatterton* (1835), de Alfred de Vigny; *Champavert, contes immoraux* (1833), de Petrus Borel (1809-1859); *Mademoiselle de Maupin* (1834), de Théophile Gautier (1811-1872); *La confession d'un enfant du siècle* (1835), de Alfred de Musset (1810-1857); *Lenz* (1839), de Georg Büchner (1813-1837); como *Illusions perdues* (1837-43) de Balzac, el *Charles Demailly* (1860) de Edmond (1822-1896) y Jules (1830-1870) de Goncourt y *L'Éducation sentimentale* (1869) de Gustave Flaubert (1821-1880) y *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, por citar solo algunos.

Esta última novela, *À rebours* (1884) de Huysmans, se va a convertir en “la novela de artista más influyente y significativa del último cuarto del siglo XIX” (Gutiérrez Girardot, 2003: 16). Su protagonista, el duque Jean Floressas Des Esseintes, se convertirá en modelo a imitar. Este personaje, que es un enfermo y un genio, se convierte en el

paradigma del renegado moral. A partir de aquí este tipo de novelas van a presentar héroes pasivos, improductivos, es decir degenerados según los valores de la sociedad que los acoge.

Y podríamos concluir este repaso a las novelas de artistas, afirmando que durante el *fin de siècle* y hasta la primera mitad del siglo XX, goza de su momento de mayor esplendor, con ejemplos en casi todas las literaturas occidentales, con autores como Ch. A. Sainte-Beuve (1804-1869), George Sand (1804-1876), Émile Zola, M. Barrès (1862-1923), R. Musil (1880-1942), Marcel Proust, Ángel Ganivet (1865-1898), Miguel de Unamuno (1864-1936), Pío Baroja (1872-1956), Gabriel Miró (1879-1930), Blasco Ibáñez (1867-1928), Thomas Mann (1875-1955), Herman Hesse (1877-1962), Hermann Broch (1886-1951), James Joyce (1882-1941)... y un largo etc.

Por lo que respecta a las literaturas hispánicas que aquí nos ocupan, los estudios son escasos y la terminología algo confusa, al utilizar también como denominación para este tipo de textos los conceptos de “novela de *fin de siècle*” o “novela modernista”<sup>48</sup>. Además, tal y como nos apunta Santiáñez-Tiú, no existen estudios de conjunto de este tipo de género narrativo excepto el estudio de Gutiérrez Girardot, que es el primero en aplicar el término de “novela de artista”, traducida del término *Künstlerroman* (1983: 51-55 y 61-70), a la literatura en lengua española. Por lo que respecta a la literatura española, se pueden destacar algunos trabajos previos al tema, como los de Joaquín Casaldueiro, “Gabriel Miró y el cubismo” dentro de *Estudios de literatura española* (1962), el trabajo de Allen W. Phillips, “El arte y el artista en algunas novelas modernistas” (1968). Después, dentro del panorama de la literatura hispanoamericana, surgen estudios como los citados con anterioridad de *Der spanischamerikanische Roman des Fin de Siècle* (1979) de Klaus Meyer-Minneman, aunque su

---

<sup>48</sup> Con el término “novela de fin de siglo”, Meyer-Minnemann ([1979] 1997: 20-21) acota una serie de textos publicados entre 1885 y 1925 en la literatura hispanoamericana, aproximadamente, y que adoptan “una concepción peculiar e históricamente elaborada de la novela, que se encuentra a fines del siglo XIX y principios del XX en la literatura europea”, y esa *concepción peculiar* la sintetiza en “la corriente literaria y espiritual descrita como *fin de siècle*” (1997: 25). En cambio el concepto de “novela modernista” lo aplica Aníbal González (1987: 17) para referirse a una categoría difícil de definir que “[...] marca el sitio de una crisis o una ruptura en la historia de la narrativa hispanoamericana: me refiero, por supuesto, a la crisis fundadora de los modernistas. [...] Señala el punto e impacto del modernismo sobre el quehacer novelístico hispanoamericano, un impacto que fue más profundo de lo que generalmente se acepta, y que constituye un momento de fundación para la narrativa hispanoamericana subsiguiente.”

traducción española es posterior, *La novela hispanoamericana de fin de siglo* (1991), o *La novela modernista hispanoamericana* (1987) de Aníbal González. Con posterioridad, cabe destacar el trabajo de Calvo Serraller (1990), basado en la obra de Balzac y que sienta “las bases para un tratamiento exhaustivo y pormenorizado del tema” de la novela de artista en el ámbito de las literaturas hispánicas (Ogno, 2003: 241). Después, le han seguido los trabajos de Latorre (1996), Márquez Villanueva (1999), Rosa Pellicer (1999), Diego Martínez (2000), Santiáñez Tió (2002), Tomás (2003), Ogno (2003), por destacar los más significativos.

Si bien no hay una gran tradición de estudios en su conjunto en nuestras literaturas, como acabamos de ver, si se suele coincidir al establecer su origen en una serie de novelas de artistas determinadas. A modo de ejemplo y sin pretender ser exhaustivos, podríamos nombrar las siguientes: *Amistad funesta* (1885) de José Martí; *De sobremesa* (1896) de José Asunción Silva; *El extraño* (1897) y *La raza de Caín* (1900) de Carlos Reyles (1868-1938); *Ídolos rotos* (1901) y *Sangre patricia* (1902) de Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927); *La tristeza voluptuosa* (1899) y *El triunfo del ideal* (1901) de Pedro César Dominici (1873-1954); *La ilusión* (1910) de Ángel de Estrada (1872-1923); y *La ciudad de los tísicos* (1911) de Abraham Valdelomar (1888-1919), por parte hispanoamericana (Plata, 2009: 207-210). Por parte española, seguimos los criterios y el cuadro que establece Santiáñez-Tió (2002: 176) de la presencia de personajes de artistas, protagonistas o no, en una serie de novelas de las que enumeraremos sólo algunas: *El poeta y el banquero* (1842) de Pedro Mata; *El frac azul* (1864) de Enrique Pérez Escrich (1829-1897); *El audaz* (1871) de Benito Pérez Galdós (1843-1920); *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875) de Juan Valera (1824-1905); *Fra Filippo Lippi* (1879) de Emilio Castelar (1832-1894); *El cisne de Vilamorta* (1885) y *La Quimera* (1905) de Emilia Pardo Bazán; *Fatalidad* (1894) de Rafael Altamira (1866-1951); *Diario de un enfermo* (1901) de José Martínez Ruiz; y *El árbol de la ciencia* (1911) de Pío Baroja.

Resulta revelador comprobar, a través de las listas que nos ofrecen tanto Santiáñez-Tió (2002)<sup>49</sup> como Plata (2009), como la mayoría de autores del *fin de siècle* hispánico van a cultivar la novela de artista, que por otra parte, van a resultar también obras muy significativas en el proceso de renovación del género novelístico que se llevó entonces acabo, tanto en España como en Hispanoamérica.

Podemos concluir este breve repaso por el origen del *Künstlerroman* o la novela de artista destacando el rasgo característico que van a compartir todas ellas. Se trata del personaje protagonista. En todos los casos, va a ser un artista, habitualmente un hombre de letras, que está alienado por la sociedad que lo alberga, ya que “obedece a una realidad social muy concreta: la toma de conciencia del hombre de letras y del artista de su marginación en una sociedad regida por las leyes del mercado, por el valor del dinero y por una mentalidad práctica en esencia” (Santiáñez-Tió, 1995<sup>a</sup> : 179-180). O en palabras de Gutiérrez Girardot, la novela de artista vendría a ser “una reflexión narrativa sobre la problemática social del artista, es decir, plantea poetológicamente un problema sociológico, para cuyo tratamiento provee el punto de partida, esto es, el material subjetivo del narrador artista” (2003: 28).

### 3. 2. 2. El héroe decadente

Como consecuencia de todo lo dicho con anterioridad, las novelas de artista se van a convertir “en el espacio literario de antagonismo entre el artista y la sociedad moderna” (Santiáñez-Tió, 1995<sup>a</sup>: 180). Ya que este tipo de obras reflejan el momento, en el *fin de siècle*, en el que se produce la profesionalización del artista y con ello la democratización de la cultura. Es cuando se modifican los términos tradicionales del mercado artístico. A causa de esto entra en confrontación directa con el mundo moderno,

---

<sup>49</sup> Se acerca a este tipo de novelas y sobretodo a su protagonista, a partir del término *héroe decadente* (1995, 2002). Concepto que contrapone por ser más *inclusivo* al de *intelectual*, ya que a pesar de las connotaciones peyorativas que tiene en la tradición literaria francesa, le permite en sus trabajos no reducir la nómina de este tipo de obras y sus protagonistas a las novelas modernistas, sino que cita textos y autores anteriores que utilizan este género o bien alguno de sus personajes es lo que él cataloga como *héroe decadente*. Remito a sus trabajos para ampliar la información al respecto.

simbolizado por la ciudad. Es consciente de su inutilidad en la vida moderna y más cuando la democratización del saber ha hecho que los hombres de letras proliferen de forma exponencial (Santiañez-Tiό, 1995). Esto produjo al *intelectual*, politizado pero independiente, con vinculaciones en la prensa, muy celoso de su originalidad, a pesar de que en el periodismo lo importante es la noticia misma y no quien la escribe, que tendrá por infierno la bohemia y por cielo ser un redactor bien pagado (Mainer, 1997).

Por lo tanto, ese artista, personaje principal de estas novelas, es un personaje enfrenteado por la dualidad vida-arte, es lo que Saniañez-Tiό ha calificado como *héroe decadente*. A continuación reproducimos, aunque sea de forma algo extensa, la definición que establece para este tipo de personajes:

El héroe decadente es un personaje polimórfico desgarrado por las escisiones propias de una «conciencia desventurada». La conciencia desventurada, indica Hegel, es «la conciencia de sí como la esencia duplicada y solamente contradictoria» (Fenomenología 128). La subjetividad se erige en verdad de la autoconciencia, pero esa misma subjetividad experimenta el dolor del sí mismo que no llega a una unidad consigo mismo. La conciencia de la vida implica una separación de esa misma vida y el saber que la verdadera vida se halla en otra parte. La conciencia desventurada se reconoce a sí misma y al mundo que la rodea como inesencial, mudable, contingente; pero por otro lado, siente nostalgia por un más allá inasequible, «que huye cuando se le quiere captar o que, por mejor decir, ha huido ya» (132). De alguna manera, en ella se manifiesta la persistencia de anhelos trascendentales y religiosos en un mundo del que la divinidad se ha alejado para siempre. Según Hegel, la conciencia desventurada percibe la insoluble contradicción entre los ideales hacia los que naturalmente tiende y la mezquindad que la rodea; en observación del filósofo alemán, la ley del corazón vive disociada y enfrenteada a la ley del mundo (217-220): a la escisión metafísica (Dios se ha alejado del hombre) se le superpone así la escisión social (el individuo se retira y/o se opone a la vida mundana). En la conciencia desventurada surge entonces un sentimiento de destierro, de fracaso existencial sólo compensado con los ideales (arte, revolución social, ascetismo) que acaricia. Para la conciencia desventurada, la

vida implica la experiencia de una continua «desgarradura». Como a dicha conciencia le es imposible avenirse con la falta de trascendencia de su mundo, su búsqueda de ese más allá inasequible la convierte en una pasión inútil (Santiáñez-Tió, 2002: 177-178).

Así como nos apunta Santiáñez-Tió, el *héroe decadente* se convierte en la “culminación de la subjetividad moderna” y en una de la figuras privilegiadas de la literatura española de mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX (1995<sup>a</sup>: 185). En sus trabajos trata de ofrecernos una perspectiva panorámica, la topología, las estructuras narrativas y sus transformaciones en las que aparece el *héroe decadente*. Las características básicas que podríamos extraer de su larga definición son la autoconciencia y el cerebralismo, dos propiedades que lo apartan de la vida real y le conducen a la paralización de la voluntad. Sólo el arte le proporciona la autenticidad que el hombre ha perdido en el mundo moderno. Pero como veremos más adelante, con ejemplos concretos en *De sobremesa* y en *Diario de un enfermo*, tanto la abulia, como la acción son complementarias en este tipo de personajes, de lo que P. Chardin (1998: 235) llamó los “romans de la conscience malheureuse”.

El estudio que hace Santiáñez-Tió sobre la novela de artista no se establece en planteamientos basados en los esquemas historiográficos tradicionales, que presentan una concepción lineal del tiempo y en ella sitúan una sucesión de períodos de corta duración, que les permite ir agrupando obras y autores. Es a través de la figura del artista, definido por él como *héroe decadente*, y del género literario que este crea, como puede relacionar obras y personajes de corrientes literarias consideradas habitualmente de forma estanca, como la novela realista, la novela naturalista o la novela modernista, y establecer de una manera más transversal el valor y la complejidad de la modernidad (Santiáñez-Tió, 2002). Los estudios a los que con anterioridad hacíamos referencia, sobre la novela de artista en las literaturas hispánicas, suelen hacerlo bajo otra terminología y centrándose más en el género, que en el personaje que las protagoniza.

Con anterioridad, hacíamos referencia a la novela de artista como “novela *fin de siècle*” de las que nos hablaba Meyer-Minnemann (1979). Este crítico definía las características de este tipo de obras en cuatro aspectos: “el cambio en el interés narrativo de un mundo exterior (fingido) hacia las complejas sensaciones del protagonista, cambio que incluye la revisión del “discurso narrativo objetivador”; la viabilidad de esas sensaciones en una realidad latinoamericana, aun cuando se mantengan un argumento y personajes ubicuos; la llegada del protagonista a un punto de civilización extremo, con el subsecuente rechazo violento de los valores e instituciones de la sociedad burguesa; y el propósito, articulado dentro de las aspiraciones del Modernismo hispanoamericano, de separarse de los objetivos y las maneras de la narrativa naturalista.” (Meyer-Minnemann, 1997: 65)

Mientras que la “novela modernista” que nos presenta Aníbal González (1987) presentaba las siguientes marcas: primero una “preocupación por la perfección formal”, es lo que él llama el uso de la “escritura modernista”; después la utilización de una serie de tópicos característicos del modernismo, que enumera en “el interior, el museo, la biblioteca, la mujer fatal, el dandy, el spleen vital, y muchos otros”. A nivel ideológico, la considera una novela “radicalmente antipositivista”, y que tienen como modelo la novela de Huysmans, *À rebours*, ya que “en casi todas las novelas modernistas nos topamos con la figura del artista (ya sea poeta, pintor, músico o escritor) que busca angustiosamente definir su posición y su papel dentro de la nueva sociedad europea e hispánica de fines del siglo XIX y principios del XX”; es decir, que estas novelas son testimonio de “el proceso de conversión por el que atravesaron los literatos hispanoamericanos de fines del siglo XIX y principios del XX, que habría de transformarlos en intelectuales, en el sentido moderno del término” (González Pérez, 1987: 25-28).

Por el contrario, Gutiérrez Girardot, que como hemos dicho es el primero en establecer las novelas de artista en la literatura en lengua española, piensa que en este tipo de novelas “se cristaliza una concepción de la persona del artista” (1983: 53). Se van a caracterizar por la heterogeneidad de sus elementos compositivos: en ella cabe el diálogo, el diario, el ensayo, el supuesto testimonio, etc (Gutiérrez Girardot, 1983: 54). Todas ellas tendrán un gran parecido formal, pero sobre todo tienen en común el ofrecer una respuesta

a la pregunta de ¿para qué sirve el arte?, ¿cuál es su fin? Sus protagonistas se afirman negando a sus sociedades y a su tiempo, es decir, negando su presente, mediante la búsqueda de “una utopía (Ardinghello), de una plenitud (Luscinde) o de mundos lejanos y pasados” (Gutiérrez Girardot, 1983: 55). Desde un primer momento, los personajes protagonistas de estas obras, llevan a cabo una doble vida. Unos se van a refugiar en mundos y en tiempos lejanos, seguidores de Des Esseintes; otros, mostrando una marcada predilección por la vida moral y espiritual, configurándose como una versión secularizada del monje cristiano; mientras otros, buscarán una utopía a lo Ardinghello, como “apóstoles de la justicia” (Gutiérrez Girardot, 1983: 63). Así muchos de ellos plantean planes patrióticos para salvar a sus respectivos países y convertirlos en sociedades prósperas, aunque la mayoría acaben cayendo en el *cesarismo* (Pellicer, 1999).

Las peculiaridades del *héroe decadente* que nosotros vamos a marcar para las dos novelas que nos ocupan, *De sobremesa* y *Diario de un enfermo*, marcan el carácter psicológico del protagonista como un enfermo. Creemos que en obras tan próximas al naturalismo, o coexistentes con él, las peculiaridades psicológicas que presentan sus protagonistas deben de ser estudiadas y puestas en paralelo a través de los instrumentos que en aquel entonces estaban en vigor, como son la herencia, el medio y la raza. Estas peculiaridades psicológicas, heredadas de las novelas naturalistas y de las teorías de Paul Bourget, autor de *Essais de psychologie contemporaine* (1883), quien formuló las “planches d’anatomie morale” como medio para explicar los comportamientos humanos. Además, hemos de recordar que el método para comprobar la degeneración de los artistas consistía, siempre según Nordau, en un examen físico y en el análisis de su árbol genealógico, con lo que así podían detectarse los estigmas que caracterizaban a los *degenerés supérieurs* como la falta de sentido moral, la falta de voluntad, el emocionalismo, la predilección por la ensoñación y el misticismo.

Vamos a seguir estos planteamientos para intentar establecer el *état d’âme* de los protagonistas de las novelas de Silva y de Martínez Ruiz. Para ello, no sólo nos fijaremos en su origen, en su época y en el medio en el que viven, sino que seguiremos las particularidades psicológicas que establece en su estudio Pellicer (1999: 1093):

Las peculiaridades psicológicas de estos personajes se explican en una primera instancia [...] por la **herencia**, por su **carácter de artistas**, y su **conflicto con el medio**. Esto hay que añadir otras dos causas fundamentales: las **experiencias de arte**, principalmente literarias y pictóricas, y los **viajes**, en concreto la estancia en París (el destacado es nuestro).

Ambas novelas tienen forma diarística porque el diario es una forma de examen de conciencia, es una confesión donde se muestra la lucha del alma (Foucault, 1999, 2000), y donde el pecado va a ser desplazado por la enfermedad. Lo que se nos muestra es la “experiencia patológica” (Nouzeilles, 1998: 298) de estos dos artistas, similar a la de otros artistas de otras obras europeas, como pueden ser *À rebours* de Huysmans o *Sixtine: roman de la vie cérébrale* (1890) de Remy de Gourmont (1858-1915), porque “la situación del arte y del artista en la sociedad burguesa hispana era semejante a la de los países europeos” (Gutiérrez Girardot, 1983: 65). Así caracterizaba a Carlos de Lloredo, el escritor protagonista de la novela *Del amor, del dolor y del vicio* (1898), de Gómez Carrillo:

Degenerado, como casi todos los artistas modernos, no a causa de las condiciones atávicas de su naturaleza, sino por culpa de la vida contemporánea y de la evolución de su propia personalidad en el medio ambiente de la existencia literaria de París, sus cualidades enérgicas habíanse atrofiado de un modo precoz e insensible, en beneficio de sus gustos refinados (Gómez Carrillo, 1919<sup>b</sup>: 171-172).

Porque tratar la enfermedad, convertir al artista en un enfermo, no es “sino buscar la perspectiva más moderna, la que pueda aportar una sensibilidad más contemporánea y, por tanto, más novedosa a la mirada artística” (Pitarch Fernández, 2006: 66). De esta forma el genio se convertía en un “renegado moral incapaz de respetar los códigos morales” de la burguesía que lo albergaba (Cardwell, 1998: 74).

“[...] lo primero que se nota es que está usted saturado de toda la más flamante literatura francesa. Hugo, Lamartine, Musset, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gauthier, Bourget, Sully Prudhomme, Daudet, Zola, Barbey d'Aurevilly, Catulo Mendès, Rollinat, Goncourt, Flaubert y todos los demás poetas y novelistas han sido por usted bien estudiados y mejor comprendidos. Y usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni *neurótico*, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo, lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro y ha sacado de ello una rara quintaesencia” (Valera, 1889: 218).

“[...] Yo he tomado ya mi determinación definitiva; y puesto que en el mundo de las letras es necesario escoger entre la Burguesía y la Enfermedad, me quedo con la Enfermedad” (Gómez Carrillo, 1898: 44).

“[...] El tipo finisecular del cerebral y del quientesenciado, del manojito de vivos nervios que vive enfermo por obra de la prosa de su tiempo” (Darío, 1905: 200).

#### IV. El diario como evidencia científica positiva

Antes de empezar a establecer las líneas básicas de la escritura diarística desde su origen hasta el *fin de siècle*, vamos a intentar situar a las dos novelas que aquí nos ocupan: *De sobremesa* y *Diario de un enfermo*. Como hemos mencionado con anterioridad, se trata de textos que presentan unas particularidades muy significativas.

La obra de Silva no vio la luz hasta 1925. Estuvo años en el cajón del escritorio del poeta colombiano, por lo tanto su posible público nunca la recibió. Tiene forma de diario, aunque éste está enmarcado por un relato liminar, en el que el propio autor del mismo, después de una copiosa sobremesa, es requerido por un grupo de amigos para iniciar su lectura. El personaje principal es José Fernández de Andrade, un *rastaquouère* latinoamericano que viaja a Europa (París, Interlaken y Londres) para curar su extraña enfermedad. El diario está salpicado de reflexiones y de relatos de los viajes, libros, médicos y mujeres que forman parte de la vida del protagonista. En todo el relato del diario hay un breve hilo conductor, la búsqueda de una mujer, Helena.

*Diario de un enfermo* es la primera incursión en la novela de Martínez Ruiz. De hecho, cuando redacta el texto, lo hace a la vez que corrige, y traduce junto a Luis Contreras, el *Charles Demilly* para la *Revista Nueva*, publicada por entregas en 1899 (Valverde, 1971), y redacta *La voluntad*, considerada siempre la primera novela de este escritor. El texto nos relata las reflexiones de un escritor en ciernes. Además se cuentan los viajes del protagonista a Toledo, Levante y Lantigua. También, como en la obra de Silva, hay un débil

hilo conductor, la búsqueda y el amor de una mujer a la que sólo se nombra con el pronombre *Ella*. Por lo tanto ambas novelas utilizan el género diarístico para construir su relato narrativo. Básicamente, como amputábamos más arriba, por la situación del artista en este momento histórico y por huir del género predominante en ese momento, la novela naturalista. Por ello se empiezan a cultivar los “géneros del yo”, aquellos que utilizan la primera persona del singular, como diarios, memorias, confesiones o el uso de material autobiográfico en las novelas o novelas con forma de diario (Escartín Gual, 2010), como es el caso que nos ocupa.

Este tipo de narraciones autodiegéticas, en las que el narrador y el protagonista de la historia coinciden, oscilan entre dos posibilidades de fronteras difícilmente delimitables. Por un lado, cuando el “yo” narrador hace referencia directa al autor, que busca hacer el relato sincero de su vida. En este tipo de textos, como son la autobiografía, las memorias o el diario íntimo, el valor más importante es la autenticidad. Por otro lado, el “yo” narrador puede evocar a un ser absolutamente ficticio utilizando las estructuras narrativas de los escritos íntimos a los que antes hacíamos referencia. En ese caso nos encontraríamos dentro del universo de la novela (Hubier, 2003).

Pensamos que la novela de artista, y en concreto la forma narrativa diarística, permiten mostrar mejor que ninguna otra la identidad en crisis del escritor, del artista de forma genérica, escindida entre la vida y el arte, en un momento en el que “se están cambiando precisamente los fundamentos del mundo, y el hombre forzado a transformarse junto con ellos” (Bakhtin, 1982: 215). Por eso, las dos novelas que hemos elegido trabajar, se mueven entre esos dos usos del “yo” narrativo. Por un lado la autoficción, neologismo creado por Serge Doubrovsky en 1977. Una historia verdadera a través de un discurso ficticio en el que el autor se convierte a sí mismo en sujeto y objeto de su relato, no dudando en involucrar hasta su nombre para proponer un pacto de lectura que imite los principios del pacto autobiográfico, al mismo tiempo que los subvierte. Quien habla no es el autor, sino su construcción, provocando así el efecto de verdad de algo que no lo es, a la vez que se juega con la ambigüedad del yo narrador, cuyo nombre es el del autor y el de su

personaje. El objetivo de la autoficción es convencerle de la «verdad literaria». Lo importante de esta nueva novela es la capacidad de metabolizar lo real y, al hacerlo, dar una certeza que la literatura puede ofrecer y la realidad no siempre.

Así pues, podemos empezar definiendo lo que es un diario, siguiendo los postulados de Alain Girard (1963). Se trata de un entrecortado relato que abarca un largo período de tiempo, escrito en primera persona, que sigue la pauta serie de los días, que muestra un ambiente introvertido y que se publica póstumamente. Por lo tanto, los diarios son textos donde se plasman sobretodo impresiones de la vida del autor, ya que hay implícita una búsqueda de la imagen que el yo tiene de sí mismo, que intenta autoexplicarse de forma reiterativa (Escartín Gual, 2010); suelen tener un punto de vista múltiple, no hay un destinatario, sino que se trata de una especie de monólogo, y que su valor reside en sí mismo:

Le journal serait alors une tentative, phatique, pour établir une communication avec un autre soi-même. Ce dédoublement du scripteur explique que dans les journaux intimes l'écrivain [...] s'interpelle fréquemment lui-même et s'observe comme s'il n'était ses yeux qu'un simple étranger (Hubier, 2003: 60).

Podemos establecer que vendrían a ser una especie de “vidas de laboratorio” (Dorta y Granell, 1963: XXXIII), donde tiene mucha más importancia las sensaciones que los hechos que se cuentan.

El diario personal es una forma literaria muy tardía, de hecho desconocida hasta el siglo XVII. Se suele establecer como el primero de este género el diario del funcionario naval Samuel Pepys (1633-1703), escrito entre 1660-1669, y publicado cien años después de su muerte (Hubier, 2003). Pero se podría decir, a pesar de algunos precedentes como el que acabamos de citar, que el diario tiene sus orígenes en Francia hacia el 1800. En su estudio sobre el diario íntimo, Girard (1963) establece dos etapas claramente diferenciadas para este género por lo que se refiere al siglo XIX en Francia. La primera iría entre 1800 a 1850-

1860, y en la que incluiría a todos aquellos diarios que fueron escritos sin ánimo de ser publicados. Todos estos diarios seguirán lo que Hubier denomina como la *esthétique du secret*, caracterizados por mostrar “connaissance de sa propre instabilité et d’étude des différences entre le temps intérieur et la durée sociale, entre l’authenticité privée et l’insincérité mondaine” (2003: 60). En este primer período establece a su vez dos momentos. El primero abarcaría desde 1800 a 1820, y sus autores habrían nacido en el siglo XVIII y estarían marcados por la Revolución francesa, como serían los diarios de Joseph Joubert (1754-1824), de Maine de Biran (1766-1824), de Benjamin Constant (1767-1830) y de Stendhal (1783-1842). El segundo subperíodo, iría de 1830 a 1860, y sus autores tendrían por modelos a Goethe y de Lord Byron (1788-1824). Destacan en ese momento los diarios de Alfred de Vigny, Eugène Delacroix, Jules Michelet (1798-1874), de Eugénie (1805-1848) y Maurice (1810-1839) de Guérin y de Henri-Frédéric Amiel (1821-1881). Posiblemente, éste último es el más destacado de los diarios publicados sin nacer con esa intención. Sus 16.900 páginas, publicadas al año de su muerte, contribuyeron por la gran influencia que ejerció a la creación de este género. Entre estos diarios que no fueron concebidos para la publicación, también podríamos incluir el de la pintora rusa Marie Bashkirtseff (1858-1884), tan influyente en la época y tan importante para la configuración de *De sobremesa*.

Mientras que la segunda comprendería desde 1860 a 1900-1910. En esos años los escritores comprenden que el diario puede convertirse en un instrumento útil tanto para su profesión, para su reputación como para sus necesidades de expresión, y por lo tanto, los diarios empiezan a ser escritos con la intención de ser publicado, y por lo tanto hay un cambio sustancial, con respecto a los diarios de Stendhal, de Constant o Amiel, que empiezan a publicarse a partir de 1880:

Le journal, désormais conçu et écrit pour être lu, correspond à une volonté de cacher et de dévoiler successivement la vérité, dont le lecteur à son tour profite, qui est singulièrement placé en position de confident et de voyeur, d’alter ego et de parfait étranger (Hubier, 2003: 60).

De esta etapa son los diarios de los hermanos Jules (1830-1870) y Edmond (1822-1896) Goncourt, de Maurice Barrès, de Pierre Loti (1850-1923), de Leon Bloy (1846-1917), de Jules Renard (1864-1910), de Paul Valéry (1871-1945) y de Simone de Beauvoir (1908-1986). También podemos destacar, fuera de la literatura francesa, los diarios de autores como Leon Tolstoi (1828-1910), Virginia Woolf (1882-1941), Franz Kafka (1883-1924), Thomas Mann (1875-1955) o Cesare Pavese (1908-1950).

Las obras de *fin de siècle* que utilizan el diario como estructura narrativa, y que pueden ser los posibles referentes de las obras que aquí nos ocupan, podrían ser las siguientes: *Charles Demailly* (1868) de los Goncourt, publicada en 1860 como *Les hommes de lettres*, reeditada a partir de 1868 ya con el título definitivo de *Charles Demailly*, y cuyo protagonista escribe un diario: *Souvenirs de ma vie morte*; este texto tuvo una gran influencia entre los escritores finiseculares, tal es así que casi llegó a constituir un “sub-género” literario, ya que “era la novela del escritor, en cuanto tal escritor, con una leve pero trágica trama sentimental –fracaso de su matrimonio con una mujer superficial, hasta acabar en locura–, y largas descripciones de estados de ánimo, y, más aún, de ambientes bohemios de literatos y periodistas” (Valverde, 1971: 122). Siguiendo con *La course de la mort* (1885) y *Le sens de la vie* (1889) de Édouard Rod (1857-1910); además de *Les cahiers d'André Walter* (1891) de André Gide (1869-1951) y *Monsieur de Phocas* (1901) de Jean Lorrain (1855-1906).

Por lo tanto podemos afirmar que fue un género de una profusa tradición a partir de finales del siglo XIX, aunque también será denostado, por ejemplo, por Bourget. Como así nos lo muestra en un texto titulado *La maladie du journal intime* (1921), donde, a partir de preguntarse si deben publicarse páginas inéditas del diario de los hermanos Goncourt, reflexiona sobre este género en cuestión:

Il semble donc que le journal intime de ces écrivains eût dû être leur chef-d'oeuvre. Il est précisément le contraire. J'essaierai de dire pourquoi, et, généralisant le problème, de monter quel élément de dégénérescence me paraît représenter pour la littérature l'actuel abus de ce genre (Bourget, 1922, II: 16).

Bourget contrapone las memorias al abuso del diario íntimo, como testimonio que nos permite revivir una época completa, ya que los que las escriben no se mantienen al margen de la vida, sino que la viven porque están inmersos en ella. Ya que la introspección que llevan a cabo los autores de diarios los acaba por convertir en insociables, ya que:

Le journal intime, en exaspérant, chez celui qui le tient, la conscience de sa propre personnalité, finit par devenir le plus efficace agent de cette stéréotypie mentale qui consiste à ne plus percevoir que ses propres idées. C'est une variété ultime et la plus morbide de l'individualisme, cette autre maladie si fréquente à notre époque, et dont les Goncourt comme Amiel ont été contaminés profondément (Bourget, 1922, II: 24).

Esta forma literaria, en lengua española, es tardía y prácticamente desconocida hasta el siglo XVIII. En España no hay tradición hasta llegar al siglo XX. Se considera que el diario íntimo arranca con los textos que Unamuno escribió durante su profunda crisis espiritual (1897 y 1902), si bien no se pueden considerar diarios íntimos “en el sentido ortodoxo de la palabra”, ya que se trata de reflexiones religiosas que no aparecen fechadas (Cano Calderón, 1987: 55); también con los cuentos y novelas del fin de siglo español que utilizan la forma del diario íntimo, como los de Baroja, *Diario de un desesperado*, publicado en *La justicia* (8/1/1894) y *Diario de un estudiante*, en *Electra* (6/4/1901), como también su novela *Camino de perfección* (1902); o el cuento *Fragments de un diario* (1897) y la novela *Diario de un enfermo* (1901) de José Martínez Ruiz, además de *De sobremesa* de José Asunción Silva. Estas novelas y cuentos, que utilizan la forma narrativa del diario, presentan un viaje, un personaje enfermo, y suelen estar influidos por *Charles Demailly* (1860) de los Goncourt. En ellas el diario se convierte en un lugar donde afirmar sus sentimientos, es decir, el lugar donde poner en valor su mundo interior frente al mundo mercantilista de la sociedad moderna que lo alberga (Escartín Gual, 2010). Además la escritura “intensifica el sentido del yo” y “eleva la conciencia” (Ong, 1987: 173). En palabras de Blanchot (2005: 222), no deja de ser un intento de “salvar nuestra vida mediante la escritura”, o de construirse con la escritura.

Lo que nos van a mostrar este tipo de novelas en el *fin de siècle*, no es tanto la historia del personaje, como “la autoconciencia de un yo que busca conocerse, recreando vivencias e intentando dar coherencia intelectual a la propia vida, aún en proceso” (Escartín Gual, 2010: 10). Para ello este tipo de novelas diarísticas van a entremezclar, como signo de modernidad, dos tipos de escritura, la escritura ensayística y la escritura autobiográfica (Prado, 1994), utilizando también los recursos propios de la crónica periodística, textos que muchos de los autores de la época tuvieron que utilizar al tener que vivir gracias a compaginar su trabajo literario con el periodístico (González Pérez, 1987).

Pensamos que tanto Silva, como Martínez Ruiz, buscaron en el uso de diario abrir nuevos caminos en la narrativa de *fin de siècle*, buscando un nuevo concepto de novela, y así marcar distancias con la todavía poderosa novela naturalista. Para ello utilizaron la forma diarística y el discurso de la degeneración que les aportaba la psiquiatría para crear obras realmente novedosas.

#### 4. 1. *De sobremesa, 1887-1896*

Se trata de una novela que José Asunción Silva reescribió, antes de suicidarse, en el año 1896 tras perder todos los manuscritos que llevaba consigo en el naufragio de *L'Amérique*<sup>50</sup>, el barco en el que regresaba a su Colombia natal desde Caracas, donde había sido secretario de la Legación desde 1894. Entre la obra perdida había dos libros de versos *Las almas muertas* y *Poemas de la carne*; los textos en prosa de los doce *Cuentos negros*, *Cuentos de razas*, varias novelas breves como *Un ensayo de perfumería* y *Del agua mansa*, y la primera redacción de *De sobremesa* (Orjuela, 1976: 12; 1996: 440). Por lo tanto, nos encontramos con una obra que como mínimo sufrió dos redacciones, una original iniciada hacia 1887, y otra, podemos pensar que de prisa y corriendo y casi de memoria, que es el manuscrito que se halló en su escritorio junto a *Trois stations de psychothérapie* (1891) de Maurice Barrès, y *Il trionfo della morte* (1894) de Gabrielle D'Annunzio (1863-1938).

La primera edición impresa de la obra se lleva a cabo en Bogotá, por la editorial Cromos en 1925, para celebrar el sesenta aniversario del nacimiento del poeta<sup>51</sup>. Con anterioridad a esa fecha solo habían aparecido breves fragmentos inconexos de la obra en dos revistas, *La miscelánea literaria* (1906) y *El gráfico* (1917 y 1924), y en una antología de textos, *Repertorio colombiano* (1898) de Roberto Suárez (Silva, 2006). Por lo tanto nos plantea una primera peculiaridad, como es que no llegó a los lectores en su momento y que, por lo tanto, tuvo una trascendencia realmente escasa o inexistente. Fue el trabajo de Loveluck (1965) el que le dio reconocimiento que se merecía según Meyer-Minnemann, quien a su vez la consideraría como “la primera novela que en el continente muestra con claridad las

---

<sup>50</sup> El barco naufragó el 28 de enero de 1895, tan sólo unos meses antes de que el poeta se quitara la vida, el 24 de mayo de 1896. En él también viajaba el también escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (Silva y Orjuela, 1996).

<sup>51</sup> Héctor H. Orjuela nos informa que la pérdida del manuscrito de la novela hace que esta edición se convirtiera en la fuente primordial para las posteriores ediciones (Orjuela, 1996). El título de esta edición es *De sobremesa, 1887-1896*. Además va acompañada de una nota preliminar, que dice lo siguiente: “De esta primera edición se tiraron cincuenta ejemplares en papel pergamino, numerados de 1 a 50. Los números 1 a 10 quedaron fuera del comercio”; y de un colofón: “Se acabó de imprimir esta edición en la Casa Editorial de Cromos, de Bogotá, a los veintisiete días del mes de noviembre del año de 1925, LX aniversario del nacimiento del Autor.” Hay una segunda reimpresión de la obra en 1928, fecha que algunos críticos dan como fecha de la primera edición (Orjuela, 1976). A partir de ahora citaremos siempre el texto de Silva por esta primera edición.

marcas de *fin de siècle*”, marcas que sintetizaba en el cambio del interés narrativo de la realidad exterior hacia el mundo interior del protagonista; viabilidad de ese mundo interior en la “realidad latinoamericana”; el punto de civilización extremo alcanzado por el protagonista y con ello el rechazo de los valores burgueses; y, por último, distanciarse de las “objetivos y maneras” de la novela naturalista” (Meyer-Minnemann, 1997: 65).

Se trata pues de un texto con un trasfondo autobiográfico, ya que recoge el viaje a Europa (Ginebra, Londres y París) que realizó el autor entre los años 1884-1886. Fue allí donde conoció de primera mano todo lo que se gestaba en la capital de la cultura burguesa y que le permitió reflejar en su obra todo un “conocimiento enciclopédico” del *fin de siècle* (Villanueva Collado, 1989: 286), ya que entreteje una tupida red de discursos culturales que funcionan como intertextos para conformar una *summa* de la cultura del momento. También podríamos caracterizar la obra como un “catálogo de las novedades de *fin de siècle* escritas en forma de diario”, en palabras de Meyer-Minnemann (1997: 77). Hasta tal punto, que podríamos afirmar, que la trayectoria vital del personaje que crea Silva en esta novela, podría simbolizar “el itinerario intelectual de los hombres de letras de fin de siglo” hispanoamericanos (González Pérez, 1987: 111).

*De sobremesa* es una novela que nos narra la enfermedad de su protagonista, José Fernández de Andrade. El texto cuenta con dos aperturas textuales. La primera es un relato liminar, que abre y cierra la obra, en el que se cuenta la sobremesa, propiamente dicha, en la que se produce la lectura de un diario, que el protagonista realiza ante un grupo de amigos después de una comida en su hacienda. En ningún momento, el narrador nos menciona la ciudad que hay fuera de la hacienda. En cambio el interior, donde se produce la lectura, está repleto de exquisiteces y de objetos de lujo, detalladamente descritos, creando así un espacio en el que el protagonista puede “entretener su tiempo de exilio”, como en el último refugio del arte (González Pérez, 1983: 109). Entre los amigos presentes en la sobremesa se encuentran un médico, Óscar Sáenz, y un enfermo, Máximo Pérez<sup>52</sup>, a petición del cual,

---

<sup>52</sup> Ambos personajes, que pertenecen al marco narrativo, quedan claramente caracterizados dentro del ambiente general de enfermedad presente en el diario, donde aparece hasta en tres ocasiones más la relación entre médico y paciente, es decir, que nos muestra los dos polos de percepción de la enfermedad. Del médico

José Fernández lee su diario. La segunda es el diario mismo, dónde el protagonista cuenta su peregrinaje erótico y médico por Europa hasta que se cierra al negarse a “aceptar la muerte de Helena” (Picon Garfield, 1987: 274), arquetipo de la heroína romántica, bella y difunta, como única posibilidad de “salvación”. La lectura del diario es interrumpida en dos ocasiones: después de leer sus planes políticos para modernizar Colombia y, de forma más breve, justo después de explicar su visita al Dr. Sir John Rivington, que encarna al médico higienista que utiliza como terapia el tratamiento moral<sup>53</sup>.

El eje narrativo de la novela es la enfermedad de su protagonista, que se desarrolla en su *diario*. En el momento de la lectura, ocho años después, el protagonista ha conseguido redistribuir sus “fuerzas entre el placer, el estudio, y la acción”, e incluso ha convertido sus planes políticos de antaño en un “sport” (Silva, 1925: 122). Pero en el *diario* se explica su viaje a Ginebra, Londres y París durante poco más de diecinueve meses, en los que busca un remedio para su extraña enfermedad. Así que podemos afirmar que el texto de José Fernández es un *diario europeo* (Molloy, 2009: 313), ya que recoge todos los tópicos de la época<sup>54</sup>: la ciudad de París como *locus classicus* de la cultura de *fin de siècle*, el artista convertido en héroe y la enfermedad desconocida, que no deja de ser ese *ennui* de la misma vida moderna. De su padecimiento, a través del texto, sabemos que consiste en momentos de

---

destaca su mirada formada por unos “ojos pequeños y penetrantes, que por un hábito profesional observan siempre la fisonomía del interlocutor como buscando en ella el síntoma o la expresión de una oculta dolencia” y él mismo describe su trabajo “en las salas frías del hospital y en las alcobas donde sufren tantos enfermos incurables; veo allí todas las angustias, todas las miserias de la debilidad y del dolor humano en sus formas más tristes y más repugnantes; respiro olores nauseabundos de desaseo, de descomposición y de muerte” (Silva, 1925: 9); y el amigo enfermo es presentado por los signos de su enfermedad: “la atonía meditabunda del semblante pálido y lo apagado de los ojos grises [...], cuya flacura se adivinaba, mal disimulada por el vestido de cheviot claro que traía puesto, en las líneas del cuerpo tendido sobre el diván vecino, en una postura de enfermizo cansancio”; él mismo comenta a sus amigos que padece de dolores atroces, que los médicos no saben lo que tiene, como también le pasó al propio José Fernández, y que trata de aplacar esos dolores, aunque con poco éxito, con “bromuros” y “morfina” (Silva, 1925: 24). Sólo parece encontrar alivio en el relato del diario, es decir, que la lectura del diario va a tener poder curativo: “Continúa, José, me ha mejorado tu lectura, dijo Máximo Pérez, desde el diván vecino donde estaba recostado” (Silva, 1925: 122).

<sup>53</sup> La primera interrupción se produce por el propio protagonista quien interpela a su amigo Sáenz, el médico, sobre sus planes de regenerar el país y los comentan (Silva, 1925: 74-76); y la segunda, es el mismo Sáenz quien le interrumpe después de escuchar su encuentro con Rivington, con el que coincide en el tratamiento (Silva, 1925: 121-122).

<sup>54</sup> Para ello, en el texto se utilizan palabras y expresiones en italiano, inglés o francés, para de esta forma resaltar el carácter o la pose cosmopolita de los personajes.

gran sobreexcitación y en momentos de debilitamiento total (Sánchez Godoy, 2007), y que no encuentra tratamiento satisfactorio en todos los médicos a los que visita.

Silva ya había tratado el tema de la enfermedad con anterioridad en varios de sus poemas, como en “El mal del siglo”, “Psicoterapéutica” y “Zoospermos” de *Gotas amargas*, y “A una enferma” y “Melancolía” de *Intimidaciones*. Además, en el prólogo, que aparece con el título de *Noticia biográfica y literaria*, a la traducción que hace de una obra de Anatole France, *El cofre de nácar*, ya utiliza la presencia de la enfermedad y del médico al presentar al escritor francés como un enfermo:

[...] Su *caso*<sup>55</sup>, como diría un médico, es uno de los que muestran de modo más visible las ventajas y los inconvenientes de la gran cultura moderna, y el estado del espíritu, que se resiste al análisis, de muchos de los que forman hoy la vanguardia intelectual de la humanidad (Silva y Orjuela, 1996: 375).

Pero es en *De sobremesa* donde la enfermedad se convierte en el objeto de su reflexión más profunda. En realidad, en esta obra, el gran tema de fondo es el *pathos* del artista moderno. Para ello crea un personaje como José Fernández, un ser dotado de una singular sensibilidad, que no deja de ser una “construcción arquetípica de lo que Silva quería que fuera un artista absoluto en la sociedad ambiguamente tradicional-burguesa hispanoamericana de fines de siglo” (Gutiérrez Girardot, 1996: 626), al que analiza gracias a Nordau como un *degenerado superior*, marcado por unos *estigmas intelectuales* que Silva no comparte, aunque no discute con él la cercanía del arte con la locura. Este enfrentamiento entre la sensibilidad anómala y la razón, tienen en la literatura del momento su principal escenario (Foucault, 2006a).

La enfermedad no sólo es el tema del diario de José Fernández, sino que incluso incorpora en su texto al propio discurso médico de la época. Dentro del texto se puede leer ensayos críticos que reseñan textos representativos tanto del discurso médico, como

---

<sup>55</sup> La cursiva está en el original.

*Degeneración* de Max Nordau, del “grotesco doctor alemán, zoilo de los Homeros que han cantado los dolores y las alegrías de la Psiquis eterna” (Silva, 1925: 28); como del discurso alienado, el *Journal* de Marie Bashkirtseff, “la dulcísima rusa muerta en París, de genio y de tisis, a los veinticuatro años, en un hotel de la calle de Prony” (Silva, 1925: 26). Ambos ensayos nos recuerdan a las crónicas periodísticas como las que forman *Los raros* de Rubén Darío, (González Pérez, 1983). Con ellos además, Silva nos muestra la pugna entre el arte, representado por el *Journal*, y la medicina, por *Degeneración*, sobre si la creación artística fuera fruto de una vida saludable o degenerada; en definitiva, como una confrontación por la apropiación del poder cultural basado en las relaciones entre diferencia y normalidad, enfermedad y salud, síntoma e invención artística.

Mientras que en la obra de Nordau se trata de suprimir la diferencia del artista como instancia cultural a través del diagnóstico médico y de la degeneración; en el *diario* de Marie Bashkirtseff se muestra la singularidad del artista, singularidad que se convierte en un arquetipo de genialidad y de belleza para José Fernández, con el que no sólo va a compartir los grandes temas: “el Amor, el Arte, la Muerte, la Ciencia” (Silva, 1925: 62), sino que toma partido por su *Journal* ya que para él “es un espejo fiel de nuestras conciencias y de nuestra sensibilidad exacerbada” (Silva, 1925: 41). Por lo tanto, podemos afirmar que es en el propio *diario* del protagonista “enfermo”, donde los dos discursos, el de la ciencia y el del arte, entran en debate por las condiciones de representación del cuerpo (Giorgi, 1999).

En definitiva, en *De sobremesa* se trata de establecer si el arte es la expresión de una vida vigorosa, que rebasa los límites regulares de la existencia –es decir, como genialidad– o, como afirmaba Nordau, es la expresión de la degeneración (Sánchez Godoy, 2007); y para ello utiliza, al igual que Bourget o el propio Nordau, de forma imbricada los dos discursos, el discurso médico y el literario, en un momento y en un contexto en el que el discurso médico es el código interpretativo social y cultural más generalizado. Además el uso de estos discursos dan significación plena al concepto de enfermedad que se utiliza en el texto, además de que estructuran a su vez la propia forma del texto, funcionando no sólo como “contenido sino como código” (Giorgi, 1999). Ya que el cuerpo enfermo, patológico,

se convierte en el campo de batalla de la legitimidad cultural, donde el discurso literario y el discurso médico dirimen sus diferencias, que no son otras que las condiciones de representación y de nominación del cuerpo humano.

De esta forma la visibilidad de José Fernández como artista está unida a su discurso y a la enfermedad que padece, que vincula locura y vocación literaria. Así su *diario* se convierte en un *stigmata físico*, porque funciona como una extensión del propio cuerpo del artista (Giorgi, 1999), porque durante el *fin de siècle* es propio leer la literatura como síntoma que pone de manifiesto la enfermedad del escritor, como enfermedad social factible de contagio a través de su lectura. Pero su *diario*, como documento humano que permite un análisis psicológico, muestra las dos posibilidades que proponía el discurso médico, puede ser considerado como síntoma de su enfermedad o como terapia contra ella (Trigo, 1992). En esto Silva, al igual que Paul Bourget, creía que la enfermedad de los escritores era literal, y que sus síntomas eran “visibles en la forma y en el contenido de sus obras” (Trigo, 1992: 114).

Al final, la solución que se plantea es similar a la de otras novelas de la época, pongamos por ejemplo, *La suprema voluptuosidad* (1897) de Gómez Carrillo, donde el único remedio posible es el “tratamiento moral”. Esto nos permite comprender la enfermedad como construcción social, como un *topos* político; ya que la enfermedad nos coloca ante redes de significados construidos socialmente que tienden a “afirmar fantasías sentimentales o punitivas” (Zuluaga, 2012: 10).

Las “escisiones del personaje” protagonista en de *De Sobremesa*, utilizando la terminología de Santiáñez-Tió (2002), las vamos a tratar de ver siguiendo los criterios a los que hacíamos referencia con anterioridad (Pellicer, 1999) y que a continuación recordamos: la herencia, el carácter de artista, el conflicto con el medio, las experiencias de arte y los viajes que lleva a cabo.

## Herencia

José Fernández va a establecer una “*planche d’anatomie morale*” de sí mismo, como proponía Bourget en la dedicatoria de su *André Cornélis* (1887: VIII), utilizando para

ello el discurso médico. De este modo, la *raza*, el *medio* y la *educación*, que eran los principales elementos según la biología social y el positivismo capaces de determinar personalidad de todo individuo (Trigo, 1992), le van a servir a Silva para trazar el perfil del personaje principal de su novela:

He hecho al analizarme, una plancha de anatomía moral como dice Bourget en el prefacio de su maravilloso André Cornélis y me he aterrado al verla. Héla aquí (Silva, 1925: 123).

Para ello se remonta a los ancestros de su familia, los Fernández y los Andrade. Dos realidades contrapuestas, dos razas, una marcada por el misticismo, el pensamiento y la decadencia; y la otra, por la vitalidad, la violencia y el sensualismo, que van a marcar su ser desde su mismo origen:

Hijo único del matrimonio de amor de dos seres de opuestos orígenes, dentro de mi alma luchan y bregan los instintos encontrados de dos razas, como los dos gemelos bíblicos en el vientre materno. Por el lado de los Fernández vienen la frialdad pensativa, el hábito del orden, la visión de la vida como desde una altura inaccesible a las tempestades de las pasiones; por el de los Andrades, los deseos intensos, el amor por la acción, el violento vigor físico, la tendencia a dominar los hombres, el sensualismo gozador (Silva, 1925: 123).

Por una parte, los antecedentes de los Fernández por vía paterna son criollos. De su padre recuerda su “figura delicada, [...] su cuerpo endeble, [...] su recogimiento silencioso, [...] su pasión por las ciencias exactas,” (Silva, 1925: 123-124) que contrastarán con la fisionomía y con “la rabia de acción” de los Andrade (Silva, 1925: 44). Su abuela paterna es una de las tres mujeres, junto con Marie Bashkierteff y Helena, que marcan su vida; y al igual que ellas, representaba para José Fernández “la única figura de mujer” que su imaginación depuraba “de sensualidad” por “altas especulaciones intelectuales”, ya que para él era como “la Santa Ana del Vinci” (Silva, 1925: 44). Su abuela, al igual que su padre,

también estará marcada por “aquella familia de ascetas” y por “el desprecio insexual por las debilidades de la carne” (Silva, 1925: 124). Los miembros de esa vieja estirpe a los que se remonta en su *planche d'anatomie* son a doña Inés Fernández de Sotomayor, luego Sor María de la Cruz, una monja mística; a un capitán de los ejércitos reales que en América ocupó “odiosos puestos dados por la Inquisición” (Silva, 1925: 124) y a un arzobispo, Álvaro Fernández de Sotomayor y Vergara, virgen y santo, sabio comentador de Tertuliano. Todo eso es lo destaca de los Fernández:

[...] las glorias de aquella raza de intelectuales de débiles músculos, delicados nervios y empobrecida sangre cuyos glóbulos desteñidos corren por los ramales azulosos de mis venas (Silva, 1925: 125).

Toda esa religiosidad de sus antepasados españoles sigue influyendo intensamente en su ser, pero toda esa piedad católica ha quedado transfigurada en él en otra cosa:

[...] en un misticismo ateo, como revive en ciertos degenerados, convertido en mórbidas duplicidades de conciencia, el mal sagrado de los átavos epilépticos (Silva, 1925: 125).

Por vía materna, destaca a su madre una campesina llena de vida a la que pierde siendo niño y a los vigorosos llaneros de brutales instintos de los que desciende:

[...] el abuelo materno era un jayán potente y rudo que a los setenta años tenía dos queridas y descuajaba a hachazos los troncos de las selvas enmarañadas y allá en las llanuras de mi tierra cuentan todavía la tenebrosa leyenda de estupros, incendios y asesinatos de los cuatro Andrades, los salvajes compañeros de Páez en la campaña de los Llanos, que recorrieron victoriosos, sembrando el terror en las huestes españolas, al rudo galope de sus potros, con la lanza tendida por el brazo férreo, con la locura en el alma, la sangre quemada por el alcohol y la blasfemia en la boca gruesa solicitadora de besos! ... (Silva, 1925: 125).

Así pues, su carácter queda marcado porque convergen en él, por un lado, el misticismo de una familia antigua y fatigada, y por otro, la vitalidad animal de una saga de rudos advenedizos:

Esos instintos comprimidos y encontrados subsisten en mí, determinan mis impulsos sin que puedan contenerlos las falsas adquisiciones de la educación y del raciocinio; domíneme religiosa impresión que me hace doblar las rodillas, si penetro en la semioscuridad de un templo a la hora del crepúsculo y el día en que sentí la mano empapada en la sangre tibia de la Orloff, no pude contener un grito de gozo (Silva, 1925: 125).

Por lo que respecta a su educación, está marcada por la permanencia en un internado de los jesuitas hasta los diecisiete, con precaria salud y mala higiene, frente a los cuatro años que pasa llevando una vida “salvaje” en plena naturaleza. Y es al calor de esos contrastes cuando escribe su primer libro de poemas:

Las circunstancias decidieron que pasara mis primeros años bajo las más contradictorias influencias [...] al cumplir diez y siete años, salí del colegio de jesuitas donde mi adolescencia se deslizó bajo el yugo de severa disciplina, el estado de mi salud quebrantada por la mala higiene del internado y mi parentesco con los Monteverdes, sobrinos carnales de mi madre y dueños de las propiedades de campo vecinas a las nuestras, me llevaron a vivir, en pleno contacto con la naturaleza, brutal vida de campesino, en las haciendas, donde bajo la doble influencia de la juventud y del régimen mis músculos se vigorizaron y se enriqueció mi sangre. En aquella temporada de vida singular las cacerías de venados, y los violentos ejercicios atléticos, se alternaban con las orgías vertiginosas en que Humberto Monteverde, borracho y con la rizada cabeza recostada sobre algún seno desnudo, me gritaba a voz en cuello mientras su padre, don Teodoro, paseaba por sobre la concurrencia la mirada átona de sus ojos enturbiados por el alcohol: "Oye, José, tú y yo no hemos nacido para vivir en sociedad, somos salvajes, somos Andrades, somos los nietos de los

llaneros". Extraña temporada aquella en que la lectura de los más grandes poetas y el hervor sentimental y sensual de la juventud y la dejadez del cuerpo tras de las noches crapulosas, me hicieron escribir mis "Primeros versos" (Silva, 1925: 126).

El personaje principal nos queda configurado como un literato que padece extrañas enfermedades nerviosas –sus peculiaridades psicológicas–, que oscilan entre momentos de exceso de vigor físico con momentos de un total abatimiento, que se explicarían por la herencia, por el medio y por la educación como hemos visto en la *planche* que el mismo José Fernández nos ofrece. Todo esto lo impulsa en un deseo sin control. En palabras de Loveluck se trata de “un personaje anormal, sombrío y nihilista” (1965: 29), en el que cuatro “almas” conforman su vida intelectual, la de un *artista*, la de un *filósofo*, la de un *gozador* y la de un *analista*:

Extrañas influencias que dieron como resultado que al entrar por primera vez a los veintidós años, corbateado de blanco y con el busto moldeado por un frac de Poole al salón donde hice mi primera conquista aristocrática, cuatro almas: la de un artista enamorado de lo griego, y que sentía con acritud la vulgaridad de la vida moderna; la de un filósofo descreído de todo por el abuso de estudio; la de un gozador cansado de los placeres vulgares, que iba a perseguir sensaciones más profundas y más finas, y la de un analista que las discriminaba para sentirlas con más ardor, animaron mi corazón, que latía bajo la resplandeciente pechera, coquetamente abotonada con una perla negra (Silva, 1925: 127).

Todo lo visto hasta ahora ha conducido a José Fernández a tener una personalidad incrédula, voluble y aterrorizada por la locura (Godoy, 2007) como la que azotó a Baudelaire o a Maupassant:

La locura! Dios mío, la locura! A veces, ¿por qué no decirlo, si hablo para mí mismo?... cuántas veces la he visto pasar, vestida de brillantes harapos, castañeteándole los dientes, agitando los cascabeles del irrisorio cetro, y

hacerme misteriosa mueca con que me convida hacia lo desconocido! [...], y me decía, "Soy tuya, eres mío, soy la locura!" (Silva, 1925: 129).

Pero además de su herencia híbrida, de su educación, de su exceso de vitalidad y de su miedo a la locura, José Fernández de Andrade se corresponde con la figura de un *rastacuero*. El término procede del nombre peyorativo, *rastaquouères*, que recibieron los nuevos ricos hispanoamericanos que viajaron a París para vivir el lujo de su modernidad y que llegaron a constituir incluso un fenómeno literario y periodístico en la época, como puede ser el ejemplo de la novela de Alberto del Solar (1859-1921), *Rastaquouère. Ilusiones y desengaños sud-americanos en París* (1890). El vocablo fue recogido hacia 1884 por los diccionarios franceses<sup>56</sup> como un neologismo procedente de la expresión española de “arrastrar cueros” (Schlickers, 2000), y hacía referencia a los nuevos ricos que procedían de América del Sur, sobretodo argentinos, y que habían hecho su fortuna con el ganado.

Así José Fernández se convierte, “poseído de una pasión loca por el lujo en todas sus formas” (Silva, 1925: 44), en un *rastaquouère*. Esto le permitirá estar inmerso en la cultura europea, pero su presencia en ella es un problema por su extremada sensibilidad y su condición de emigrante.

[...] ambiciones que haciéndome encontrar estrecho el campo y vulgares las aventuras femeninas y mezquinos los negocios, me forzasteis a dejar la tierra donde era quizás el momento de visar a la altura, y venir a convertirme en el *rastaquouere* ridículo, en el *snob*, grotesco que en algunos momentos me siento! (Silva, 1925: 45).

¿Qué me importó el éxito de la fiesta?... Si mi lucidez de analista me hizo ver que para mis elegantes amigos europeos no dejaré de ser nunca el *rastaquouere*, que trata de codearse con ellos empinándose sobre sus talegas de oro; y para mis compatriotas no dejaré de ser un farolón que quería mostrarles hasta

---

<sup>56</sup> Según el *Dictionnaire général de la langue française* es: “traine-cuir [...], terme méprisant appliqué aux parvenus qui ont fait fortune dans le commerce des cuirs”; y para el *Dictionnaire de l'Académie française*: “personnage exotique qui étale un luxe suspect et du mauvais gout”. Cito por Schlickers (2000: 122).

dónde ha logrado insinuarse en el gran mundo parisiense y en la *high life* cosmopolita? (Silva, 1925: 205).

Por lo tanto, podríamos concluir que la *planche d'anatomie* que nos brinda José Fernández nos ofrece la visión de un personaje con exceso de vigor físico, sin límites morales, que desea experimentarlo todo, que escribe poesías y que además es un *rastacero*, o lo que podríamos denominar como un *dandy criollo* (Zuluaga, 2012: 56).

### Carácter de artista

El tema principal de la obra es la “patologización del artista por el discurso dominante de la modernidad”(Villanueva-Collado, 2005) como hemos visto páginas más arriba. Porque el artista es un ser que se desvía de la norma, su creación es inútil para la sociedad y por lo tanto es potencialmente subversivo (Villanueva-Collado, 2005). En definitiva, porque son individuos incapaces de darse “aux travaux de la vie commune” (Bourget, 1920: 19). Por lo tanto se nos muestra la lucha entre lo que podríamos calificar como una sensibilidad anómala y la ciencia médica que trata de analizar y normalizar esas sensibilidades a partir de las relaciones entre “diferencia y normalidad, enfermedad y salud, síntoma e invención estética” (Giorgi, 1999).

José Fernández de Andrade se nos aparece como el “artista absoluto” al que hacíamos referencia con anterioridad (Gutiérrez Girardot, 1996: 626). Desde el mismo título de la obra, que es la expresión adverbial *De sobremesa*, se alude a la novela Joris-Karl Huysmans, *À rebours*. Como su protagonista, ha alcanzado un grado de civilización absoluto que le hace rechazar el progreso, el sistema productivo y el anonimato de estar diluido en la masa (Segade, 2008). Pero a diferencia de Des Esseintes, el personaje de Silva posee un “exceso de vigor físico”, una “superabundancia de vida” y es un “hombrón” (Silva, 1925: 10); aunque se le parece en la irritabilidad de sus nervios:

Comprendo cuál es la causa de mi extraño estado nervioso en que las imágenes internas se convierten casi en alucinaciones y quiero suprimirlo. (Silva, 1925: 103).

Como su modelo francés, Fernández hace de su diario una especie de breviario donde enumera, como en un catálogo, con toda clase de detalles objetos de lujo, obras de arte, escritores, pintores, etc... a través de los cuales “exhibe su propio gusto personal” y, en definitiva, a su propio yo (Segade, 2008: 144). Hemos de recordar que la cultura de *fin de siècle* llevó a cabo lo que podríamos denominar como un “reciclaje cultural”, a partir de hacer suyos las “ruinas” y los “fragmentos” del pasado cultural de la humanidad (González Pérez, 1997: 238). Esto se debió, principalmente, al gran peso que el historicismo decimonónico tuvo y en el poder que se le atribuía al pasado frente a la modernidad cambiante. Tal es así que podríamos afirmar que la enfermedad que tiene José Fernández es “una dispepsia o indigestión cultural” (González Pérez, 1997: 242). Además, en todo su *diario* está presente, de forma constante, el tema de la saciedad, “Borracho de ideas y cansado de pensar” (Silva, 1925: 76), tanto de los sentidos como del intelecto del protagonista:

Esa quimera que se ha forjado usted de dominarlo todo, de gozar con los sentidos y siendo al tiempo mundano, artista, sabio, guerrero y conductor de hombres, es el supremo absurdo [...] recuerde usted a muchos literatos franceses contemporáneos, neurópatas o imposibilitados para la producción en plena juventud y comprenderá usted que el abuso de trabajo mental es el peor de los abusos. (Silva, 1925: 120-121).

A parte de la multitud de referencias, de todo tipo, que aparecen en *De sobremesa*, podríamos establecer el entramado referencial principal de su *diario* a partir de tres obras. Estas tres obras son *Trois stations de psychotérapie* (1891) de Maurice Barrès, el *Journal* (1887) de Marie Bashkirtseff y *Entartung* (1892) de Max Nordau. Pero, de las tres obras, es el relato dramático y trágico de Bashkirtseff la que adquiere para el protagonista el valor de una “prescripción moral”, ya que “quien lee es plenamente consciente de que la actuación sobre

el imaginario incide sobre lo real” (Segade, 2008: 111), muy frecuente en la cultura de *fin de siècle*. Veámoslo en palabras de Fernández, a través de un par de citas del diario:

Si es cierto que el artista expresa en su obra sueños que en cerebros menos poderosos, confusos, existan latentes; y que por eso, sólo por eso, porque las líneas del bronce, los colores del cuadro, la música del poema, las notas de la partición, realzan, pintan, expresan, cantan, lo que habríamos dicho si hubiéramos sido capaces de decirlo, el amor que a la Bashkirtseff profesamos algunos de hoy, tiene como causa verdadera e íntima que ese Diario, en que escribió su vida, es un espejo fiel de nuestras conciencias y de nuestra sensibilidad exacerbada. (Silva, 1925: 41).

Hay frases del Diario de la rusa que traducen tan sinceramente mis emociones, mis ambiciones y mis sueños, mi vida entera, que no habría podido jamás encontrar yo mismo fórmulas más netas para anotar mis impresiones (Silva, 1925: 42).

Por eso, va a ser el *diario* de Marie Bashkirtseff la obra que le va a servir para desmontar las teorías de Max Nordau. Hemos de recordar, en este punto, que los dos diarios más influyentes en este período son el de Bashkirtseff y el de Amiel. En ellos prácticamente “se cifran las coordenadas del mapa de la subjetividad del Fin de Siglo” (Segade, 2008: 116), que oscilan entre la introspección y la búsqueda del goce:

La lectura de dos libros que son como una perfecta antítesis de comprensión intuitiva y de incompreensión sistemática del Arte y de la vida me ha absorbido en estos días: forman el primero mil páginas de pedantescas elucubraciones pseudo-científicas, que intituló Degeneración un doctor alemán, Max Nordau, y el segundo, los dos volúmenes del diario, del alma escrita, de María Bashkirtseff la dulcísima rusa muerta en París, de genio y de tisis, a los veinticuatro años, en un hotel de la calle de Prony.

Como un esquimal miope por un museo de mármoles griegos, lleno de Apolos gloriosos y de Venus inmortalmente bellas, Nordau se pasea por

entre las obras maestras que ha producido el espíritu humano en los últimos cincuenta años. Lleva sobre los ojos gruesos lentes de vidrio negro y en la mano una caja llena de tiquetes con los nombres de todas las manías clasificadas y enumeradas por los alienistas modernos. (Silva, 1925: 26-27).

José Fernández, al igual que Silva, es lector de las nuevas teorías científicas (Montero, 1997). Este discurso científico impone las normas de la burguesía dominante y contiene la “definición normativa de conducta socio-masculina” (Villanueva-Collado, 2005). Nordau es “publicista” de estas nuevas teorías, como ya hemos visto anteriormente. Esto le llevará a establecer cuatro signos de degeneración: “la falta de sentido moral, emocionalismo, falta de voluntad y una predilección por el ensueño” (Drinka, 1984: 251). Signos que tendrán la inmensa mayoría de escritores del momento que no formaban parte del *campo de poder cultural*. De esta forma, y gracias a autores como Nordau, se les acusará de degenerados, por exceso de vida intelectual, y la única cura posible era el regreso a una vida simple, regida con los parámetros establecidos por la norma. Por eso, según la propia *planche d’anatomie*, que Fernández se hace así mismo, y del diagnóstico del doctor Rivington, nuestro protagonista estaba estigmatizado por un doble atavismo:

Honradamente es mi deber decirle a usted que la herencia y la vida que usted ha llevado me hacen temer por su porvenir en caso de que usted no cambie de régimen. Hay en usted un doble atavismo, caso curioso, de impulsivos inconscientes casi, y de cerebrales unificados. Si usted logra equilibrar esas tendencias que luchan entre ellas y consigue que sus facultades mentales dirijan sus instintos, está usted salvado, si continúa su vida con esas alternativas de ascetismo y de crápula, con esos estudios sin orden con esos planes imposibles, irá a dar el día en que menos lo espere, al tropezar con una circunstancia imprevista, a la imbecilidad o a la locura. (Silva, 1925: 121).

Por eso, rechaza la recomendación del médico de convertirse en un hombre práctico, de llevar una vida en orden que lo aparte de su doble atavismo:

“La realidad! La vida real! Los hombres prácticos! .... Horror! .... Ser práctico es aplicarse a una empresa mezquina y ridícula, a una empresa de aquellas que vosotros despreciasteis, oh! celosos, oh! creadores, oh! padres de lo que llamamos el alma humana, que impedisteis con vuestras sublimes locuras que nuestros ojos iluminados por un resto de la luz que irradió de vuestros espíritus, no sean los ojos átonos de los rumiantes!” (Silva, 1925: 134).

La escritura para el protagonista está en el origen mismo de su enfermedad, ya que gasta sus energías y no le permite vivir. Se nos vuelve a presentar otra vez el problema de enfrentar la vida al arte. Por las propias circunstancias del artista en el *fin de siècle*, van a tener la necesidad de relatarse para existir en el campo cultural. Así el desarrollo de su propia subjetividad les sirve tanto para analizar la conciencia del individuo, como para cuestionar las bases mismas de la todo poderosa novelas naturalista (Macklin, 1987). Por lo tanto, por una parte el análisis de la conciencia del propio Fernández y su enfermedad, nos sirve como “una metodología de interpretación [...] para ejercitar su imagen de sí sobre el papel a la vez que componía su representación social” (Segade, 2008: 110); y por otro, la misma forma de la novela, con su relato liminar, la fragmentación por el diálogo y por la propia forma del diario, las constantes referencias culturales, son el fruto de las circunstancias que viven los artistas en ese período histórico (González Pérez, 1997):

Estoy mejor ya, acostado todavía, y mientras llega el profesor Charvet, que vendrá a las tres de la tarde, me entretengo en describir, poseído de mi eterna manía de convertir mis impresiones en obra literaria, los síntomas de la extraña dolencia (Silva, 1925: 145).

Podríamos concluir diciendo que el *diario* de Fernández, fruto de su propia enfermedad, relata su propio padecimiento; y que cuando ofrece a sus amigos la lectura del mismo, es el “convaleciente de un descubrimiento”: Helena. Pero su deseo es imposible y sólo le queda el arte, y “el arte produce la historia de un desencanto radical que termina en silencio” (Sánchez Godoy, 2007: 319).

### Conflicto con el medio

En este apartado habría que destacar cuatro aspectos que hacen referencia al medio. En primer lugar, la presencia de médicos a lo largo de toda la novela, ya que hemos de tener presente como la medicina se había convertido en una disciplina fundamental para la definición e implementación de políticas de la salud pública (Foucault, 2007). Gracias a esto se produjeron y se popularizaron discursos, que utilizando un vocabulario propio de la ciencia médica, trataban de prescribir los tipos de comportamientos que favorecían el surgimiento de una población saludable (Foucault, 2006b). En segundo lugar, la presencia en el *diario* de Fernández de los atentados anarquistas que se sucedieron en los años finales del siglo XIX, de los que en el diario se nos hace alguna referencia. En tercer lugar, los planes políticos que el propio Fernández tiene pensado aplicar en su país, en una especie de fusión de dictadura y ciencia. Y, ya para finalizar, la presencia de los Estados Unidos, siempre amenazante para los países de Latinoamérica en el texto de Fernández.

Los médicos tuvieron un papel preponderante en las sociedades del período que nos ocupa, elemento que queda patente en la novela. La patologización del artista por el discurso dominante se pone de manifiesto en la novela. Por ello se les otorga el rango de “sacerdotes de la ciencia”:

El catolicismo les da a sus fanáticos, directores espirituales a quienes se entregan. Yo, falto de toda creencia religiosa, vengo a solicitar de un sacerdote de la ciencia, cuyos méritos conozco, que sea mi director espiritual y corporal. ¿Acepta usted el cargo? (Silva, 1925: 109).

En toda la obra destacaríamos la presencia de cuatro médicos. El primero es Óscar Sáenz, amigo de José Fernández, y que aparece en el relato liminar. Para Sáenz el lujo en el que vive Fernández y sus habilidades poéticas suponen romper con su dura rutina:

[...] paso la semana entera en las salas frías del hospital y en las alcobas donde sufren tantos enfermos incurables; veo allí todas las angustias; no

visito a nadie y los sábados entro aquí a encontrar el comedor iluminado *a giorno* por treinta bujías diáfanas y perfumado por la profusión de flores raras que cubren la mesa y desbordan, multicolores, húmedas y frescas, de los jarrones de cristal de Murano; el brillo mate de la vieja vajilla de plata marcada con las armas de los Fernández de Sotomayor; [...] todos los refinamientos de esas comidas de los sábados [...] Junta a la impresión de todos esos detalles materiales, la que me causa a mí, acostumbrado a ver moribundos, el exceso de vigor físico y la superabundancia de vida de este hombrón, [...] junta eso con mis quehaceres habituales y con el ambiente mezquino y prosaico en que vivo y comprenderás mi silencio cuando estoy aquí. Por eso me callo, y por otras cosas también... (Silva, 1925: 9-10).

Además es el propio Sáenz, mientras se produce la lectura, el más crítico con la vida que lleva Fernández y con el hecho de haber dejado de escribir poesía.

No son tus complicaciones intelectuales las que no te dejan escribir, ni tampoco son tus grandes facultades críticas que requerirían que produjeras obras maestras para quedar satisfechas, no, no es eso; son las exigencias de tus sentidos exacerbados y la urgencia de satisfacerlas que te domina (Silva, 1925: 18).

Le reclama moderación en su vida para volver a poder escribir, con lo que estaría muy cerca de los planteamientos médicos del tratamiento moral que le prescribe Rivington en Londres:

[...] cuando te hablo yo como te hablaba Rivington (Silva, 1925: 18).

En cambio, es el único que considera sensatos, los planes políticos concebidos en Europa, de concebir una dictadura de las élites con el fin de llevar la civilización a su país:

-Es la única vez que has estado en tu juicio, contestó Sáenz con frialdad (Silva, 1925: 74).

El segundo médico en aparecer es Max Nordau. Recordemos que señalaba la degeneración como un problema social y que una de sus principales manifestaciones eran ciertas producciones artísticas: “Les dégénéérés ne sont pas toujours des criminels, des prostitués, des anarchistes ou des fous déclarés; ils sont maintes fois des écrivains et des artistes” (Nordau, 1894: V-VI). Así cuestionaba el papel del artista en la sociedad y tomaba partido por el saber médico como garante de los criterios artísticos:

Dichoso clasificador de manías que no has sentido la vida y no has encontrado en tu vocabulario técnico la fórmula en que encerrar las obras maestras de las edades muertas (Silva, 1925: 27).

El tercero es Charvet. Fernández lo visita dos veces. La primera vez acude a él por un problema de “ansiedad y angustia” (Silva, 1925: 141), que padece desde que llega a París, y por su abstinencia sexual debido a su amor por Helena. La segunda visita es debida al debilitamiento y al insomnio. En esta ocasión el médico dice no saber qué le pasa:

Oiga usted... yo no sé lo que usted tiene. Si fuera un charlatán le diría un nombre rotundamente; inventaría una entidad patológica a qué referir los fenómenos que estoy observando, y lo llenaría de drogas... (Silva, 1925: 153).

A pesar de ello le hace tomar dos copas de coñac, le administra una inyección de éter, unos gránulos de cafeína y un “licor rojizo, perfumado, meloso y amargo en que se fundían diez sabores extraños” (Silva, 1925: 154).

Charvet es un trasunto del famoso neurólogo Jean-Martin Charcot (1825-1893), que dio lecciones en el hospital de la Sâlpêtrière, y que además fue un “reconocido mecenas de las artes” (Molloy, 2009: 319). Entre otros pacientes, trató a Marie Bashkirtseff. Pero el Dr. Charvet se declara “artista” ante que “hombre de ciencia”:

[...] Ha de saber usted que la medicina no ha sido para mí más que una necesidad, un modo de ganar el pan. Yo tengo nervios de artista, no de hombre de ciencia; por eso me entiendo bien con usted. Aquí entre nosotros le confieso que una de las amarguras de mi vida es que mi nombre va a quedar pegado para toda la eternidad al de una asquerosa alteración de los cordones nerviosos de la medula. Esa idea me revuelve el alma (Silva, 1925: 160).

Además el nombre de Charvet, también puede referirse a la firma de uno de los “más prestigiosos diseñadores de accesorios masculinos en la Francia finisecular” (Molloy, 2009: 328). Su visita se cierra con unos versos de una zarzuela cómica, *El rey que rabió* (1891), que recuerda Fernández.

El cuarto y último doctor es Sir John Rivington. Fernández lo visitará en Londres. La figura de Rivington, de quien dice conocer su obra, es comparada por Fernández con Spencer y Darwin:

Conocía yo los libros de Rivington de tiempo atrás y los leía y releía con grande entusiasmo, porque da observación directa y precisa de los hechos, la lógica perfecta de los raciocinios, sólidos como una cadena de hierro y las escasas pero segurísimas deducciones generales que de ellos desprende, hacen de esa lectura jugoso y fortificante alimento para mi espíritu vacilante y curioso de los problemas de la vida interior (Silva, 1925: 107-108).

En su consulta se encontrará con el cuadro prerrafaelista en el que Fernández cree reconocer a Helena. Así el cuadro le servirá para establecer un diagnóstico y al protagonista para activar su pasión por su amada. De esta forma se nos muestra a la medicina usando el arte con fines terapéuticos, o al arte sobrepasando los límites que la medicina de la época establecía para él (Sánchez Godoy, 2007), lo que le sirve al protagonista para reavivar su deseo. A pesar de que le receta para sus males un manual de la vida práctica, en oposición

al tópico romántico de hacer de la propia vida una obra de arte, Rivington, al igual que Charvet, fracasa al intentar encontrar un tratamiento efectivo para Fernández:

-Regularice usted su vida y déle una dirección precisa y sencilla [...] Devuélvale a las necesidades sexuales su papel de necesidades por más que le repugne y no mezcle usted sus sensaciones de ese orden con sentimentalismos ni con emociones estéticas que lo exalten; esto mientras encuentre usted a la joven a quien ama y se case usted con ella para normalizar en la vida marital los impulsos de su instinto. (Silva, 1925: 112).

El personaje de Fernández se convierte en un “niño huérfano” cuando es atendido por los médicos, solo el peregrinaje que realiza para buscar a su amada parece alejarle de esa situación de tutela.

En el diario, además de sus visitas médicas y de la búsqueda de Helena, también se deja entrever la realidad exterior. Se mencionan el asesinato del presidente francés Sadi Carnot (1894) y los atentados de los años noventa en París, realizados por anarquista<sup>57</sup>, y que en el discurso médico de la degeneración ocupaban un lugar similar al de los artistas:

Ayer saltó otro edificio destrozado por una bomba explosiva, y la concurrencia mundana aplaudió en un teatro del boulevard hasta lastimarse las manos, *La casa de muñecas*, de Ibsen, una comedia al modo nuevo, en que la heroína, Nora, una mujercilla común y corriente, con una alma de eso que se usa, abandona marido, hijos y relaciones para ir a cumplir los deberes que tiene consigo misma, con un yo que no conoce y que se siente nacer en una noche como hongo que brota y crece en breve espacio de tiempo. Así a

---

<sup>57</sup> Como nos dice George Steiner (2013: 30) “el infierno urbano, con sus hordas de habitantes sin rostros, obsesiona la imaginación del siglo XIX”. Imaginación que será azuzada, por los grupos anarquistas que habían optado, en la década de los noventa, por la *propaganda por el hecho*, y que hacen de los atentados su arma reivindicativa. Muestra de ello son los magnicidios del presidente Antonio Cánovas en 1897, de la emperatriz de Austria y reina consorte de Hungría, Isabel Amalia Eugenia Duquesa en Baviera, conocida como Sissi, en 1898; el del rey Humberto de Italia en 1900, el del presidente William McKinley en 1901, o el de José Canalejas en la Puerta del Sol en 1912; además de ataques indiscriminados como la bomba del Liceo en 1893, el de la procesión del Corpus en 1896 en Barcelona, o la del café *Terminus* de París en 1894, además de huelgas, revueltas o manifestaciones (Álvarez Junco y Pan-Montojo, 2006).

estallidos de melinita en las bases de los palacios y a golpes de zapa en lo más profundo de sus cimientos morales, que eran las antiguas creencias, marcha la humanidad hacia el reino ideal de la justicia, que creyó Renán entrever en el fin de los tiempos. Ibsen y Ravachol le ayudan, cada cual a su modo; cae el primer magistrado de Francia herido por el puñal de Cesáreo Santo, y escribe Suderman *La dama vestida de gris*, donde la abnegación y el amor a la familia toman tintes de sentimientos grotescos, sin que el final de cuento de hadas, agregado por el novelista a su obra, como un farmaceuta hábil, echaría jarabe para dulcificar una pócima que contuviera estricnina, alcance a disimular el acre sabor de la letánica droga. (Silva, 1925: 178-179).

En uno de los momentos de reflexión, Fernández planea una dictadura conservadora, fusión de dictadura y ciencia, inspirada en el movimiento regenerador de Rafael Núñez (1825-1894) en o en la dictadura de Porfirio Díaz (1830-1915) en México. Recordemos que la medicina se había convertido en una disciplina fundamental para conseguir el progreso de las naciones. A los países de Latinoamérica se les consideraba pueblos jóvenes, que estaban en una etapa infantil con respecto a las civilizaciones modernas:

¡Lento aprendizaje de la civilización por un pueblo niño que, al traducirte en mi cerebro en una imagen plástica y casi grotesca por la reducción, me haces pensar en los gateos del chiquitín que balbucea sílabas informes; en las andaderas que le impiden caer al ensayar los primeros pasos, en los pinitos que hace entre una silla y una mesa, en el cuarto que atraviesa apoyándose en los muebles, en las caminadas de a diez metros que sorprenden a la mamá sonriente, hasta que el músculo endurecido por el ejercicio y el vigor de los nervios le permiten caminar colgado de la mano de la nodriza!... (Silva, 1925: 72).

Al compartir todas las características de la infancia, de los enfermos y de los anormales, la nación debía ser normalizada (Zuluaga, 2012) a través de los mecanismos que ofrecía la estrategia médica: la urbanización, la higienización y la moralización. Por

supuesto, el plan de Fernández sigue estos planteamientos. Primero el modo de hacerse con el poder:

Todo el oro que esas explotaciones produzcan y lo que hoy poseo estará listo para el momento en que regrese a mi tierra, no a la capital sino a los Estados, a las Provincias que recorreré una por una, indagando sus necesidades, estudiando los cultivos adecuados al suelo, las vías de comunicación posibles, las riquezas naturales, la índole de los habitantes, todo esto acompañado de un cuerpo de ingenieros y de sabios que serán para mis compatriotas, ingleses que viajan en busca de orquídeas [...] En dos años de consagración y de incesante estudio habré ideado un plan de finanzas racional, que es la base de todo gobierno y conoceré a fondo la administración en todos sus detalles. El país es rico, formidablemente rico y tiene recursos inexplorados; es cuestión de habilidad, de simple cálculo de ciencia pura, resolver los problemas actuales. [...] De ahí a la presidencia de la república, previa la necesaria propaganda, hecha por diez periódicos que denuncien abusos anteriores, previas promesas de contratos, de puestos brillantes, de grandes mejoras materiales, otro... Eso por las buenas. Si la situación no permite esos platonismos, como desde ahora lo presumo, hay que recurrir a los resortes supremos para excitar al pueblo a la guerra [...]; proceder a la americana del sur y, tras de una guerra en que sucumban unos cuantos miles de indios infelices, hay que asaltar el poder, espada en mano y fundar una tiranía, en los primeros años apoyada en un ejército formidable y en la carencia de límites del poder y que se transformará en poco tiempo en una dictadura con su nueva constitución suficientemente elástica para que permita prevenir las revueltas de forma republicana por supuesto, que son los nombres lo que les importa a los pueblos, con sus periodistas de la oposición presos cada quince días, sus destierros de los jefes contrarios, sus confiscaciones de los bienes enemigos y sus sesiones tempestuosas de las Cámaras disueltas a bayonetazos, todo el juego. (Silva, 1925: 63-65).

Todo este elaborado plan para conseguir establecer el progreso en su país natal, a través de la aplicación de las nuevas disciplinas científicas:

¡[...] en virtud de un plan elaborado con la frialdad con que se resuelve la incógnita de una ecuación, llegó uno al puesto que ambiciona con el fin de modificar un pueblo y elevar lo y verificar en él una vasta experiencia de sociología experimental! (Silva, 1925: 66).

Después se trataría, como hicieron la mayoría de repúblicas latinoamericanas que abrazaron el higienismo, de atraer una “inmigración civilizada” para mejorar la raza de los pobladores autóctonos, siempre teniendo como referencia Europa.

[...] atraer esa inmigración civilizada, colosales *steamers* de compañías subvencionadas por el gobierno con sumas que permitan reducir a un *mínimum*, suprimir casi el costo del pasaje, cruzarán el Atlántico e irán a recoger a los tripulantes, ansiosos de nueva vida, en los puertos de la vieja Europa, de donde el hambre los arroja [...] (Silva, 1925: 68).

Además de mejorar la educación para conseguir el progreso de los pueblos más avanzados, pero librándose de los males que castigan a las sociedades europeas, como puede ser el anarquismo:

¡Luz! ¡Más luz!... Las últimas palabras del poeta sublime de Fausto serán el lema del pueblo que así emprende el camino del progreso. La instrucción pública atendida con especial empeño y propagada por todos los medios posibles [...] levantará al pueblo a una altura intelectual y moral superior a la de los más avanzados de Europa. Libre el país de los pavorosos problemas que minan las viejas sociedades europeas y estallan en ellas en alaridos nihilistas y reventar de bombas, mirará tranquilo hacia el futuro. (Silva, 1925: 69-70).

Por último, mencionar la presencia de los Estados Unidos dentro del *diario* de Fernández. Las referencias que aparecen en el texto tienen que ver con el poderío

económico y comercial del país del norte, dónde todo es vertiginoso y grandioso, y donde el trabajo duro ha permitido el desarrollo gigantesco del país:

[...] mi oro trabajará por mí, mientras me consagro en alma y cuerpo a recorrer los Estados Unidos, a estudiar el engranaje de la civilización norteamericana, a indagar los porqués del desarrollo fabuloso de aquella tierra de la energía y a ver qué puede aprovecharse, como lección, para ensayado luego, en mi experiencia. (Silva, 1925: 63).

### Experiencias de arte

Las experiencias artísticas en el diario son un continuo, pero las podemos concretar en dos: su concepción sobre el arte literario, o sobre lo que ha de ser la literatura; y la aparición de Helena, el personaje que lo salva de su errática enfermedad europea y dota de sentido a su existencia, y que le permite introducir la pintura prerrafaelista en la obra. Hemos de recordar que su diario, empieza con la lectura de otro, el de Marie Bashkirtseff, y que esto, como apuntaba Borges, hace que “cada escritor *crea* a sus precursores” (1997: 166). Así al igual que Huysmans dotó a su personaje Des Esseintes de todo un “canon artístico simbolista” mediante las referencias en su novela a Moreau, Bresdin, Redon e incluso al Greco (Segade, 2008: 149); Silva crea todo un canon de la modernidad que recoge a lo largo de las páginas del *diario europeo* de Fernández. Aunque los ejemplos son *legión*, ya que todo el texto está lleno, ponemos un ejemplo:

Quiero oírte leer unas páginas que según me dijiste una vez, tienen relación con el nombre de tu quinta, con un diseño de tres hojas y una mariposa que llevan impreso en oro, en la pasta blanca, varios volúmenes de tu biblioteca, y con aquel cuadro de un pintor inglés... ¿cómo dices tú? ¿decadente? no... ¿simbolista? no, ¿prerrafaelita? Eso es, prerrafaelita, que tienes en la galería y que no logro entender por más que lo miro cada vez que paso por ahí... ¿Sabes de qué te hablo?... (Silva, 1925: 22).

De esta forma, al utilizar el *Journal* como referente, Silva nos está mostrando el camino a seguir del artista en la sociedad moderna que le tocó vivir:

Si es cierto que el artista expresa en su obra sueños que en cerebros menos poderosos, confusos, existan latentes; y que por eso, sólo por eso, porque las líneas del bronce, los colores del cuadro, la música del poema, las notas de la partición, realzan, pintan, expresan, cantan, lo que habríamos dicho si hubiéramos sido capaces de decirlo, el amor que a la Bashkirtseff profesamos algunos de hoy, tiene como causa verdadera e íntima que ese *Diario*, en que escribió su vida, es un espejo fiel de nuestras conciencias y de nuestra sensibilidad exacerbada. (Silva, 1925: 41).

Tiene que conseguir ser todo, menos un hombre práctico, un hombre socialmente productivo, porque esa concepción acaba con el artista:

No soy práctico. [...] un hombre práctico es el que poniendo una inteligencia escasa al servido de pasiones mediocres, se constituye una renta vitalicia de impresiones que no valen la pena de sentir las. De esa concepción del individuo arranca la organización actual de la sociedad, que el más ilustre de sus detractores llama «una sociedad anónima para la producción de la vida de emociones limitadas», y esa concepción de la vida sirve de base a la estética de Max Nordau que clasifica las verdaderas obras de arte como productos patológicos y a la asquerosa utopía socialista que en los falansterios con que sueña para el futuro, repartirá por igual pitanza y vestidos a los genios y a los idiotas. (Silva, 1925: 133-134).

Lo que Fernández hace en su *diario* es introducir el “arte dentro del arte” a través de la incorporación en él de la pintura, y no sólo a través de transposiciones (Loveluck, 1965), sino a través de la literatura de écfrasis, evocando visualmente a través de recursos verbales. Esto se nota claramente con la aparición del personaje de Helena, personaje al

que siempre se le hacen referencias pictóricas (González Pérez, 1987). Como muestra valgan estos dos ejemplos:

Entraron ella adelante, él atrás, correspondieron la venia que les hice levantándome y desembarazada ella del abrigo de viaje y del sombrero que le daba cierto parecido, por su forma extraña, con el retrato de una princesita hecho por Van Dyck, que está en el Museo de la Haya, se sentaron a comer. (Silva, 1925: 84).

Lentamente, mientras examinaba yo la extraña figura del hombre, se quitó ella los guantes de Suecia y se frotó las manos, dos manecitas largas y pálidas de dedos afilados como los de Ana de Austria en el retrato de Rubens, con que se echó para atrás los bucles de la suelta cabellera castaña, rizada y sedosa, que donde la luz la hería de frente tenía visos de oro. (Silva, 1925: 85).

El protagonista, cansado de sus excesos sexuales, busca la regeneración a su enfermedad a través del personaje de Helena:

Estoy harto de la lujuria y quiero el amor; estoy cansado de la carne y quiero el espíritu (Silva, 1925: 131).

Helena representaría a “la mujer como imagen pintada, proyectada por la luz y finalmente incorpórea” (Montero, 1997: 254), representa al tópico poético de la mujer hermosa muerta, a la que nada puede afectar su belleza ya eterna, que ya Poe calificaba como “el tema más poético del mundo; e igualmente está fuera de toda duda que los labios más adecuados para expresar ese tema son los del amante que ha perdido a su amada” (1987: 72). Tal vez por eso termina Fernández con estas palabras su *diario*:

¿Muerta tú? ¡Jamás! Tú vas por el mundo con la suave gracia de tus contornos de virgen, de tu pálida faz, cuya mortal palidez exangüe alumbran

las pupilas azules y enmarca la indómita cabellera que te cae en oscuros rizos sobre los hombros.

¿Muerta tú, Helena? No, tú no puedes morir. Tal vez no hayas existido nunca y seas sólo un sueño luminoso de mi espíritu; pero eres un sueño más real que eso que los hombres llaman la Realidad” (Silva, 1925: 235).

En cuanto a la literatura, plantea la aparición de otro tipo de lector, que no busque la diversión, sino la reflexión sobre los temas importantes para la humanidad:

En manos de los maestros la novela y la crítica son medios de presentar al público los aterradores problemas de la responsabilidad humana y de discriminar psicológicas complicaciones; ya el lector no pide al libro que lo divierta, sino que lo haga pensar y ver el misterio oculto en cada partícula del Gran Todo. (Silva, 1925: 182-183).

En cuanto a la obra literaria, Fernández plantea que la literatura tiene que tener la capacidad de sugerir, de tal forma que manifiesta su oposición al concepto artístico de mimesis; ya que con sus planteamientos literarios el lector tiene que compartir las mismas características que el creador, es decir, “ha de ser un artista”:

Es que yo no quiero decir sino sugerir y para que la sugestión se produzca es preciso que el lector sea un artista. En imaginaciones desprovistas de facultades de ese orden ¿qué efecto producirá la obra de arte? Ninguno. La mitad de ella está en el verso, en la estatua, en el cuadro, la otra en el cerebro del que oye, ve o sueña. Golpea con los dedos esa mesa, es claro que solo sonarán unos golpes, pásalos por las teclas de marfil y producirán una sinfonía. Y el público es casi siempre mesa y no un piano que vibre como éste, concluyó sentándose al Steinway y tocando las primeras notas del prólogo del Mephisto. (Silva, 1925: 21).

Ya que el arte que está planteando relaciona todas las artes en una clara reacción contra las poéticas realistas. De esta forma, por ejemplo, nos plantea la analogía como forma de conocimiento:

Porque un recuerdo de esta pintura y de la leyenda que tiene al pie vistas por usted hace muchos años, resucitó en su memoria, gracias a la analogía que hay entre la fisonomía de su amada y la que representa este dibujo... La memoria es como una cámara oscura que recibe innumerables fotografías. (Silva, 1925: 116).

Frente a su concepto artístico, el Dr. Rivington le que aconseja a Fernández que convierta en algo productivo esas inquietudes artísticas:

[...] en lugar de pensar en ir a civilizar un país rebelde al progreso por la debilidad de la raza que lo puebla y por la influencia de su clima, donde la carencia de estaciones no favorece el desarrollo de la planta humana, asóciese Ud. con alguna gran casa inglesa a cuya industria es aplicable el arte, con unos fabricantes de muebles o de porcelanas, de vidrieras o de telas lujosas para tapizar y consagre ud. su talento a hacer por ese medio objetivo la educación estética de los consumidores. Con una sólo idea de arte aplicada a la industria se ennoblece ésta, como se perfuman hectolitros de alcohol con una gota de esencia de rosas (Silva, 1925: 117-118).

## Viajes

El viaje a Europa, real o imaginado, propiciaba a los autores latinoamericanos forjarse un lugar especial en sus distintas sociedades de origen. Ir a París, el centro económico y cultural del *fin de siècle*, era para el artista latinoamericano “un acto simbólico” de integración en la modernidad (Grünfeld, 1996: 355). El viaje que realiza Fernández a París, Interlaken y Londres le permiten vivir esa modernidad de forma cosmopolita para sus compatriotas y como un *rastaquouère* para los europeos. Esa ciudad de París, que

simboliza a la “Babilonia moderna” le aporta muchas cosas positivas, pero también la enfermedad:

Desde el momento en que pisé esta ciudad me ha invadido un malestar indescriptible. No es una impresión moral, porque serenado mi espíritu por la idea de buscar a Helena y confortado por la esperanza de encontrarla, me siento mejor; no es una enfermedad porque ningún síntoma externo la traduce, ni lo acompaña dolor alguno, y mi cuerpo rebosa de vida. (Silva, 1925: 140).

En el texto de Fernández, al igual que en textos de otros escritores coetáneos a él, como podría ser el caso de Gómez Carrillo, se hace referencia a un fenómeno relativamente nuevo en ese momento, como era el turismo. También cuestiona esa forma de viajar de personas que no degustan las singularidades de cada lugar:

[...] viejas inglesas, secas unas veces como sarmientos, desbordantes otras como informes paquetes de carne linfática, que recorréis la Europa entera, con el Baedeker en una mano y la biblia en la otra, pronunciando el mismo *beautiful, beautiful charming quite charming*, ante los *fiords* glaciales de Noruega, los nevados y los lagos azules de la Suiza heroica, los ardientes sitios de Castilla la vieja, lleno de nobles fiebres, y los paisajes sonrosados del litoral del Mediterráneo [...]. (Silva, 1925: 78-79).

Fernández cuestiona los viajes a lugares comunes, por gente práctica que representa al hombre saludable y normal, que defienden las políticas higienistas como las que popularizaron personajes como Max Nordau:

[...] a quienes dejan fríos las dulces ingenuidades, de los pintores prerrafaelitas, las sutilezas del arte japonés, las grandiosas sinfonías de Wagner, los dolorosos personajes que atraviesan la sombra gris de las novelas de Dostoiewsky, las extraterrestres creaciones de Poe; admiradores de lo mediocre y de lo fácil a quienes Max Nordau presentaría como

prototipos del perfecto equilibrio, todo vosotros engullís la misma sopa de fideos cosmopolita, los mismos asados sospechosos, rodados con el mismo Medoc químico, absorbéis la misma compota de negras ciruelas pasas con que los amables propietarios de los hoteles suizos nutren vuestras hermosas personas en las temporadas de veraneo! (Silva, 1925: 80).

#### 4. 2. *Diario de un enfermo*

Estamos delante de una obra que tuvo poca repercusión en su época y, que de alguna manera también sufrió, un “proceso de reescritura” como *De sobremesa*, ya que la crítica especializada suele considerar *La voluntad* como una *recreación* de *Diario de un enfermo*. Se trata, por tanto, del primer intento realizado del género novelístico por parte del joven Martínez Ruiz, siguiendo perfectamente los cánones de la novela del siglo XIX (Martínez Ruiz, 2000). Fue publicada en 1901 y no se volvió a reeditar hasta 1947, en una edición a cargo de Ángel Cruz Rueda en el primer volumen de las *Obras completas* de Azorín<sup>58</sup>.

Es una obra poco apreciada por la crítica, ya que se la suele considerar como “preludio tentativo” (Livingstone, 1970: 71), una probatura dentro del género novelístico por parte de su joven autor. La mayoría de estudios que han hablado de ella, o de las obras de esta época del autor, están más preocupados de hablar de la crisis personal de Martínez Ruiz que de situar este tipo de novelas en su contexto histórico europeo como pretendemos hacer aquí. Además supone un cambio radical de estética y de estilo respecto al que había practicado hasta ese momento Martínez Ruiz. En el texto se nos muestran de forma explícita sus ideas estéticas que están en consonancia con la estética de *fin de siècle*.

Es clara la influencia que presenta del *Journal intime* de Amiel, que después se menciona en *La voluntad*, de los *diarios* de Unamuno o del *Charles Demailly* (1851) de los hermanos Goncourt. Esta última novela, apareció publicada por entregas en la *Revista Nueva* entre febrero de 1899 y julio de 1899, fue traducida por su director, Ruiz Contreras, y se encargó de revisarla el propio Martínez Ruiz mientras redactaba *Diario de un enfermo*

---

<sup>58</sup> En esta segunda edición de la obra se suprimió las últimas líneas del final del texto: “A la luz indecisa del crepúsculo, refleja, nikelado, sobre la mesa. Me levanto: lo cojo. –He sonreído”(Martínez Ruiz, 1901: 107). Además el volumen iba encabezado por una “Advertencia importante” donde el propio autor habla de las obras anteriores a 1900 y que nunca habían sido compiladas entre sus obras completas como: “alegres pecadillo de juventud”, junto con una aclaración del editor al lector, donde dice que en el volumen se recogen esos “librillos juveniles” y con la recomendación de “léelos como lo que son y significan. Cólocalos en su tiempo y en su lugar”(Azorín y Cruz Rueda, 1975: X). Será años después, en la reedición de 1975 de estas obras completas, cuando se añadía, en una nota del editor y con alguna variante de puntuación, el final original que la obra presentaba en 1901, donde se sugería el suicidio del protagonista. A partir de aquí citaremos el texto de Martínez Ruiz por la primera edición de 1901.

(Martínez Ruiz, 2015). Recordemos que la influencia del *Charles Demailly* llega a constituir casi un *subgénero* literario, porque como bien nos apuntaba Valverde, “era la novela del escritor”(1971: 122). Martínez Ruiz fue un gran conocedor de la literatura francesa, hasta “extremos de galofilia” (Martínez Cachero, 1998: 56). Entre ellos destaca el uso que hace de los Goncourt, como hemos visto, o del propio Montaigne, “en cuyos *Essais* se mezcla lo íntimo con lo público, lo histórico con lo sentimental, lo erudito con lo subjetivo” (Montserrat Escartín Gual, 2002: 111).

Además recordemos que fue autor de *La sicología criminal* (1899). Se trata de una “excelente obra de vulgarización de las doctrinas criminales del momento”, fruto de muchos años de trabajo y que viene a ser una *summa* de su ideología de juventud (Litvak, 1974b: 23). El libro apareció con un prólogo de Francisco Pi y Margall (1824-1901), y en él se repasan las teorías de Cesare Lombroso (1835-1909), Raffaele Garofalo (1851-1934), Enrico Ferri (1856-1929) –de la escuela criminalista italiana–, Pedro Dorado Montero (1861-1919), Gabriel Tarde (1834-1904), Piotr Kropotkin (1842-1921) –de quien había traducido en 1897 *Las prisiones*–, Agustín Hamon (1862-1945), Émile de Girardin (1806-1881) y concluye con sus propio posicionamiento sobre el tema. Fue una obra con cierto eco en su momento, como lo demuestran las reseñas aparecidas en *L'Humanité Nouvelle*, en *L'Année Sociologique* y el ser citada en varios libros como en *Las nuevas teorías de la criminalidad* (1908) de Constancio Bernaldo de Quiroz (1873-1959) y en *Los orígenes de la criminología* (1914) de Quintiliano Saldaña (1878-1938). Esta obra de Martínez Ruiz es un ejemplo del interés y el conocimiento que en la España de *fin de siècle* se tenían de las nuevas teorías de la escuela criminalista italiana (Litvak, 1974b).

Además los párrafos finales de *La sociología criminal*, que contienen una “desesperanzada meditación sobre el tiempo y la inutilidad de los esfuerzos.” (Litvak, 1974a), ha servido a los especialistas para marcar un punto de inflexión en la obra y en el pensamiento del joven Martínez Ruiz:

Nada es eterno; todo es mudable. Surgen a cada momento en el espacio mundos nuevos y acábanse los que cumplieron ya su hora. La materia sigue sin cesar su evolución al infinito, cambiando, transformándose, muriendo para renacer en formas nuevas. El hombre no es una excepción del aniquilamiento universal. Se acabaron las faunas de otros tiempos, se acabará también el hombre y no quedarán huellas de su genio, de sus movimientos, de sus monumentos, de sus civilizaciones. Apagarase el sol; cesará la tierra de ser morada del hombre, y perecerá lentamente la raza entera...

Y entonces desierta la Tierra, rodando desolada y estéril, entre profundas tinieblas, por el espacio inmenso, ¿para qué habrán servido nuestros afanes, nuestras luchas, nuestros entusiasmos, nuestros odios? (Azorín y Cruz Rueda, 1975: 309)

Se trata de un libro corto, tan sólo 107 páginas en su primera edición, dedicadas “A la memoria de Domenico Theotocópuli”, y escrito en forma de diario como ya hemos mencionado más arriba. Viene precedido por una nota “Del editor al lector” bajo las iniciales de J. M. R.:

Lector: lee religiosamente estas breves páginas. En ellas palpita el espíritu de un angustiado artista. A retazos, desordenadamente, supremamente sincero fue dejando en estos diarios y tormentosos apuntes su alma entera (Martínez Ruiz, 1901: 7).

Su novela *La voluntad* –escrita a la vez que *Diario* y publicada al año siguiente– también empieza de una forma muy similar, con un prólogo donde afirma que obtiene la información de un supuesto diario encontrado: “Y el autor de un *Diario* inédito, de donde yo tomo estas notas, escribe:...” (Martínez Ruiz, 1984: 58).

El texto presenta una trama casi inexistente, ya que se trata de una “sucesión de reflexiones intelectuales” (Sánchez Martín, 1998: 148) atravesadas por una “mínima peripecia sentimental” (Martínez Ruiz, 2015: 184). Pero podemos encontrar el relato de una

experiencia amorosa, una crisis personal, instantes de recogimiento, momentos de catarsis emocional y momentos donde plantea sus dudas como artista.

El *Diario de un enfermo* refleja un conflicto íntimo, literario y amoroso, que vive su protagonista del que apenas sabemos nada. Su enfermedad, la que nos va a mostrar su diario, es la incapacidad de hacer confluír el arte, en esta caso la literatura, con la vida, representado por su amada. Los especialistas en la obra han querido ver, tanto en los motivos como en la figura del enfermo, una metáfora de la crisis personal de Martínez Ruiz a raíz de su expulsión de la redacción de *El país* en 1897 (Montserrat Escartín Gual, 2002). Nosotros pensamos que, si bien puede ser la representación de una crisis personal, también hay que situarla en su contexto europeo y en la situación de los artistas hacia finales de siglo, cuando tienen que integrarse en los sistemas de producción y han de luchar por conseguir una posición dominante en el campo de producción cultural (Bourdieu, 1990). Así nos aparece la figura de los intelectuales o de los artistas de fines de siglo, al margen de la vida, orgullosamente solos e incomprensidos. De la misma manera, Martínez Ruiz también se consideraba un “literato incomprensido”. Las experiencias que vivió entre los años 1897-1900 le inspiraron *Charivari*, *Bohemia* y *Diario de un enfermo*. En la primera recoge artículos que hablan de las tertulias, los literatos y las habladurías de café. En las dos siguientes se centra en la vivencia personal de aquellos sucesos.

El *diario*, que forma *Diario de un enfermo*, se divide en dos partes, desiguales por lo que hace a su cronología y a su distribución. La primera parte dura un año, desde el 15 noviembre de 1898 al 10 de octubre de 1899, en las que hay veinte anotaciones por parte del protagonista; la segunda, presenta una duración temporal más corta, pero tiene más intensidad, ya que cuenta con cuarenta y dos entradas. Comprende desde el 1 de noviembre de 1899 y llega hasta el 6 de abril de 1900, momento en que el protagonista pone fin a su vida<sup>59</sup>. A pesar de las fechas, en *Diario de un enfermo* no hay ninguna referencia al *Desastre* ni a

---

<sup>59</sup> El tema del suicidio ya había aparecido con anterioridad en la obra de Martínez Ruiz, concretamente en un artículo titulado “Crónica”, aparecido en *El País* (12/1/1897). En él se habla del propio intento de suicidio del autor en el parque del Retiro con un revólver (Martínez Ruiz, 2000, 2015).

la firma del Tratado de París que ponía fin a la Guerra hispano-norteamericana, firmado el día 10 de diciembre de 1898. Hay una entrada de ese día y del día siguiente, pero sólo se menciona su trabajo y la aparición de la mujer que llegará a ser su mujer.

La principal razón que llevó a Martínez Ruiz a elegir el diario fue la búsqueda de una técnica que le ayudara a crear su nuevo concepto de novela. La forma diarística, como ya hemos mencionado anteriormente, es algo parecido a publicar un artículo diario sobre sucesos sociales en un periódico. La diferencia estriba en que se escribe sobre vivencias propias, no sobre cuestiones públicas o que afecten a más gente, como es obvio. Por lo tanto, pensamos que esta forma de escribir, cuanto menos, le debía de resultar familiar. Vio las ventajas expresivas del género diarístico para plasmar los conflictos del hombre moderno, todo ello con un estilo entrecortado, estático y repetitivo.

Además en los años en los que se escribe (1899-1900) no hay modelos en español de este género. Pero lo que sí que habrá serán obras, que por los mismos años en los que se compone el *Diario*, utilicen esta forma narrativa de introspección o también la de las memorias. Ello unido a las obras de esta tipología que hemos visto, sobretodo francesas, nos permiten establecer lo que es una tendencia *fin de siècle*, común a toda Europa, donde los artista buscan un nuevo camino expresivo en el que vehicular su subjetividad. Ejemplos en lengua castellana de ello serían obras como *Declaración de un vencido*, de A. Sawa; *Cuesta abajo*, de Clarín; *La lámpara maravillosa*, de Valle Inclán; *Cómo se hace una novela*, de Unamuno; *Camino de perfección*, *El árbol de la ciencia*, o los cuentos *Diario de un estudiante* (*La justicia*, 8/1/1894) y *Diario de un desesperado* (*Electra*, 6/4/1901) de Baroja, estos últimos muy parecidos técnicamente a los que por esos años también escribe Martínez Ruiz (Montserrat Escartín Gual, 2002).

La nueva novela azoriniana aparenta ser un diario íntimo, técnica narrativa que utiliza para romper el esquema del relato decimonónico, lo mismo que hacen otros autores al usar también los géneros del yo (Unamuno elige las memorias en *Abel Sánchez* o *San Manuel, bueno, mártir*; Valle-Inclán, en las *Sonatas*; Baroja, en *El árbol de la ciencia*).

Esta nueva novela, que se va configurando hacia *fin de siècle*, presentará una serie de elementos que también podemos observar en las obras del futuro Azorín (Montserrat Escartín Gual, 2008). Los podríamos enumerar de forma resumida en los siguientes: presentar una cronología irregular; usar la primera persona y tener un tono intimista, de confesión; mezcla de contenidos; presentar un lenguaje conversacional; relativismo en el punto de vista; tener finales abiertos; utilizar descripciones pictóricas; tener un tempo lento, utilizar un lenguaje impresionista, donde imperen las sensaciones y los matices, etc.

Los primeros antecedentes en los que José Martínez Ruiz usa la introspección y la forma diarística son *Chirivari. Crítica discordante* (1897), en forma de artículos; “Fragmentos de un diario” de *Bohemia* (1897) o *Soledades* (1898), en forma de cuentos; y en *Diario de un enfermo* y en *La Voluntad*, sus primeras novelas (Escartín Gual, 2008). *Chirivari* es una especie de diario, que cubre desde el 25/11/96 hasta el 2/4/97, con una duración temporal similar a la que presenta *Diario de un enfermo*. En él se refleja la vida literaria y periodística de Madrid, hasta que Martínez Ruiz es expulsado de *El país* en 1897:

Cada vez voy sintiendo más hastío, repugnancia más profunda, hacia este ambiente de rencores, envidias, falsedad... Me canso de esta lucha estéril... Y aunque venciera, ¿qué? ¡Vanidad de vanidades! (Azorín y Cruz Rueda, 1975: 155)

Esta crítica caricaturesca de la vida pública del *fin de siglo* madrileño causó un “terrible escándalo” entre las gentes de letras (Lozano Marco y Llorens García, 1998). Tanto es así que Valle-Inclán y Dicenta<sup>60</sup> fueron a su pensión para intentar “propinarle una paliza”. Por suerte para él, no lo encontraron, pero tuvo que huir a Córdoba, donde el Gobernador Civil era pariente suyo (Dobón Antón, 1998: 185). Por otra parte, el relato

---

<sup>60</sup> Son comentarios como estos los que le valen la enemistad de la mayoría de literatos del Madrid de fin de siglo. Sobre Valle-Inclán comenta, entre otras cosas: “Se ha publicado *Epitalamio* [...], un tomito por el estilo de los de Guillaume, de París, aunque muy mal aliñado... (Aquí en Madrid no saben hacer esas cosas). Es una novela corta, algo incoherente, escrita en cuidado y terso estilo; el asunto trivial...; los personajes, algo amanerados”. De Dicenta dice lo siguiente: “[...] se parece a Poe en estar vagando por las regiones del *espíritu*; es un desordenado, sin hábitos de trabajo, sin ideales generosos, sin estudios de ningún género” (Azorín y Cruz Rueda, 1947: 152 y 137).

título “Fragmentos de un diario” también se presenta en forma de diario y se nos explica la experiencia de ser “periodista sin empleo”(Escartín Gual, 2002: 107):

En el periódico [...] no me han dado un céntimo. Trabajo todas las noches hasta las dos de la madrugada; escribo un rimero de cuartillas *sobre todo*; es decir, fondos, noticias, telegramas, y hasta arreglo las cartas de los correligionarios de provincias que protestan –sin gramática– contra tal o cual arbitrariedad administrativa (Azorín y Cruz Rueda, 1975: 159).

Tanto el estilo como el tono de *Diario* se pueden encontrar ya en “Hastío” de *Buscapiés* o en “Fragmentos de un diario” y en “Paisajes” de *Bohemia* (1897) (Lozano Marco, 1997). En este último, el poeta protagonista no logra acabar su obra mientras no para de avanzar su enfermedad:

Así iba arrastrando su vida, consumiéndose su cuerpo, apagándose su espíritu... acosado por la miseria, roído por el dolor (Azorín y Cruz Rueda, 1947: 170).

También en *Buscapiés* (1894) aparecen sus primeros personajes enfermos. El primer personaje enfermo y que también acaba suicidándose, se trata de don Luis M<sup>a</sup> Munárriz, protagonista del relato breve “Estaba escrito”. En “Vencido” la enfermedad aparece ya depurada de su dimensión social, ya que explica la historia de un pintor que busca lograr fama y éxito, y que cuando la consigue, la falta de voluntad paraliza su genio y lo lleva a la muerte. En “Una vida”, relato de *Bohemia*, cuento que anticipa a *Diario*, representa el fracaso total de los ideales revolucionarios. El protagonista es nombrado como *El Enfermo*. “Haciendo un esfuerzo supremo” se acaba suicidando, como lo hará después el protagonista de *Diario*, como “si frente a la enfermedad del alma, frente a la dolencia del espíritu, frente al nihilismo” solo cabe la huida y el suicidio (Martínez Ruiz, 2000: 61).

Parece claro el uso que Martínez Ruiz hace de la introspección y de la forma diarística como forma literaria desde sus inicios. Pensemos, por ejemplo, en sus artículos

–*Charivari. Crítica discordante* (1897)–; en sus cuentos –“Fragmentos de un diario”, de *Bohemia* (1897) o *Soledades* (1898)–; y en sus primeras novelas: *Diario de un enfermo* (1901) y *La voluntad* (1902). Podríamos decir que es en estas dos obras donde se van a gestar la futura evolución ideológica y estética de Martínez Ruiz, con la proclamación de la “estética del reposo”, concepto que aparece en *Diario de un enfermo* (1901: 34) y que no solo va a caracterizar su obra posterior, sino también la figura de este artista enfermo de voluntad, que nace con *Diario de un enfermo* y que acabará teniendo encarnación plena en la figura de Antonio Azorín.

Esto nos lleva a establecer que Martínez Ruiz va a utilizar unos rasgos permanentes y esenciales de su protagonista-narrador, hasta que “se convierte en vida en su propia imagen artística” (Livingstone, 1970: 57), desde *Diario de un enfermo* (1901) hasta *Los pueblos* (1905), primera obra firmada como *Azorín*. Hay varias posturas, por un lado Iman Fox (1984) plantea una línea de evolución que iría desde *Diario*, pasando por *La voluntad* (1902), hasta *Antonio Azorín* (1903). Por el otro, Martínez Cachero (1960) establece otra que iría desde *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903), hasta *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904).

Las “escisiones del personaje” protagonista en *Diario de un enfermo*, utilizando la terminología de Santiáñez-Tió (2002), las vamos a analizar siguiendo los criterios, aunque son matices, ya que se trata de una novela más alejada del naturalismo, a los que hacíamos referencia con anterioridad para *De sobremesa* (Pellicer, 1999): la herencia, el carácter de artista, el conflicto con el medio, las experiencias de arte y los viajes que lleva a cabo.

### Herencia

Del personaje protagonista apenas sabemos nada, ni siquiera su nombre, ni el de su enfermedad. Lo que de él y de su *mal* conocemos es a través de sus reflexiones. De ellas podemos entender que estamos ante alguien que es un intelectual, un escritor, y un enfermo. Por lo tanto los condicionantes de la herencia, tan importantes en la novela

naturalista, no van a tener tanta importancia sobre este personaje, porque no se mencionan. En definitiva, estamos ante un ser libresco que se define y actúa por el intelecto.

Se trata pues de un “angustiado artista”, como lo nombra la nota del editor. Es un escritor en ciernes, como nos lo atestiguan las cinco entradas en donde se habla sobre la creación literaria. Pero, además, es un escritor incapaz de escribir una novela, anticipando así lo que luego será un principio poético de *Azorín*, lo que Livingstone denominó como “la belleza de lo inacabado”(Livingstone, 1970: 73):

[...] escribo... escribo... capítulos de incoada novela, fragmentos de comenzada historia íntima, páginas vibrantes y calurosas por las que la inquieta pluma corre, cabrillea, salta... El cansancio llega; la llama que me enciende el rostro se apaga; dejo la pluma (Martínez Ruiz, 1901: 10).

El protagonista está preocupado por poder acabar su obra y gozar de la fama literaria que tuvo un personaje como Larra, figura muy reivindicada por los autores del fin de siglo hispánico:

Hoy siento más que nunca la eterna y anonadante tristeza de vivir. No tengo plan; no tengo idea; no tengo finalidad ninguna. Mi porvenir se va frustrando lentamente, fríamente, sigilosamente. ¡Ah, mis veinte años! ¿Dónde está la ansiada y soñada gloria? Larra se suicidó á los veintisiete años; su obra estaba hecha... (Martínez Ruiz, 1901: 9).

Pero a la vez se cuestiona también la fugacidad de lo que el autor del diario denomina la “fama póstuma”:

Pienso en la inanidad de la lucha; en lo fugaz de la gloria; en lo pueril de lo que nuestros abuelos llamaban «fama póstuma»... Dentro de cuatro, de seis, de diez mil años, de quinientos mil años, ¿qué será de Hornero, de Shakespeare, de Cervantes?

[...] Nada es eterno; todo cambia; todo pasa; todo perece. Cuando pase la Tierra, y pase el Universo, y pase el Tiempo, el mismo implacable Tiempo que lo hace pasar todo, ¿dónde estarán los aplausos entusiastas, unánimes, estruendosos, que anoche en la Comedia tributaban á un amigo á quien yo, en mi soledad de literato incomprendido, envidio? (Martínez Ruiz, 1901: 10-11).

La enfermedad que le castiga es la genialidad confundida con la locura, que le provoca estados febriles de creación, con estados de abulia en los que su actividad cerebral persiste sin pausa. Y una de las cualidades del genio es el desarrollo de las facultades intelectivas y su capacidad de operar con una fantasía libre de toda lógica y sentido común, lo que Schopenhauer denominó el “mostrum per excessum” en su “Metafísica de lo bello y estética” dentro *Parerga und Paralipomena* (1851) –traducida en 1889 por Antonio Zozaya–. El *mal* del protagonista va a ser esa mezcolanza de febril actividad creativa y la abúlica contemplación de las horas:

Me devora la fiebre. Ayer estuve escribiendo toda la tarde, toda la noche, rápidamente, frenéticamente. No paro, no sosiego, no duermo en estos momentos de laboriosa excitación. ¿Estoy loco? La cara se me inflama, el cerebro estalla, el cuerpo todo tiembla, la pluma corre vertiginosa, vibra, salta, tacha nerviosamente, rehace la frase, forcejea, lucha pertinaz y bravía... hasta que el período surge radiante y la sensación limpia y sugestiva queda grabada y cincelada.

¡Días crueles! ¿Hay dolor como éste? ¿Hay dolor como pensar a todas horas, á pesar de todo, contra todo, en el asunto indefinido del libro comenzado? Este eterno monólogo vocifera en mi cerebro, me excita, me enardece, me vuelve loco. Ya es la frase exacta que no encuentro, la remembranza de una actitud que quiero clavar en las cuartillas, la visión de un paisaje que quiero hacer visible y plástico... El trabajo cerebral persiste, obstinado, implacable. Dejo la pluma; me acuesto; el sueño se rebela; la imaginación trafaga; me levanto; tomo rápidamente una nota; torno á acostarme; torno á levantarme; salgo á la calle; hablo; ando, ando enardecido, alucinado... y el monólogo

devorador prosigue. La fiebre me consume, mis manos tiemblan: escribo cuartillas y cuartillas, cientos de cuartillas. La frase brota retorcida, atormentada, angustiosa, brutal, enérgica...

Pasa un día, dos, tres: la inanición me debilita, él insomnio me abate, el frío llega, la fiebre amengua. Caigo en un largo y profundo sopor; ni una línea puede escribir mi pluma desmañada y torpe.

¿Estoy loco? ¿Es esta la fiebre del genio? –acongojadora y placentera, deleitosa y amarga? (Martínez Ruiz, 1901: 27-29).

En otro momento, cuando la genialidad roza lo instintivo, tiene un altercado con un pretendiente de la que luego será su mujer. Es un momento en que no es capaz de reprimir los impulsos brutales, atávicos, que lo empujan a lanzarse sobre el otro:

He visto luego luz en uno de los balcones. Paseaba, paseaba exaltado, frenético, loco. La presencia del otro, inmóvil, me exasperaba. Sentía vehementes impulsos de arrojarme sobre él; sentía la apocadora aprensión del peligro latente. Al pasar junto a él una de las veces, he recitado mentalmente unos versos y he pensado que al terminar, acaso le agrediera. Y he terminado, y ciegamente, sin pensar, me he arrojado sobre él, brutal y bárbaro, apabullándolo a recios puñetazos, arañándolo, sangrándolo, mordiéndolo....

He visto culebrear en el aire la brilladora hoja de un puñal. Lo he cogido ansiosamente, he forcejeado ansiosamente y lo he tirado. Después hemos caído por tierra mi rival y yo en feroz abrazo. Los reflejos del puñal, que presentía detrás de mí, me acariciaban la espalda con dulce voluptuosidad suprema. Repentinamente, durante un segundo, me he encogido tembloroso y de mi garganta se ha escapado un ronco estertor... Me he levantado calenturiento, jadeante, rendido.

En la vecindad, un piano tocaba los primeros compases de la Rapsodia húngara –lentos, pausados, solemnes. (Martínez Ruiz, 1901: 40-41).

Esto nos lleva al conflicto en el que vive el protagonista. Hay en él hay dos realidades en lucha, la vida y el arte. Esto le llevará al dilema de vivir la vida o contemplarla:

¿Qué es la vida? ¿Qué fin tiene la vida? ¿Qué hacemos aquí abajo? ¿Para qué vivimos? No lo sé; esto es imbécil, abrumadoramente imbécil. Hoy siento más que nunca la eterna y anonadante tristeza de vivir (Martínez Ruiz, 1901: 9).

El elemento que conforma, muy someramente, la vida que viven los demás, está representado por *Ella*, la mujer que ama y con la que se casará, también enferma. Por otra parte, el arte está representado por la pintura en la dedicatoria inicial al Greco; y por la escritura, los libros y su fracaso al intentar escribir una novela. De esta forma se separa el *escribir* del *vivir* en este personaje marcado por el cerebralismo frenético del genio:

Y yo aquí leyendo filosofías... ¿Dónde está la Vida: en los libros ó en la calle? ¿Quién es más filósofo: yo que paso horas y horas devorando las horribidas metafísicas de estos bárbaros, ó el desenfadado mozo que siente palpitar junto a sí el abultado pecho de una hembra enardecida, y aspira su aliento, y lee en sus ojos ansias de espasmos deliciosos? ¿Quién es más hombre?

Vivamos, vivamos. Los grandes artistas crearon porque vivieron. Cervantes, Quevedo, Lope... aventureros, duelista., navegantes, soldados, gentes que gustaron todos los placeres, corrieron todos los azares, sufrieron todos los dolores. (Martínez Ruiz, 1901: 13-14).

Podríamos decir que el tema central del *Diario* sería este enfrentamiento entre la vida y el arte que vive el protagonista. Este conflicto, del que *Diario de un enfermo* es la primera muestra, será tratado por Martínez Ruiz en la serie de obras, que para Escartín Gual constituyen una “biografía de lo sentido” (2002: 119), y que darán origen a *Azorín*. Nos estamos refiriendo a *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un*

*pequeño filósofo* (1904) que continuarán analizando cuál es la mejor actitud ante ese enfrentamiento (Escartín Gual, 2002):

«Olaiz», le he dicho á mi amigo Olaiz, «es preciso vivir la vida, experimentar todas las sensaciones, gustar de todas las formas del placer y de todos los matices del dolor. Vivamos. Abracémonos á la Tierra, pródiga Tierra; amémosla, gocémosla. Amemos; que nuestro pecho sea atormentado por el deseo y vibre de placer en la posesión ansiada. No más libros; no más hojas impresas, muertas hojas, desoladoras hojas. Seamos libres, espontáneos, sinceros. Vivamos». (Martínez Ruiz, 1901: 19).

### Carácter de artista

La imposibilidad de unir la vida y el arte lleva al protagonista del *Diario* a una situación en que la literatura, en que su literatura, no puede ser la expresión de una vida profunda:

Hay cosas que no se pueden expresar. Las palabras son más grandes que la diminuta, sutil sensación sentida. (Martínez Ruiz, 1901: 35).

Esa imposibilidad que sienten el protagonista, de poder expresar con palabras la mínima sensación, nos obliga a pensar en “La carta a Lord Chandos” de Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), quien mejor ha analizado la radicalidad del silencio como forma de comunicación entre los escritores.

Parafraseando al poema “L'albatros” de Baudelaire, nos sitúa ante una de las grandes influencias de Martínez Ruiz y después de la nueva estética de *Azorín*. El albatros le sirve para mostrar la nueva postura del artista, desprendido del pueblo y orgullosamente solo (Litvak, 1974a):

El poeta pinta la angustia trágica del alto y generoso espíritu simbolizándola en cierto pájaro marino. El albatros se cierne gallardo en la inmensidad de los mares. Los marineros en sus ratos de hastío lo cogen. El albatros, sereno y rauda en el espacio, marcha desmañado y ridículo sobre cubierta entre la burla y la algazara de la dotación bárbara. Así el poeta...

*Exilé sur le sol au milieu des huées,  
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher*

(Martínez Ruiz, 1901: 98-99).

### **Conflicto con el medio**

El medio es un concepto clave en la obra de nuestro autor (Martín Cabrero, 1999). Es el medio el que va a condicionar la vida de los personajes, con su determinismo, anulando su libertad. En el caso del *Diario*, ese medio se va a concretar contra el progreso, como es el caso de la entrada del 20 de mayo de 1899:

Día gris: vespertino crepúsculo opaco, sucio, triste... Pienso en el esfuerzo doloroso y estéril. Luchar, penar, sufrir, ¿para qué? ¿Para las generaciones futuras? Iniquidad es el progreso.

El progreso es el bienestar de las presentes generaciones a costa de las luchas y de los sufrimientos de las generaciones pasadas. ¿Cómo reparar la injusticia irreparable? ¿Cómo indemnizar, oh puritanos, a los hombres que antaño por nosotros penaron y lucharon? El progreso es una explotación retroactiva. (Martínez Ruiz, 1901: 38).

Además cuestiona las virtudes del industrialismo, capaz de acabar con la personalidad del ser humano, utilizando los dos personajes de Flaubert que simbolizan a la estupidez humana, como son Bouvard y Pecuchet:

Hoy un tranvía ha atropellado á un anciano en la Puerta del Sol. Luis Veuillot abominaba del telégrafo, de los ferrocarriles, de la fotografía, de los

barcos de vapor... ¿Por qué no abominar? Hay una barbarie más horrida que la barbarie antigua: el industrialismo moderno, el afán de lucro, la explotación colectiva en empresas ferroviarias y bancarias, el sujetamiento insensible, en la calle, en el café, en el teatro, al mercader prepotente.

Trenes que chocan y descarrilan, tranvías eléctricos, prematuros tranvías que atropellan y ensordecen con sus campanilleos y rugidos, hilos eléctricos que caen y súbitamente matan, coches que cruzan en todas direcciones, zanjas y montones que turban el paso, olas de gente que van y vienen, encontronazos, empujones, gritos, silbidos... La atención, exasperada, tirante, se fatiga, se anonada. La personalidad, incapaz del esfuerzo grande y sostenido, se disuelve. Todo es rápido, fugaz, momentáneo: el éxito de un libro, la popularidad de un autor dramático, una amistad, un amor, una amargura. Nos falta el tiempo. Las emociones se atropellan; la sensación apenas esbozada muere. La voluptuosidad de una sensación apaciblemente gustada, es desconocida. Nos falta el tiempo. Ayer he visto un tratado para que los jóvenes aprendan la geografía «con mucha prontitud». ¡Oh Pecuchet! ¡Oh Bouvard! (Martínez Ruiz, 1901: 29-31).

Junto al industrialismo y el progreso, aparecen las grandes ciudades, en este caso Madrid, como la “metrópoli que destruye e imposibilita la experimentación de la vida” (Martínez Ruiz, 2015: 171) porque nuestro artista no consigue adaptarse y se marcha al campo:

Me ahogo, me ahogo en este ambiente inhumano de civilización humanitaria. Estoy fuera de mí; no soy yo. Mi voluntad se evapora. No siento las cosas, las presento; trago sin paladear las sensaciones...

Me marcho a Toledo... (Martínez Ruiz, 1901: 31).

Y durante sus paseos con su amigo Olaiz, trasunto de Pío Baroja, descienden a los infiernos de los barrios obreros, donde se hacían la miseria y el hambre que conlleva esa industrialización y ese progreso que no desea el protagonista:

La tarde era radiante, clara tarde de tibio otoño madrileño. Queríamos sorprender el pueblo, la ruda masa, en su vida diaria, en sus batallas y pasiones; queríamos ver tipos de bestia humana, escenas, interiores foscos, ambiente, en fin, de fieros apetitos y trabajos fieros. Hemos salido á las afueras, lentamente, por la calle de Toledo. Confortador y alegre, el sol baña la pintoresca calle. A un lado, la masa gris del mercado de la Cebada, desiertas las bulliciosas avenidas, silenciosos los sótanos; á otro, tiendas populares, modestas tiendas: fruterías con sus verduras variadas, brillantemente verdes unas, oscuras otras; bazares de ropas, ondulantes al viento los lienzos colgados por muestra en las fachadas; tintorerías con sus rojas oriflamas, despachos de huevos con sus blancos montones lucidores... Los tranvías suben fatigosamente; del fondo negro de los mesones salen atestados y rechinantes carros.

Bajamos, bajamos. Por la ronda de Valencia, salimos a un desarrapado barrio de hórridas viviendas mohosas, lavaderos, almacenes de trapos, pasadizos empedrados, torcidos, que se pierden en la negrura, empinadas escaleras, desvencijadas, lóbregas. En los balcones, rotos los cristales, hinchadas las maderas, secan al sol blancas y remendadas ropas, pintorescos lienzos de mil desteñidos colores, magros, sobados, ahoyados colchones goteados de rojo, manchados de amarillo... Desgreñada, chancleteante, aupándose con ambas manos la falda, cruza de una acera á otra una comadre; un grupo de viejas, negras, silenciosas, automáticas, tricotea, sentado en una puerta, con las largas agujas; gorjea un canario; suenan los acompasados y recios golpes de un carpintero; tras un terraplén pasa rápidamente la chimenea humeante de una locomotora... (Martínez Ruiz, 1901: 19-21).

### **Experiencias de arte**

Desde la dedicatoria se sitúa bajo la estética modernista, recordemos la dedicatoria al Greco, tema central de la tercera fiesta modernista de Sitges en 1894 (“El Greco a Sitges. Cent anys,” 1998). La admiración de Martínez Ruiz hacia el pintor es de sobras conocida,

solo hace falta recordar, el viaje que junto a su amigo Baroja hacen a Toledo. Por eso el protagonista del *Diario* lo califica como el “pintor de la Esencia”. Nos sitúa en la esencia estética que reivindica este narrador-protagonista:

Este divino Greco me hace llorar de admiración y de angustia. Sus personajes alargados, retorcidos, violentos, penosos, en negruzcos tintes, azulados violentos, violentos rojos, palideces cárdenas –dan la sensación angustiosa de la vida febril, tumultuosa, atormentada, trágica. ¡Qué retrato el del Cardenal Tavera! Irradía luz sombría su cara larga, angulosa, huesuda, tintada de gris, hundidos los ojos, secas las mejillas, rígida, autoritaria, fanática. El brazo extendido, la fina mano puesta sobre el diminuto breviario– viven y se mueven, tienen la expresión de la actitud imperativa, de la altivez del magnate, de la fuerza cerrada y bárbara del dogma. Todas las manos del Greco son violentas, puestas en extraordinarias actitudes de retorcimientos, crispaduras, súplicas, éxtasis. Todas sus caras son largas, cenceñas, amojamadas, pizarrosas, cárdenas. Theotocópuli pinta el Espíritu: es el pintor de la Esencia. Ved los grandes y acongojados ojos de su retrato. Exasperado, febril, loco, lucha ante el lienzo, pinta, repinta, borra, vuelve a pintar; se cansa, se fatiga, se extenua –hasta que la visión exacta queda limpia, fija, inalterable en mancha sombría, en «cruels borrões», en tormentoso dibujo que expresa el dolor, la fe ardiente, la ingenuidad, la audacia, la fuerza avasalladora de un pueblo de aventureros locos y locos místicos... (Martínez Ruiz, 1901: 75-77).

El protagonista huye a Toledo. Esta ciudad representa la “ciudad muerta” de los simbolistas, la Brujas de Georges Rodenbach (1855-1898), que representa el pasado glorioso, el misterio, la espiritualidad y el silencio, donde nuestro protagonista espera volver a escribir. Recordemos que Martínez Ruiz traduce *La Intrusa* de Maeterlinck en 1896 y que estuvo muy influenciado por el simbolismo belga (Sánchez Martín, 1998), sobre todo por el cultivo del matiz. Influenciado también por la idea de Schopenhauer de que al mundo lo crea nuestra consciencia a través de nuestras sensaciones:

Brilla el sol; se oye el ronco rumor del Tajo y el persistente campaneó de las iglesias (Martínez Ruiz, 1901: 68).

*La estética del reposo* surge en esta obra y se desarrollará con mayor amplitud en *La voluntad*. Vendría a ser una “especie de supresión de los hechos narrativos de la trama para dar primacía a los sucesos situacionales, que son los que verdaderamente pueden expresar la sensibilidad del arte” (Livingstone, 1970: 70-80):

Dentro de dos, de tres, de cuatro siglos, los artistas se asombrarán de nuestra grosería. Lo extraordinario y anormal llena el teatro y la novela. Como antes no supieron comprender la naturaleza, ni acertaron con la poesía del paisaje –ahora no comprendemos lo artístico de los matices de las cosas, la estética del reposo, lo profundo de un gesto apenas esbozado, la tragedia honda y conmovedora de un silencio. ¡Estupendo caso! A lo largo de la evolución humana, la sensibilidad y la exteriorización de la sensibilidad no han marchado uniforme y paralelamente; yo así, en nuestros días, mientras que las sensaciones han venido á ser múltiples y refinadas, la palabra, rezagada en su perfectibilidad, se encuentra impotente para corresponder á su misión de patentizar y traducir lo que se siente. Hay cosas que no se pueden expresar. Las palabras son más grandes que la diminuta, sutil sensación sentida. ¿No habéis experimentado esto? ¿No habéis experimentado sentimientos que no son odio y tienen algo de odio que no se puede decir, que no son amor y tienen algo de amor que no se puede expresar? ¿Cómo traducir los mil matices, los infinitos cambiantes, las innumerables expresiones del silencio! ¡Ah el silencio! ¡Ah los silencios trágicos, feroces, iracundos de la amistad y del amor! ¿Dónde están las palabras que hablen lo que hay en el ambiente silencioso que rodea á dos amantes ya felices, sin esperanzas ya, sin ansias ya? (Martínez Ruiz, 1901: 34-36).

Su relación con la mujer que será su esposa es una experiencia artística más. Ya que de *Ella* no conocemos nada más que encarna a la heroína romántica, enferma e idealizada que supone la única esperanza del protagonista de solucionar su conflicto entre vida y arte:

Quiero apasionadamente, brutalmente á esta mujer pálida. Alta, rubia, fina, de negro siempre, sencilla siempre –sus ojos grandes parece que miran constantemente al Infinito. Su mirar es de una tristeza inefable: una luz misteriosa aletea con titilaciones fascinadoras en sus pupilas... Habla poco, sonrío, sonrío con levísima, casi imperceptible sonrisa plácida. Y cuando se mueve y anda, es tal la sobriedad y severa gallardía del movimiento, que pone respeto en todos los labios y ansias de férvida adoración en todos los pechos... (Martínez Ruiz, 1901: 53-54).

Es una mujer que representa a la heroína prerrafaelista y simbolista ya que se la describe como si fuera un cuadro, sin hacer mención a su personalidad. Es más un ideal artístico que un ser de carne y hueso:

¿Por qué me quiere á mí? Es una mujer extraordinaria; no se asusta de nada, no se admira de nada. Es una virgen sabia, fuerte é impasible, más adorable que las vírgenes ingenuas y alocadas. ¡Sonríe siempre tan tristemente! Su sonrisa es de una piedad inacabable: todo lo perdona, todo lo compadece. Su espíritu parece abstraído de los mundanos tráfigos y terrenas miserias. Diríase que vive sobre la tierra interinamente. Cuando se levanta, cuando se sienta, cuando hace un movimiento cualquiera, su gesto de elegante dejadez, de artístico cansancio, atrae y poderosamente sugestiona... (Martínez Ruiz, 1901: 77-78).

La enfermedad de *Ella* también se muestra a través de los contrastes de los colores, siguiendo con esa recreación pictórica que representa la amada del protagonista-narrador:

Hemos paseado hoy por la huerta. Débil, extenuada, no puede andar casi. Caminábamos lentamente; nos sentábamos á cada momento. En su limpio

traje negro, resalta la mancha pálida de su cara. Está augusta. La energía de su altivo y sereno espíritu no la abandona. Sonríe, sonríe con su levisísima sonrisa de piedad. (Martínez Ruiz, 1901: 93).

Finalmente su muerte lleva al protagonista a la más absoluta desesperación y al metal niquelado del revólver con el que pondrá fin a su vida:

Se muere, se muere sin remedio. Desde aquí oigo persistente su tos opaca y cavernosa. Una tristeza íntima, anonadante, me llena el alma. Me levanto; paseo aletargado, atontado. Me tumbo en un sofá, jadeante, fatigado... Oigo la tos, oigo la tos... Abro el balcón: anochece. Las sombras envuelven la extensa huerta; un ruiseñor canta; las estrellas parpadean infinitas... Me ahoga la pena; sollozo; gimo; siento ansias de llorar...

Y de repente, loco, frenético, grito, rujo, golpeo los muebles, tiro los libros, rasgo los cuadros, rompo ferozmente espejos, lámparas, cristales. Luego, anonadado, rendido, me siento en un sillón y lloro, lloro como un niño. (Martínez Ruiz, 1901: 97).

### Viajes

Los tres viajes que se cuentan en el *Diario* son dentro del propio país. El primero de los tres viajes que realiza es a Levante, donde se supone que tuvo lugar la infancia del protagonista, que se recrea en la mirada del paisaje que rodea la ciudad:

Salgo para Levante. ¡Ah, mi tierra amada!.. Alrededor de la capital, campos pelados, amarillentos, cubiertos de rastrojos, abierta la tierra por el arado, despedazada en enormes terrones, desnuda de árboles... (Martínez Ruiz, 1901: 41).

El segundo lugar es Toledo, donde recrea el tópico simbolista de la ciudad muerta. En ella tiene lugar el episodio del *ataúd blanco* que aparece en *La voluntad* y en *Camino de*

*perfección*, y que transcribe un hecho del que Martínez Ruiz y Baroja fueron testigos en su viaje a Toledo en 1900:

Llegamos. Vuelve á gemir roncamente la cajita; llama el hombre y pregunta; le abren; entra; torna á cerrarse la puerta...

Angustiado, anhelante, divago á través de la vetusta ciudad silenciosa, inhabitada, muerta... (Martínez Ruiz, 1901: 62).

El tercer lugar es Lantigua, trasunto del pueblo atrasado de la España de *fin de siècle*. En él vivirá el protagonista con su mujer y donde, junto con su muerte, acaba su historia sentimental:

Se ha convenido en que nos casemos en Lantigua, donde la familia tiene su vieja casa solariega.

Lantigua es un poblachón manchego, triste, sombrío, tétrico. Esta mañana, al llegar, he visto de lejos la mancha parduzca de sus caserones medio velada por la bruma. Las campanas tocaban; negro, denso, espeso, el humo en la serenidad de la atmósfera, ascendía, lento en derechas columnas y se disgregaba suavemente manchando de ligero gris el cielo. En las calles, solitarias, respirábase el acre olor del humazo de leña. De trecho en trecho, una vetusta casa con sus anchas y salientes rejas, rompe la blancura de las bajas casitas enjalbegadas (Martínez Ruiz, 1901: 81).



## V. Conclusiones

Lo que a lo largo de este estudio hemos pretendido mostrar ha sido como la enfermedad, entendida como la sensibilidad más moderna, conformaba los discursos narrativos de dos obras en castellano, con origen y fortuna diferentes, como son *De sobremesa* ([1896] 1925) y *Diario de un enfermo* (1901). Se trata de textos nacidos en la periferia de la modernidad, en Colombia y en España, pero que hacen suyo el discurso dominante en el *fin de siècle* parisino.

Hemos tratado de establecer el término *fin de siècle* como un artefacto crítico que nos permitiera entender en toda su amplitud esa imagen omnipresente que marca todo este período, como es la enfermedad. Para ello hemos visto el origen de dos discursos que se imbrican, el que surge de la psiquiatría y de la ciencia médica en torno a la teoría de la degeneración; y el que toma forma a partir del concepto de decadencia y que generara la literatura decadentista. Todo ello cruza el *fin de siècle*, no solo en Francia, sino también en España y en Hispanoamérica. El discurso de la degeneración surgió, como hemos visto, de la mano de Morel, pero sobretodo de sus continuadores, principalmente; Lombroso y Nordau lo dotan de una metodología y una difusión nunca vista. El discurso decadentista, o la literatura decadente, nació en torno a Baudelaire, Verlaine, *Los poetas malditos* y *À rebours* de J. K. Huysmans, entre otros. Está en el origen de todos los movimientos de vanguardias posteriores, y junto a la teoría de la degeneración, establecen, así lo creemos, la cartografía de lo que fue el *fin de siècle*.

Para ver en su verdadera dimensión cómo fue el *esprit fin de siècle*, hemos utilizado el primer libro de *Entartung*, titulado *Fin de siècle* y estructurado como un tratado de medicina, para ver cuáles eran los estigmas que afectaban a todos los artistas modernos. Estigmas que solo puede reconocer “au premier coup d’oeil” (Nordau, 1894: 30) la figura del médico. Por lo tanto, otro de los elementos importantes que nos aporta Nordau es establecer el discurso científico como discurso dominante y normativo, capaz de analizar los discursos artísticos de la modernidad ejerciendo todos los papeles dentro de esa *medicina*

*literaria* (Maristany 1985) que establece su obra: “polizante, alguacil, fiscal, magistrado, carcelero, verdugo y enterrador para los genios contemporáneos” (Pardo Bazán, 1973: 1174) como establece Pardo Bazán.

Luego hemos mostrado cuál fue la recepción del discurso médico en las literaturas hispánicas. Para ello hemos trabajado con dos tipos de obras a las que denominamos, siguiendo a Clúa (2009), textos de historia y de crítica literaria, y los textos que reconstruyen la teoría literaria. Para los primeros hemos elegido aquellos que, pensamos, son más significativos de la recepción del discurso de la degeneración, personificado en *Entartung* de Max Nordau. Los textos son tanto de autores españoles como hispanoamericanos y hemos descrito cómo recibieron ese discurso psiquiátrico principalmente a través de la obra de Nordau. Las obras han sido *Literaturas malsanas* (1894) y *El caso Clarín* (1894) de Pompeyo Gener, *La nueva cuestión palpitante* (1894) de Emilia Pardo Bazán, *Alma contemporánea* (1899) de José María Llanas Aguilaniedo, por parte española; y *Literatura de decadencia (Notas sobre el último libro de Max Nordau)* (1894) y *Críticos y gramáticos. El caso Clarín* (1894) de Manuel Sanguily, *Los raros* ([1896] 1905) de Rubén Darío, y *Grafómanos de América (patología Literaria)* (1902) de Emilio Bobadilla, por parte hispanoamericana. Gracias a estos ejemplos hemos podido comprobar cómo el discurso científico era utilizado como discurso normativo que velaba por la salud en el arte, simbolizada por la mimesis realista. Fue *Entartung*, entre otras obras, la ayudó a generar un *corpus* de crítica feroz y violenta contra el arte y los artistas contemporáneos que no respondía a los valores del realismo mimético. El caso más contundente de los analizados, en este sentido, es el de Emilio Bobadilla (Fray Candil). Pero también, ese mismo discurso patológico es utilizado como discursos de resistencia que subvierte el uso del discurso científico dominante, como en los casos de Darío o de Llanas, por ejemplo.

Después hemos tratado la novela de artista o *Künstlerroman* y el personaje que la sustenta, el héroe decadente, siguiendo los planteamientos de Santiáñez-Tiό (2002), principalmente. La novela naturalista ya había utilizado antes el discurso médico para mostrar las patologías sociales, pero siempre desde el punto de vista de un narrador

omnisciente *ajeno* a su obra y *normal* (Diego Martínez, 2000). En el caso que nos ha ocupado, las dos obras hacen suyo el discurso de lo patológico desde el punto de vista autobiográfico, utilizando además la forma narrativa del diario, que es empleada como confesión y como camino hacia la verdad de sí mismo por parte de sus protagonistas (Kanzepolsky, 2016). Para analizar ambas obras, hemos establecido una serie de características que suelen cumplir la mayoría de novelas de artista de este período y las hemos concretado en la herencia, el carácter de artista, el conflicto con el medio, las experiencias de arte y los viajes (Pellicer, 1999). Esto nos ha permitido observar cual era la posición de los autores-protagonistas que ambas novelas dibujan. La del escritor hispanoamericano tratando de crearse una tradición gracias a la cual ser moderno, y para ello se mira en la literatura francesa. Además, en su caso, supone la primera utilización de la forma diarística en Hispanoamérica. Y la del escritor español, venido de provincias, que trata de sobrevivir, de hacerse un nombre gracias a su pluma y de renovar una tradición que considera anticuada y alejada de la modernidad, en un mundo dominado por escritores encumbrados. Pero en el fondo, el protagonista que nos muestra Martínez Ruiz es un escritor en ciernes, muy cercano a la bohemia, que “no puede llevar sino el diario de la obra que no escribe” (Blanchot, 2005: 223).

Hay muchos elementos que separan ambas obras, sencillamente porque responden a realidades diferentes, pero también hay muchos elementos que las unen. Por ejemplo, ambas utilizan la escritura decadente para *sugerir* (Diego Martínez, 2000): *De sobremesa* para convertir al lector en un artista (Silva, 1925: 21) y *Diario de un enfermo* para crear “la estética del reposo” (Martínez Ruiz, 1901: 34). Ambas realizan “operaciones” de *selección, marcado y lectura* de las obras o autores que aparecen en sus diarios (Bourdieu, 2012). Pensemos en Max Nordau y Marie Bashkirtseff en *De sobremesa*; y en el Greco, Baudelaire o Flaubert en *Diario de un enfermo*. Pero lo que pensamos que resulta más significativo en ambas novelas, es como sus protagonistas utilizan el discurso dominante y normativo de la degeneración para construirse una “subjetividad estética patológica” (Graff Zivin, 2004: 210), ya que en el *Fin de siècle* esa búsqueda de lo enfermo se convierte en la perspectiva más moderna. Por

lo tanto, podemos afirmar que ambas obras responden a los planteamientos de la modernidad europea desde su posición periférica.

Somos conscientes que este estudio es un paso y de que quedan muchas preguntas sin contestar. Creemos, aún más si cabe, que el *Fin de siglo* es un momento clave en la conformación de la modernidad europea, pero es necesario ahondar en esta línea de investigación para tratar de ir completando las amplias perspectivas que todavía quedan por cubrir sobre las literaturas hispánicas de ese momento histórico “multiforme, proteico y sin verdad fundacional” (Santiáñez-Tió, 2002: 85).

En definitiva, hemos pretendido mostrar como el discurso estructurado en torno a la enfermedad muestra no solo “aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault, 1999: 15). Para de esta forma ver como en las novelas de artistas confluyen la decadencia y la degeneración en el genio, porque pensamos que en el fin de siglo XIX “las culturas se leen como cuerpos y a su vez los cuerpos se leen como declaraciones culturales (Molloy, 2012: 58).

## VI. Bibliografía

- ABELLÁN, José Luis. (1973). *Sociología del 98*. Barcelona: Península.
- . (2000). *El 98 cien años después*. Madrid: Alderabán.
- ABRAMS, Meyer H. (1975). *El espejo y la lámpara. Tradición romántica y tradición crítica*. Barcelona: Seix-Barral.
- ADORNO, Theodor W. (1975). *Dialéctica negativa*. Vol. 1. Madrid: Taurus.
- ALAS, Leopoldo. (1894). "Revista Literaria." *El Imparcial* (9684): 2–3.
- . (1976) *Pipá*. Madrid: Cátedra.
- . (1988) *Apolo en Pafos*. Ed. Raúl F. Sánchez Alarcos. Almería: Seminario Fin de Siglo y Formas de la Modernidad; Instituto de Estudios Almerienses.
- . (2002). *Los artículos publicados en "Las Novedades" Nueva York, 1894-1897*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- ALBADALEJO, T. (1992). *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2)*. Vol. 1<sup>a</sup>. Madrid: Jucar.
- ALBARRACÍN TEULÓN, Agustín. (1987). *Historia de la enfermedad*. Madrid: SANED.
- ALBERCA, Manuel. (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALBERTI LÓPEZ, Luis. (1957). "La medicina experimental y el naturalismo literario." *Archivo Iberoamericano de Historia de la Medicina y Antropología médica*, (9), 3–66.

- ALCAIDE, Rafael. (1999). “La introducción y el desarrollo del higienismo en España durante el siglo XIX. Precursores, continuadores y marco legal de un proyecto científico y social.” *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 3, n° 50.
- ALEXANDER, Franz G. y SELESNICK, Sheldon T. (1970). *Historia de la psiquiatría: una evaluación del pensamiento psiquiátrico desde los tiempos prehistóricos hasta nuestros días*. Barcelona: Espaxs.
- ALMAGRO SAN MARTÍN, Melchor. (1944). *Biografía del 1900*. Madrid: Revista de Occidente.
- ALONSO ALONSO, Cecilio. (1996). “Notas sobre el pesimismo activo en la literatura española hacia 1900: un fin de siglo entre la voluntad y el dolor de vivir.” *Anales de literatura española*, 12, 27–54.
- . (2008). “Sobre la categoría canónica de ‘raros y olvidados’.” *Anales de literatura española*, 20, 11–38.
- ALONSO, Cecilio y ROMERO TOBAR, Leonardo. (1998). *El camino hacia el 98: (los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo)*. Madrid: Fundación Duques de Soria Visor.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis. (2006). *El autor español en el fin de siglo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- ALTAMIRA, Rafael. (1997). *Psicología del pueblo español*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. (1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- ÁLVAREZ, José María. (2008). *La invención de las enfermedades mentales*. Madrid: Gredos.
- ÁLVAREZ-URÍA, Fernando. (1983). *Miserables y locos. Medicina mental y orden social en la España del siglo XIX*. Ed. Robert Castel. Barcelona: Tusquets.

- AMEZÚA AMEZÚA, Julia. (2001). “Neurosis y neuróticos en la literatura del fin de siglo hispánico.” *Siglo Diecinueve*, 7, 87–96.
- AMIEL, Henri Frédéric. (1996). *En torno al diario íntimo*. Valencia: Pre-textos.
- ANDERSON, Benedict. (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ARA TORRALBA, Juan Carlos. (1990). “El alma contemporánea de *Alma contemporánea*, claves ideológicas para un libro y un cambio de siglo.” *Alazet*, 2, 9–54.
- ARISTÓTELES. (2007). *El hombre de genio y la melancolía: problema XXX, I*. Barcelona: Acantilado.
- ARQUIOLA, Elvira. (1978). “La antropología criminal y La ‘Société d’Anthropologie’ de París.” *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 30, 63–82.
- ASHTON, Dore. (2001). *Una fábula del arte moderno*. México, D.F.: Fondo de Cultura / Turner.
- ARROYO REYES, Carlos. (1998). “Entre el regeneracionismo y el Volkgeist.” *Cuadernos hispanoamericanos*, 577, 299–312.
- AUGÉ, Marc. (2001). *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona: Gedisa.
- AYMES, Jean-René y ESTEBAN DE VEGA, Mariano. (2003). *Francia en España, España en Francia: la historia en la relación cultural hispano-francesa (siglos XIX-XX)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- AZAM, Gilbert. (1989). *El modernismo desde dentro*. Barcelona: Anthropos.
- AZORÍN. (1928). *El doctor Frégoli o la comedia de la felicidad: comedia en tres actos*. Madrid: Prensa moderna.

---. (1947). *Obras Completas*. Ed. Ángel Cruz Rueda. Madrid: Aguilar.

---. (1975). *Obras Completas*. Ed. Ángel Cruz Rueda. Madrid: Aguilar.

*Azorín et la France: Actes du deuxième colloque international: placé sous le patronage du Centre Universitaire de Recherche Scientifique de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour et de la Caja de Ahorros del Mediterráneo d'Alicante: Faculte des Lettres, Langues et Sciences Humaines, Pau 23, 24 et 25 avril 1992.* (1995). Paris: J & D Editions.

*Azorín et la Génération de 1898: IVème Colloque International / organisé par le Laboratoire de Recherches en Langues et Littératures Romanes de l'Université de Pau et Des Pays de l'Adour et Par la Casa-Museo Azorín de Monóvar, Obra Social de la Caja de Ahorros del Mediterráneo de Alicante: Pau, Saint-Jean-de-Luz 23, 24, 25 octobre 1997.* (1998). Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour.

BAKHTIN, Mikhail. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

---. (1989). *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.

BALAKIAN, Anna. (1969). *El Movimiento Simbolista*. Madrid: Guadarrama.

BALDERSTON, Daniel et al. (2004). *Literatura y otras artes en América Latina: Actas del XXXIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: Iowa City, 2 Al 6 de Julio de 2002*. Iowa city: University of Iowa.

BALFOUR, Sebastian. (1998). "El Desastre de 1898 y el fin del Imperio español, cien años después." *Revista de Occidente*, (202), 78–89.

BALLANO OLANO, Inmaculada. (2007). *El psicologismo francés de fin de siglo y Emilia Pardo Bazán*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

BALZAC, BAUDELAIRE y BARBEY D'AUREVILLY. (1974). *El Dandismo*. Ed. Salvador Clotas. Barcelona: Anagrama.

- BALZAC, Honoré De. (1972). "Teatro, Cuentos Donosos, Artículos, Varia." *Obras Completas VI*. Madrid: Aguilar.
- BARK, Ernesto. (1999). *La santa bohemia y otros artículos*. Madrid: Celeste.
- BAROJA, Pío. (1982). *Desde la última vuelta del camino (memorias)*. Tomo III. *Final del siglo XIX y principios del XX*. Madrid: Caro Reggio.
- . (1982). *El Tablado Del Arlequín*. Madrid: Caro Reggio.
- . (1974). *Vidas Sombrias*. Madrid: Caro Reggio.
- BARRERA, Trinidad. (1998). *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*. Ed. Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- BARUK, Henri. (1967). *La psychiatrie française: de Pinel a nos jours*. Paris: PUF.
- BATAILLE, Georges. (1971). *La literatura y el mal*. Ed. Rafael Conte. Madrid: Taurus.
- BAUDELAIRE, Charles. (1868). *Oeuvres Complètes I*. Paris: Michel Lévy frères.
- BAUDRILLARD, Jean. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- . (1991). *La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- BAUMER, Franklin Le Van. (1977). *Modern european thought: continuity and change in ideas, 1600-1950*. New York: MacMillan.
- BECKER, George. (1978). *The Mad Genius Controversy. A Study in the Sociology of Deviance*. Beverly Hills, Calif.: SAGE Publications.
- BÉGUIN, Albert. (1993). *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Madrid: Fondo de Cultura Ecnómica.

- BÉHAR, Henri. (1991). "Les mots et les maux de la tribu." *Europe* 751-752 (nov./dic), 38–47.
- BÉJAR, Helena. (1988). *El ámbito íntimo: privacidad, individualismo y modernidad*. Madrid: Alianza.
- . (1993). *La cultura del yo: pasiones colectivas y afectos propios en la teoría social*. Madrid: Alianza Editorial.
- BÉNICHOU, Paul. (1981). *La coronación del escritor: ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. México D.F.: FCE.
- BENJAMIN, Walter. (2001). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Ed. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- BERGALLI, Roberto y MARÍ, Enrique E. (1989). *Historia ideológica del control social: España-Argentina, Siglos XIX, XX*. Barcelona: PPU.
- BERMAN, Marshall. (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.
- BERNABÉ, Mónica. (2006). *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Vol. 1. Rosario: Beatriz Viterbo.
- BERNAL MUÑOZ, José Luis y MATEOS Y DE CABO, Oscar Ignacio. (1999). *La España del 98: política, pensamiento y cultura en el fin de siglo*. Madrid: Dykinson.
- BERNALDO DE QUIRÓS, Constanancio y LLANAS AGUILANIEDO, José M<sup>a</sup>. (1998). *La mala vida en Madrid. Estudio psicosociológico con dibujos y fotografías al natural*. Introducción de Luis Maristany del Rayo y prólogo de José Manuel Reverte. Edición y notas de Justo Broto Salanova. Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses - Egido Editorial.

- BERNHEIMER, Charles. (2002). *Decadent subjects: the idea of decadence in art, literature, philosophy, and culture of the fin de siècle in Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- BIAGINI, Hugo Edgardo (Comp.). (1985). *El movimiento positivista argentino*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- BIAGINI, Hugo Edgardo. (1989). *Filosofía americana e identidad: el conflictivo caso argentino*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- . (1992). *Historia ideológica y poder social*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . (1996). *Fines de siglo, fin de milenio*. Buenos Aires: Unesco, 1996.
- . (1998). "Las ideas-fuerza." *Cuadernos hispanoamericanos* 577-578: 7–22.
- BLANCHOT, Maurice. (1996). "El diario íntimo y el relato." *Revista de Occidente*, (182), 47–55.
- . (2005). *El libro por venir*. Madrid: Trotta.
- BLANCO VILA, Luis. (1995). *La crisis de las ideas en el fin de siglo: espíritu y cultura al hilo de la obra de Eugenio D'Ors*. Madrid: Actas.
- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier. (1998). "Hospital de furiosos y melancólicos, cárcel de degenerados, gabinete de estetas." *Anales de la literatura española contemporánea*, 23, 19–50.
- . (1999). "El 98 que nunca existió." *Castilla y León ante el 98* (pp. 297–307). Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- BOBADILLA, Emilio. (1890). *Capirotazos (sátira y crítica)*. Madrid: Librería de Fernando Fé.
- . (1892). *Triquitraques. Críticas por Fray Candil*. Madrid: Librería de Fernando Fé.
- . (1893). *Solfeo (crítica y sátira)*. Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello.

- . (1895). *Baturrillo*. Madrid: Estab. Tip. “Sucesores de Rivadeneyra”.
- . (1902). *Grafómanos de América (Patología literaria) I*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- . (1908). *Muecas (crítica y sátira)*. París: Sociedad de Ed. Literarias y Artísticas.
- BOBES NAVES, María del Carmen. (1995). *Historia de la teoría literaria I*. Madrid: Gredos.
- BOLAÑOS ATIENZA, María. (2007). “El arte no sabe su nombre. Locura y modernidad en la Viena del siglo XX.” *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría XXVII* (100), 445–464.
- BORGES, Jorge Luis. (1997). *Otras Inquisiciones*. Barcelona: Biblioteca Borges; Biblioteca de autor; Alianza; 6.
- BOTREL, Jean- François. (2003). *Clarín en 1898 o la inteligencia día al día*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- BOU, Enric. (1996). “El diario: periferia y literatura.” *Revista de Occidente*, (182), 121–136.
- BOURDIEU, Pierre. (1988). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- . (1990). “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método.” *Criterios, La Habana*, 25-28, 20–42.
- . (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- . (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor Jungla Simbólica.
- . (2012). *Intelectuales. Política y poder*. Madrid: Clave Intelectual.
- BOURGET, Paul. (1887). *André Cornélis*. París: Alphonse Lemerre.
- . (1889). *Le disciple*. Paris: A. Lemerre.

---. (1887). *Mensonges*. Paris: A. Lemerre.

---. (1920). *Essais de psychologie contemporaine*. 2 Vol. París: Plon-Nourrit, 1920.

---. (1922). *Nouvelles pages de critique et de doctrine*. 2 Vol. Paris: Plon-Nourrit.

BOWRA, C. M. (1972). *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus.

BROCH, Hermann. (1974). *Poesía e investigación*. Barcelona: Barral.

BROTO SALANOVA, Justo. (1992). *Un olvidado: José M<sup>a</sup> Llanas Aguilaniedo*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.

BÜRGER, Peter. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

BURKE, Peter. (1976). "Tradition and Experience: The Idea of Decline from Bruni to Gibbon." *Daedalus*, 2, 137–152.

BURROW, J W. (2001). *La crisis de la razón: el pensamiento europeo, 1848-1914*. Barcelona: Crítica.

BURY, John B. (1971). *La idea del progreso*. Madrid: Alianza.

CABALLÉ, Anna. (1986). "Aspectos de la literatura autobiográfica en España." *Scriptura*, 2, 39–50.

---. (1996). "Ego tristis (El diario íntimo en España)." *Revista de Occidente*, (182), 99–121.

CABALLERO WANGÜEMERT, María. (1998). "Modernismo y modernidad: la problemática del fin de siglo. Un diálogo con la crítica de Silva." *Modernismo y Modernidad en el ámbito hispánico* (pp. 195-206). Ed. Trinidad Barrera. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.

- CACHO VIU, Vicente. (1997). "Crisis del positivismo, derrota de 1898 y morales colectivas." *Vísperas del 98: orígenes y antecedentes de la crisis del 98* (pp. 221-235). Ed. Juan Pablo Fusi y Antonio Niño. Madrid: Biblioteca Nueva.
- . (1997). *Repensar el 98*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- . (1998). "Francia 1870-España 1898." *Revista de Occidente*, (202), 9-42.
- España Fin de Siglo 1898*. (1997). Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.
- CALINESCU, Matei. (2003). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Ed. José Jiménez. Madrid: Tecnos/Alianza.
- CALVO CARILLA, José Luis. (1990). "Alma Contemporánea: una estética de la modernidad." *Castilla: Estudios de literatura*, 15, 33-52.
- . (1998). *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1885-1902)*. Madrid: Cátedra.
- CALVO SERRALLER, Francisco. (1990). *La novela del artista: imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*. Madrid: Mondadori.
- . (1997). "El desvarío artístico de la modernidad." *Claves de la razón práctica*, 70, 28-35.
- CAMPOS MARÍN, Ricardo. (1998). "La teoría de la degeneración y la medicina social en España en el cambio de siglo." *Llull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, 21 (41), 333-356.
- . (2000) *Los ilegales de la naturaleza. Medicina y degeneracionismo en la España de la Restauración, 1876-1923*. Madrid: CSIC.
- CAMPOS, Ricardo y HUERTAS, Rafael. (1992). *Medicina social y clase obrera en España (siglos XIX y XX)*. Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas.

- CANETTI, Elías. (1972). *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik.
- CANGUILHEM, Georges. (1971). *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CANO CALDERÓN, Amelia. (1987). “El diario en la literatura: estudio de su tipología.” *Anales de filología hispánica*, 3, 53–60.
- CANO GAVIRIA, Ricardo. (1984). *Acusados: Flaubert y Baudelaire*. Barcelona: Muchnik.
- CANOGAR, Daniel. (1992). *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: espectáculo y tecnología*. Madrid: Julio Ollero.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio. (1910). *Historia de la decadencia de España desde el advenimiento de Felipe III al trono hasta la muerte de Carlos II*. Madrid: José Ruiz.
- CANSINOS ASSENS, Rafael. (2002). *Bohemia (novela póstuma)*. Ed. Rafael M. Cansinos. Madrid: Fundación Archivo Rafael Cansinos Assens.
- . (2005). *La novela de un literato: hombres, ideas, efemérides, anécdotas...* Madrid: Alianza.
- CARDWELL, Richard A. (1985). “Los albores del modernismo: ¿producto peninsular o trasplante trasatlántico?” *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 61, 315–330.
- . (1995). “Cómo se escribe una historia literaria: Rubén Darío y el modernismo en España.” *El cisne y la paloma. Marges*, 13 (pp. 19-46). Ed. J. Issorel. Perpignan: CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan.
- . (1995). “Médicos chiflados: medicina y literatura en la España de fin de siglo.” *Siglo diecinueve*, 1, 91–116.
- . (1998). “Los Raros de Rubén Darío y los médicos chiflados finiseculares.” *Rubén Darío y el arte de la prosa, ensayo, retratos y alegorías* (pp. 55-77). Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea.

- CARDWELL, Richard A y MCGUIRK, Bernard (ed.). (1993). *¿Qué es el modernismo?: nueva encuesta, nuevas lecturas*. New York: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- CARLYLE, Thomas. (1985). *Los héroes*. Madrid: Sarpe.
- CARROY, Jacqueline. (2000). “‘Mon Cerveau Est Comme Dans Un Crâne de Verre’: Émile Zola Sujet d’Édouard Toulouse.” *Revue d’histoire du XIXe siècle*, 20/21, 181–202.
- CARTER, Alfred Edward. (1958). *The Idea of Decadence in French literature, 1830-1900*. Toronto: University of Toronto press.
- CASAS, Ana [et al.]. (2012). *La autoficción, reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros.
- CASTEL, Robert. (1980). *El orden psiquiátrico. La edad de oro del alienismo*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos. (1996). “Teoría de la intimidad.” *Revista de Occidente*, (182), 15–31.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos y ARANGUREN, José Luis L. (1989). *De la intimidad*. Barcelona: Crítica.
- CASTRO, Adolfo de. (1852). *Examen filosófico sobre las principales causas de la decadencia de España*. Cádiz: Impr. de F. Pantoja.
- CATELLI, Nora. (1996). “El diario íntimo: una posición femenina.” *Revista de Occidente*, (182), 87–99.
- . (2007). *En la era de la intimidad: seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- CELMA VALERO, María Pilar. (1989a). *La crítica de actualidad en el fin de siglo (estudios y textos)*. Salamanca: Ediciones Plaza Universitaria.

- . (1989b). *La pluma ante el espejo. Visión autocrítica del "fin de siglo" (1888-1907)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- . (1991). *Literatura y periodismo en las revistas de fin de siglo. Estudio e índices 1888-1907*. Madrid: Jucar.
- CEREZO GALÁN, Pedro. (1999). "El 98 y la crisis de fin de siglo." *La crisis española de fin de siglo y la Generación del 98: Actas del Simposio Internacional* (pp. 75-98). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- . (1999). "La doble crisis, ideológica e intelectual, del 98." *El 98 a la luz de la literatura y la filosofía: Coloquio Internacional, Szeged, 16-17 de octubre de 1998* (pp. 15-36). Szeged: Fundación Pro Philosophia Szegediensi.
- . (2000). "Variaciones sobre el tema del yo en la crisis de fin de siglo." *Tu mano es mi destino: Congreso internacional Miguel de Unamuno* (pp. 59-82). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- . (2003). *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*. Madrid: Biblioteca Nueva; Universidad de Granada.
- CHARDIN, Pierre. (1998). *Le roman de la conscience malheureuse: Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin Du Gard, Broch, Roth, Aragon*. Genève: Librairie Droz.
- CHARLE, Christophe. (1996). *Les intellectuels en Europe au XIXe siècle. Essai d'histoire comparée*. París: Le Seuil.
- . (1998). *Paris Fin de Siècle. Culture et politique*. París: Seuil, 1998.
- CHESTERTON, G. K. (1962). *Ortodoxia*. Barcelona: Planeta.
- CICERÓN, Marco Tulio. (2005). *Disputaciones Tusculanas*. Ed. Alberto Medina Gonzalez. Madrid: Gredos.

- CITTI, Pierre. (1980). *L'Esprit de décadence. Colloque de Nantes 21-24/4/1976*. París: Librairie Minard.
- . (1987). *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*. París: PUF.
- CLARETIE, Jules. (1971). *Histoire de la révolution de 1870-1871*. París: Bureaux du journal "L'Éclipse".
- CLÚA GINÉS, Isabel. (2005). "Género e identidad en la obra narrativa de Gabriel Miró." Universitat Autònoma de Barcelona.
- . (2006). "Las hijas bastardas de Descartes: el dandysmo y artificialización política del cuerpo y la identidad." *Corporizar el pensamiento: escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental* (pp. 93-114). Pontevedra: Mirabel Editorial.
- . (2007). "El cuerpo como escenario: actrices e histéricas en el fin de siècle." *Dossiers feministes*, 10, 157–172.
- . (2009). "La morbidez de los textos: literatura y enfermedad en el fin de siglo." *Frenia IX* (1), 33–52.
- COLOMBI, Beatriz. (2004). *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- COMTE, Auguste. (2000). *Discurso sobre el espíritu positivo*. Ed. Julián Marías. Madrid: Alianza.
- CORRAL, Francisco. (1994). *El pensamiento cautivo de Rafael Barrett: crisis de fin de siglo, juventud del 98 y anarquismo*. Madrid: Siglo XXI.
- CORRAL, Wilfrido H. (1995). "Hacia una poética hispanoamericana de la novela decimonónica (I): El texto." *Modern Language Notes*, 110 (2), 385–415.

- CORREA RAMÓN, Amelina. (2006). *Hacia la re-escritura del canon finisecular: nuevos estudios sobre las "direcciones" del modernismo*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- CORTÉS ROCCA, Paola. (2001). "Retratos de fin de siglo. Técnica y delito." *Fin(es) de Siglo y Modernismo* (pp. 473-479). Ed. María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripoll. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- COSTA, Joaquín. (1998). *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España: urgencia y modo de cambiarla*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador (coord.). (2009). *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CRISTINA CARBONELL, Marta. (1999). "Rubén Darío ante la España de fin de siglo: *España Contemporánea*." *La crisis española de fin de siglo y la Generación del 98: Actas del Simposio Internacional* (pp. 369-384). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- CROS, Edmond. (2011). "El campo cultural de la segunda mitad del siglo XIX y su articulación con la historia (Freud, Saussure, poética y pintura abstracta)." *Sociocriticism*, 26 (1-2), 68–110.
- CSEJTEI, Dezsó. (1999). *El 98 a la luz de la literatura y la filosofía: Coloquio Internacional, Szeged, 16-17 de octubre de 1998*. Szeged: Fundación Pro Philosophia Szegediensi.
- . (1999). "La filosofía del paisaje en los ensayos de Unamuno." *El 98 a la luz de la literatura y la filosofía: Coloquio Internacional, Szeged, 16-17 de octubre de 1998* (pp.52-79). Szeged: Fundación Pro Philosophia Szegediensi.
- Cuadernos Hispanoamericanos*. (1968). N° 226-227, octubre-noviembre.
- Cuadernos Hispanoamericanos*. (1998). N° 577-578, julio-agosto.

- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal y BAENA, Enrique (ed.). (1998). *Rubén Darío y el arte de la prosa, ensayo, retratos y alegorías*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea.
- DARÍO, Rubén. (1896). *Los raros*. Buenos Aires: Tip. "La Vasconia".
- . (1905). *Los raros*. 2a ed. cor. Barcelona: Maucci.
- . (1907). *España contemporánea*. París: Paris Garnier hermanos.
- . (1977). *Escritos dispersos de Rubén Darío: recogidos de periódicos de Buenos Aires. II*. Ed. Pedro Luis Barcia. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- . (1987). *España contemporánea*. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: Lumen.
- . (1987). *Poesía*. Barcelona: Editorial Planeta.
- . (1989). *El modernismo y otros ensayos*. Ed. Iris M. Zavala. Madrid: Alianza.
- DAVIS, Lisa E. (1977). "Max Nordau, 'Denegación' y la decadencia de España." *Cuadernos hispanoamericanos*, 326, 307–323.
- DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo. (1996). "Literatura, enfermedad y fin de siglo." *Leer*, 84, 50–53.
- DE LA TORRE DEL RÍO, Rosario. (1985). "La prensa madrileña y el discurso de Lord Salisbury sobre las «naciones moribundas» (Londres, Albert Hall, 4 mayo 1898)." *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, 6, 163–180.
- DE MAN, Paul. (1991). *Visión y ceguera: ensayo sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- . (2007). *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal.

- DE PACO, Mariano. (1998). "Diálogos dramáticos azorinianos." *Azorín: fin de siglos (1898-1998)* (pp. 204-211). Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert; Aguaclara.
- DEL MORAL RUIZ, Carlos. (1974). *La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja*. Madrid: Turner.
- DELEITO Y PIÑUELA, José. (1922). *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea*. Barcelona: Editorial Minerva.
- DELFINO, Augusto Mario. (1944). *Fin de Siglo*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- DEMOLINS, Edmond. (1897). *A quoi tient la supériorité des Anglo-Saxons*. París: Firmin-Didot.
- DESVIAT, Manuel. (1994). *La reforma psiquiátrica*. Madrid: DOR, 1994.
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio. (1995). "1892: Los intelectuales y el discurso colonial." *Esplendores y miserias del siglo XIX: cultura y sociedad en América Latina* (pp. 473-498). Caracas: Monte Ávila.
- . (1998). "1898: hispanismo y guerra." *Encuentro de la cultura cubana*, (11), 131-141.
- . (2006). *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- DIDIER, Béatrice. (1996). "El diario ¿forma abierta?" *Revista de Occidente*, (182), 39-47.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
- DÍEZ MEDIAVILLA, Antonio. (1998). *Azorín: fin de siglos (1898-1998)*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert; Aguaclara.
- DOBÓN ANTÓN, María Dolores. (1996). *El intelectual y la urbe: Clarín maestro de Azorín*. Madrid: Fundamentos.

- . (1996). "Sociólogos contra estetas: prehistoria del conflicto entre modernismo y 98." *Hispanic review*, 64 (1), 57–72.
- . (1998). "Azorín-Unamuno (1895-1898): 'Charivari en casa de Unamuno.'" *Azorín et la Génération de 1898* (pp. 181-190). Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour.
- DOBRY, Edgardo. (2010). *Una profecía del pasado: Lugones y la invención del "Linaje de Hércules."* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- DOMÉNECH MONTAGUT, Asunción. (2000). *Medicina y enfermedad en las novelas de Emilia Pardo Bazán.* Valencia: Centro Francisco Tomás y Valiente. UNED Alzira-Valencia.
- DÖRNER, Klaus. (1974). *Ciudadanos y locos: historia social de la psiquiatría.* Madrid: Taurus.
- DORTA, Antonio y GRANELL, Manuel. (1963). *Antología de diarios íntimos.* Barcelona: Labor.
- DRINKA, George Frederick. (1984). *The birth of neurosis: myth, malady, and the victorians.* New York: Simon and Schuster.
- DU CAMP, Maxime. (1879). *Les convulsions de Paris. Épisodes de la Commune I.* Paris: Hachette et Cie.
- . (1879). *Les convulsions de Paris. Les prisons pendant la Commune II.* Paris: Hachette et Cie.
- DURÁN, Manuel. (1957). "La técnica de la novela y la generación del 98." *Revista hispánica moderna*, 23, 14–27.
- "El Greco a Sitges. Cent Anys." (1998). *Quaderns de Sitges* 8.
- ELIAS, Norbert. (1989). *Sobre el tiempo.* México, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- ENGLEKIRK, John E. (1956). "La Antología de poetas hispanoamericanos y el hispanismo norteamericano." *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, XXXIV (127-128), 486–502.

- ENGUIDANOS, Miguel. (1983). *Fin de siglo: estudios literarios sobre el período 1870-1930 en España*. Madrid: Jose Porrúa Turanzas.
- ESCARTÍN GUAL, Montserrat. (1988). “El ensayo como método de conocimiento en Montaigne y Azorín.” *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, (6), 189–194.
- . (2002). “El diario íntimo, Azorín y la nueva novela.” *Revista de literatura*, 64 (127), 107–120.
- . (2008). “A la búsqueda del yo: Montaigne y Azorín.” *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 743, 2–5.
- . (2010). “Del autoconocimiento a la autoficción.” *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 760, 5–12.
- ESCUADERO PRIETO, V. (2012). *La novela de formación en la tradición hispanoamericana: reescrituras de la modernidad [1920-1990]*. Universidad de Barcelona.
- ESPADAS BURGOS, Manuel. (1998). “La dimensión europea del 98: una soledad anunciada.” *Revista de Occidente*, (202), 149–167.
- ESQUIROL, Jean Étienne Dominique. (1805). “Des Passions Considérées Comme Causes, Symptômes et Moyens Curatifs de L’aliénation Mentale.” Ecole de Médecine de Paris.
- . (1838). *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiéniques et médico-légal / Atlas de 27 planches*. París: J.-B. Baillière.
- . (1976). *De la hypémanie ou la mélancolie*. Toulouse: Sandoz Éditions - Privat.
- . (1980). *Des passions, considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l’aliénation mentale*. Ed. Marcel Gauchet et Gladys Swain. Paris: Librairie des deux-mondes.

- ESTEBAN, José. (2007). "Introducción a la bohemia." *Dossiers feministes*, 10, 13–21.
- ESTEBAN, José y ZAHAREAS, Anthony N. (1998). *Los proletarios del arte: introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste.
- EZAMA GIL, Angeles [et al.]. (1995). *La trayectoria del relato realista: del Naturalismo al fin de siglo*. Madrid: Espasa.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis. (1998). "Cartografías del 98: fin de siglo, identidad nacional y diálogo con América." *Anales de la literatura española contemporánea*, 23 (1-2), 117–145.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. (1968). "Modernismo, noventaiocho, subdesarrollo." *Actas III. AIH*, 2, 345–353.
- FERRARI, Emilio. (1905). *Discurso de ingreso en la Academia*. Madrid: Ambrosio Pérez y Compañía.
- FERRAROTTI, Franco. (1975). *El pensamiento sociológico de Auguste Comte a Max Horkheimer*. Barcelona: Península.
- FERRERES, Rafael. (1975). *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos.
- FERRI, Enrique. (1899). "Los Anormales." *Revista nueva*, (2), 49-57.
- FERRI COLL, José María. (2009). "Musa enferma: la melancolía en la poesía española de fin de siglo." *Frenia. Revista de Historia de la Psiquiatría*, 9(1), 53–69.
- FLAUBERT, Gustave. (1891). *Correspondance. Précédé de Souvenirs Intimes. III. 1854-1869*. Paris: G. Charpentier.
- FLOR MOYA, Cecilio de la. (1982). *Ángel Ganivet y la teoría del conocimiento en la España de fin de siglo*. Granada: Diputación Provincial.

- FLOUPETTE, Adoré, BEAUCLAIR, Henri y VICAIRE, Gabriel. (1885). *Les Déliquescentes. Poèmes décadents d'Adoré Floupette; avec sa vie par Marius Tàpora*. Byzance: Chez Lion Vanné, Éditeur.
- FOMBONA, Jacinto. (2005). *La Europa necesaria. Textos de viaje de la época modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- FOUCAULT, Michel. (1994). *Hermeneutica del sujeto*. La Piqueta.
- . (1996). *La vida de los hombres infames*. La Plata: Altamira.
- . (1999). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- . (2000). *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Ed. Miguel Morey. Barcelona: Paidós.
- . (2001). *Los anormales*. Madrid: Akal.
- . (2001). *Estética, ética y hermenéutica*. Ed. Ángel Gabilondo. Barcelona: Paidós.
- . (2002). *Enfermedad mental y personalidad*. Barcelona: Paidós.
- . (2003). *Entre la filosofía y la literatura*. Ed. Miguel Morey. Barcelona: Paidós.
- . (2003). *Hay que defender la sociedad*. Madrid: Akal, 2003.
- . (2004). *De lenguaje y literatura*. Ed. Ángel Gabilondo. Barcelona: Paidós ICE/UAB.
- . (2004). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Ed. Miguel Morey. Madrid: Alianza.
- . (2005). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la Prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- . (2005). *El poder psiquiátrico*. Madrid: Akal.
- . (2005). *La hermenéutica del sujeto*. Ed. François Ewald y Alessandro Fontana. Madrid: Akal.

- . (2006). *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano...* Ed. Angelo Morino y Víctor Sen Samaranch. Barcelona: Tusquets.
- . (2006a). *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (2006b). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Ed. Fernando Álvarez-Uría y Julia Varela. Madrid: Siglo XXI.
- . (2006). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- . (2006). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI.
- . (2006). *Seguridad, Territorio, Población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . (2007). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Ed. François Ewald y Alessandro Fontana. Vol. 2. Madrid: Siglo XXI.
- . (2009). *Nacimiento de la biopolítica. Curso del Collège de France (1978-1979)*. Madrid: Akal.
- FOUILLÉE, Alfred. (1903). *Esquisse psychologique des peuples européens*. Paris: Felix Alcan.
- FOX, E. Inman. (1976). *La crisis intelectual del 98*. Madrid: Edicusa.
- . (1988). *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*. Madrid: Espasa Calpe.
- . (1991). "Hacia una nueva historia literaria para España." *Dai Modernismi Alle Avanguardie Atti Del Convegno dell'Associazione Degli Ispanisti Italian* (pp. 7-17). Palermo. Palermo: Flaccovio editore.
- . (1992). "El concepto de la "Generación del 98" y la historiografía literaria." *Actas Del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 1761-1770), *Barcelona 21-26 de agosto de 1989*. Vol. 2. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- . (1992). *Azorín: guía de la obra completa*. Madrid: Castalia.

---. (1998). *La invención de España: nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra.

FRADERA BARCELÓ, Josep Maria. (1998). “La política colonial española del siglo XIX: (una reflexión sobre los precedentes de la crisis de fin de siglo).” *Revista de Occidente*, (202), 183–199.

---. (2005). *Colonias para después de un imperio*. Barcelona: Bellaterra.

“Freud et ses héritiers, l’aventure de la psychanalyse.” (2000). *Magazine littéraire Hors-série 1*.

FREUD, Sigmund. (2002). *La Histeria*. Madrid: Alianza.

---. (2003). *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis*. Madrid: Alianza.

---. (2004). *Psicoanálisis aplicado y técnica psicoanalítica*. Madrid: Alianza.

---. (2005). *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza.

---. (2005). *Paranoia y neurosis obsesiva*. Madrid: Alianza.

---. (2006). *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza.

FRIEDRICH, Hugo. (1974). *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix-Barral.

FRYE, Northrop. (1988). *El gran código: una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Barcelona: Gedisa.

FUENTENEbro DE DIEGO, Filiberto, HUERTAS GARCÍA-ALEJO, Rafael y VALIENTE, Carmen. (2003). *Historia de la psiquiatría en Europa: temas y tendencias*. Madrid: Frenia.

GABILONDO, Joseba. (2009). “Genealogía de la ‘raza latina’: para una teoría atlántica de las estructuras raciales hispanas.” *Revista Iberoamericana*, LXXV, 228: 795–818.

- GABRIELE, John. (1990). *Divergencias y unidad, perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado*. Madrid: Editorial Orígenes.
- GALERA, Andrés. (1987). “La antropología criminal española de fin de siglo.” *Investigaciones psicológicas*, 4, 155–161.
- GALERA GÓMEZ, Andrés. (2000). “Los guisantes mágicos de Darwin y Mendel.” *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia* LII (2) 223–282.
- GÁLVEZ ACERO, Marina. (1998). “En torno a *Los raros*.” *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico* (pp. 11-121). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- GANIVET, Ángel. (1897). *Idearium español*. Granada: Viuda e hijos de Paulino Ventura Sabatel.
- GARCÍA BERRIO, Antonio. (1996). “Milenarismo, fin de siglo y futuro de las artes.” *Revista de Occidente*, (181), 33–50.
- GARCÍA, Ignacio. (2002). “Rubén Darío y Francisco Grandmontagne en el Buenos Aires de 1898: la redefinición de los conceptos de hispanismo en América y de americanismo en España.” *Revista iberoamericana*, (198), 49–66.
- GARCÍA MORALES, Alfonso. (1992). *Literatura y pensamiento hispánico de fin de siglo Clarín y Rodó*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- GARCÍA MORALES, Alfonso (coord.). (1998). *Rubén Darío: estudios en el centenario de Los raros y Prosas profanas*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones.
- GAUTIER, Théophile. (2007). *Mademoiselle de Maupin*. Barcelona: Mondadori.
- GAY, Peter. (2007). *Modernidad: la atracción de la berejía de Baudelaire a Beckett*. Barcelona: Paidós.

- GENER, Pompeyo. (1894b). *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*. Madrid: Fernando Fé Librero.
- . (1894a). *El caso Clarín: monomanía maliciosa de forma impulsiva: estudio de psiquiatría*. Madrid, Barcelona: Fernando Fé, Llordachs.
- . (1989). *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*. Barcelona: Juan Llordachs.
- GIORGI, Gabriel. (1999). “Nombrar la enfermedad. Médicos y artistas alrededor del cuerpo masculino en *De Sobremesa*, de José Asunción Silva.” *Ciberletras* 1.
- GIRARD, Alain. (1963). *Le journal intime*. Paris: P.U.F.
- . (1996). “El diario como género literario.” *Revista de Occidente*, (182), 31–39.
- GLICK, Thomas F. et al. (1999). *El darwinismo en España e Iberoamérica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GOBINEAU, Arthur de. (1855). *Essai sur l'inégalité des races humaines*. 4 Vol. Paris: Firmin-Didot frères.
- GOFFMAN, Erving. (2008). *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique. (1895). *Literatura Extranjera. Estudios cosmopolitas*. Paris: Librería de Garnier Hermanos.
- . (1898). *Almas y cerebros: historias sentimentales, intimidades parienses, etc.* Paris: Garnier Hermanos.
- . (1900). *Bohemia Sentimental*. Barcelona: Ramón Sopena.
- . (1914). *El Modernismo*. Madrid: Librería española y extranjera de Francisco Beltrán.
- . (1919). *El primer libro de las crónicas*. En *Obras Completas VI*. Madrid: Mundo Latino.

---. (1919). *Tres novelas inmorales*. Madrid: Mundo Latino.

---. (1995). *Tres novelas inmorales*. Ed. José María Martínez Cachero. Madrid: Ed. de cultura hispánica.

GONCOURT, Edmond de y GONCOURT, Jules de. (1888). *Journal des Goncourt: Mémoires de la vie littéraire.... 1866-1870*. París: G. Charpentier et cie.

---. (1860). *Les hommes de lettres*. París: E. Dentu.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. (2000). *Intelectuales y ciencias sociales en la crisis de fin de siglo*. Barcelona: Anthropos.

GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis. (2002). *La canonización del diablo: Baudelaire y la estética moderna en España*. Madrid: Verbum.

GONZÁLEZ PÉREZ, Aníbal. (1983). *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas.

---. (1987). *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos.

---. (1997). “‘Estómago y cerebro’: *De Sobremesa, El Simposio de Platón* y la indigestión cultural.” *Revista Iberoamericana*, LXIII (178-179), 233–248.

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. (1987). *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. La Habana: Casa de las Américas.

---. (1998). “El ‘mal decir’ del subalterno: maestros y médicos diagnostican ciudadanías descompuestas.” *Anales de la literatura española contemporánea*, 23, 147–164.

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz [et al.] (compiladores). (1995). *Esplendores y miserias del siglo XIX: cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila.

- GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz (Ed.). (1996). *Cultura y Tercer Mundo. Nuevas identidades y ciudadanías. Vol. 2*. Caracas: Nueva Sociedad.
- GONZÁLEZ-RODAS, Publio. (1972). “Orígenes del modernismo en Colombia: Sanin Cano, Silva y Darío.” *Cuadernos Hispanoamericanos*, 268, 62–92.
- GRAFF ZIVIN, Erin. (2004). “Traducir lo raro: Darío, Ingenieros y Silva leen a Max Nordau.” *Literatura y otras artes en América Latina: Actas del XXXIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: Iowa City, 2 Al 6 de Julio de 2002* (pp. 203-211). Iowa city: University of Iowa.
- GRANJEL, Luis S. (1955). “Medicos y enfermos en las obras de ‘Azorin.’” *Archivo Iberoamericano de Historia de la Medicina y Antropología Médica*, VII (7), 547–559.
- GRÜNFELD, Mihai. (1996). “De viaje con los modernistas.” *Revista Iberoamericana*, LXII (175), 351–366.
- GUEREÑA, Jean-Louis, SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro y VILLENA ESPINOSA, Rafael. (1999). *Sociabilidad fin de siglo: espacios asociativos en torno a 1898*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- GULLÓN, Germán. (2006). *La modernidad silenciada: la cultura española en torno a 1900*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GULLÓN, Ricardo. (1969). *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid: Gredos.
- . (1980). *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Labor.
- . (1990). *Direcciones del modernismo*. Madrid: Alianza.
- GUNIA, Inke [et al]. (2000). *La Modernidad revis(it)ada: literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX Y XX: estudios en homenaje a Klaus Meyer-Minnemann*. Berlin: Edition Tranvia.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. (1983). *El modernismo*. Barcelona: Montesinos.

- . (1996). "José Fernández de Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa." *José Asunción Silva, Obra Completa* (pp. 623-635). Nanterre Cedex: ALLCA XX.
- . (2003). "Conferencia inaugural: La novela de artista en época contemporánea." *En el país del arte: 3er Encuentro Internacional: La novela del artista: celebrado en la Academia de España de Roma, 3-6 de Julio de 2002* (pp. 13-28). Valencia: Biblioteca Valenciana.
- GUYAU TUILLERIE, Jean-Marie. (1902). *El arte desde el punto de vista sociológico*. Madrid: Librería de Fernando Fe.
- HABERMAS, Jürgen. (1988). *Ensayos políticos*. Barcelona: Península.
- . (1989). *El discurso filosófico de la modernidad: (doce lecciones)*. Madrid: Taurus.
- HAJJAJ, Karima. (1994). "Crónica y viaje en el modernismo: Enrique Gómez Carrillo y «El Encanto de Buenos Aires»." *Anales de literatura hispanoamericana*, 23, 27-41.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio. (1987). "España e Hispanoamérica: miradas a través del Atlántico (1825-1975)." *El espejo de la historia: problemas argentinos y perspectivas hispanoamericanas* (pp. 65-110). Buenos Aires: Sudamericana.
- HAMBROOK, Glyn. (2006). "Baudelaire, Degeneration Theory, and Literary Criticism in Fin de Siècle Spain." *The Modern Language Review*, 101, 1005-1024.
- HARRISON, Joseph y HOYLE, Alan. (2000). *Spain's 1898 crisis: regenerationism, modernism, post-colonialism*. Manchester: Manchester University Press.
- HAUSER, Arnold. (1985). *Historia social de la literatura y el arte, III*. Barcelona: Labor.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max. (1978). *Panorama histórico de la literatura cubana*. La Habana: Arte y Literatura.

- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. (1949). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- HERMAN, Arthur. (1998). *La idea de decadencia en la historia occidental*. Barcelona: Andrés Bello.
- HERRANZ ANGULO, Beatriz. (2000). "Marquina y el teatro fin de siglo." *Siglo Diecinueve*, 6, 111–126.
- HERRERA Y REISSIG, Julio. (2006). *Tratado de la imbecilidad del país, por el sistema de Herbert Spencer*. Montevideo: Taurus.
- HINTERHÄUSER, Hans. (1980). *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus.
- HOBBSAWM, Eric J. (1991). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica.
- . (1998). *La Era del imperio, 1875-1914*. Barcelona: Crítica.
- HUBIER, Sébastien. (2003). *Littératures intimes: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin.
- HUERTAS GARCÍA-ALEJO, Rafael. (1985). "Degeneración y muerte en la obra literaria de E. Zola." *Jano*, 647, 53–62.
- . (1985). "Valentin Magnan y la teoría de la degeneración." *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 5 (14), 361–367.
- . (1985). "Herencia y degeneración en la obra literaria de E. Zola." *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 37, 3–37.
- . (1987). *Locura y degeneración: psiquiatría y sociedad en el positivismo francés*. Madrid: Csic.
- . (2005). *El siglo de la clínica: para una teoría de práctica psiquiátrica*. Madrid: Frenia.
- HUGO, Victor. (1882). *Oeuvres complètes de Victor Hugo. Actes et paroles 1*. París: J. Hetzel.

- IBSEN, Henrik. (2004). *Casa de muñecas. Los espectros. El pato salvaje*. Ed. Ángel García Pintado. Madrid: Edaf.
- IGLESIAS, Claudio. (2007). *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia. 1880-1900*. Buenos Aires: Caja Negra.
- IGLESIAS, Cristina. (2001). “La locura en nuestros krausistas de fin de siglo.” *Siglo Diecinueve*, 7, 209–218.
- JARAUTA, Francisco. (1997). “Fin-de-siècle: ideas y escenarios.” *En el 98 (los nuevos escritores)* (pp. 13-20). Madrid: Visor.
- JÁUREGUI, Carlos A. (1998). “Calibán, ícono del 98: a propósito de un artículo de Rubén Darío.” *Revista iberoamericana*, 184-185, 441–449.
- JAUSS, Hans Robert. (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- . (2004). *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Machado libros.
- JAY, Martín. (1990). *Socialismo fin-de-siècle y otros ensayos*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- JOHNSON, Roberta. (1996). *Las Bibliotecas de Azorín*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- . (1998). “El discurso nacionalista y el discurso sobre la mujer en el primer Azorín.” *Azorín: fin de siglos (1898-1998)* (pp. 192-201). Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert; Aguaclara.
- JOVER ZAMORA, José María. (1997). “Aspectos de la civilización española en la crisis de fin de siglo.” *Vísperas del 98: orígenes y antecedentes de la crisis del 98* (pp. 15-46). Ed. Juan Pablo Fusí y Antonio Niño. Madrid: Biblioteca Nueva.

- JUARISTI, Jon. (1999). "Entre el evangelio y la neurología: la cultura española a finales del siglo XX." *Claves de razón práctica*, 90, 2–8.
- JULIÁ, Santos. (1998). "La aparición de 'los intelectuales' en España." *Claves de la razón práctica*, 86, 2–10.
- KAMERBEEK, J. (1965). "Style de Décadence." *Revue de littérature comparée*, 39 (2), 268–286.
- KANT, Immanuel. (2001). *Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza*. Madrid: A. Machado Libros.
- . (2007). *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos.
- KANZEPOLSKY, A. (2016). "De sobremesa: el relato del lector". *El Jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, (2), 138–143.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKYL, Erwin y SAXL, Fritz. (1991). *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza.
- KÖNIG, René y SILBERMANN, Alphons. (1983). *Los artistas y la sociedad*. Barcelona: Alfa.
- KOSELLECK, Reinhart. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- . (2001). *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós.
- KRAUSE, Anna. (1955). *Azorín, El pequeño filósofo: indagaciones en el origen de una personalidad literaria*. Madrid: Espasa-Calpe.
- KRIS, Ernst. (1964). *El arte insano*. Buenos Aires: Paidós.
- . (1964). *Psicoanálisis del arte y del artista*. Buenos Aires: Paidós.

- KRIS, Ernst y KURZ, Otto. (1995). *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra.
- KRISTEVA, Julia. (1974). *La révolution du langage poétique. L'avant-garde a la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. París: Editions du Seuil.
- LAERA, Alejandra. (2001). "Leopoldo Lugones: Un intelectual en el fin de siglo." *Fin(es) de siglo y modernismo* (pp. 361-366). Ed. María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripoll. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro. (1969). *El médico y el enfermo*. Madrid: Guadarrama.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro y JOVER ZAMORA, José María. (1993). *La Edad de Plata de la cultura española. Vol. XXIX*. Madrid: Espasa-Calpe.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro y SECO SERRANO, Carlos (ed.). (1998). *España en 1898: las claves del desastre*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- LANZA, Silvina. (2001). "El mal del pájaro azul." *Fin(es) de siglo y modernismo* (pp. 143-147). Ed. María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripoll. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- LAPUYA, Isidoro L. (2001). *La bohemia española en París a fines del siglo pasado: desfile anecdótico de políticos, escritores, artistas, prospectores de negocios, buscavidas y desventurados*. Sevilla: Renacimiento.
- LARCHER, Claude. (1891). *Physiologie de l'amour moderne: fragments posthumes d'un ouvrage de Claude Larcher*. Ed. recueillis et publiés par Paul Bourget. Paris: A. Lemerre.
- LATORRE CERESUELA, Yolanda. (1996). "La *Quimera*, de Emilia Pardo Bazán, una muestra de la novela de artista en España." *Ínsula revista de letras y ciencias humanas*, 595-596, 3-4.
- LE GOFF, Jacques. (1991). *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- LEJEUNE, Philippe. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.

---. (2007). “Le journal comme «antifiction».” *Poétique*, 149 (1), 3–14.

“Les Énergés de La Belle Époque.” (1991). *Magazine littéraire* 288.

LIDSKY, Paul. (1971). *Los escritores contra la Comuna*. México: Siglo XXI.

LISSORGUES, Yvan, SOBEJANO, Gonzalo y BAULO, Sylvie. (1998). *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX: idealismo, positivismo, espíritu moderno*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail.

LITVAK, Lily. (1974a). “‘Diario de un enfermo’. La nueva estética de Azorín.” *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura: estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa* (pp. 273-282). Ariel.

---. (1974b). “*La Sociología criminal* y su influencia en los escritores españoles de fin de siglo.” *Revue de littérature comparée*, 48 (1), 12–32.

---. (1975). *El modernismo*. Madrid: Taurus.

---. (1977). “La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910).” *Hispanic review*, 45 (4), 397–412.

---. (1979). *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.

---. (1980). *Transformación industrial y literatura en España 1895-1905*. Madrid: Taurus.

---. (1986). *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*. Madrid: Taurus.

---. (1990). *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos.

LIVINGSTONE, Leon. (1970). *Tema y forma en las novelas de Azorín*. Madrid: Gredos.

- . (1982). "Autobiografía y autofantasia en la Generación del 98 (teoría y práctica del querer ser)." *Homenaje a Juan López-Morillas: De Cadalso a Aleixandre: estudios sobre literatura e historia intelectual españolas* (pp. 293-302). Ed. José Amor y Vazquez y A David Kossoff. Madrid: Castalia.
- LLANAS AGUILANIEDO, José María. (1991). *Alma contemporánea. Estudio de estética*. Ed. Justo Broto Salanova. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- LLOVET, Jordi. (2005). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2005.
- LOMBROSO, Cesare. (1894). *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*. Torino: Fratelli Bocca.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María. (2008). *Las palabras del pasado: arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*. Madrid: Fundación MAPFRE.
- LÓPEZ PIÑERO, José María. (1985). *Ciencia y enfermedad en el siglo XIX*. Barcelona: Península.
- LÓPEZ PIÑERO, José María y MORALES MESEGUER, José María. (1970). *Neurosis y psicoterapia: un estudio histórico*. Madrid: Espasa-Calpe.
- LÓPEZ PIÑERO, J. M<sup>a</sup> y MORALES MESEGUER, J. M<sup>a</sup>. (1966). "Los tratamientos psíquicos anteriores a la aparición de la psicoterapia moderna." *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, XVIII-XIX (1), 457-481.
- LOTMAN, Jurij M. (1979). "Valor modelizante de los conceptos de 'fin' y 'principio.'" *Semiótica de la cultura* (pp. 199-203). Madrid: Cátedra.
- LOVELUCK, Juan. (1965). "De *Sobremesa*, novela desconocida del modernismo." *Revista Iberoamericana*, 31 (59), 17-32.
- . (1970). "Nota sobre *Los raros*." *Sin nombre*, 1, 31-36.

- LÖWITH, Karl. (2008). *De Hegel a Nietzsche: la quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX*. Madrid: Katz.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel. (1996). "Schopenhauer en Azorín: la 'necesidad de una metafísica.'" *Anales de Literatura Española*, 12, 203–215.
- . (1997). "J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín." *En el 98 (los nuevos escritores)* (pp. 109-135). Madrid: Visor.
- . (1999). "Azorín, forjador de la Generación del 98." *La crisis española de fin de siglo y la Generación del 98: Actas del Simposio Internacional* (pp. 185-201). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- . (2000). *Imágenes del pesimismo: literatura y arte en España, 1898-1930*. Alicante: Universidad de Alicante.
- . (2002). "Azorín y la sensibilidad simbolista." *Anales de literatura española*, 15, 123–138.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel y LLORENS GARCÍA, Ramón F. (1998). *Azorín y el fin de siglo*. Alicante: Generalitat Valenciana; Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana; Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- LUDMER, Josefina. (1996). "Mujeres que matan." *Revista Iberoamericana*, LXII (176-177), 781–797.
- . (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros.
- LUDMER, Josefina (Comp). (1994). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- LUENGO, Jordi. (2007). "Escenas de la vida bohemia. Una aproximación a la creatividad amoral del 'submundo' urbano." *Dossiers feministes*, 10, 23–50.
- LUKÁCS, György. (1966). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península.

- LUNA, José Luis. (1939). "Max Nordau, amigo de las letras hispanoamericanas." *Revista Iberoamericana*, 1(1), 95–99.
- MACKLIN, John J. (1987). "Modernismo y novela en la España finisecular." *Ínsula revista de letras y ciencias humanas*, 487, 22.
- MAGNAN, Valentin y LEGRAIN, Maurice. (1895). *Les dégénérés. (État mental et syndromes épisodiques)*. París: Rueff.
- MAGNAN, Valentin. (1897). *Leçons cliniques sur les maladies mentales: faites a l'asile clinique (Sainte-Anne)*. Paris: Progrès Médicale.
- MAINER, José-Carlos. (1980). *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*. Barcelona: Crítica.
- . (1981). *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- . (1991). *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98. Primer suplemento*. Barcelona: Crítica.
- . (1997). "Pío Baroja, Fin de Siglo." *En el 98 (los nuevos escritores)* (pp. 85-107). Madrid: Visor.
- . (1998). "La crisis intelectual del 98: de Rudin a lord Chandos." *Revista de Occidente*, (202), 112–130.
- . (1999). "1898 en la literatura: las huellas españolas del desastre." *El 98 a la luz de la literatura y la filosofía: Coloquio Internacional, Szeged, 16-17 de Octubre de 1998* (pp. 37-51). Szeged: Fundación Pro Philosophia Szegediensi.

- . (2000). “De un noventayocho a otro: crisis y crecimientos.” *Fines de siglo y milenarismo* (pp. 75-102). Ed. José Ángel García Cortázar [et al.]. Vol. 1. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- . (2004). *La doma de la Quimera: ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*. Madrid: Iberoamericana.
- MAINER, José-Carlos y GRACIA, Jordi. (1997). *En el 98 (los nuevos escritores)*. Madrid: Visor.
- MALLADA, Lucas. (1998). *La futura revolución española y otros escritos regeneracionistas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MALUQUER DE MOTES I BERNET, Jordi. (1998). “Las consecuencias económicas de las guerras de 1898.” *Revista de Occidente*, (202), 264–277.
- MANRIQUE, Juan Evangelista. (1914). “José Asunción Silva (recuerdos íntimos).” *Revista de América*, I (20), 28–41.
- MARCHÁN FIZ, Simón. (1987). *La estética en la cultura moderna: de la Ilustración a la crisis del estructuralismo*. Madrid: Alianza.
- . (1994). *Fin de siglo y los primeros “ismos” del XX (1890-1917)*. Madrid: Espasa Calpe.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín. (1989). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MARCUSE, Herbert. (1985). *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca*. Torino: Einaudi.
- MARFANY, Joan Lluís. (1982). “Algunas consideraciones sobre el modernismo hispanoamericano.” *Cuadernos hispanoamericanos*, 382, 82–124.
- MARÍ, Antoni. (1984). *L'home de geni*. Barcelona: Edicions 62.
- . (1989). *Euforión: espíritu y naturaleza del genio*. Madrid: Tecnos.

- MARICOURT, René Du Mesnil. (1874). *Au bout du fossé!!: la Commune en l'an 2073*. París: Librerie Generale.
- MARISTANY DEL RAYO, Luis. (1968). "La concepción barojiana de la figura del golfo." *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV, 102–122.
- . (1973). *El gabinete del doctor Lombroso (delincuencia y fin de siglo en España)*. Barcelona: Anagrama.
- . (1983). "Lombroso y España: nuevas consideraciones." *Anales de literatura española*, 2, 361–382.
- . (1985). "El artista y sus congéneres. Diagnósticos sobre el fin del siglo en España". Tesis doctoral inédita. Universidad de Barcelona. Facultad de Filología, 1985.
- MARQUÈZE-POUEY, Louis. (1986). *Le Mouvement décadent en France*. París: Presses Universitaires de France.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. (1999). "Gabriel Miró y el *Künstlerroman*." *Actas del I Simposio Internacional "Gabriel Miró"* (pp. 89-110). Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- MARSET CAMPOS, Pedro. (1978). "La psiquiatría durante la Revolución francesa: la obra de Philippe Pinel." *Estudios de Historia Social*, 7, 217–287.
- MARTÍ, José. (1989). *Obra literaria*. Ed. Cintio Vitier. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MARTÍ MONTERDE, Antoni. (2007). *Poéticas del café. Un espacio de la modernidad literaria europea*. Barcelona: Anagrama.
- MARTÍN CABRERO, Francisco José. (1996). "El horizonte de la desdicha: (el problema del mal y el ideal ascético en Azorín)." *Anales de Literatura Española*, 12, 175–201

- . (1998). "La enfermedad como metáfora de la crisis en José Martínez Ruiz." *Azorín et la Génération de 1898* (pp. 327-340). Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour.
- . (1999). "Del medio vital al medio histórico (José Martínez Ruiz en el laberinto del 98)." *El 98 a la luz de la literatura y la filosofía: Coloquio Internacional, Szeged, 16-17 de octubre de 1998* (pp. 190-208). Szeged: Fundación Pro Philosophia Szegediensi.
- . (2003). "Diario de un enfermo de J. Martínez Ruiz." *En el país del arte: 3er Encuentro Internacional: la novela del artista: celebrado en la Academia de España de Roma, 3-6 de Julio de 2002* (pp. 249-270). Valencia: Biblioteca Valenciana.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María. (1953). "Clarín' y 'Azorín' (una amistad y un fervor)." *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 3, 159-180.
- . (1960). *Las novelas de Azorín*. Madrid: Ínsula.
- . (1987). *Reacciones antimodernistas en la España de fin de siglo*. Córdoba: Diputación Provincial.
- . (1998). "Sobre cinco folletos literarios de J. Martínez Ruiz." *Azorín: fin de siglos (1898-1998)* (pp. 55-67). Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert; Aguacalera.
- MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel. (1998). "Krausismo y regeneracionismo. El noventa y ocho en España y en el pensamiento europeo." *El camino hacia el 98: (los Escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo)* (pp. 29-56). Madrid: Fundación Duques de Soria Visor.
- MARTÍNEZ RUIZ, José. (1901). *Diario de un enfermo*. Madrid: Est. Tipográfico de Ricardo Fé.
- . (1984). *La voluntad*. Ed E. Inman Fox. Madrid: Castalia.
- . (2000). *Diario de un enfermo*. Ed. Francisco José Martín. Madrid: Biblioteca Nueva.
- . (2015). *Diario de un enfermo*. Ed. Montserrat Escartín Gual. Madrid: Cátedra.

- MARTINO, Pierre. (1958). *Parnasse et symbolisme: 1850-1900*. París: Colin.
- MATAMORO, Blas. (1988). “Modernos, modernidad y modernismo.” *Revista de Occidente*, (86-87), 25–40.
- MATAS PONS, Álex. (2010). *La ciudad y su trama: literatura, modernidad y crítica de la cultura*. Madrid: Lengua de Trapo.
- MATEO GAMBARTE, Eduardo. (1996). *El concepto de generación literaria*. Madrid: Síntesis.
- MATTALÍA, Sonia. (1996). *Modernidad y fin de siglo en Hispanoamérica*. Alicante: Generalitat Valenciana, Comissió per al V Centenari del Descobriment d’América.
- . (1997). *Miradas al fin de siglo: lecturas modernistas*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- MAYER, Arno J. (1984). *La persistencia del Antiguo Régimen: Europa hasta la Gran Guerra*. Madrid: Alianza.
- MECKE, Jochen. (2012). *Discursos del 98: albores españoles de un modernidad europea*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Memoria del Congreso Silva, su obra y su época*. (1997). Bogotá: Revista Casa Silva.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. (1893). *Antología de poetas hispano-americanos*. Tomo I. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- . (1893). *Antología de poetas hispano-americanos*. Tomo II. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- . (1894). *Antología de poetas hispano-americanos*. Tomo III. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- . (1895). *Antología de poetas hispano-americanos*. Tomo IV. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- . (1911). *Historia de la poesía hispano-americana*. Tomo I. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.

- . (1913). *Historia de la poesía hispano-americana*. Tomo II. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus. (1973). "Enrique Gómez Carrillo, *Del amor, del dolor y del vicio*. Anotaciones en torno a una novela del modernismo hispanoamericano." *Nueva revista de filología hispánica*, 22, 61–77.
- . (1984). "La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea de fin de siglo: puntos de contacto y diferencias." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII (2), 431–445.
- . (1997). *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- . (1999). "Nietzsche y el alma moderna de José Fernández en *De sobremesa*." *Revista de estudios colombianos*, 19, 5–13.
- . (2000). "Silva y la novela al final del siglo XIX." *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. T. I.* (pp. 89-111). Ed. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela I. Robledo (comp.). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- MILNER, Max. (1989). *Littérature et pathologie*. Vincennes: Presses universitaires de Vincennes.
- MIRANDA, Marisa y VALLEJO, Gustavo. (2005). *Darwinismo social y eugenesia en el mundo latino*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- MITCHELL, Bonner. (1966). *Les Manifestes littéraires de la Belle époque, 1886-1914, anthologie critique*. París: Seghers.
- MOGILLANSKY, Gabriela. (1997). "Max Nordau o las patologías de la ficción." *Atípicos en la literatura latinoamericana* (pp. 19-25). Ed. Noé Jitrik (comp.). Buenos Aires: UBA Facultad de Filosofía y Letras.

- . (2001). "Narrar a Darío: apuntes para una biografía cultural." *Fin(es) de siglo y modernismo* (271-275). Ed. María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripoll. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- MOLLOY, Sylvia. (1979). "Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío." *Revista Iberoamericana*, XLV (108-109), 443-457.
- . (1983). "Ser/decir: tácticas de un autorretrato." *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King* (pp. 187-99). London. Tamesis.
- . (1992). "Lecturas de Descubrimiento: La Otra Cara Del Fin de Siglo." *Actas de XI Congreso de La Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 17-28). Coord. por Juan Villegas. Irvine (California): AIH.
- . (1992). "Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de-Siècle Latin America." *Social Text*, 31-32, 188-201.
- . (1994). "La política de la pose." *Las culturas de fin de siglo en América Latina* (128-138). Rosario: Beatriz Viterbo.
- . (1998). "La violencia del género y la narrativa del exceso. Notas sobre mujer y relato en dos novelas argentinas de principios de siglo." *Revista Iberoamericana*, LXIV (184-185), 529-542.
- . (2009). "José Asunción Silva y las vicisitudes del sentimiento. Histeria e impostación de la feminidad en el fin de siglo." *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, 17(34), 311-335.
- . (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- MONTALDO, Graciela. (1994). *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y Modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- . (1998). "Quiroga: el fracaso del dandy, el fracaso del aventurero." *Anales de la literatura española contemporánea*, 23, 235–248.
- . (2000). "La cultura invisible: Rubén Darío y el problema de América Latina." *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 2, 10.
- . (2002). "Sujetos y espacios: las masas hispanoamericanas y la ocupación territorial." *De Arcadia a Babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana* (pp. 59-68). Ed. Javier de Navascués. Madrid: Iberoamericana.
- MONTERO, Oscar. (1996). "Modernismo y 'degeneración': *Los raros* de Darío." *Revista Iberoamericana*, LXII (176-177), 821–834.
- . (1997). "Escritura y perversión en *De Sobremesa*." *Revista Iberoamericana*, LXIII (178-79), 249–261.
- MORALES ALONSO, Carlos Javier. (1994). "Reading Sarmiento: Once More, with Passion." *Hispanic Review*, 62 (1), 35–52.
- MOREAU, Jacques-Joseph. (1845). *Du hachisch et de l'aliénation mentale: études psychologiques*. París: Fortin, Masson.
- . (1859). *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire, Ou De l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*. París: V. Masson.
- MOREL, Benedict-Auguste. (1857). *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espece humaine et des causes qui produisent ces variétés malades*. París: J. B. Baillière.
- MORENO-DURÁN, Rafael Humberto. (1976). *De la barbarie a la imaginación*. Barcelona: Tusquets.
- . (1996). "De *Sobremesa*: una poética de la transgresión." *Quimera*, 148, 42–50.

- MORÓN ARROYO, Ciriaco. (1996). *El "Alma de España": cien años de inseguridad*. Oviedo: Nobel.
- . (1999). "En torno al casticismo y el ideario del primer Unamuno." *La crisis española de fin de siglo y la Generación del 98: Actas del Simposio Internacional* (pp. 99-119). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- MOROTE, Luis. (1997). *La moral de la derrota*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MOSSE, George L. (1997). *La cultura europea del siglo XIX*. Barcelona: Ariel.
- MUKAROVSKY, Jan. (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: GG.
- MUÑOZ DEL MONTE, Francisco. (1853). "España y las repúblicas Hispano-Americanas." *Revista española de ambos mundos*, I, 257-280.
- MURCIA, Claude. (1992). "Figures de la médiation: l'Amérique espagnole et la France au tournant du siècle." *Revue de littérature comparée*, 66, 71-84.
- MURGER, Henry. (2007). *Escenas de la vida bohemia*. Barcelona: Alba, 2007.
- NARANJO OROVIO, Consuelo y SERRANO, Carlos. (1999). *Imágenes e imaginarios nacionales en el ultramar español*. Madrid: CSIC. Departamento de Historia de América.
- NAVAJAS, Gonzalo. (1998). "La modernidad como crisis: el modelo español del declive." *Anales de la literatura española contemporánea*, 23, 277-294.
- NEGRO PAVÓN, Dalmacio. (1992). *Comte: positivismo y revolución*. Madrid: Ediciones Pedagógicas.
- NERVO, Amado. (1902). *El éxodo y las flores del camino*. México. Tip. de la Oficina Impresora de Estampillas Palacio Nacional.

- NEUMANN, Eckhard. (1992). *Mitos de artista. Estudio psicohistórico sobre la creatividad*. Madrid: Tecnos.
- NIETZSCHE, F. (2008). *Ecce homo: Cómo se llega a ser lo que se es*. Madrid: Alianza.
- . (2010). *Humano, demasiado humano*. Madrid: Edaf.
- NIÑO, Antonio y FUSI, Juan Pablo. (1997). *Visperas del 98: orígenes y antecedentes de la crisis del 98*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- NISBET, Robert A. (1981). *Historia de la idea de progreso*. Barcelona: Gedisa.
- NORDAU, Max. (1889). *Le mal du siècle*. Paris: Louis Westhauser, Éditeur.
- . (1894). *Dégénérescence*. Paris: Felix Alcan.
- . (1896). *Paradoxes psychologiques*. Paris: Felix Alcan.
- . (1897b). *Paradoxes sociologiques*. Paris: Felix Alcan.
- . (1897). *Psycho-physiologie du génie et du talent*. Paris: Felix Alcan.
- . (1897a). *Las mentiras convencionales de nuestra civilización*. Librería Gutenberg de José Ruiz.
- . (1902). *Degeneración*. Trad. de Nicolás Salamerón. Madrid: Librería de Fernando Fé.
- . (1999). *Fin de Siglo*. Jaén: Del lunar, 1999.
- NOUZEILLES, Gabriela. (1997). "Ficciones paranoicas del fin de siglo: naturalismo argentino y policía médica." *MLN*, 112 (2), 232–252.
- . (1997). "Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina." *Revista Iberoamericana*, 63 (178-179), 277–281.

- . (1997). "Narrar el cuerpo propio. Retórica modernista de la enfermedad." *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, 5 (9), 149–176.
- . (1998). "La 'Ciudad de Los Tísicos': tuberculosis y anatomía." *Anales de la literatura española contemporánea*, 23 (1/2), 295–314.
- . (2000). *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar y VALERA, Juan. (1876). *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la pública recepción del Excmo. Señor Don Gaspar Núñez de Arce el día 21 de mayo de 1876*. Madrid: Imp. de T. Fortanet.
- NÚÑEZ DÍAZ-BALART, Mirta y ROJAS FRIEND, Antonio. (1998). *El día después: España y sus ex-colonias tras el desastre del 98*. Madrid: Argés.
- NUÑEZ RUIZ, Diego. (1975). *La mentalidad positiva en España: desarrollo y crisis*. Madrid: Tucar.
- OGNO, Lía. (2003). "Novelas de artista." *Las novelas de 1902: Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad* (pp. 237-251). Ed. Francisco José Martín Cabrero. Madrid: Biblioteca Nueva.
- O'HARA, Edgar. (1986). "De *Sobremesa*, una divagación narrativa." *Revista Chilena de Literatura*, 27/28, 221–227.
- OLIVARES, Jorge. (1980). "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica." *Hispanic Review*, 1, 57–76.
- OLIVER, Gabriel. (1992). *Romanticismo y fin de siglo*. Barcelona: PPU.
- OLIVIO JIMÉNEZ, José. (1979). *El simbolismo*. Madrid: Taurus.
- ONG, Walter J. (1987). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: FCE.

- ORJUELA, Héctor H. (1976). *De Sobremesa y otros estudios sobre José Asunción Silva*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- ORTEGA Y GASSET, José. (1966). *Obras Completas. Tomo I*. Madrid: Revista de Occidente.
- . (1966). *Obras Completas. Tomo III*. Madrid: Revista de Occidente.
- . (2005). *En torno a Galileo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PALAU DE NEMES, Graciela. (1962). “La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas.” *Revue belge de philologie et d’histoire*, 40 (3), 714–728.
- PAN-MONTOJO, Juan. (1998). “Economía y política del Desastre.” *Revista de Occidente* (202), 250–263.
- PAN-MONTOJO, Juan (Coord.). (2006). *Más se perdió en Cuba: España, 1898 y la crisis de fin de siglo*. Madrid: Alianza.
- PAOLINI, Gilberto. (2000). *Inquietudes éticas de los escritores de fin del siglo diecinueve*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- PARDO BAZÁN, Emilia. (1892). “San Francisco de Asís y Lombroso.” *El Imparcial*, 9.053, 3.
- PARDO BAZÁN, Emilia. (1911). *La Literatura francesa moderna. El Romanticismo I*. Madrid: V. Prieto y Compañía, Editores.
- . (1966). *La cuestión palpitante*. Ed. Carmen Bravo-Villasante. Salamanca: Anaya.
- . (1973). *Obras Completas. Tomo III*. Madrid: Aguilar.
- . (1973). “La nueva cuestión palpitante.” (pp. 1157-1195). *Obras Completas III*. Madrid: Aguilar.

- . (2009). *La cuestión palpitante, La revolución y novela en Rusia y La nueva cuestión palpitante*. Ed. Laura Silvestri y Carlos Dorado. Madrid: Editorial Bercimuel.
- PAYERAS GRAU, María y FERNÁNDEZ RIPOLL, Luis Miguel (eds). (2001). *Fin(es) de siglo y modernismo*. Vol. 1. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- PAZ, Octavio. (1990). *Hijos del limo*. Barcelona: Seix-Barral.
- . (1990). *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix-Barral.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2007). *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Ariel.
- PEDREGAL Y CAÑEDO, Manuel. (1878). *Estudios sobre el engrandecimiento y la decadencia de España*. Madrid: F. Góngora y Compañía.
- PÉLADAN, Joséphin. (1899). *La Décadence latine (Ethiopée). Finis latinorum*. París: Ernest Flammarion.
- PELLICER, Rosa. (1999). "De Sobremesa de José Asunción Silva y la novela modernista." *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28 (2), 1081–1105.
- PEÑARANDA MEDINA, Rosario. (1994). *La novela modernista hispanoamericana: estrategias narrativas*. Valencia: Universidad de Valencia, Facultad de Filología. Departamento de Filología Española.
- PERA, Cristóbal. (1996). "José Asunción Silva: un coleccionista hispanoamericano en París." *Cuadernos hispanoamericanos*, 556, 115–124.
- . (1997). *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*. Prólogo de Aníbal González. Berna: Peter Lang.
- . (1988). "De viajeros y turistas: reflexiones sobre el turismo en la literatura hispanoamericana." *Revista Iberoamericana*, LXIV (184-185), 507–528.

- . (2005). "El mito de París en el modernismo hispanoamericano." *Cuadernos hispanoamericanos*, 658, 9–20.
- PEREIRA CASTAÑARES, Juan Carlos. (1998). "La política exterior de España: crisis, aislamiento y neutralidad." *El día después: España y sus ex-colonias tras el desastre del 98* (pp. 11-40). Ed. Mirta Núñez Díaz-Balart y Antonio Rojas Friend. Madrid: Argés.
- . (1999). "Aislamiento internacional y crisis finisecular: argumentos para una reinterpretación de la historia de la política exterior española." *Los significados del 98: la sociedad española en la génesis del siglo XX* (pp. 101-118). Madrid: Biblioteca Nueva.
- PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael. (1967). "Un desconocido libro de Azorín: 'Pasión (cuentos y crónicas)', 1897." *Revista Hispánica Moderna*, 4, 280–284.
- PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael y ABELLÁN, José Luis. (1974). *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*. Barcelona: Ariel.
- PESET, José Luis. (1975). *Lombroso y la escuela positivista italiana*. Madrid: CSIC.
- . (1983). *Ciencia y marginación. Sobre negros, locos y criminales*. Madrid: Crítica.
- . (1984). "La sociedad enferma: algunas reflexiones sobre la muerte del presidente Carnot (1894)." *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 35, 177–188.
- . (1993). *Las heridas de la ciencia*. Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo.
- . (1999). *Genio y desorden*. Valladolid: Cuatro Ediciones.
- . (1999). "La ciencia entre dos siglos." *Los significados del 98: la sociedad española en la génesis del siglo XX* (pp. 635-642). Madrid: Biblioteca Nueva.
- . (2001). "Genio y degeneración en Gina Lombroso." *Frenia. revista de historia de la psiquiatría*, 1(1), 121–128.

- . (2003). "La revolución hipocrática de Philippe Pinel." *Asclepio*, 55 (1), 263–280.
- . (2007). "Pío Baroja, Ese Pequeño Buscador de Almas." *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 27 (99), 161–167.
- PESET, José Luis y HUERTAS GARCÍA-ALEJO, Rafael. (1986). "Del 'ángel caído' al enfermo mental: sobre el concepto de degeneración en las obras de Morel y Magnan." *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 38, 215–240.
- PEYRAGA, Pascale (dir). (2009). *Los retratos de Azorín. En la encrucijada de unas subjetividades. VII Coloquio Internacional, Pau, 29-30 de noviembre y 1 de diciembre de 2007*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- PHILLIPS, Allen W. (1968). "El arte y el artista en algunas novelas modernistas." *Revista Hispánica Moderna*, 34 (3/4), 757–775.
- . (1986). "Treinta años de poesía y bohemia (1890-1920)." *Anales de Literatura Española*, 5, 377–424.
- . (1988). "Apuntes para el estudio de la bohemia en algunas novelas modernas (1880-1930)." *Anales de Literatura Española*, 6, 428.
- PICAVEA, Macías. (1996). *El problema nacional*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PICK, Daniel. (1989). *Faces of degeneration: a european disorder, c.1848- c.1918*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PICON GARFIELD, Evelyn. (1987). "De Sobremesa: José Asunción Silva: el diario íntimo y la mujer prerrafaelita." *Nuevos Asedios Al Modernismo* (pp. 262-281). Madrid: Taurus.
- PICON GARFIELD, Evelyn y SCHULMAN, Iván A. (1984). *Las entrañas del vacío: ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. Mexico: Cuadernos americanos.
- PIERROT, Jean. (1977). *L'imaginaire décadent: 1880-1900*. Paris: PUF.

- PINA DOMÍNGUEZ, Mariano. (1892). *París, fin de siglo. Comedia satírica en cuatro actos*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez.
- PINEL, Philippe. (1801). *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie*. París: chez Richard, Caille et Ravier.
- . (1809). *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*. París: Brosson.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. y REYES, Rogelio. (1993). *Bohemia y literatura: de Bécquer al modernismo*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- PITARCH FERNÁNDEZ, Pau. (2003). "Decadencia y modernidad en *Alma Contemporánea* (1899)." Trabajo de investigación inédito, UAB.
- . (2006). "Degeneración, decadencia y otras imágenes de la enfermedad. Tres ejemplos de la crítica de fin de siglo." *Corporizar el pensamiento: escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental* (pp. 53-68). Pontevedra: Mirabel Editorial.
- PIZARRO, Ana. (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- PLATA, Francisco. (2009). "La novela de artista: el *Künstlerroman* en la literatura española finisecular." Tesis doctoral. University of Texas at Austin.
- POE, Edgar Allan. (1987). *Ensayos y críticas*. Madrid: Alianza.
- POZO, Alba del. (2013). "Género y enfermedad en la literatura española del fin de siglo XIX-XX." Tesis doctoral inédita, UAB.
- PRADO, Javier del (coord.). (1994). *Historia de la literatura francesa*. Madrid: Cátedra.
- PRAZ, Mario. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: Acantilado.

- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis. (1996). "La formación del 'héroe' noventayochista en las novelas de Azorín." *Anales azorinianos*, 5, 215–226.
- . (1998). "Azorín y las fuentes del dolor: unas notas sobre la 'angustia inherente.'" *Azorín: Fin de Siglos (1898-1998)* (pp. 132-143). Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert; Aguacilar.
- PRIGOGINE, Ilya. (1991). *El nacimiento del tiempo*. Barcelona: Tusquets.
- QUÉTEL, Claude y POSTEL, Jacques. (1987). *Historia de la psiquiatría*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- QUIJADA, Mónica. (1997). "Latinos y anglosajones: el 98 en el fin de siglo sudamericano." *Hispania*, 57/2 (196), 589–609.
- RABATÉ, Jean-Claude. (2006). "Francia 1870-España 1898. Desde la Débâcle hasta el Desastre." *La cultura del otro: español en Francia, francés en España / La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne* (636-649). Ed. Manuel Bruña et al. Séville: Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla: APFUE, SHF.
- RAMA, Ángel. (1985). *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil, 1985.
- . (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- RAMA, Carlos M. (1982). *Historia de las relaciones culturales entre España y la América Latina: siglo XIX*. México: Fondo de cultura económica.
- RAMÓN Y CAJAL, Santiago. (1899). *Reglas y consejos sobre investigación biológica*. Madrid: Imprenta de Fortanet.
- RAMOS, Julio. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

- RAMOS GOROSTIZA, José Luis. (2010). “‘Carácter nacional’ y decadencia en el pensamiento español.” *Biblio 3W. Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*, XV (860), 1–19.
- RAMOS MEJÍA, José María. (1974). *Las multitudes argentinas*. Ed. Adolfo Prieto. Rosario: Ed. Biblioteca.
- RAYMOND, Marcel. (1989). *De Baudelaire al Surrealismo*. México: FCE.
- REPLINGER, Mercedes. (1988). “El genio y la Academia en la España Romántica.” *Arte, Individuo y Sociedad*, 1, 37–42.
- RICHARD, Noël. (1968). *Le mouvement décadent*. París: Nizet.
- RIERA, Carme, TORRAS, Meri y CLÚA GINÉS, Isabel (eds.). (2002). *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: el fin de siglo y/o el fin de milenio actual*. Puzol: eXcultura.
- RIOPÉREZ Y MILÁ, Santiago. (1986). “Montaigne y Azorín: mas allá de una influencia literaria.” *Anales azorinianos*, 3, 179–206.
- RISCO, Antonio. (1980). *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*. Madrid: Alhambra.
- RITVO, Juan Bautista. (2006). *Decadentismo y melancolía*. Córdoba (Argentina): Alción.
- ROBLES CARCEDO, Laureano. (1999). “El mal del siglo (texto inédito de Unamuno).” *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 34, 99–131.
- ROD, Édouard. (1886). *Course à la mort*. París: L. Frinzine.
- . (1889). *Le sens de la vie*. París: Didier Perrin.
- RODÓ, José Enrique. (1900). *Ariel*. Montevideo: Imp. de Dornaleche y Reyes.
- . (2000). *Ariel*. Ed. Belén Castro Morales. Madrid: Cátedra.

- RODRÍGUEZ, Juan. (1988). "Martínez Ruiz y la polémica del esteticismo en el cambio de siglo." *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, (6), 149–156.
- . (1990). *El Diario de un enfermo de J. Martínez Ruiz en la crisis intelectual de cambio de siglo*. Trabajo de investigación de tercer Ciclo, UAB.
- RODRÍGUEZ, Miguel. (2004). *Celebración de "la raza": una historia comparativa del 12 de octubre*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (ed.). (1997). *Narrativa breve del siglo XX*. Barcelona: Grupo Hermes.
- RODRÍGUEZ FONTELA, M. Ángeles. (1996). *La novela de autoformación una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa española*. Kassel: Reichenberger.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Raúl. (1988). "Los raros: la otra estética modernista de Rubén Darío." *Texto Crítico*, 38, 51–66.
- RODRÍGUEZ MONROY, Amalia. (2007). *La traducción como transculturación: Edgar Poe y el fin de siglo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- RODRÍGUEZ OCAÑA, Esteban. (1987). "El concepto social de enfermedad." *Historia de la enfermedad* (pp. 341-349). Ed. Agustín Albarracín Teulón. Madrid: Saned.
- . (1987). *La constitución de la medicina social como disciplina en España: 1822-1923*. Madrid: Ministerio de Sanidad y Consumo.
- ROMERO LÓPEZ, M<sup>a</sup> Dolores (ed.). (1991). *Una relectura de fin de siglo en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis*. Berna: Peter Lang.
- . (2014). *Los márgenes de la modernidad. Temas y creadores raros y olvidados en la Edad de Plata*. Sevilla: Punto Rojo Libros.

- ROMERO RODRÍGUEZ, Julio. (1995). “Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae: El mito del genio y la locura.” *Arte, individuo y sociedad*, 7, 123–140.
- ROSEN, George. (1974). *Locura y sociedad: sociología histórica de la enfermedad mental*. Madrid: Alianza.
- ROSES, Joaquín. (1998). “La ‘biblioteca’ española de Darío (Siglo de Oro y Modernismo).” *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico* (pp. 171-178). Ed. Trinidad Barrera. La Rábida: Universidad Internacional de Andalucía.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. (2008). *Emilio*. Madrid: Edaf.
- RUIZ-MANJÓN CABEZA, Octavio y LANGA LAORGA, María Alicia (eds.). (1999). *Los significados del 98: la sociedad española en la génesis del siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SÁEZ MARTÍNEZ, Begoña. (2004). *Las sombras del modernismo: una aproximación al decadentismo en España*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- SAID, Edward W. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- . (2002). *Orientalismo*. Madrid: Debate.
- . (2007). *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Debate.
- SÁINZ DE MEDRANO ARCE, Luis. (1994). “Los viajes de Rubén Darío por Hispanoamérica.” *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 23, 83–106.
- SÁINZ RODRÍGUEZ, Pedro. (1962). *Evolución de las ideas sobre la decadencia española y otros estudios de crítica literaria*. Madrid: Rialp.
- SALAÚN, Segre. (1991). *1900 en España*. Madrid: Espasa.
- SALESSI, Jorge. (2000). *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- SALVADOR, Álvaro. (1998). "La literatura modernista y el espacio urbano." *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico* (pp. 27-31). Ed. Trinidad Barrera. La Rábida: Universidad Internacional de Andalucía.
- . (2002). "Un artículo semidesconocido de Rubén Darío." *De Arcadia a Babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana* (pp. 261-275). Ed. Javier de Navascués. Madrid: Iberoamericana.
- SÁNCHEZ GODOY, Rubén. (2007). "Los médicos y el extraño padecimiento de José Fernández Andrade. En 'De Sobremesa' de José Asunción Silva." *Revista Med*, 15 (2), 313-320.
- SÁNCHEZ MARTÍN, Antonio. (1997). *Ideología, política y literatura en el primer Azorín, 1893-1905*. Madrid: Endymion.
- . (1998). "Martínez Ruiz y la novela en 1901: *Diario de un enfermo*." *Azorín: fin de siglos (1898-1998)* (pp. 146-158). Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert; Aguaclara.
- SÁNCHEZ-MEJÍA RODRÍGUEZ, María Luisa. (1996). "Desencanto político y nostalgia del paraíso en los orígenes del 'mal du siècle'." *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, 9, 247-262.
- SANGUILY, Manuel. (1918). *Literatura universal: páginas de crítica*. Madrid: Editorial-América.
- SANTA-OLALLA, Miguel Ángel. (2000). *La soledad del héroe: ensayo sobre la crisis de fin de siglo en la primera novela azoriniana*. Granada: Proyecto Sur de Ediciones.
- SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil. (1995). "El héroe decadente en la novela española moderna (1842-1912)." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 71, 179-216.
- . (1995). "Bohemia, modernidad y conspiración en *El Frac Azul* (1864), de Enrique Pérez Escrich." *Ínsula revista de letras y ciencias humanas*, 578, 5-7.

- . (1995). "En el umbral de las vanguardias: deseo y subversión en la novela naturalista española." *Bulletin Hispanique*, 97(2), 583–604.
- . (1996). "Poéticas del modernismo. Espíritu lúdico y juegos de lenguaje en la incógnita 1889." *MLN*, 111 (2), 299–326.
- . (1997). "Temporalidad y discurso histórico. Propuesta de una renovación metodológica de la historia de la literatura española moderna." *Hispanic Review*, 65 (3), 267–290.
- . (2000). "Carlyle and Ganivet." *Bulletin of Hispanic studies*, 77 (4), 329–342.
- . (2002). *Investigaciones literarias: modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Crítica.
- . (2008). "De la tropa al tropo: colonialismo, escritura de guerra y enunciación metafórica en Diario de *Un testigo de la guerra de África*." *Hispanic Review*, 76 (1), 71–93.
- SANTOS MOLANO, Enrique. (1996). *José Asunción Silva: el corazón del poeta*. Santa Fé de Bogotá: Planeta Colombiana.
- SANZ ROIG, Diana. (2014). *Bourdieu después de Bourdieu*. Madrid: Arco Libros.
- SCHIAVO, Leda. (2001). "Espacios imaginarios: las 'fiestas galantes.'" *Fin(es) de siglo y modernismo* (pp. 155-160). Ed. María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripoll. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- SCHILLER, Friedrich. (1968). *La educación estética del hombre*. Madrid: Edit. Espasa-Calpe.
- SCHLICKERS, Sabine. (2000). "Rastacueros, degenerados y suicidas o la difícil modernidad en la novela hispanoamericana de fin de siècle." *La Modernidad revis(it)ada: literatura y cultura latinoamericanas de los s. XIX Y XX* (pp. 119-131). Ed. Inke Gunia [et al.]. Berlín: Edition Tranvia.
- SCHORSKE, Carl E. (1981). *Viena fin-de-siècle: política y cultura*. Barcelona: Gustavo Gili.

- SCHULMAN, Iván A. (1987). *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus.
- SEBOLD, Russell P. (1970). *El rapto de la mente, poética y poesía dieciochescas*. Madrid: Prensa Española.
- SEGADE, Manuel. (2008). *Narciso fin de siglo*. Madrid: Melusina.
- SERRANO, Carlos. (1999). "Historia y relato: la crisis del 98." *La crisis española de fin de siglo y la Generación del 98: Actas del Simposio Internacional* (pp. 33-45). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- . (2000). "El nacimiento de los intelectuales en España." *Ayer*, 40, 11–24.
- SERRANO, Carlos y SALAÜN, Serge. (1988). *1900 en Espagne: essai d'histoire culturelle*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux.
- SEVILLA SOLER, Rosario. (1998). "España y Estados Unidos, 1898: impresiones del derrotado." *Revista de Occidente*, (202), 278–293.
- SHORTER, Edward. (1984). *A History of Women's Bodies*. Suffolk: Penguin Books.
- SIGHELE, Scipio. (1902). *Literatura trágica*. Madrid: Enrique Teodoro y Alonso.
- SILBERMANN, A. (1972). *Sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- SILVA, José Asunción. (1925). *De Sobremesa, 1887-1896*. Bogotá: Editorial de Cromos.
- . (1996). *De Sobremesa*. Prólogo de Gabriel García Márquez. Madrid: Hiperión.
- . (1996). *Obra Completa*. Ed. Héctor H. Orjuela. Nanterre Cedex: ALLCA XX.
- . (2006). *Poesía; De Sobremesa*. Ed. Remedios Mataix. Madrid: Cátedra.
- SIMMEL, Georg. (1986). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.

- . (1986). "Las grandes ciudades y el intelectual." *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura* (247-263). Barcelona: Península.
- SLAMA, Béatrice. (1991). "Où vont les sexes. Figures romanesques et fantasmés 'fin de siècle.'" *Europe*, 751-752, 27-37.
- SOBEJANO, Gonzalo. (1967a). "Épater le bourgeois en la España literaria de 1900." *Forma literaria y sensibilidad social* (178-223). Madrid: Gredos.
- . (1968b). *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos.
- SONTAG, Susan. (1980). *La enfermedad y sus metáforas*. Barcelona: Muchnik.
- . (2008). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Barcelona: Debolsillo.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (1986). "Urbano González Serrano y el joven Martínez Rúa." *Anales azorinianos*, 3, 63-80.
- . (1988). *Leopoldo Alas y el fin de siglo*. Barcelona: PPU.
- . (1990). "Pío Baroja en 1901." *Bulletin Hispanique*, 92 (2), 857-880.
- . (1993). "Leopoldo Alas 'Clarín' en Nueva York (1894-97): las novedades de Hispanoamérica." *Cuadernos hispanoamericanos*, 511, 115-124.
- STAROBINSKI, Jean. (1974). *La relación crítica: psicoanálisis y literatura*. Madrid: Taurus.
- STEINER, George. (2013). *En el castillo de Barba Azul: aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Gedisa.
- TEICH, Mikulás y PORTER, Roy. (1990). *Fin de siècle and its legacy*. Cambridge: Cambridge University Press.

- TERÁN, Oscar. (2000). *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo: 1880-1910. Derivas de la "cultura científica."* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- TERRAMORSI, Bernard. (1991). "La fin du siècle ou le retour d'âge." *Europe*, 751-752 (nov./dec), 3-14.
- THIBAUDET, Albert. (1945). *Historia de la literatura francesa. Desde 1789 hasta nuestro días.* Buenos Aires: Losada.
- TODÓ, Luís Maria. (1987). *El Simbolismo.* Barcelona: Montesinos.
- TOLLINCHI, Esteban. (1989). *Romanticismo y modernidad: ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX.* Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- . (2004). *Los trabajos de la belleza modernista, 1848-1945...* San Juan de Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- TOMÁS, Facundo. (2000). *Las culturas periféricas y el síndrome del 98.* Rubí: Anthropos.
- . (2001). *Formas artísticas y sociedad de masas: elementos para una genealogía del gusto, el entresiglos XIX-XX.* Madrid: Machado Libros.
- . (2002). "El objeto de arte en las novelas del fin del siglo XIX (Huysmans, d'Annunzio, Wilde, Martí)." *En el país del arte: 2º Encuentro Internacional: literatura y arte en el entresiglos XIX-XX: celebrado en la Academia de España en Roma 6-9 de julio de 2001* (pp. 323-344). Valencia: Biblioteca Valenciana.
- TOMÁS, Facundo (ed.). (2003). *En el país del arte: 3er Encuentro Internacional: la novela del artista: celebrado en la Academia de España de Roma, 3-6 de Julio de 2002.* Valencia: Biblioteca Valenciana.
- TORRAS, Meri. (2006). *Corporizar el pensamiento: escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental.* Pontevedra: Mirabel Editorial.

- TORRES DUQUE, Óscar. (2004). "La enfermedad como una de las bellas artes. Psicopatología, arte y decadentismo en *De Sobremesa* de José Asunción Silva." *Literatura y otras artes en América Latina: Actas del XXXIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: Iowa City, 2 al 6 de julio de 2002* (pp. 29-36). Iowa city: University of Iowa.
- TORT, Patrick. (1992). *Darwinisme et société*. Paris: Presses universitaires de France.
- . (1996). *Dictionnaire du darwinisme et de l'évolution*. Paris: Presses universitaires de France.
- TORTOSA GARRIGÓS, Virgilio. (2001). *La construcción del "individualismo" en la literatura de fin de siglo. Historia y autobiografía*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- TOULMIN, Stephen Edelston y GOODFIELD, June. (1968). *El descubrimiento del tiempo*. Barcelona: Paidós.
- TRÍAS, Eugenio. (1997). *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama.
- TRIGO, Benigno Luis. (1992). "Enfermedad y escritura: el impacto de la decadencia y de la degeneración en la obra de cuatro escritores modernistas hispanoamericanos." Tesis doctoral, Yale University.
- . (1994). "La función crítica del discurso alienista en *De Sobremesa* de José Asunción Silva." *Hispanic Journal*, 15, 133-146.
- . (1994). "Los raros de Darío y el discurso alienista finisecular." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 18, 293-307.
- TRIVIÑO ANZOLA, Consuelo. (1994). "Fin de siglo: Dandys y Salomé." *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Barcelona 15-19 de junio de 1992* (pp. 1183-1192). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU.

- . (1998). "La Mirada Interior: espacios en *De Sobremesa*." *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico* (pp. 187-194). Ed. Trinidad Barrera. La Rábida: Universidad Internacional de Andalucía.
- . (2000). *Pompeu Gener y el modernismo*. Madrid: Verbum.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel. (1986). *España, la quiebra de 1898: Costa y Unamuno, en la crisis de fin de siglo*. Madrid: Sarpe.
- UNAMUNO, Miguel de. (1958). *Obras completas VI*. Madrid: Afrodísio Aguado.
- . (1958). *Obras Completas VIII*. Madrid: Afrodísio Aguado.
- . (2005). *En torno al casticismo*. Ed. Jean-Claude Rabaté. Madrid: Cátedra.
- VALCÁRCEL, Eva. (1998). "La elaboración estética en la novela modernista. *De Sobremesa*, de J. A. Silva." *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico* (pp. 179-185). Ed. Trinidad Barrera. La Rábida: Universidad Internacional de Andalucía.
- . (1998). "'De sobremesa' de José Asunción Silva: pintura, poesía y novela." *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo*, 53 (1), 60–78.
- . (1999). "Pintura, poesía y novela, sobre 'De sobremesa' de José Asunción Silva." *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 24, 295–308.
- VALERA, Juan. (1889). *Cartas americanas: primera serie*. Madrid: Fuentes y Capdeville.
- . (1890). *Nuevas cartas americanas*. Madrid: Librería de Fernando Fé.
- VALERA, J. (1958). *Obras completas*. Tomo III. Madrid: Aguilar.
- VALERY, Paul. (1995). *Estudios literarios*. Madrid: Visor.
- VALLEJO, Fernando. (2002). *Almas en pena, chapolas negras*. Madrid: Punto de lectura.

- VALVERDE, José María. (1971). *Azorín*. Barcelona: Planeta.
- VARELA, Javier. (1999). *La novela de España: los intelectuales y el problema español*. Madrid: Taurus Ediciones.
- VARELA ORTEGA, José. (1998). “La España política de fin de siglo.” *Revista de Occidente*, (202), 43–77.
- VASCONCELOS, José. (1925). *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*. Madrid: Agencia Mundial de Librería.
- VERLAINE, Paul. (1902). *Oeuvres Complètes I*. París: L. Vanier.
- . (1987). *Los poetas malditos y otros ensayos*. Madrid: Júcar.
- VEZZETTI, Hugo. (1983). *La locura en la Argentina*. Buenos Aires: Folios Ediciones.
- VILANOVA, Antonio y Adolfo Sotelo Vázquez. (1999). *La crisis española de fin de siglo y la Generación Del 98: Actas del Simposio Internacional*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- VILLACORTA BAÑOS, Francisco. (1998). “Fin de siglo: crisis del liberalismo y nuevos procesos de mediación social.” *Revista de Occidente*, (202), 131–148.
- VILLANUEVA COLLADO, Alfredo. (1984). “José Asunción Silva y la idea de la modernidad: *De sobremesa*.” *Inti: Revista de literatura hispánica*, 1 (20), 47–56.
- . (1989). “José Asunción Silva y Karl-Joris Huysmans: estudio de una lectura.” *Revista Iberoamericana*, 55 (146-147), 273–286.
- . (2004). “Marie Bashkirtseff, José Asunción Silva y *De Sobremesa*: ¿patología o intertextualidad?” *Ciberletras*, 11.
- . (2005). “Max Nordau, cultura helénica e inversión sexual en *De Sobremesa*, de José Asunción Silva.” *Ciberletras*, 12.

- VILLENA, Luis Antonio de. (1983). *Corsarios de guante amarillo*. Barcelona: Tusquets.
- . (1995). *Antibárbaros*. Sevilla: Renacimiento.
- . (2001). *Diccionario esencial del fin de siglo*. Madrid: Valdemar.
- . (2002). *Máscaras y formas de fin de siglo*. Madrid: Valdemar.
- VILLIERS DE L'ISLE ADAM, Auguste. (1977). *La extraña historia del Dr. Tribulat Bonhomet*. Madrid: Alfaguara.
- VIÑAS, David. (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- VIÑAS PIQUER, David. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
- WEBER, Eugen. (1989). *Francia fin de siglo*. Madrid: Debate.
- WEISSTEIN, Ulrich. (1975). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta.
- WHITROW, G. J. (1990). *El tiempo en la historia: la evolución de nuestro sentido del tiempo y de la perspectiva temporal*. Barcelona: Crítica.
- WILLIAMS, Raymond. (1997). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.
- WILSON, Edmond. (1977). *El castillo de Axel*. Barcelona: Cupsa.
- WITTKOWER, Rudolf y WITTKOWER, Margot. (1985). *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra.
- YEATS, W. B. (2005). *Essays of Symbolism*. Madrid: Langre.
- ZAMACOIS, Eduardo. (1936). *Tipos de café*. Madrid: Galo Sáez.

- ZANETTI, Susana. (1994). “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916).” *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura. 2. Emancipação do Discurso* (pp.489-534). Ed. Ana Pizarro. Vol. 2. Sao Paulo: Memorial da América Latina, Unicamp.
- ZAVALA, Iris M. (1996). “En ‘el impuro amor de las ciudades’, una noche...” *Quimera*, 148, 31–32.
- . (1997). “El punto nodal del modernismo hispanoamericano: sincronía de heterogeneidades.” *En el 98 (los nuevos escritores)* (pp. 21-34). Madrid: Visor.
- . (2001). *El rapto de América y el síntoma de la modernidad*. Barcelona: Montesinos.
- ZEA, Leopoldo. (1978). *Filosofía de la historia americana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ZIOLKOWSKI, Theodore. (1980). *Imágenes desencantadas: una iconología literaria*. Madrid: Taurus.
- ZULUAGA, Pedro Adrián. (2012). “Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1896-1935.” Trabajo de grado. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales.