

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Literatura

Mención en Literatura Latinoamericana

**Enfermas subversivas en la narrativa femenina del entresiglos
latinoamericano**

El caso de *Las perlas de Rosa* y *La rosa muerta* de Zoila Aurora Cáceres

Claudia Rosa Alejos Izquierdo

Tutor: César Eduardo Carrión Carrión

Quito, 2024



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Claudia Rosa Alejos Izquierdo, autora de la tesis intitulada “Enfermas subversivas en la narrativa femenina del entresiglos latinoamericano: el caso de *Las perlas de Rosa* y *La rosa muerta* de Zoila Aurora Cáceres”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Investigación en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

11 de julio de 2024



Firma: _____

Resumen

La finalidad de la presente investigación es analizar e interpretar las representaciones femeninas en la narrativa peruana de entre siglos, las cuales se definen por los tópicos decadentistas relacionados con la enfermedad, la medicina, lo lúgubre y la decadencia. El estudio se centra en dos novelas: *Las perlas de Rosa* y *La rosa muerta* (1914) de la escritora Zoila Aurora Cáceres. En estos textos, se encuentran dos personajes femeninos que atraviesan procesos relacionados con enfermedades, que son metáfora de una crisis de la femineidad de inicios del siglo XX. De esta forma, el discurso del cuerpo enfermo buscará representar una transgresión simbólica al orden social que domina a lo femenino invirtiendo “la verdad” de los discursos médicos. Por otra parte, esta lectura busca rasgos comunes entre estas novelas en torno a las dicotomías de transgresión/orden, salud/enfermedad, ángel del hogar/mujer egoísta, las cuales responden al orden establecido y a los procesos modernizadores de entre siglos, es otras palabras, a fines del XIX e inicios del XX.

Palabras claves: enfermedad, histeria, cáncer, discurso médico, novela modernista, trasgresión femenina

A mi padre, definitivamente

Agradecimientos

Quiero agradecer a todas las personas que estuvieron involucradas en el proceso de escritura de este trabajo. En primer lugar, a mis docentes del programa de la maestría, en especial a mi tutor César Eduardo Carrión y a Cristina Burneo Salazar. Sus precisas apreciaciones, comentarios y recomendaciones significaron una importante orientación para la investigación y lectura del tema de mi tesis y, finalmente, su redacción. En segundo lugar, debo también agradecer a mi familia, principalmente, por la paciencia y compañía. Creo que sin ello hubiera faltado el aliento necesario durante el camino de escritura. A mi madre y a mis hermanos les agradezco la confianza que tienen en mí; a mis dos hijos, Patricia y Marcel, les agradeceré siempre la comprensión que han mostrado desde muy pequeños. Finalmente, este trabajo hubiera sido un poco solitario sin el amor y complicidad de Aníbal.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero: Histeria femenina en <i>Las perlas de Rosa</i> (1914).....	37
1. Aspectos generales de la obra.....	37
2. El discurso de la histeria femenina y el decadentismo	39
3. Ausencia del discurso médico en <i>Las perlas de Rosa</i>	41
4. Enfermedad y el personaje femenino en <i>Las perlas de Rosa</i>	45
Capítulo segundo: Metáforas del cáncer en <i>La rosa muerta</i> (1914)	53
1. Aspectos generales de la obra.....	53
2. El discurso del cáncer y el decadentismo	54
3. El discurso médico en <i>La rosa muerta</i>	57
4. Personaje femenino y enfermedad en <i>La rosa muerta</i>	61
Conclusiones.....	69
Lista de referencias	73

Introducción

Si una mujer se propone viajar, puede recorrer el mundo entero, perteneciendo a un Consejo de mujeres; solo necesita probar que es profesional y que su labor tiende a la emancipación femenina. Como los primitivos masones, como los socios de las cofradías secretas. Una feminista no es una extranjera, en cualquiera gran capital adonde llegue, encontrará la buena acogida de una sociedad y la solicitud de sus colegas. El espíritu de comunidad las une a través de los mares y de las apartadas regiones del globo. (Cáceres 1909, 341)

El legado artístico y activista de la escritora peruana Zoila Aurora Cáceres es crucial para la comprensión de las inquietudes ideológicas, desde lo femenino, con relación al desarrollo y desenvolvimiento de las mujeres en la sociedad y en el ámbito cultural. Hija de dos personalidades políticas destacadas de su tiempo, logró forjar una relevante carrera autónoma en los ámbitos intelectual y literario finiseculares organizados bajo el dominio patriarcal. Dicha trayectoria está conformada por la producción de novelas, cuentos, ensayos, crónicas, periodismo y activismo, los cuales establecen un diálogo con el contexto y las ideas de su época.

Mi interés por su producción literaria inició en el año 2016 durante mis últimos ciclos del pregrado, en los que cursé las asignaturas de Literatura Peruana A y Literatura Peruana C en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En estas materias, conocí e investigué, por primera vez, una de sus novelas, *La rosa muerta*, que había sido reeditada algunos años antes por la editorial argentina Stock Cero. Asimismo, surge mi inclinación por la reflexión en torno a los tópicos de la enfermedad y los cuerpos enfermos en las representaciones discursivas estético-literarias. Quizá, inconscientemente, estas preferencias o elecciones temáticas se deban a experiencias personales ligadas a la muerte, pérdidas y procesos de duelo, situaciones las cuales han definido mi lugar de enunciación. Estos temas, es necesario señalarlo, se hallan representados en la obra de nuestra autora a investigar.

La escritora nació en la ciudad de Lima, el 29 de marzo de 1872, y falleció en Madrid en 1958, a los 86 años.¹ Sus padres fueron el expresidente Andrés Avelino Cáceres y Antonia Moreno. Se podría decir que de ambas personalidades recibe una definitiva influencia. Ello se podría explicar a partir de sus actuaciones en el escenario de la Guerra del Pacífico. Por un lado, Andrés Avelino Cáceres, encabezó una valiente resistencia durante este conflicto bélico, debido a lo cual es conocido como el “Brujo de los Andes”. Asimismo, fue presidente del Perú en dos ocasiones (1886-1890 y 1894-1895). Por otro lado, el rol de su madre consistió en el acompañamiento a su esposo durante la campaña de la Breña, evento en el que brinda y alcanza municiones, armamento y alimentos a las tropas. Estas acciones han sido recordadas por la escritora en distintos pasajes de su obra; por ejemplo, en *Mujeres de ayer y hoy* (1909), texto en el que destaca la labor política de su progenitora, algo poco común en una mujer de su época.

Al finalizar el enfrentamiento con el país sureño, su padre se convierte por primera vez en presidente del Perú. Luego de la firma del Tratado de Ancón,² el país se encuentra en un estado de ruina económica y de lucha interna por el poder. Tras un duelo armado entre Miguel Iglesias -representante nacional en ese momento- y Cáceres por el poder, se convoca a elecciones y resulta ganador el padre de la escritora. Este hecho significó tranquilidad para su familia, ya que pudieron establecerse en Lima y olvidar las persecuciones del enemigo chileno. En este momento, la educación era una prioridad, así que Zoila Aurora es matriculada en prestigiosos centros educativos, como el Sagrado Corazón de Belén (Lima), Brighton (Inglaterra) y Xaverius Stiffe (Alemania). No obstante, este tiempo de sosiego fue alterado otra vez por avatares políticos. En 1890, al finalizar su primer periodo presidencial, le sucede en el cargo el coronel Remigio Morales Bermúdez, pero no completa su gobierno, debido a que fallece cuatro años más tarde. Por ello, en unas nuevas y no tan transparentes elecciones, es reelecto Avelino Cáceres. Este hecho no fue aceptado a causa de las irregularidades y, al poco tiempo, se organiza un

¹ Estos datos se han recogido de los textos titulados *Aurora Cáceres “Evangelina”. Sus escritos sobre arte peruano* (2009) y *Zoila Aurora Cáceres y la ciudadanía femenina. La correspondencia de Feminismo Peruano* (2019), ambos de la historiadora Sofía Pachas Maceda. La investigadora señala que existe una confusión con la fecha de nacimiento, ya que se consignan dos años: 1872 y 1877. Sin embargo, a partir del acta de bautizo, en el que figura “diez de mayo de mil ochocientos setentidos”, el problema ha podido aclararse (Pachas 2019).

² Fue firmado el 20 de octubre de 1883 con el fin de fijar el término de la guerra entre Chile y Perú. No obstante, este se logra con perjuicios a los peruanos, debido a que Miguel Iglesias, presidente en ese momento, decide otorgar el dominio de Tarapacá a los chilenos, además de la concesión por diez años de Tacna y Arica.

sector en contra de la continuidad del presidente bajo el liderazgo de Nicolás de Piérola. Así, con el triunfo de este último, la familia Cáceres Moreno es deportada al país de Argentina.

En Buenos Aires, nuestra escritora se contacta con Clorinda Matto de Turner, quien dirigía la revista *Búcaro Americano*. Es en este medio en el que se publica su primer ensayo con inclinaciones feministas: “La emancipación de la mujer” (1896), texto al cual se le considera como el antecedente de su activismo en relación con los derechos de la mujer. Tiempo después, publica en la misma revista el cuento “Morfinicas”, en el que ya firma con el seudónimo “Evangelina”. Luego de su estadía en Argentina, continúa con su educación en el extranjero, en la Escuela de Altos Estudios Sociales de la Sorbona (Francia), entre los años de 1902 a 1906, en donde se gradúa en 1909 con la tesis *Feminismo en Berlín*. Por lo tanto, se observa que las preocupaciones en torno a las reflexiones de temática feminista son una constante en el pensamiento de nuestra autora. Ello también se encontrará reflejado en el desarrollo de sus obras literarias.

Por otra parte, estas preocupaciones no son ajenas a su tierra natal. Su incursión en las actividades públicas inicia en 1905, año en el que estableció, junto a otras mujeres, el Centro Social de Señoras, cuyo fin principal era instruir a damas de escasos recursos económicos, con la objeción de que no se buscaba igualar a la educación masculina, ya que la función primordial femenina es ser madre y educadora de sus hijos. Esta perspectiva la ha explicado Sofía Pachas Maceda (2019), al identificar a nuestra escritora como la mayor representante del feminismo católico en Perú, por su filiación con el marianismo, corriente que se caracterizaba por sobrevalorar la maternidad y todos los aspectos relacionados a ella. Dichas concepciones de naturaleza conflictiva entre feminismo y religión -cabe señalar, para fines de nuestra investigación- son posibles hallarlas en sus textos narrativos ficcionales, objeto de análisis del presente trabajo.

Tras las inestabilidades políticas, su padre, Andrés Avelino Cáceres, es designado para cumplir tareas diplomáticas en Europa, hecho el cual permite a su hija Aurora viajar para acompañar a su padre. Después de entablar relaciones y contactos en tierras europeas, se establece en París. Aquí puede potenciar su carrera intelectual. Asimismo, en esta ciudad, retoma contacto con el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, con quien después de una breve etapa de enamoramiento se une mediante nupcias el 6 de junio de 1906. A la ceremonia religiosa asisten su padre y el escritor Rubén Darío, amigo de la pareja. Sin embargo, el matrimonio dura tan solo 10 meses, debido a que la convivencia es tortuosa y difícil. Así lo narra la escritora en su libro *Mi vida con Enrique Gómez*.

Carrillo (1929). En estas memorias narra cómo su padre se opuso a la separación física de los aún esposos y exigió el divorcio, a lo cual se negó Zoila Aurora, ya que lo consideró como equivalente a la nulidad civil. Al ser una mujer católica devota, decide cumplir los deberes de la Iglesia y considerarse casada; de esta manera, descarta un nuevo matrimonio. Luego, en 1922, consigue anular el matrimonio mediante un engorroso trámite que, incluso, la conduce a acudir al Vaticano.

A pesar del fracaso de su matrimonio, esta experiencia le permite acercarse a personalidades literarias destacadas de la época; por ejemplo, a Rubén Darío y al crítico Luis Bonafoux, quienes prologan sus libros *Oasis de arte* y *Mujeres de ayer y hoy*, respectivamente. Asimismo, recorre varias ciudades europeas por los distintos compromisos y contactos de Enrique Gómez Carrillo. Así, logra consolidar no solo su desarrollo como escritora profesional, sino su carácter como mujer cosmopolita, rasgo el cual -al igual que la religiosidad- se evidencia en su obra en contraste con el componente andino que también la conforma. De esta forma, luego de su separación, retoma su actividad escrituraria. Con el seudónimo de Evangelina, la escritora peruana publica ocho textos de diversos géneros literarios: cuentos, novelas, crónicas de viajes, leyendas y narraciones históricas, además de numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales. Entre mencionadas obras, encontramos *Las perlas de Rosa* y *La rosa muerta* -ambas publicadas en 1914 en París-, textos novelísticos en los cuales centraremos nuestra lectura en los próximos capítulos de la presente investigación.

Con la finalidad de visibilizar la obra narrativa de Zoila Aurora Cáceres e inscribirla en el mapa literario de la producción femenina latinoamericana de entresiglos, nuestro trabajo se concentrará en analizar sus dos novelas y los personajes femeninos representados en estas. Consideramos imprescindible realizar un estudio de sus obras novelísticas, debido a su importancia en el desarrollo de nuestras letras modernas. Con relación a las investigaciones en torno a esta producción, hemos encontrado estudios recientes en el caso de *La rosa muerta* y, en cuanto a *Las perlas de Rosa*, estas aún no se han realizado. Acerca de la novela *La rosa muerta*, solo se pueden rastrear tres breves estudios: la primera, de Nancy LaGreca, “Intertextual Sexual Politics: Illness and Desire in Enrique Gómez Carrillo's *Del amor, del dolor y del vicio* and Aurora Cáceres's *La rosa muerta*”, publicado en *Hispania* 95, en el año 2012; la segunda en la “Introducción” a la novela en su reedición del año 2007, por la editorial argentina Stock Cero, a cargo de Thomas Ward, y la tercera a cargo de Elena Grau Llevería con “La insurrección de la bella muerta en *La rosa muerta* de Aurora Cáceres”, publicado en *Latin American*

Literary 89, en el año 2018. Además, consideramos mi tesis realizada, *Metáforas de la enfermedad en dos novelas modernistas: La ciudad de los tísicos de Abraham Valdelomar y La rosa muerta de Aurora Cáceres* (2021). Sin embargo, en cuanto al otro texto de la autora, *Las perlas de Rosa*, aún no se han realizado lecturas interpretativas, aunque debemos considerar el estudio preliminar “Zoila Aurora Cáceres Moreno: Anotaciones para una lectura de *Las perlas de Rosa* (1914)”, elaborado por Eduardo Huaytán Martínez, para la publicación de “Desastres y celebraciones: archivo digital de novelas peruanas (1885-1921)”,³ proyecto del Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

Nuestro primer paso es rescatar estas dos novelas poco estudiadas para que, de esta manera, se revalorice la novela modernista peruana dentro del desarrollo de la narrativa de la zona andina. A partir de lo anterior, nuestro interés radica en analizar, proponer y establecer las características y configuraciones principales que definen el universo narrativo de ambas obras, lo cual permitirán nuevas lecturas que complementen las anteriores y despierten el interés de los lectores e investigadores. De esta forma, nuestro objetivo principal será analizar e interpretar la representación del personaje femenino en relación con los tópicos centrales del decadentismo como la enfermedad (cáncer e histeria) en relación con los estudios culturales y del discurso médico de la época. Asimismo, se realizará una lectura narratológica de ambos textos. Como objetivos específicos, buscamos establecer un diálogo entre las novelas a estudiar mediante un análisis comparativo, el cual puede ofrecer resultados más amplios en relación con las representaciones del personaje femenino; reflexionar acerca de la representación del discurso médico como eje del orden y desarrollo social de inicios del siglo XX; y relacionar la propuesta de la autora con las características del decadentismo con la finalidad de encontrar puntos de contacto o diálogo.

En las obras de Zoila Aurora Cáceres podemos hallar distintas resistencias a la modernidad de los albores del siglo XX que implican, evidentemente, a la ciencia médica y a los discursos hegemónicos de la época. Las protagonistas se oponen a los postulados de orden y desarrollo propuestos por el discurso de la medicina de inicios del siglo XX, revirtiendo los lineamientos subordinantes establecidos sobre las mujeres. A partir de nuestra lectura de las novelas *Las perlas de Rosa* y *La rosa muerta*, extraemos nuestra hipótesis principal, la cual sostiene que la representación de sus personajes femeninos se configura como una subversión contra los postulados de la ciencia médica del entresiglos

³ Las novelas digitalizadas por este proyecto se encuentran en el siguiente sitio web: <https://celacp.org/proyectos/de-desastres-a-celebraciones/>

al intentar redefinir lo femenino, lo cual estuvo subordinado a la mirada hegemónica y autoritaria del discurso científico. Así, desde las narrativas de la enfermedad, se desestabilizan la institución matrimonial, el estereotipo del ángel del hogar y el mismo discurso médico. Por lo tanto, la transgresión contra estos se elabora desde los márgenes de la exclusión y subordinación que ejercen los principios hegemónicos y científicos al definir qué es la naturaleza femenina. A continuación, con la finalidad de explicar y sustentar nuestro análisis, revisaremos, en primer lugar, el contexto histórico cultural de la época, el desarrollo de la novela modernista y la presencia de las narradoras del entresiglos. En segundo lugar, se procederá la lectura de las novelas *Las perlas de Rosa* y *La rosa muerta* (capítulos 1 y 2) en diálogo con las concepciones culturales sobre la histeria, el cáncer, el discurso médico y el género femenino. Finalmente, presentaremos las conclusiones que hemos obtenido luego de la lectura analítica realizada.

1. Breve contexto histórico cultural del entresiglos en Perú

El desarrollo del modernismo, en el área andina de Latinoamérica,⁴ se circunscribió, centralmente, entre los años de 1888 a 1920.⁵ La producción literaria, discursiva y artística de esta época responde a cambios significativos que se ubican en el proceso cultural del periodo de entre siglos. Es en este contexto en el que se desarrolló, tardíamente, el modernismo peruano, cuyo escenario coincidió con los inicios del Perú moderno. Dichos orígenes se pueden registrar a partir del año de 1880, luego de iniciada la Guerra del Pacífico (1879-1883). Los años posteriores a este conflicto bélico estuvieron caracterizados no solo por la rápida modernización económica, sino, además, por los cambios políticos y sociales. Entre estos, se observa el surgimiento de nuevas élites en el

⁴ En este apartado, se referirá como área andina al espacio conformado por los países de Colombia, Ecuador, Bolivia, Venezuela y Perú. Ya que nuestro objeto de estudio se enfoca en dos novelas de la escritora peruana Zoila Aurora Cáceres, circunscritas en el periodo del modernismo, la primera parte de la introducción enfatizará el contexto histórico cultural de su país de origen.

⁵ Marcel Velázquez Castro, en “Los pliegues del modernismo: problemas críticos desde la perspectiva del área andina” (2018), denomina *horizonte modernista*, desde el espacio andino, al periodo temporal comprendido entre los años 1880 a 1920. Sin embargo, señala que muestra expresiones hasta, incluso, 1930. Ello sería una muestra del carácter diacrónico del modernismo andino. Además, sus producciones literarias se distinguen por presentar una radical heterogeneidad, en la cual dialogan entre sí tendencias estéticas e ideológicas como el naturalismo, decadentismo, degeneración, higienismo y positivismo. Debido a que no se manifiesta una sola unidad artística, es posible visibilizar las tensiones que se experimentan en la época. Por último, Velázquez Castro señala la presencia del rezago de la moral cristiana, la cual también se señalará en las novelas seleccionadas para la presente investigación.

territorio de la costa, las cuales, al consolidarse, formaron una poderosa oligarquía. Su formación y expresión política, el Partido Civil, se aseguró de dirigir el poder del Estado antes del final del siglo XIX.

De esta manera, se inició un momento de cierta estabilidad política luego de los años bajo el mando del militarismo. A este momento de reemergencia del civilismo, se le conoce como la “República Aristocrática” (1895-1919), término que fue señalado por el reconocido historiador tacneño Jorge Basadre. Esta denominación describe a la sociedad de esa época como el gobierno de las clases altas, cuyo dominio combinaba la violencia, el consenso, la exclusión, el paternalismo y la influencia de las doctrinas liberales. Además, el término establece una referencia al orden señorial, a un país aún socialmente dividido y a una limitada democracia. Sin embargo, este calificativo ha sido discutido, en primer lugar, por Alfonso Quiroz, investigador que señaló la clase dominante del país peruano del 1900 se caracterizaba más por ideales y orígenes burgueses que aristocráticos. Se dedicaron a los negocios financieros, comerciales y los relacionados con la bolsa de valores. Además, adoptaron el positivismo científico, alejándose, así, del pensamiento heredado de la dominación española (Contreras y Cueto 2013, 206). Esto parece una práctica alejada del espíritu aristocrático. En segundo lugar, Felipe Portocarrero indicó que la clase económica dominante era más numerosa de lo que se había asumido, y que sus redes de comunicación y relaciones eran más complejas. Con estas ideas, se afirma que el contexto del periodo presentó dinámicas contradictorias, ya que se desarrolló la convivencia de actitudes, actividades, ideologías, posturas y clases opuestas en un mismo espacio temporal. Dichas dinámicas se presentaron en los distintos ámbitos de la sociedad: cultural, político, económico, educativo, ideológico, principalmente. Por lo tanto, se sostiene que, aunque no se desprendió por completo de los mecanismos y estructuras de la colonia, el país peruano sufrió un proceso de actualización, con el fin de adaptarse a los distintos cambios del nuevo siglo. Con este nuevo cariz, esta etapa de la historia peruana se caracterizó por la prosperidad económica, estabilidad política y por una relativa paz social. A continuación, se explicarán, brevemente, los aspectos más relevantes de este periodo.⁶

El país atendió a las demandas del sistema económico y moderno de exportación. De esta manera, el crecimiento económico se debió al aumento de las inversiones del

⁶ Estos los he presentado, anteriormente, en el primer capítulo de mi tesis de licenciatura titulada “Metáforas de la enfermedad en dos novelas modernistas: *La ciudad de los típicos* de Abraham Valdelomar y *La rosa muerta* de Aurora Cáceres” (2020).

capital extranjero en la industria, mina, banca y seguros, y de las exportaciones de las materias primas. Lo llamativo del sector exportaciones era que demandaba servicios de los negocios locales; es decir, el sector exportador no era en esta época un “enclave” desarticulado del resto de la economía del país, sino que demandaba servicios e insumos locales. Por ejemplo, necesitaba de la alianza colaborativa entre la minería, la agricultura y ferrocarriles para la producción de fábricas y talleres nacionales. De esta manera, se ha propuesto que se modifique, en parte, la perspectiva sobre el dominio extranjero que ha dominado en la historia peruana. Dicha propuesta se basa en que existen evidencias contundentes de que el Perú alcanzó un cierto grado de desarrollo autónomo en la década de 1890, a pesar de la preponderancia de los mecanismos de exportación hacia los mercados metropolitanos (Bethell 1992, 250). En consecuencia, en el plano económico, se observan ciertas tensiones originadas por las dinámicas opuestas de lo internacional/nacional o exportación/autonomía.

Luego de la derrota en la Guerra del Pacífico, los intelectuales peruanos reflexionaron sobre la nacionalidad y el futuro de su sociedad. Dos generaciones de pensadores fueron determinantes para la transformación cultural peruana: la primera, la Generación del 900 o Arielista, caracterizado por la pertenencia de sus integrantes a las élites, formularon planteamientos articulados en torno al problema o cuestión nacional. Estuvo conformada, principalmente, por José de la Riva Agüero, Víctor Andrés Belaúnde, José Gálvez, y los hermanos Ventura y Francisco García Calderón. La segunda, la generación del Centenario de la Independencia, se conformó por los sectores juveniles de las clases media y popular. Se caracterizaron por retomar el ideario de sus antecesores, empero agregando caracteres ideológicos y revolucionarios. Sus más destacados representantes son José Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre.

La ciudad se modernizó por medio de la ampliación de avenidas, plazas y paseos, y por la construcción de flamantes barrios residenciales. El proceso de modernización también se intensificó, debido a la llegada de inventos como la luz eléctrica, el telegráfico, el tipógrafo y, además, por el perfeccionamiento de la fotografía, innovaciones que beneficiaron al avance del periodismo. Asimismo, se contó con el arribo del fonógrafo, la bicicleta y, luego, del automóvil. En cuanto a la interacción social, dos hechos influenciaron en su aumento: la aparición del sistema de tranvías eléctricos produjo

paseos y movilizaciones, y la aparición del cine,⁷ también, amplió en contacto entre las personas. La presencia novedosa de la electricidad revolucionó la actividad de las imprentas, lo cual se observó en la calidad y cantidad de publicaciones de la época. Así, aumentaron las editoriales y librerías, lo cual influyó en el desarrollo del periodismo.⁸

Los cambios sociales que sucedieron en este momento configuraron la imagen sociopolítica del país. Frente al avance progresivo del capitalismo, los campesinos emigraban a la ciudad y se dedicaban al trabajo obrero; por tanto, se convertían en proletarios, debido, por una parte, al desarrollo de la agroindustria y los complejos mineros en zonas urbanas y, por otra parte, al declive de las haciendas tradicionales y las mineras a pequeña escala. Así, a raíz de estos cambios socioeconómicos, surgió el movimiento obrero, el cual, influyó en el crecimiento demográfico de Lima. Este proceso es llamativo por ser un aumento de la población urbana en un país, principalmente, rural y andino: las oportunidades de trabajo en la ciudad ocasionaron la migración hacia los espacios urbanos.

Además de la migración, se observan otros cambios que forman parte del aspecto demográfico de la sociedad peruana de inicios del siglo XX. A causa del desarrollo y expansión económica, se lograron notables mejoras en la sanidad pública en cuanto a las instalaciones médicas, lo cual redujo el impacto de enfermedades fatales como la viruela, la tifoidea y el paludismo. También, se observó la disminución de la tasa de mortalidad a partir de 1895, que significó para la sociedad formar parte de un sistema más moderno caracterizado por el crecimiento demográfico constante. Así, se experimentó un proceso de “modernización demográfica” que ya se había producido en Europa desde mediados del siglo XVII (Bethell 1992, 253).

Estos avances, en el ámbito de la sanidad pública, fueron logros del aparato estatal, ya que el Estado empezó a ejecutar la función de moderador, promotor e integrador entre los ámbitos de la salud, la educación y la milicia, con el fin de unir y educar a la población indígena (Contreras y Cueto 2013, 212). Para ello, el partido civilista, modernizó el aparato fiscal y administrativo del Estado y, además, promovió la profesionalización del

⁷ La llegada del cine, en 1897, no obstante, no se alineaba al modelo del orden burgués, ya que las carpas se ubicaban en sitios bulliciosos y desordenados. Luego, las autoridades municipales regularon las proyecciones al indicar cómo deberían ser las salas y las películas que podían presentarse. Pese a estas directivas, los cines consiguieron que ciudadanos de diversas procedencias se relacionaran. Incluso, se instalaron en barrios populares.

⁸ Se distinguió por la publicación de noticias, variada información, creación e imágenes. Uno de los líderes del nuevo periodismo fue Leonidas Yerovi, y quienes siguieron su camino fueron Abraham Valdelomar y José Carlos Mariátegui. Por tanto, estos tres escritores conformaron la vanguardia de la prensa peruana (Contreras 2015, 257).

ejército, el desarrollo de la educación básica regular y el control de la salubridad pública. Así, la salud y la educación fueron consideradas como instrumentos civilizadores⁹ para la formación de ciudadanos.

Respecto a estos avances, la salud y la educación son mecanismos de control social que han sido tratados por la historiadora peruana María Emma Mannarelli en *Limpias y modernas: género, higiene y cultura en la Lima del novecientos*¹⁰ (1999). En este texto, la autora sostiene que el periodo posterior a la Guerra del Pacífico (1895 a 1930), tal como lo hemos señalado anteriormente, constituye un destacado momento de transición y modernización. La transformación del espacio público impacta en las formas y costumbres de las mujeres: empezaron a vivir con mayor libertad e independencia. Se expandió el negocio y uso del maquillaje, el funcionamiento de los salones de belleza, la práctica de los hábitos de beber y fumar en público, y la moda de trajes de baño, cortos y ceñidos (Mannarelli 1999, 40). Asimismo, las mujeres empiezan a laborar en casas de comercio, oficinas públicas y tiendas de comercio. Así, estas nuevas tendencias modificaron los comportamientos y, por tanto, apareció una normatividad nueva y diferente. En relación con ello, el tópico de la higiene, que implicaba replantear los vínculos entre los individuos, empezó a destacar de manera cada vez más notoria y se convirtió en un aspecto muy ligado al ámbito público (35). En consecuencia, el rol y la figura del médico¹¹ se convierte en el pilar del progreso social y, sobremanera, en la salud femenina.

⁹ Es importante señalar estos cambios de la época, ya que consideramos que se relacionaron e influenciaron en las reflexiones en la literatura sobre el cuerpo, la salud y la mujer. En 1905, la educación primaria se declaró gratuita y obligatoria. Algo similar aconteció en el ámbito de la salud pública: en 1903, se formó una Dirección de Salubridad Pública en el Ministerio de Fomento. Si bien su formación se debió a la epidemia de peste bubónica que asolaba Lima y otras ciudades costeras, sus funciones traspasaron sus objetivos principales de creación. La protección de la salud se convirtió en responsabilidad del Estado y en el requisito para un desarrollo normal de la economía de exportación, del ritmo de trabajo y de la atracción de inversiones e inmigrantes europeos. Por tanto, se sostiene que las políticas de salubridad fueron mecanismos de orden social de destacada importancia y aplicación para la época, hecho el cual también se reflejó y cuestionó a partir de la mirada y sensibilidad literarias.

¹⁰ Mannarelli, a partir de la revisión del archivo fotográfico del francés Eugene Courret, establece una lectura sobre los cambios sociales y femeninos en la historia peruana desde la década del setenta del siglo XIX hasta los años treinta del XX. En este proceso, la investigadora señala dos agentes principales de las definiciones de las nuevas realidades de la sociedad limeña: el médico y las mujeres. Ambos, a través de sus discursos, recrean la realidad social y, al mismo tiempo, se autodefinen como sujetos de esta (1999, 18). Mediante estos enunciados, se formularon ideas fundacionales que influenciaron en la práctica y modificaciones de la sociedad. Así, el rol del discurso médico se perfiló como normativo; por ello, su injerencia en la vida y el cuerpo femenino vincula los ámbitos privado y público. Esto permite establecer una reflexión acerca del cuerpo y sus representaciones sociales ligadas a los conceptos de orden y control de las estructuras de la sociedad.

¹¹ Estuvieron conformados por un grupo de laicos inspirados por las ideas más modernas. Configuró diversos aspectos, entre ellos el político, debido a que desplazaron a abogados de la formación del Congreso. Asimismo, alcanzaron cargos en ministerios y municipios (Mannarelli 1999, 44).

Respecto a las ideas de progreso como parte del proyecto nacional, atendieron, puntualmente, el incremento y la educación de la población, aspectos que se han señalado previamente en esta investigación. Por lo tanto, la consigna de la época era la frase “orden y progreso”, la cual constituyó las aspiraciones de las mujeres progresistas y educadoras como de los médicos. Esto lo indica Mannarelli (47) en la siguiente cita:

Según los médicos el país era un espacio caótico, además de sucio e insalubre. Poblado por habitantes presos por absurdas creencias y costumbres; débil y despoblado. Se encontraba en los umbrales de la civilización, Ordenarlo, limpiarlo y educarlo eran los requisitos para abandonar el estado de barbarie. En esta prédica la función de las mujeres era primordial.

En el extracto anterior, se puede observar que las ideas tradicionales significaron un obstáculo para promover nuevas normas públicas en torno a la salud, el cuerpo y la sexualidad. A pesar de ello, los médicos se convirtieron en la voz principal del orden social, debido a que fueron los primeros laicos encargados de orientar y normar la salud pública, lo cual significó el declive del discurso religioso de la Iglesia (47). De esta manera, el discurso médico¹² se instauró como la voz normativa pública, quebrando el dominio de las instituciones religiosas sobre el desarrollo y ejercicio de la sexualidad.

La imagen del país también resultó crucial para la formación de estos principios y paradigmas. Se debe recordar que el país peruano estaba sufriendo los rezagos de la derrota en la Guerra del Pacífico; por tanto, se tenía que recuperar. Para que se alcance esta sanación, cada individuo debía estar “saludable”. A partir de estas ideas, se establece la metáfora social del cuerpo: el progreso del país se relacionaba, directamente, con el estado corporal de cada uno de sus habitantes. Entonces, las prescripciones médicas y la higiene se configuraron como mandatos y deberes patrióticos con el fin de fortalecer el organismo nacional: “Los conceptos higiénicos se convertían en premisas morales, pues pretendían normar las formas de vida de las personas y las maneras en que estas debían

¹² Este estuvo constituido, casi totalmente, por varones; es decir, era un discurso exclusivamente masculino. Sin embargo, es necesario resaltar la presencia de mujeres en el avance sanitario de la época. El incremento de la participación femenina fue notable durante el periodo que estudiamos: en 1980, el 23 % de los profesionales de salud eran mujeres y, en 1931, ascendió a 43 %. Además, un número reducido de mujeres había estudiado en la Facultad de Medicina de Lima. Según Elvira García y García, ellas fueron Laura Esther Rodríguez Dulanto, Cristina Patrón, Catalina González, Beatriz Carbajal y Mercedes Cisneros. A pesar del rol dominante del hombre en el desarrollo de la medicina, García y García sostuvo que la presencia femenina en la medicina era crucial, debido a que eran capaces de generar una atmósfera de confianza con el paciente, lo cual no podían generar los médicos. Esta cualidad, asimismo, podría detener el avance de enfermedades secretas o vergonzosas (Mannarelli 1999, 48-51). Este aspecto será clave para nuestra lectura de la novela *La rosa muerta* (1914) de Zoila Aurora Cáceres.

relacionarse, ocupar espacios y, en consecuencia, instaurar las distancias para la convivencia” (59).

Estos intereses públicos, influenciaron en la producción escrituraria femenina de la época. Por una parte, se debe recordar la relevancia que adquiere la educación en este periodo. A pesar de la presencia de la Iglesia y su poder, las mujeres estaban preocupadas por redefinir la moral femenina con base en la educación y el trabajo (59). El desarrollo de la educación de las mujeres estaba vinculado con patrones de conducta, los cuales se concentraban en el control de las emociones¹³ con inclinaciones a igualar a los miembros de la sociedad. Así, el sistema educativo, sumado a la familia, era el encargado de crear sujetos con nuevos valores, además de redefinir o precisar los roles domésticos. Por otra parte, las escritoras y educadoras no fueron ajenas a las ideas progresistas de la época; por ellos, convergieron con los postulados del discurso médico: “Tanto en el aspecto literario como en el ensayo cultural y de crítica social, las mujeres tuvieron como actitud básica la observación fisiológico-moral” (60). En otras palabras, las escritoras de la época buscaron representar y explicar la naturaleza psicofísica del comportamiento humano en relación, por lo general, con un entorno determinado, lo cual permitía sustentar sus producciones en la objetividad científica.

Con esta presencia de las mujeres en los espacios públicos se consolida su participación en el discurso cultural. Este, el cual abarcó producción literaria y crítica, interpretó acerca de los cambios en la identidad femenina en relación, principalmente, con la sexualidad y el cuerpo. Por lo tanto, las reflexiones y escrituras sobre lo femenino se influenciaron por el impacto del discurso médico normativo. Un caso de dicha intertextualidad se encuentra en las novelas de la época, las cuales plasmaron las tensiones que surgieron entre la tradición, modernización, ciencia, higienismo, cuerpo y sexualidad. Este diálogo conglomerado de contrastes es característico del modernismo latinoamericano y de la producción novelística del entre siglos. Dos obras de este momento -*Las perlas de Rosa* y *La rosa muerta* de Zoila Aurora Cáceres- que muestran los rasgos señalados en estas líneas previas, se presentarán en los capítulos siguientes, pero no sin cumplir, previamente, con un recuento y relectura del primer movimiento cultural latinoamericano.

¹³ Según Mannarelli (1999), se sostiene que la autoacción de las emociones es un requisito para la constitución de vínculos más o menos igualitarios respecto a la gestación de los espacios públicos. Dicho rasgo es clave en la propuesta cultural de las mujeres del periodo estudiado. Este, además, se hallará en las novelas de Zoila Aurora Cáceres seleccionadas para la presente investigación.

2. Sobre el modernismo y la novela modernista en Latinoamérica

2.1 Alcances sobre el modernismo latinoamericano

Acerca del modernismo¹⁴ latinoamericano, podemos encontrar una amplia bibliografía,¹⁵ la cual se destaca en el estudio de la producción poética y cuentística. Esta tendencia ha provocado que no se atiende con la misma intensidad a la producción novelística de la época, lo que se traduce a una falta de investigaciones sobre estas obras. El modernismo inició el proceso de modernización de la estética y el lenguaje de nuestra literatura; es decir, fue el momento previo de renovación a la vanguardia literaria. Con él empezó la profesionalización del artista¹⁶ y la reelaboración de la lengua poética; es decir, se trasladó a la expresión verbal el afán de autonomía e innovación cultural.

Como sabemos, el primer movimiento artístico cultural latinoamericano apareció con la publicación de *Azul...* del nicaragüense Rubén Darío en el año de 1888. En la segunda mitad del siglo XIX, en Europa, surgieron tendencias innovadoras en el campo artístico. En cada país, estas se promovieron con nombres propios y diversos, como simbolismo, parnasianismo, impresionismo o prerrafaelismo. Frente a esta diversidad nominal, no se buscó unificación con el uso de un nombre como el de modernismo, término que fue empleado para indicar al movimiento de renovación literaria en la América española (Henríquez 1962, 11). No fue propiamente una escuela y sus autores no consideraron a la tradición española como su fuente principal de inspiración. Por el contrario, se inspiraron de las tendencias literarias predominantes en Francia durante el siglo XIX: el simbolismo, el parnasianismo, el impresionismo, el realismo, el naturalismo

¹⁴ Luego de la presentación del contexto histórico, social y cultural latinoamericano de inicios del siglo XX, es evidente que se considerará al modernismo no solo como un movimiento literario, sino como una época cultural de crisis y rupturas. Ángel Rama, Ricardo Gullón, Rafael Gutiérrez Girardot e Ivan Schulman son algunos de los estudiosos que plantean esta lectura (Grau 2008).

¹⁵ Con el fin de ampliar información sobre la historia literaria del modernismo, se recomienda la lectura de *Breve historia del Modernismo* de Max Henríquez Ureña; *Rubén Darío y el Modernismo* y *Las máscaras democráticas del modernismo* de Ángel Rama; *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* de Rafael Gutiérrez Girardot; *El Modernismo* de Lily Litvak; *Direcciones del Modernismo* de Ricardo Gullón. Estos textos serán las fuentes principales para la disertación de las ideas del presente apartado.

¹⁶ Se logró por la modernización de las letras hispanoamericanas basada en la tríada contradictoria en la que se desenvolvió el artista. Esta consistió en el periodismo, la filología y la literatura europea, disciplina y ámbitos que influenciaron en la formación del escritor del modernismo (González 1987). Además, los autores y las autoras asimilaron varios de los tópicos decadentistas, los cuales contribuyeron con peculiaridades estilísticas y perspectivas críticas sobre asuntos socioculturales.

y el romanticismo, del cual se influenciaron de su lirismo y, también, de su vertiente gótica y fantástica.¹⁷

A estos rasgos, Max Henríquez Ureña suma el de la sinestesia, recurso impresionista que consistía en representar las impresiones de las cosas, y que fue uno de los favoritos usados por algunos modernistas. De esta manera, se puede relacionar el movimiento con la sensibilidad de la época: innovaciones, cambios, contrastes y, por supuesto, contradicciones que caracterizaron el momento histórico del fin de siglo. Dicha atmósfera nueva y volátil generó, como era de esperar, una nueva sensibilidad,¹⁸ y esta acompañó e influyó en los artistas de ese tiempo.

En *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Ángel Rama expone el nuevo contexto latinoamericano que fue el escenario para el desenvolvimiento de las nuevas tendencias artísticas: la modernidad. A partir del caso del poeta nicaragüense, el crítico uruguayo sostiene que el escritor modernista, en su búsqueda de instaurar una poética y así alcanzar autonomía artística, atiende al problema de la integración a una cultura occidental. Esto implicó que eligiera, en una época de intensos cambios y contradicciones, la ruta predominante que guio el proceso histórico. Así, el artista se instaló en la modernidad, lo cual lo condicionó y definió su sensibilidad (Rama 1970, 6-7).

A fin de integrarse a la cultura de Occidente y, al mismo tiempo, manifestar independencia estilística, los escritores hispanoamericanos abandonan el referente de la literatura española y se nutren, en cambio, de las tendencias francesas; es decir, revalorizaron la cultura europea y su aporte poético. De esta manera, la participación en la modernidad y el influjo de la literatura gala, sumaron, definitivamente, al proceso de innovación lírica, que se distinguió por la “subjektivación”,¹⁹ entendida como el valor

¹⁷ Por una parte, los modernistas no reaccionaron contra la esencia del romanticismo, sino hacia sus excesos y redundancia de recursos. Por otra parte, el parnasianismo francés influyó en la búsqueda de perfección formal y la renovación de la expresión poética la impulsó el simbolismo, que rechazaba las limitaciones de la poesía tradicional. Así, el modernismo rompió con los cánones de la retórica seudoclásica (Henríquez 1962, 14).

¹⁸ Esta se originaba en el *mal de siglo*, que se refiere al estado patológico que padecen los individuos debido al acelerado desarrollo que produce la modernidad. Los cambios rápidos y bruscos impactaron de forma considerable en la sociedad, lo cual provocó, según Max Nordau, en *Degeneración*, cuadros de histeria y degeneración, que desencadenaron “síntomas” como la fatiga, el pesimismo y la falta de moral o decadencia. Así, el autor construye una crítica al proceso de modernización de fines del siglo XIX, cuyas innovaciones y avances repercutieron también en el campo artístico, ya que los escritores y las escritoras finiseculares son considerados como decadentes y degenerados (Nordau 1902).

¹⁹ Ángel Rama (1970) la define como una regla individual en el arte, “significa imponer, como base de la experiencia poética, una fractura entre mundo y hombre, que ya se había iniciado con el romanticismo, pero que sólo ahora remite drásticamente la existencia del universo al padecimiento y a la

único y que posibilita determinar la importancia de las producciones literarias (Rama 1970). Este subjetivismo era la norma de la economía liberal que se desarrolló en América Latina en el siglo XIX y que modelaba, a su imagen y semejanza, tanto a hombres como mujeres. La economía liberal buscó superar a las dinámicas tradicionales y colonialistas imponiendo su escala de valores (Rama 1970). Así, con este nuevo subjetivismo, surge la necesidad imperiosa de expresión del nuevo sentir, lo cual implicó mecanismos escriturales de originalidad y novedad:

Mediante ellos se puede expresar, desde una interioridad exasperada, el nuevo mundo surgido. La imposición del liberalismo muestra tal absolutismo que desintegra todo cuerpo doctrinal procedente del pasado que se le oponga, desintegrando la noción misma de movimiento colectivo, unitario, aglutinante de hombres. [...] La subjetivación refuerza el criterio de la desemejanza de los hombres, abre el camino hacia la originalidad como principio -o como incendio- de la creación, y aspira a que ella, funcionando como verdadera “patente de fabricación”, sea preservada de toda imitación, resulte irrepetible en el mercado. (15-6)

A partir de la cita anterior, se reafirma la búsqueda constante de autonomía original en la escritura artística del modernismo. Sin embargo, la subjetivación, también, permitió la elaboración de discursos que reflexionaron y cuestionaron la (nueva) realidad social que formó el liberalismo: la nueva sensibilidad reflejó los síntomas ante los cambios de la época y profundizó sobre las problemáticas que se generaron por el nuevo orden de la sociedad, principalmente configurado por el control y el progreso; la ciencia médica y la salud.

Entre las características del modernismo, cabe señalar que se ha indicado como uno de los rasgos del escritor el rechazo hacia la realidad inmediata; no obstante, el/la artista, al establecer un diálogo con su innovador entorno y apreciarlo críticamente, manifiesta una postura que atiende a su contexto con el fin de reflexionar sobre sus problemáticas. Este es solo uno de sus rasgos contradictorios, ya que el modernismo, también, muestra tendencias opuestas o dicotomías; por ejemplo, orden/desorden; moderno/tradicional; occidental/andino; urbano/rural; cosmopolitismo/conservadurismo; salud/enfermedad. Estas contradicciones componen las “invariantes americanas”, presentes de una manera aguda particularmente durante la época modernista.

Dichos contrastes no pudieron homogeneizarse y la expansión del capitalismo marcó el desarrollo de la *belle époque*. Los movimientos económicos se reproducen,

gloria de una conciencia que se aísla y se le opone” (12-3). Asimismo, el subjetivismo permite considerar al arte no como un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos, punto que fundamenta el individualismo del creador.

paralelamente, en el campo cultural. No solo por la imitación de la literatura francesa, sino, también, porque los/las artistas “se sienten llamados a hacerlo en la medida en que viven, servicialmente, experiencias emparentadas a los centros industriales y culturales” (24). Así, se universalizan las condiciones particulares del sistema económico²⁰ en los demás ámbitos; sin embargo, Ángel Rama (1970) advierte que estas dependen del tipo colonial, hecho el cual instaura, como es evidente, una contradicción, que no solo se manifiesta en el campo económico. Ello, podría afirmarse, fue una “verdadera fiebre civilizadora” que trató de cubrir “con un aspecto europeo aquellas regiones en vertiginoso ritmo de progreso económico y demográfico” (32). Este poder civilizatorio se apoyó, indudablemente, en los discursos de la ciencia médica y el higienismo para poder lograr el control y el orden social de las comunidades que estaban atravesando los cambios ya reseñados. Como se ha señalado, estas experiencias no fueron ajenas a los artistas del modernismo y configuraron sus subjetividades, las cuales se pueden reconocer en los diversos discursos que se elaboraron en la época. En estos, se pueden señalar posturas y miradas críticas frente al aparato civilizador determinado por la ciencia, la medicina, el orden y el progreso. Conforme a estas afirmaciones, es posible hallar dichas inquietudes en las novelas modernistas, el caso de la narrativa de Zoila Aurora Cáceres no es la excepción.

2.2. La novela modernista latinoamericana desde las narradoras del entre siglos

Las novelas del modernismo o del periodo de entre siglos²¹ reflejan las contradicciones de la época. En la mayoría de estas obras narrativas, se reconoce el influjo del realismo y del naturalismo, lo cual descarta la oposición entre este último y el arte modernista, ya que “en el movimiento modernista cabían todas las tendencias, con tal de que la forma de expresión fuese depurada, esto es, con tal que el lenguaje estuviera trabajado con arte, que es, por excelencia, el rasgo distintivo del modernismo” (Henríquez

²⁰ “Para poder actuar, el capitalismo debe imponer a las regiones sobre las que se ejerce, su sistema de valores: su subjetivismo económico, la división del trabajo, los principios de racionalidad de la producción, su concepción del objeto económico y de las leyes de circulación del mercado. De otro lado no podría funcionar” (Rama 1970, 24).

²¹ Este término connota hibridez y se nutre tanto del final de un siglo como del inicio de otro. Asimismo, el concepto permite ubicar las novelas, a sus autores y autoras “entre” varias tendencias artísticas: la tradición femenina de la novela moral y sentimental; la tradición realista decimonónica; las feminidades propuestas por los discursos dominantes, y el modernismo (Grau 2008).

1962, 19). Esta confluencia de tendencias, corrientes y estilos es uno de los rasgos más destacados de la narrativa modernista, lo cual propició la manifestación de las contradicciones e hibridez en sus discursos literarios. Dichos rasgos, también, han sido señalados por otros estudios en torno a la novelística de fin de siglo o del entre siglos.

Por una parte, para Aníbal González, en *La novela modernista hispanoamericana* (1987), la novela modernista forma parte de la historia literaria de nuestro continente y es el momento previo que originó a la novela de la Revolución Mexicana, la novela de la tierra y la narrativa vanguardista de los años 20 y 30. De esta manera, la novela modernista -y el modernismo en sí- es un momento fundacional en la historia literaria de Hispanoamérica: “La categoría de la ‘novela modernista’ es tan difícil de definir precisamente porque ella 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” (17). Además, la novela modernista asumió un sesgo cosmopolita y urbano al atender las problemáticas nacionales:

lejos de ser una producción novelística frívola e intrascendente, indefinida tanto formal como ideológicamente, la novela modernista es el registro de una búsqueda honda y sostenida de definición, de fundamentación, no solo en el plan estético o cultural, sino también en el plano político. Para ser más explícitos: la novela modernista explora y atestigua, con mayor claridad incluso que la crónica, el proceso de conversión por el que atravesaron los literatos hispanoamericanos de fines del siglo XIX y principios de XX, que habría de transformarlos en intelectuales, en el sentido moderno del término. (28)

Los escritores modernistas, al atender la crisis más inmediata para ellos -la Guerra hispano-cubano-norteamericana de 1898-, experimentan la necesidad de actuar mediante la tinta y el papel (González 1987). Esta fue una estrategia mediante la cual el artista o escritor se ubicó en una situación y discurso que le posibilite expresarse, con cierta autoridad, sobre asuntos que concernían a su sociedad. Así, se evidencia que los modernistas se relacionaron y reflexionaron sobre su entorno, lo que descarta el cumplimiento total de una actitud exotista y ajena a la realidad.

En relación con el estudio y comprensión del modernismo, el autor afirma que en el momento de la publicación de su texto no existía una teoría que destacara la labor literaria y los métodos mediante los cuales el modernismo tuvo impacto en la cultura y escritura hispanoamericana. A pesar de esto, menciona dos estudios nuevos y notables²²

²² *Los hijos del limo* (1974) de Octavio Paz y *Las contradicciones del modernismo* (1978) de Noé Jitrik son los textos considerados como nuevas lecturas por González. Además, señala otro de importante lectura: *Celebración del modernismo* (1976) de Saúl Yurkievich.

para la época que trataban de dilucidar la conexión entre el modernismo y el concepto “modernidad”. Según esta lectura, el escritor propone la hipótesis que el modernismo logró modernizar la literatura hispanoamericana de manera textual, a través de la incorporación de la filología como un elemento clave para la tarea literaria. La filología²³ fue la pauta distintiva de la escritura modernista y vinculó a los escritores con el pensamiento más innovador y extremo sobre la literatura y el lenguaje que Europa había producido hasta ese momento, lo que les permitió discutir aspectos que no eran precisamente de naturaleza literaria.

El autor menciona que el canon de la novela modernista presenta una continuidad en cuanto a temas, problemas y estilos, lo que significa que la composición de una tradición. Aquel se inicia con la aparición de la novela *Lucía Jerez* de José Martí en 1885 y termina con *El embrujo de Sevilla* de Carlos Reyes en 1927, aunque se sabe que se escribieron otras novelas hasta la década de 1930. Según González, la novela del modernismo se originó y se desarrolló en un período de aproximadamente cuarenta años, desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX.

Respecto a las características de la novela modernista, el crítico enumera once características. Entre las ellas, se encuentran una gran preocupación por la perfección formal; la inclusión de tópicos como el interior, el museo, la biblioteca, la mujer fatal, el *dandy* y el *spleen* vital; la manifestación del sesgo antipositivista; un enfoque cosmopolita y urbano con el que se abordó la problemática nacional; la presencia de la figura del artista que busca definir su rol en la sociedad; una exploración constante de la definición del rol de intelectual; la búsqueda de orígenes históricos de los problemas contemporáneos; la afiliación a movimientos sociales y políticos de la época; y la conciencia profunda de la literariedad de su escritura artística.

Por otra parte, en *La novela hispanoamericana de fin de siglo* (1997) de Klaus Meyer-Minnemann, se señala que el modernismo, el cual se considera el objeto de estudio formado en y por la historia. Se desarrolló entre 1895 y la primera mitad de los años veinte, y se caracterizó por desviarse del Naturalismo y por recibir la influencia de la literatura francesa. Para el autor, en la novela de Hispanoamérica del final del siglo, puede notarse una fuerte conexión con el Romanticismo europeo, así como con la literatura

²³ Cabe recordar que, durante el auge de la filología entre los modernistas, hubo una oposición hacia la práctica del periodismo, ya que este disputó su autoridad y relevancia. En resumen, como ya se mencionó en una nota anterior, el modernismo hispanoamericano en prosa y poesía se basó en una contradicción trilateral entre literatura europea, filología y periodismo.

española de los últimos cincuenta años del siglo XIX. Este último vínculo se logró gracias a la superación del Naturalismo. En otras palabras, “existía un estrecho lazo entre la crítica francés y española y la literatura hispanoamericana” (31). Sin embargo, al momento de reconocer la novela posnaturalista, se confirma también la frase “fin de siglo”, que permitió distinguir la sensibilidad a la cual se regían las nuevas formas literarias. Asimismo, señala algunos de los componentes que son referentes inmediatos de la literatura de la época: primero, el pesimismo cultural e histórico de la filosofía después de Hegel -que se difundió ampliamente en Francia-; y la clara oposición al mundo burgués y, por consiguiente, a sus valores e instituciones.

Según lo presentado por Meyer-Minnemann, las características de la novela hispanoamericana del fin de siglo son el abandono de la novela naturalista y preferencia por el mundo interior de los personajes novelísticos; prevalencia de la mimesis, que posibilitó la fusión del mundo interior con la escenografía exterior, lo cual hizo plausible el vínculo entre los personajes y el entorno; alejamiento de la pretensión cientificista o positivista; rechazo de los valores y las instituciones de la burguesía; representación de un mundo ficcional viable con la realidad latinoamericana; desarrollo de las acciones y los personajes en el extremo de la experiencia humana; conexión con las obras y rasgos del modernismo; y reivindicación vanguardista con relación con los cambios sociales y políticos de la época (Meyer-Minnemann 1997).

La propuesta de Elena Grau Lleveria (2008) se suma a las ya reseñadas. La autora señala que el modernismo fue un movimiento trasatlántico: un fenómeno hispánico con expresiones particulares y nacionales; una corriente artística cultural que traspasa los límites de la cultura española. Incluso, el modernismo incluye distintas manifestaciones dentro de un mismo país. Lo mismo se observa en la incorporación de las diversas tradiciones modernistas por parte de las narradoras de la época (16). Las escritoras crean un espacio desde la marginalidad al asignarse “otro” discurso distinto al masculino.²⁴ En otras palabras, desde su producción y, en algunos casos, desde sus roles públicos, ellas intentaron redefinir el significado que se le otorgaba a lo femenino, remodelando las representaciones tradicionales de las mujeres o recreando el porqué de las ansiedades masculinas. En la escritura femenina del entre siglos, las autoras buscaron revisar las

²⁴ Con el fin de evitar confusiones entre los artistas y lo femenino, las escritoras buscaron poder “masculino”. Por ello, se insertan en la diversidad de discursos misóginos del entre siglos (Grau 2008, 24). Sin embargo, se les consideraba solo imitadoras carentes de originalidad. Además, a pesar de ser artistas, las mujeres no podían participar de los espacios privilegiados para los hombres (25).

viejas imágenes atribuidas a la mujer, crear nuevas o apropiarse de las representaciones tradicionales con el objetivo de otorgarles significados nuevos (29).

La situación de las narradoras del periodo de entre siglos se relaciona con el interés que surgió con relación a la “cuestión femenina” a lo largo del siglo XIX e inicios del XX. Esta contribuyó al reforzamiento de las visiones tradicionales sobre la mujer. Los discursos pseudocientíficos, como el de la histeria y enfermedades relacionadas con el género, forman parte del imaginario modernista de los hombres, lo cual significó una visión de la mujer en función de la subjetividad del artista masculino. Frente a ello, las escritoras se muestran insatisfechas con las feminidades normativas que la sociedad les imponía mediante arquetipos a cumplir (30-1). Por tanto, transgredieron los discursos hegemónicos desde estos mismos, pero recreados, modificados y reapropiados en la escritura femenina y en diálogo con el modernismo.

Es importante recalcar que los escritores modernistas ubican a las narradoras en un espacio distinto al de la producción del artista masculino. Por ello, las novelas de las escritoras de la época no fueron consideradas dentro del modernismo ni en relación con este movimiento. Esto ocasionó que las obras y sus autoras permanezcan en un lugar desconocido o “limbo literario”, lo cual ha obstaculizado el estudio de sus narraciones. Dicha situación orienta a la reflexión de las siguientes consideraciones: la producción literaria del modernismo presentó un canon exclusivamente masculino y si no se consideran las obras de estas escritoras como parte del periodo de entre siglos será muy difícil la comprensión de la complejidad de cada uno de los aspectos fundamentales de la época: la formación de los discursos de poder y el inicio de la participación pública de las mujeres (32-4).

En relación con las ideas anteriores, se puede afirmar que las escritoras, en diálogo con el modernismo, buscaron (re)definir las feminidades, reformulando el imaginario modernista con el fin de construir un espacio en este o para refutar las representaciones femeninas que se proponen. En otras palabras, las escritoras reaccionaron contra el imaginario masculino reapropiándose de los discursos sobre lo femenino que propusieron el modernismo, los artistas y las tradiciones dominantes. Por tanto, según Elena Grau Llevería, se podrá observar cierta tensión existente entre las representaciones femeninas que plasmaron los escritores y las que desarrollaron las narradoras, debido a que trabajaron una serie de estrategias para disentir, de forma disimulada, de los modelos establecidos:

La reinscripción y subversión de las figuras de mujer que proponen estas narradoras [las modernistas] y la forma en que lo hacen deben entenderse como actos de poder. Es decir, lo mismo que hacían los hombres. Ahora bien, el poder de estas artistas era limitado, de ahí que no se produzca un enfrentamiento directo con el imaginario masculino sea o no modernista, sino que partiendo de éste alteren por medio de distintas estrategias discursivas el significado tradicional de las figuras femeninas masculinas. (37)

A partir de la cita textual anterior, es posible confirmar que las novelas de las escritoras modernistas, entre ellas la de Zoila Aurora Cáceres, desestabilizan el concepto de “mujer” aceptado en la época delimitada para la presente investigación. Además, los personajes femeninos de estas obras, al ser representaciones disruptivas disimuladas, son de difícil definición o clasificación según los modelos: no se presenta una domesticidad tradicional ni las protagonistas son un símbolo de feminidad, pero son capaces de articular una definición sobre sí mismas, aunque esta no siempre prevalezca (37-8).

3. Tópicos del decadentismo en la narrativa modernista latinoamericana

Como se ha indicado previamente, la escritura modernista incorporó varios tópicos decadentes, cuya aplicación representó un avance hacia una escritura sólida deseada. Los escritores modernistas, a partir de la influencia de la literatura decadente europea, la degeneración tratada en textos literarios y obras pseudocientíficas, fundaron una nueva estética, un “espíritu” que reflexionó sobre el lado sombrío de la modernidad: el decadentismo. Esta estética se originó en Francia y se reelaboró en Latinoamérica, y fue una tendencia del modernismo que reflejó el espíritu y la sensibilidad de la época. La acepción del término, con base en su etimología (*cadere* = caer), se inspira en los años finales del imperio romano para aludir a fin, declinación o muerte próxima. Este sentir es agudo en los últimos años de cada siglo, pero en particular en el XIX, debido a los cambios radicales generados por la modernidad, en especial por la industrialización y los destacados descubrimientos técnicos y científicos (Mora 2017).

Esta vertiente estética del modernismo goza de diversas perspectivas (Mora 2017). Destaca una connotación negativa en el uso del término decadencia, debido a sus referencias con la idea de declinación y muerte, por lo cual las obras decadentistas fueron consideradas, en un primer momento, como enfermizas y amorales. Si bien el amor es una fuente principal y espiritual para luchar contra la muerte, el decadente, con la perspectiva y el conocimiento del naturalista, observó, en especial, el amor morboso, el cual disfruta con el sufrimiento (Mora 2017). Así, tópicos como del sadismo, la necrofilia,

el masoquismo, el vampirismo, son los más conocidos en el decadentismo. Además, en cuanto al concepto de perversidad, el artista decadente lo relacionó con el término “degeneración”, en lo cual contribuyeron los postulados de Max Nordau. Asimismo, lo amoral y enfermizo despertaron la fascinación y el rechazo de los lectores hispanoamericanos de las obras de escritores decadentistas. Estos rasgos de connotación negativa son los que han predominado sobre decadentismo y los que ocasionaron la imagen de influencia social perniciosa. En cambio, el lado “positivo” de arte decadente se corresponde con el esteticismo, el cual buscó la representación de la belleza y su perfeccionamiento (Mora 2017).

Por otro parte, la presencia del catolicismo como rasgo de casi todos los autores produjo no solamente la alternancia entre el deseo y la censura, sino que evidenció la preocupación moral de muchos relatos que representaron temas sensibles y prohibidos para la época (Mora 2017). De esta manera, a partir de la estética decadentista, se reafirma las tensiones del arte modernista, debido a la presencia de diversas dicotomías en la escritura narrativa. Mediante la aplicación de estas, se experimentó con diversos tópicos que plantearon cuestionamientos y posturas ante la modernidad y el discurso médico. Según Thomas Ward (2002), los escritores y las escritoras modernistas exploraron siete áreas temáticas para explicar su respuesta al orden burgués.

i. La primera es la crisis moral, que surgió del declive de las religiones, en especial del cristianismo. Esto provocó la pérdida de un eje de referencia para la vida y desveló la vacuidad de la existencia. Los escritores modernistas, liberados de los valores cristianos, trataron de superar la concepción burguesa de la moral y escribieron obras que podrían considerarse inmorales para los creyentes. Esta reacción fue más evidente en un contexto positivista, cuya la actitud hacia la religión era nihilista.

ii. La segunda área temática es lo macabro, que se manifestó en la literatura finisecular a través de su preferencia por lo lúgubre. Alejado de la moral cristiana que protegía al individuo, este enfrentó la temporalidad de la vida y aceptó su fin como parte natural de la existencia. Además, los temas de la enfermedad y la muerte se convirtieron en los tópicos centrales del cuestionamiento contra el discurso médico, el cual se había convertido en el modelo de autoridad en la época del higienismo del siglo XIX.

iii. El lujo fue el tercer tópico destacable para los artistas modernistas, ya que significaba la glorificación de la opulencia y se reflejaba en sus obras a través de la predilección por los adornos. El lujo permitía superar el fin de la existencia terrenal y

preservar la belleza incluso después de la muerte. También, embellecía la realidad modernizada de la que los artistas querían escapar.

iv. El cuarto tópico, la decadencia, se caracterizó por la preferencia hacia una realidad desagradable y enfermiza. Con la ya señalada preferencia por temas lúgubres, los artistas asimilaron una nueva manera de ver la vida, aceptando la enfermedad, el dolor y la muerte. Además, buscaron seleccionar temas sensibles o escrupulosos para la época, por lo que adquirieron una imagen de artistas inmorales para la sociedad.

v. El arte, considerado la quinta área temática, se estableció como el valor supremo para los artistas del modernismo, lo que marcó una distancia con el gusto vulgar burgués que consideraba el arte como algo práctico o útil. Frente a la industrialización y la mentalidad pragmática de la vida, los modernistas buscaron guarecerse en el arte como una forma de elevación espiritual. Su búsqueda fue una reacción a la realidad desconcertante del mundo en proceso de industrialización. Es decir, aunque los modernistas adoraron la forma externa, debajo de ella se escondía una profunda crítica social.

vi. El sexto tópico corresponde al del artista y el rebaño, y se condice con el rasgo elitista que caracterizó a los artistas modernistas. Los escritores finiseculares se concebían a sí mismos como parte de una minoría elitista de egregios maestros que se elevaban por encima de la sociedad, considerada como masa o rebaño. Los artistas, en su intento de reconstruir la sociedad, debían educar al pueblo y superar la mediocridad.²⁵

vii. Finalmente, como séptimo punto temático se encuentra al espiritualismo, el cual fue resultado del nihilismo activo de la época, influenciado tanto por Nietzsche²⁶ como por el romanticismo y el orientalismo. El concepto espiritual de los modernistas se destacó por una “euforia por penetrar en los misterios del cosmos” (514). Con la

²⁵ Este aspecto dialoga con la propuesta de Andrés Bello con los conceptos de las *Bellas Letras*, el *saber decir* y la *república de las letras*, los cuales enlazan la literatura y el proyecto modernizador de la palabra: la escritura literaria y el *saber decir* buscan la disciplina y racionalización de la sociedad con la finalidad de ordenar el “caos”, la “oralidad”, la “naturaleza” y la “barbarie” americana (Ramos 2021).

²⁶ Es interesante cuestionarse cómo un escritor alemán pudo impactar con tal magnitud en Hispanoamérica, considerando que las primeras traducciones de su obra se publicaron años después de las ediciones alemana, francesa y española. La primera traducción, realizada por el novelista Xavier Icaza Jr. (1919) se publicó en la revista mexicana *Cultura*, y se titulaba *Federico Nietzsche*. Posteriormente, se publicaron dos traducciones en Argentina: *Opiniones* (1922) y *Wagner: combatido por Nietzsche* (1924). Excluyendo las traducciones y comentarios en castellano, ya que los fechas son tardías en relación con el desarrollo del modernismo, la forma más probable en la que las ideas de Nietzsche se difundieron fue a través de Francia. La relación entre Nietzsche y este país es complicada, ya que coincide con los años posteriores a la guerra franco-prusiana (1870-1871). Sin embargo, alrededor de sesenta ediciones de sus libros fueron publicadas en Francia entre 1880 y 1920; es decir, durante los años que tuvieron un impacto en el modernismo. Al igual que en Hispanoamérica y España, la influencia de Nietzsche en Francia precedió a la traducción de sus obras (Ward 2002).

influencia de Nietzsche, se destacó la necesidad de instalar un grado de espiritualidad en la vida, ya que se criticó a la carencia de ideales espirituales y estéticos.

Tanto los rasgos señalados por Gabriela Mora (2017) y Thomas Ward (2002) se pueden contrastar con el estudio de Karen Poe (2010) acerca de la novela decadentista hispanoamericana. La autora señala que el decadentismo, para América hispana, fue una ética, una retórica, un estilo y, principalmente una erótica: “Y, como toda erótica, era adversa a la moral establecida y el supuesto bien común. Hacía peligrar las costumbres y el orden social. Amenazaba la estabilidad del matrimonio, proclamaba el placer sin necesidad de justificarlo en el amor. Esto era imperdonable” (Poe 2010, 18).

En síntesis, la narrativa modernista consistió en una respuesta a los avances y cambios generados por la modernidad, a los valores burgueses, a los ideales de progreso y los de control social basado en la ciencia médica. Los escritores modernistas exploraron temas diversos como lo perverso, la crisis moral, lo macabro, la enfermedad, la muerte, la sexualidad, el lujo, la decadencia, el amor y lo espiritual. A través de estos tópicos, desafiaron el orden social establecido por el cientificismo, y buscaron una nueva y original forma de expresión artística que transgrediera y cuestionara los valores y conceptos formulados por los discursos predominantes de la época del fin de siglo:

el naturalismo como el modernismo compartieron la retórica obsesiva del siglo XIX: una retórica de la salud y de la enfermedad, la decadencia y la degeneración, de lo normal y lo patológico, que contaba con un conjunto de estrategias discursivas con las cuales describir no sólo cuerpos enfermos, sino también clases sociales, posiciones políticas, géneros sexuales e incluso textos literarios. (Nouzeilles 1997, 151)

Finalmente, a partir de la cita anterior, se puede asegurar que el punto de encuentro entre la literatura, la medicina y los discursos hegemónicos de la época configuró la mirada de los escritores modernistas y decadentistas en torno a la realidad circundante. De esta forma, el movimiento cultural del modernismo y las novelas de fin de siglo no solo se limitaron a la experimentación formal, sino también desarrollaron una reflexión sobre las estructuras de poder: “Que [las novelas] estén llenas de enfermos de género equívoco no sólo señala las ansiedades ante la disipación de los límites que se marcaban sobre los cuerpos, sino [...] una voluntad de desdibujar tales fronteras y establecer una retórica que deconstruya los binomios jerárquicos [...]” (del Pozo 2013, 120).

Capítulo primero

Histeria femenina en *Las perlas de Rosa*²⁷ (1914)

[...] podemos reconstruir el rostro bifronte de la histérica, a la vez víctima de una enfermedad que la poseía e impostora rebelde. Como rebelde, su actitud se volvía a desdoblar contradictoriamente, puesto que al mismo tiempo que resistía la autoridad, buscaba seducir y volverse “interesante” disfrazándose de enferma. Artista de la enfermedad, su número principal acontecía cuando representaba su papel frente a la mirada alerta del médico. (Nouzeilles 2000, 180)

1. Aspectos generales de la obra

El estudio de la obra de la escritora Zoila Aurora Cáceres (Lima, 1872-Madrid, 1958) debe ser circunscrito en el de las narradoras del modernismo o del entre siglos. Su producción ha sido estudiada de manera superficial, debido a, principalmente, el dominio masculino en el panorama cultural latinoamericano. No obstante, en los últimos años, se observa una revalorización y recuperación de su obra narrativa y crítica de arte, y como militante del feminismo de principios del siglo XX.²⁸ Su trabajo literario estuvo influenciado por el contexto cultural que marcó su experiencia de escritora y por el discurrir en torno a los límites, en distintos ámbitos, que enfrentaron las mujeres de su época. Verbigracia, reflexionó atenta y enérgicamente sobre la educación y el rol en el espacio público.

A partir de la lectura de las novelas *Las perlas de Rosa* y *La rosa muerta*, objetos de investigación, y tal como se ha mencionado anteriormente, se confirma que su obra se ubica en el desarrollo del modernismo y se caracteriza por la representación de espacios cosmopolitas como rurales; de lo íntimo como la religiosidad y lo sexual; de lo tradicional y lo moderno, la apropiación del discurso médico, y la construcción del personaje

²⁷ Para este capítulo, se utilizará la primera edición de la obra, prologada por Amado Nervo, publicada en el año 1914, en París, por la editorial Garnier Hermanos.

²⁸ Se pueden señalar las investigaciones de Sofía Pachas Maceda con *Zoila Aurora Cáceres y la ciudadanía femenina. La correspondencia de feminismo peruano* (2019); de Kathy Araujo en el capítulo dedicado a la escritora en *Dignos de su arte. Sujeto y lazo social en el Perú de las primeras décadas del siglo XX* (2009); de Rebecca Mason con su artículo titulado “Destierro, descontrol y distorsión del cuerpo femenino en ‘La rosa muerta’ de Aurora Cáceres” (2012) en *Hispanic Poetry Review*, y mi tesis de licenciatura *Metáforas de la enfermedad en dos novelas modernistas: “La ciudad de los tísicos” de Abraham Valdelomar y “La rosa muerta” de Aurora Cáceres* (2010).

femenino como protagonista, con la finalidad no solo de resaltar la belleza y el cuerpo, sino de proponer figuras transgresoras del orden y lo hegemónico.

La novela *Las perlas de Rosa* se publicó juntamente con *La rosa muerta* en el año de 1914. Ambas novelas presentan protagonistas femeninas que atraviesan experiencias de amor, desamor, enfermedad y decadencia física. En *Las perlas de Rosa*, encontramos a Rosa, una mujer mestiza, como el personaje principal. Sus padres son don José, descendiente de españoles, y Juana, una indígena. El espacio donde se desarrollan las acciones es en el departamento de Ayacucho, lugar en el cual el padre de la protagonista es dueño de tierras y propiedades. Por tanto, la familia es de clase acomodada, siendo don José patrón de varios indios e indias. Una de sus subordinadas era Juana que, aún joven, fue rescatada por don José de los abusos físicos cometidos por el progenitor de ella. Tiempo después, se casaron y se desarrolló un amor paternalista, ya que la joven india veía a su esposo como a un padre.

En cuanto a Rosa, ella era llamada, despectivamente por las indias del pueblo, como “la mestiza”. Era una joven hermosa y presumida, heredera de la belleza de occidental e indígena, acostumbrada, evidentemente, a las riquezas de la familia, y también era una mujer de fáciles ilusiones. Las perlas, palabra que forma parte del título, son objetos admirados por Rosa, pero de los que se desprende fácilmente o, también, los utiliza como ofrenda para conseguir un fin a cambio. Asimismo, Rosa siente desprecio por su madre, debido a su origen indígena, por lo que se avergüenza de presentarla a sus amigos e invitados.

La protagonista está enamorada del capitán Manuel, quien le ha prometido su amor eterno. Sin embargo, él tiene que alejarse de Ayacucho, ya que participa en una revolución. Este suceso marca el destino de Rosa: se queda sola y abandonada, y no se entera de algo más sobre su amado. Esta ausencia definirá el derrotero de nuestro personaje femenino, ya que sufrirá de depresión y, luego, alcoholismo. Intenta encontrar salvación en la religión, pero es en vano. Incluso, dona sus perlas a la imagen de la Virgen para que Manuel regrese; no obstante, no encuentra alivio ni recupera el amor. Aquellos males deterioran su físico, y quedará atrás esa imagen de belleza y mujer deslumbrante.

Después de la muerte de su madre y la pérdida de sus riquezas, Rosa se convierte en mendiga y sobrevive, en la calle, a costa de la caridad de los vecinos del pueblo. Finalmente, la protagonista muere en plena vía pública, sin lograr recuperar paz y solo es acompañada por un criado negro, quien la influenció a recurrir al alcoholismo.

2. El discurso de la histeria femenina y el decadentismo

Como se señaló anteriormente en el apartado del modernismo y su vertiente del decadentismo, los tópicos de la enfermedad y la muerte fueron recurrentes en las representaciones literarias transgresoras del orden y del discurso médico. En *Las perlas de Rosa*, su protagonista, Rosa, en términos actuales, sufre de cuadros melancólicos, debido al alejamiento de su amado. Respecto a estos, al desarrollo de los síntomas de la enfermedad y la evolución del personaje femenino en la obra, propondremos la histeria²⁹ como categoría de análisis. Este mal, definido como “enfermedad nerviosa, crónica, caracterizada por gran variedad de síntomas, principalmente funcionales, y a veces por ataques convulsivos”, fascinó al siglo XIX, a los novelistas del realismo y del naturalismo, por ser la enajenación mental que se relacionó a tantas mujeres de ese entonces y que, luego, conformaron ciertos prototipos de crisis femeninas, tanto físicas como psíquicas, en cuanto a la feminización de la locura y su sustitución por el personaje de la histérica (Aboal 2020). Estas representaciones, como todas las que relacionan el cuerpo de la mujer femenino con la sinrazón y la tristeza, “ha sido una manera más de intentar apartarla del poder y restarle así autoridad en la historia” (24).

La feminización de la histeria tiene sus orígenes en la Antigüedad, al relacionarse a la mujer con la locura y la melancolía. Las conceptualizaciones de la mujer como de la locura han mostrado varios cambios. En la edad antigua, las personas que sufrían de locura no eran culpabilizadas, debido a que eran consideradas desafortunadas. No

²⁹ La histeria aparece por primera vez en la historia de la medicina en la Antigüedad egipcia (*papiro de Ebers* de 1900 a. C.). Desde ese entonces, se la relacionó de manera directa con el órgano del útero. Los griegos mantendrán esta misma idea del órgano uterino como origen de la enfermedad. Así lo expusieron Hipócrates (460-370 a. C.), Platón (427-348 a. C.) y Galeno (130-200 a. C.). Luego, en la Edad Media, resurgirá la naturaleza de lo sobrenatural en el imaginario de la histeria, por lo cual se condenó y persiguió a las mujeres bajo la forma de la caza de brujas. Esa perspectiva religiosa se va debilitando en el Renacimiento y vuelve a estudiársela desde una perspectiva científica. Por ejemplo, Paracelso (1493-1541) la trata como una enfermedad psíquica indistintamente del género; y Franz Anton Mesmer (1734-1815) demostró que el exorcismo era inválido como cura de la histeria. Fueron varios médicos lo que deslindaron el útero del desarrollo de este mal; incluso, se le relacionó con el hombre, tal como la propuesta de Pierre Briquet (1796-1881), pero esta no se difundió de la misma forma. Después, en el siglo XIX, se asoció la insatisfacción sexual femenina con este tipo de neurosis, teoría que luego desarrollará Sigmund Freud (1856-1939). En 1853, Robert Carter señaló como origen del mal la represión y el factor sexual. Siguiendo las investigaciones, Jean-Martin Charcot (1825-1893) sostuvo una perspectiva *anatomoclínica* que consideraba como causa de la histeria una lesión de tipo orgánico. De esta manera, resurgió la relación entre la sexualidad y los trastornos histéricos. Esto, además, implica una relación con la continencia del deseo erótico o impulso amoroso, lo cual aparece plasmado en la literatura y el arte. Por consiguiente, la histeria es una enfermedad que siempre ha sido relacionada con el deseo femenino y, asimismo, con el sentimiento de culpa en torno a aquel (Aboal 2020).

obstante, es en la Edad Media³⁰ cuando el cristianismo condene la locura al relacionarla con la culpa y el pecado, y con la brujería y la posesión demoniaca. De esta manera, se relacionó la locura con el género. Es a partir del siglo XVII que este mal dejó de considerarse como maldición y se le señaló como enfermedad mental o trastorno y, luego, en el siglo XIX, el género se volvió a plasmar como la marca diferenciadora (Aboal 2020).

María Aboal López (2020) señala que la loca o el loco es la persona que se escapa de la norma; es decir, aquella que no cumple con la regla a seguir o a las que se deben ajustar las conductas. Esto se observa en las representaciones artísticas y en los periodos histórico-culturales en los que se ha señalado como loca, violenta y peligrosa a la mujer que ha intentado “esquivar” las leyes o normas impuestas. Así, acusaciones de “loca, bruja o histérica” fueron un intento de alejar a la mujer del poder y de la sociedad: “Por todo ello, creo que podríamos afirmar que, de alguna manera, la represión social que sufría la mujer en el siglo XIX se identifica una y otra vez, tanto por los médicos como por los novelistas, con la represión del deseo sexual, tal y como reflejan los estudios de Freud y Lacan” (31-2). Esto no es más que una feminización (Clúa 2009), concepto que sintetiza lo enfermo, lo decadente y lo femenino:

El recurso a lo femenino como sinónimo de decadente y enfermo, obviamente, no era una cuestión azarosa. En el amplio programa de normativización social, la mujer había devenido una fuente creciente de inestabilidad: la desconfianza hacia la mujer había ido acrecentándose a lo largo del siglo conforme el modelo del “ángel del hogar”, tan bien encajado en la mentalidad burguesa capitalista, iba haciendo aguas. Ante ese foco de inestabilidad, la literatura médica no dudó en tomar a la mujer como objeto de estudio y desarrollar una observación que proporcionó nuevos argumentos científicos a la tradicional misoginia y al mismo tiempo alimentó el nuevo entramado normativo sobre el género y la sexualidad. (Clúa 2009, 44)

Respecto a las ideas anteriores, se confirma que los discursos médicos buscaron investigar la sexualidad de la mujer y, a partir de ello, configurar un aparato de poder y control del cuerpo femenino y su comportamiento sociosexual. Sin embargo, no todas las representaciones de mujeres enfermas tenían este objetivo: de manera subversiva, las obras de las escritoras del entre siglos significan una búsqueda y exploración en torno a las identidades femeninas, mediante encuentros e intertextualidades con el discurso médico. Debemos recordar que, como se ha señalado anteriormente, los artistas

³⁰ Según Aboal (2020), en la Edad Media se pueden seguir buscando rastros de los orígenes de las representaciones literarias del cuerpo femenino. De la época del Medioevo, hereda el siglo XIX la imagen de la mujer como loca, la cual estuvo vinculada a la medicina del Ochocientos y a sus estudios acerca de la melancolía y su estrecha relación con los ataques histéricos. La melancolía, además, siempre estuvo relacionada con el amor indistintamente del género.

modernistas, decadentistas y del entre siglos desarrollaron el tópico de la decadencia, por lo cual prefirieron temas como la muerte, el dolor y la enfermedad. Para ello, establecieron un diálogo con los discursos médicos, pero las escritoras los emplearon de forma digresiva con la intención de oponerse al orden social diseñado por la ciencia.

El tratamiento como tema literario de la histeria fascinó a los escritores del realismo y el naturalismo, quienes estuvieron al tanto del avance de la psicología. La mirada atenta de los artistas en torno a la enfermedad permitió que este tópico adquiriera relevancia en las representaciones literarias de la época. Así lo reconoció la escritora Emilia Pardo Bazán, al considerar esta dolencia como la sucesora del rol que disfrutó la tisis romántica durante los primeros cincuenta años del siglo XIX (Aboal 2020). Esta atención se materializó mediante un discurso estético de la histeria, el cual está compuesto por un repertorio de gestos, gritos y convulsiones que suponen un modo de expresión de las mujeres que viven sometidas por la represión. En otras palabras, esta “representación teatral” no consiste más que en una escapatoria con la que las mujeres decimonónicas intentan liberarse del control que soportan (Aboal 2020). Por consiguiente, podemos afirmar que la histérica se convirtió en una representación simbólica que se configuró como la subversión del discurso hegemónico sobre el cuerpo femenino al confrontar, “por un lado la condición de loca que le impone la sociedad patriarcal, reflejada a su vez por la literatura y, por otro, la manera con la que la mujer parece utilizar su supuesto papel de histérica en una forma de discurso catárquico” (49). De esta manera, el discurso literario se apropió del discurso médico con el fin de establecer y desarrollar miradas disruptivas, contra lo patriarcal, sobre la experiencia y el cuerpo femeninos. Dicho tratamiento del tópico fue realizado por las escritoras de entre siglos y, entre ellas, la escritora peruana Zoila Aurora Cáceres.

3. Ausencia del discurso médico en *Las perlas de Rosa*

En *Las Perlas de Rosa* (1914) de Aurora Cáceres, no se ha representado -y de manera estratégica- el discurso médico; es decir, no se encuentra en su mundo representado un personaje acorde con la mirada hegemónica de la ciencia. Como se mencionó anteriormente, las escritoras de entre siglos se apropiaron de los discursos de poder de la época con el fin de elaborar una disrupción y, al mismo tiempo, reflexionar sobre lo femenino desde lo femenino. Desde este lugar de enunciación, las escritoras elaboraron estrategias que les permitieron revertir las miradas hegemónicas sobre el

cuerpo femenino y de sus roles sociosexuales. Sin embargo, esta anulación del personaje del médico y de su discurso no solo se evidencia como una estrategia de la escritura femenina del entresiglos, sino también en narraciones de otros autores del periodo.

Otro escritor del modernismo peruano, el destacado y talentosísimo Abraham Valdelomar, en su novela *La ciudad de los tísicos* (1910) también recurre a la no representación del discurso médico.³¹ En este texto, el despliegue de la tuberculosis y de sus síntomas es desarrollado por la narración de los cuerpos enfermos, pero no por parte de algún personaje relacionado con la medicina ni con la ciencia. De esta manera, se niega la mirada prescriptiva de la palabra hegemónica de la medicina. Esto ha sido señalado, también, por Karen Poe (2010) en el apartado “La enfermedad parlante en *La ciudad de los tísicos*”. La autora sostiene que la tuberculosis ocupa el lugar central en la obra y que en ella se ha abolido el discurso médico para permitir el del cuerpo enfermo. Asimismo, afirma que la novela opone al silencio de la medicina el clímax del cuerpo que está a punto de morir. Así, los síntomas se encuentran desvinculados de la mirada científica (Poe 2010). Sin embargo, esta crítica a la medicina no es directa:

La Ciudad de los tísicos opera a un nivel estructural: no debate ideas, invierte formas y recursos de pensamiento. Al convertir la analogía en un elemento puramente retórico, la devuelve a su campo de pertenencia y señala la debilidad “científica” del discurso de la medicina decimonónica. Con esto, no es la verdad de los enunciados lo que es puesto en crisis, sino la legitimidad misma de su lógica. El cuerpo enfermo es sustraído, no sólo de discurso positivista, sino también de la mirada objetivante del médico. (76)

Por lo tanto, a partir de lo anterior, y basándonos en las ideas de Gabriela Nouzeilles, la ausencia del personaje médico posibilita el desarrollo de una retórica del cuerpo enfermo o narrativización de lo corpóreo. En su artículo titulado “Narrar el cuerpo propio. Retórica modernista de la enfermedad” (1997), la autora destaca que las novelas y autobiografías modernistas se focalizan en la representación y narración del estado de convalecencia del cuerpo enfermo. Esta es la forma en que la enfermedad consigue autonomía literaria, lejos de la mirada científica:

En el modernismo, es el cuerpo enfermo [...] el que se automargina e, invirtiendo la estructura jerárquica del caso clínico, cuenta la historia imprecisa de la percepción individual de lo mórbido. De este modo, el estado de convalecencia deviene imaginariamente la escena primaria de generación textual y producción estética y, al mismo tiempo, condición de posibilidad de nuevas formas del saber y del goce. (150-1)

³¹ Este tópico lo he estudiado en mi tesis de licenciatura “Metáforas de la enfermedad en dos novelas modernistas: *La ciudad de los tísicos* de Abraham Valdelomar y *La rosa muerta* de Aurora Cáceres” (2020).

Esta prioridad que se le otorgó al cuerpo enfermo convaleciente significó muchas veces una retórica antiburguesa y antirracionalista de la salud, que le confirió a la literatura modernista su naturaleza autónoma y contestataria. Sin embargo, también significó la exploración de “espacios misteriosos” situados entre la enfermedad y la muerte, pero desde la narración sintomática del cuerpo enfermo y no a partir del discurso de la medicina. De esta manera, las escritoras del entre siglos buscaron redefinir lo femenino: desde la apropiación y transgresión del discurso médico, lo que muchas veces no consistió en una confrontación directa, sino un posicionamiento liminal, debido a que utilizó los postulados científicos para su exploración del universo femenino.

La “narración” de los síntomas del cuerpo enfermo, que no necesita de alguna perspectiva científica, cumple un rol significativo en la novela *Las perlas de Rosa*. La escritora Cáceres emplea esta estrategia escrituraria al anular la figura del médico, a la cual llamaremos *silenciamiento narrativo*. Para lograr esta lectura, nos basamos en la tesis de maestría “La estrategia del silenciamiento en el libro-álbum *Camino a casa*” (2019) de Angela Patricia Melo Arévalo, texto en el cual se define y reflexiona sobre este concepto. Desde su revisión, proponemos esta categoría a partir del silencio o silenciamiento entendido como un recurso literario aplicado para poder tratar sobre situaciones que demandan “un complejo patrón comunicativo que reconozca la insuficiencia y los límites del lenguaje y donde el silencio tenga un rol fundamental” (Melo 2019, 54).

La autora Melo, apoyándose en el trabajo titulado *Representing the Holocaust in Children's Literature* de Lydia Kokkola (2002), reflexiona sobre las implicancias del silencio. Los aportes teóricos de Kokkola, a partir de la representación del holocausto en la literatura infantil, se agrupan en tres posturas. La primera consiste en proponer al silencio como la respuesta adecuada y única, debido a la insuficiencia del lenguaje para describir, confrontar o contener cualquier experiencia compleja. La complejidad supera la capacidad de enunciación y, por eso, el silencio es la única forma posible de representación. No obstante, Kokkola reconoce ciertos riesgos en relación con esta postura: el silencio puede restar valor a la experiencia y, además, es susceptible a ser interpretado como una negación de los sucesos. La segunda perspectiva señala que “los sucesos hablen por sí mismos”. Así, la ficción impone, mediante recursos estilísticos, un orden y estructura de una experiencia. Por último, la tercera perspectiva afirma que la ficción es la forma más apropiada de aproximar a los lectores hacia un hecho devastador. Por esta razón, los relatos literarios humanizan tópicos que son fríos y perturbadores.

Asimismo, posibilita la visibilización de la individualidad y autonomía de los personajes. En conclusión, las narraciones ficcionales nos aproximan hacia la sensibilidad de los protagonistas.

La autora Lydia Kokkola reconoce dos posibles funciones que puede cumplir el silencio en las obras (54). En el primero, este es usado como un simple mecanismo de evasión, falta de postura u omisión accidental de datos. Por consiguiente, en este caso los silencios son inoperantes. No obstante, si estos son *dialógicos* constituirán un acto comunicativo. Según Kokkola, “un silencio que insinúe lo que no puede ser expresado quizás pueda, por lo menos, proveer a los lectores con un sentido de enormidad indecible” (54-5). Esta segunda modalidad del silencio permite que se reconozca la densidad de los eventos y las experiencias; además, posee un compromiso ético y social, ya que permite a los lectores formar sus propias opiniones (Melo 2019).

Así, la estrategia de *silenciamiento narrativo* en *Las perlas de Rosa* se configura de un modo complejo, ya que, si bien funciona como “silencios planos, evasivos y carentes de potencial de representación” en cuanto al discurso médico, puede buscar “ocultar el tratamiento superficial de los sucesos e incluso encubrir una falta de postura frente a la experiencia [...]” (58). Por tanto, el silencio resulta un recurso potente por su nivel de simulación: no representa para potenciar una posición subversiva frente al discurso hegemónico de la ciencia. En la novela de Aurora Cáceres, este mecanismo silencia al discurso médico con una aparente evasión y nulidad de representación. No obstante, por medio de esta omisión se desvincula la atenta mirada científica como observadora y dominadora del cuerpo femenino enfermo. En otras palabras, aunque la *estrategia de silenciamiento* en *Las perlas de Rosa* se despliega como la confrontación no directa contra los postulados de la ciencia médica, se descarta la hegemonía del saber científico sobre el conocimiento de la naturaleza femenina por medio de la nulidad de este discurso en la obra.

Así, se confirma que la autora se inscribe dentro del grupo de escritoras de entre siglos que desarrollaron discursos disruptivos de lo hegemónico, pero, en este caso, silenciando a la autoridad médica con el fin de dejar sin efecto y desautorizar al modelo de orden, progreso y conocimiento de la modernización del siglo XIX. Esta anulación del personaje del médico en el relato permite un ejercicio de poder sobre del cuerpo enfermo: la narración de los síntomas y la “verdad” sobre la enfermedad solo se relaciona en función del cuerpo femenino enfermo.

4. Enfermedad y el personaje femenino en *Las perlas de Rosa*

El cuerpo enfermo e histérico de la novela lo encontramos en el personaje de Rosa, una mujer mestiza, superficial, engreída y egoísta. Esta categoría, la mujer egoísta, ha sido señalada por Elena Grau Llevería en su investigación titulada *Las olvidadas: mujer y modernismo. Narradoras de entre siglos* (2008), reseñada, anteriormente, en nuestra investigación. La egoísta es la oposición a la mujer tradicional: era un rasgo de modernidad que alteraba el orden establecido y que permitía a las mujeres que acataban los roles impuestos ser conscientes de que estos eran solo una construcción. En otras palabras, “la visión que su sociedad les producía de lo femenino no era una esencia, no era natural, como decían los discursos de poder, sino que eran una construcción social que se empezaba a resquebrajar. Uno de los tipos de mujer que cuestiona el esencialismo de la entrega, abnegación y autosacrificio de la mujer es la egoísta” (51-2).

Al inicio de la novela, cuando la protagonista es aún una niña, se observa que es descrita como una mujercita de peculiar belleza y un particular carácter. Se resaltan sus rasgos mestizos de hermosura exótica y la demandante atención que reclama de parte de sus padres y criados, con el fin de poder jugar con sus perlas. Un poco más avanzada la narración, durante los momentos previos al desarrollo de la enfermedad, se conoce que algunas mujeres llaman a Rosa, con menosprecio, la “mestiza”, ya que no soportan los lujos que rodean a esta. También, se puede saber que siente vergüenza de su madre, Juana, debido a su origen andino. Rosa la mantiene relegada y se dedica gran parte del tiempo a impartir fiestas que algunas veces se prolongaban dos días consecutivos. Sin embargo, su madre es incapaz de contradecirla, ya que su naturaleza obediente se lo impide, además, se siente ofuscada por el lujo deslumbrante de su hija. De esta manera, a causa de los desaires a su madre, a su estilo de vida y actitudes, afirmamos que la protagonista se configura como una mujer egoísta.

Rosa vive en una sociedad tradicional, pero no sigue los modelos que se imponen sobre las mujeres. Amante de las fiestas y suntuosidades, se desprende con total facilidad de objetos bellos como sus perlas, y desprecia a su madre, una mujer sumisa que desarrolló un amor paternal hacia su esposo. Estas conductas de egoísmo de nuestra protagonista permiten que ella se autodefina de forma distinta a la imagen de mujer modelo o tradicional; es decir, desarrolla su vida tal y como lo anhela:

el egoísmo de los personajes femeninos [...] tiene distintas manifestaciones y distintas consecuencias, pero la más evidente es que todas las protagonistas consiguen llevar el tipo de vida que desean. Este aspecto [...] representa una transformación a los finales normativos de la literatura decimonónica tradicional y las enlaza con los proyectos modernistas [...]. (Grau 2008, 52)

Así, Rosa, mujer egoísta, es capaz de autodefinirse, lo cual le permite invertir los modelos y valores tradicionales relacionados con el comportamiento femenino. A parte del distanciamiento con su madre, se podría sostener que no forma parte del grupo las otras mujeres, debido a que les infunde rechazo o intolerancia por su forma de ser en sociedad. Sin embargo, su desenvolvimiento se desarrolla en una realidad de dominio patriarcal del cual no puede desprenderse ni liberarse. Rosa no se educa intelectualmente, tampoco labora; es decir, no ejecuta prácticas modernas de autonomía. Por tanto, la protagonista y sus “nuevas” y “distintas” conductas son solo intentos de una feminidad moderna.

Otro aspecto que marca la ruptura con la imagen tradicional de lo femenino es la representación del cuerpo enfermo. Se conoce que Rosa mantiene una relación con el capitán Manuel, quien se debe alejar por participar en una campaña revolucionaria. Este alejamiento es el que desencadena el desarrollo de la enfermedad en la protagonista; en otras palabras, la carencia del amor correspondido es uno de los factores que origina la falta de salud. María Aboal (2020), basándose en Germán Gullón, ha señalado que la manifestación de la enfermedad no es física, sino moral, ya que es ocasionada por la falta de capacidad para expresar los propios sentimientos. Esto se puede observar en la novela de Cáceres, en el momento en que Rosa no recibe información de su amado:

Trémula acercose a la salivadera que tenía más próxima arrojando una bocanada de sangre. Desde día fue una sonámbula, juguete de una pasión, una enferma del cuerpo y del alma, una delirante de ansias insaciables, queriendo oponer su débil voluntad de cosita mísera y frágil a la insondable profundidad conque nos dobléga el destino. (Cáceres 1914, 183)

En la cita anterior, se puede observar que desde la ausencia del ser amado se presentan los malestares físicos y del ánimo de la protagonista, lo cual es consecuencia de un deseo frustrado, debido a la insatisfacción sexual que subyace al no poseer o mantener el amor deseado (Aboal 2020). Este hecho es una muestra del diálogo entre la escritora y los discursos médicos de la época, porque es una apropiación de sus postulados acerca del origen de la histeria, el cual, se señalaba, es la represión sexual que sufre la

mujer. Sin embargo, al adueñarse de las propuestas científicas, las subvierten, anulan la presencia médica y la historia es narrada a partir del cuerpo enfermo:

Desde aquel día todos se sucedieron iguales para la amante abandonada. En los amaneceres vislumbraba una esperanza que en los atardeceres moría. Su angustia se renovaba en las primeras claridades, una melancolía honda, incurable, le roía el alma. A las crisis (sic) de dolor agudo le sobrevino una lenidad invencible. Durante el día se disipaban los programas que en la noche concibiera, proyectando ir en busca de Manuel. (Cáceres 1914, 185)

Los síntomas representados se refieren, tal como se evidencia en el extracto anterior de la obra, al dolor físico y tristeza. Si bien la novela no presenta en su totalidad el estilo naturalista que era tendencia en las narraciones del siglo XIX, brinda algunos detalles que nos permite ampliar las características de la enfermedad que sufre la protagonista. El insomnio, los delirios, la inapetencia, las crisis nerviosas o ataques de desesperación (“Había en su sufrimiento arranques desesperantes, alaridos formidables, capaces de acallar los rugidos de una tempestad”), flemas sanguinolentas y escupitajos de sangre conforman las manifestaciones orgánicas de la enfermedad, mas no se describen otros detalles o evidencias. Es decir, la representación de la historia femenina no se ajusta a las descripciones de la palabra médica que caracterizaba los ataques de aquella con la presencia de convulsiones e, incluso, mostraban una erotización del cuerpo femenino histórico.³² Por tanto, la autora Zoila Aurora Cáceres, si bien vincula la aparición y el desarrollo de la historia con el deseo sexual femenino y la culpa por este mismo, no continúa ni imita los discursos hegemónicos al no realizar una “representación teatral” de los síntomas de la historia en la narración de la historia de Rosa. De esta manera, desde

³² La recurrente erotización del cuerpo femenino en el siglo XIX aparece en una de las más famosas representaciones pictóricas de las internas de Salpêtrière, Una lección clínica en la Salpêtrière (1887) de Pierre-André Brouillet, obra en la cual se evidencia el tratamiento erótico de la paciente Blanche Wittman, quien aparece medio desnuda frente a los alumnos del doctor Charcot. Por otra parte, una muestra más de la distorsión de la mirada masculina sobre la imagen de la mujer histérica se encuentra en el más célebre registro fotográfico que realizaron Jean Martin Charcot y Paul Richer en La Salpêtrière y que publicaron en un texto titulado *Iconographie Photographique* (1875-1880), considerado una de las mayores ficciones de la historia sobre la mujer. Este compendio se concentró en los tratamientos y ataques histéricos de los casos de algunas mujeres pacientes. Luego, en 1881, Charcot y Richer publicaron *Études Cliniques sur la grande hystérie ou hystero-épilepsie*, en el que presentaron una clasificación de los momentos del ataque histérico (precedido por aura, momento de desasosiego y fatiga. Estos son los siguientes: 1) Periodo epileptoide, caracterizado por los movimientos ilógicos; 2) Periodo de *Clownismo*, conformado por contorsiones, el arco, espasmos y convulsiones; 3) Periodo de las posturas pasionales, señalada como fase alucinatoria y de éxtasis; y 4) Delirio final, al que, en algunos casos, se le agregó una etapa más llamada Periodo demoníaco. Respecto a estas fotografías como los periodos mencionados, Didi-Huberman (2007) sostiene que resultan inverosímiles y seudocientíficas, debido a que las fotografías necesitaban en esa época de mucho tiempo para cada toma, lo que permite suponer la preparación de cada pose, algo que ha sido calificado como la representación teatral de la historia (Aboal 2020).

la ficción literaria, se establecería la no aceptación del seudocientífico e inverosímil imaginario configurado por la medicina acerca del desarrollo de la histeria femenina. Vale decir que esto no es más que una muestra de apropiación y subversión discursiva de los postulados de la ciencia médica.

Por otro lado, *Las perlas de Rosa*, a través de su protagonista, también anula la trascendencia y el impacto de la religión en la dimensión femenina. Rosa, al sufrir los síntomas de la histeria, no busca atención médica -por lo cual, como se señaló en el apartado anterior, se descarta la jerarquía del conocimiento científico-, pero recurre a la religión, sobre todo por los pedidos de su madre. Ella y su hija, después de la muerte de su esposo y luego de la partida de Manuel, comenzaron a sostener una mejor relación, ya que Rosa buscó ayuda y consuelo en Juana, su madre. Frente a las manifestaciones de la enfermedad -crisis emocionales, delirios, melancolía y sangrados- la protagonista empieza a acudir a misa constantemente para adorar a la Virgen de los Dolores, y a confiar en la figura del padre de la iglesia jesuita de la Compañía.

La búsqueda de alivio en la religión se debe a la culpabilidad por el deseo sexual femenino. Se deduce por el relato que Rosa se entregó a Manuel sin lazo matrimonial:

¡Dios de bondad y de misericordia! Ten piedad de la mujer que sufre de amor. Pecó, Señor, porque era temblorosa de espíritu y palpitante de cuerpo. Pecó, Señor, porque era mujer y sentía frío en el alma que entibió su amante. Pecó, Señor, porque se apartó de tu morada. Fue la oveja descarriada, mas volverá al redil. (Cáceres 1914, 184)

La consumación amorosa ha ocasionado un sentimiento de culpa en Rosa, debido a que fue indiferente al orden que establece la religión en la vida sexual de las mujeres. Por ello, asiste a misa para pedir perdón y, además, con la finalidad de tener noticias de su amado y de que este regrese: “Pidió perdón humildemente por su indiferencia religiosa de antes y prometió eficaz enmienda. Pero en cambio de la divina providencia exigía el milagro” (191). Con la finalidad de conseguirlo, se desprende de sus objetos más preciados, las perlas, las cuales dona para que le bordasen un nuevo manto a la Virgen de los Dolores: “Estaba segura de que la virgen le concedería el milagro. Lo esencial es pedir con fe, le habían dicho y a ella le sobraba [...]” (193). Sin embargo, la gracia nunca fue concedida, pese a que Rosa se haya consagrado con fervor a la iglesia, ya que en ella nunca despertó el verdadero amor a Dios: “Todo su fervor obedecía a un interés, a una pasión inspirada por el demonio: el amor humano, el amor de la carne” (198). La protagonista, mujer egoísta, carga con un deseo y culpabilidad carnal además de la ausencia del amado. Estos aspectos se presentan como factores del desarrollo de la

histeria, cuyos síntomas no son tratados por una figura médica, pero sí buscan ser aliviados por la religión. No obstante, sumado a la anulación de la palabra científica, también se desvirtúa la fe religiosa. En otras palabras, se desestabilizan dos de los mayores sistemas opresivos de la mujer: la ciencia y la religión:

Como se aprecia [...] las heroínas que intentan el [...] camino liberador, el de la mística, no hallan la ansiada calma buscada en el mundo espiritual, por lo que su soledad se acentúa y necesitan encontrar otros caminos (quizá tampoco alcanzan ese bienestar porque en el fondo caen en la misma forma de represión -la Iglesia aparece así como la extensión del brazo opresor de la sociedad patriarcal-). (Aboal 2020, 50)

Como vemos, la religión, otra forma de represión, no es el camino de salvación para Rosa, ya que acentúa la culpa femenina. Los síntomas continúan manifestándose y, así, la representación de la histeria se constituiría como un constructo de subversión de los aparatos del orden hegemónico; es decir, “consigue revelarse como un arma discursiva, [...], al convertirse en un instrumento transmisor de un desesperado grito femenino” (Aboal 2020, 70). Desestabilizados los discursos médicos y los de fidelidad religiosa, la protagonista sigue en búsqueda de alivio físico y emocional, y, además, de identidad.³³ En la desesperación por el dolor y la angustia, recurre a la ingesta de alcohol,³⁴ la cual conformaría una de las últimas etapas de su proceso de decadencia. El consumo de esta sustancia es la que le otorga algún alivio frente a la culpa, al dolor y al deseo frustrado por la ausencia del amado. De esta manera, mediante el consumo de alcohol, se reafirma la anulación del discurso médico y de la religión como las vías de sanación del cuerpo enfermo; por tanto, la novela plantearía una postura antitradicionalista (frente a la religión) y anticientificista (frente a la medicina). Asimismo, el texto ficcional se constituiría como una subversión de los postulados hegemónicos, debido a que se apropia de la histeria y se aparta de sus hipótesis o teorías

³³ Se podría señalar cierto conflicto de identidad en el personaje de Rosa. Aboal (2020) sostiene que las heroínas decimonónicas representadas desde la histeria tampoco logran encontrarse a sí mismas y al buscar su lugar en el mundo se enfrentan una y otra vez con las imágenes que se forman de ellas por parte de quienes las rodean y observan. Como se vio anteriormente, la protagonista, a partir de su conducta de mujer egoísta, es juzgada, en la narración, por otros personajes de su mismo género. No obstante, no son las únicas miradas y juicios que afronta: la ciencia médica y la religión buscan definir y controlar lo femenino. Frente a ello, Rosa se deslinda de los discursos autoritarios que pretendían precisar la naturaleza de la mujer, en otros términos, no compatibiliza con los postulados hegemónicos que apuestan por el orden, progreso y control sociosexual femenino. Por eso, se afirma que se encuentra atravesando un proceso personal de identificación.

³⁴ El consumo de alcohol es una alternativa opuesta al camino de la religión y la medicina. Su presencia se asocia a la adicción y a la pérdida, como también al desfogue o liberación. Sin embargo, en la obra, no resulta ser una salvación para Rosa, ya que provoca alucinaciones y el avivamiento de los recuerdos.

acerca de lo femenino. Por ello, se podría considerar el discurso de la novela como un gesto político que cuestiona los aparatos de control, orden y progreso de fines del siglo XIX.

Finalmente, sobrevendrá la muerte de Rosa, cuyo estado empeoró progresivamente luego de haber iniciado a consumir bebidas alcohólicas. No solo no gozaba de salud física, mental y emocional, sino, además, perdió todo su caudal, por lo que sobrevivía de la caridad y las limosnas de algunos habitantes del pueblo. Solo la acompañaba su sirviente negro, llamado Domingo, quien le incitó la inclinación por la bebida. El deceso de la protagonista sucede en la absoluta miseria y soledad, ya que “¡había muerto tirada encima de un escaño, solitaria, lejos de todo ser humano, cual infecto animal que huye de los vivos!” (Cáceres 1914, 243). Perdidos su estatus y sus privilegios, Rosa se abandona, y su performance se ubica lejos de las miradas hegemónicas. A pesar de este alejamiento, la protagonista recupera la lucidez durante los momentos previos a la llegada de la muerte:

Aquella noche del Corpus, Rosa tuvo un momento de clarividencia y una rara sensación de bienestar hasta entonces por ella desconocido.

Desde el día anterior no había probado alimento alguno; no obstante, sentíase poseída de una extraña fuerza de salud física y moral; parecía que algo sobrehumano se realizaría, que su existencia se tornaba de atormentada que era en gloriosa. [...]

Después de haber vivido muchos años de torturas inefables, de suplicios intensos, de ansias insaciables, de desalientos de agonizante y de miseria inhumana, se sentía capaz de discernir; le parecía ver claramente todo el misterio amoroso con que la había martirizado la ausencia del hombre amado.

No era posible que Manuel la hubiese abandonado por su voluntad, no cabía indiferencia tan grande en un alma noble, en un corazón santo y amante como el suyo. (245)

Desde su condición de enferma, ubicándose al margen de lo sano, siente haber recobrado su normalidad, pero sin ayuda del conocimiento racionalista y positivista. Asimismo, reflexiona acerca de la posible salvación o sanación que pudo otorgarle la religión:

¿Por qué, Señor misericordioso? ¿Por qué, Dios de bondad, no me diste la fuerza de la mujer bíblica? Se decía en un soliloquio de serena meditación. [...]

Si al menos -exclamó- esta ruina que es mi cuerpo, este estertor que siente mi alma lo hubiesen ocasionado los cilicios y la penitencia, habría logrado el perdón del cielo y la gloria eterna. Desdichada que soy, crucé la vida y agoté sus dolores; a la ventura fié [sic] mis pasos y ésta me fue adversa. Llamé a la morada del Señor, abriome sus puertas y presentome el corazón traspasado de espadas de su divina madre; mas abandoné el santo recinto ¡ay de mí! El camino de la virtud me horrorizó con sus abrojos, sin comprender cuánto más desdichado era el que yo seguía. (247)

Como se observa a partir de la cita anterior, la protagonista, hasta el final del relato, mantiene el sentimiento de culpa; por ello, se podría afirmar que es un personaje conflictivo que sufre, pese a que se configuró como una mujer egoísta al inicio de la narración, de la represión sociosexual que oprimía al género femenino a fines del siglo XIX, desplegada por discursos normativos relacionados con la ciencia y la religión. En relación con ello, la histeria se configura como una respuesta subversiva que muestra el rechazo a los ideales del control sobre el cuerpo y la sexualidad femeninas. No obstante, dicho cuestionamiento se ubica en un punto liminal, debido a que la muerte de la protagonista genera una ambigüedad simbólica, porque bien puede interpretarse como un castigo a la fémica “egoísta” -que busca su libertad-, bien como una denuncia ante la carencia de resoluciones frente a la opresión sobre la mujer.

Capítulo segundo

Metáforas del cáncer en *La rosa muerta*³⁵ (1914)

La enfermedad es el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara. A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Y aunque preferimos usar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno de nosotros se ve obligado a identificarse, al menos por un tiempo, como ciudadano de aquel otro lugar. (Sontag 1997, 7)

1. Aspectos generales de la obra

En la novela *La rosa muerta*,³⁶ el escenario principal está conformado por las ciudades de París y Berlín, y se caracteriza por ser un entorno cosmopolita y europeo. La enfermedad que se presenta en la historia se manifiesta en el cuerpo de Laura, joven mujer española, viuda y hermosa, quien es diagnosticada con fibromas uterinos, lo cual generará la experiencia de cambios y conflictos. La protagonista comienza un viaje por diferentes hospitales y consultorios médicos debido a su enfermedad. Además, establece una relación amorosa y sexual con Leopoldo Castel, su médico, pese a conocer los riesgos que esto implica para su tratamiento médico. La pasión trasgresora entre los dos personajes, finalmente, conduce a la protagonista hacia su propia muerte.

En cuanto a los aspectos formales, el narrador de la novela se encuentra fuera de la historia y se presenta en tercera persona, lo que lo convierte en un narrador heterodiegético; es decir, no forma parte de las acciones del relato. Este se desarrolla en un tiempo pasado, como se refleja en las conjugaciones verbales utilizadas. En relación con el espacio, la novela se ambienta exclusivamente en Europa. Además, la atmósfera se caracteriza por ser tétrica, debido tanto a la presencia de la enfermedad como a la melancolía de Laura, y a la referencia a lo mórbido, que constituían áreas temáticas frecuentes en los textos modernistas.

³⁵ He desarrollado una lectura anterior de este texto narrativo en el tercer capítulo de mi tesis de licenciatura titulada “Metáforas de la enfermedad en dos novelas modernistas: *La ciudad de los tísicos* de Abraham Valdelomar y *La rosa muerta* de Aurora Cáceres” (2020).

³⁶ Se analizará la edición del año 2007, que cuenta con un estudio preliminar elaborado por Thomas Ward, publicada por la editorial Stock Cero de Buenos Aires.

2. El discurso del cáncer y el decadentismo

La propuesta de Susan Sontag, en su ya clásico texto *La enfermedad y sus metáforas* (1996), explora los contrastes de la mitología popular o de los significados asociados en torno a enfermedades como la tuberculosis y el cáncer, los cuales reflejan los problemas y preocupaciones de la humanidad del entre siglos. En relación con estas creencias, la autora señala que el cáncer es considerado inapropiado para una personalidad romántica y es un tema evitado por la poesía debido a su naturaleza vergonzosa, rara y escandalosa; por lo tanto, es impensable estetizarlo en la literatura. El cáncer afecta negativamente la vitalidad y el deseo sexual. Además, es una enfermedad dolorosa y su consecuencia más horrorosa y temida es la amputación o mutilación, la cual origina la creencia de que aquellos que mueren debido a este mal han sufrido la humillación del dolor y del miedo. Asimismo, a diferencia de la tuberculosis, se creía que el cáncer era más común en la clase media y estaba relacionado con el crecimiento excesivo de la economía.

Según Sontag, se creía que entre los factores que causaban el cáncer se encontraba la imposibilidad de liberar la energía contenida, la falta de pasión o la represión sexual, la inhibición y la dificultad de expresión. Es decir, según la creencia popular, se afirmaba que su causa más común era la constante represión de sentimientos sexuales. Sin embargo, posteriormente, se creyó que era la represión de sentimientos violentos. De esta manera, afirmamos que la enfermedad no solo se presenta como producto de la carencia o el control de emociones, sino que permite descubrir deseos que el sujeto, posiblemente, desconocía. Frente a ello, el cáncer se configura como la vía para canalizar la energía y la debilidad. Así, los tumores son expresión de lo violento, lo doloroso y lo implacable. Sin embargo, las representaciones no se ciñen al plano personal, sino que buscan alcanzar la dimensión social:

Las enfermedades maestras, como la tuberculosis y el cáncer, son más concretamente polémicas. Se las usa para proponer nuevos criterios de salud individual, y para expresar una insatisfacción por la sociedad como tal. Las metáforas modernas sugieren que hay un profundo desequilibrio entre individuo y sociedad -la sociedad concebida como antagonista del individuo. Las metáforas patológicas sirven para juzgar a la sociedad, ya no por su desequilibrio, sino por su represividad. Aparecen una y otra vez en la retórica romántica, que contrapone el corazón a la cabeza, la espontaneidad a la razón, lo natural a lo artificial, el campo a la ciudad. (Sontag 1996, 73-4)

Se concluye del anterior pasaje que la sociedad es el constructo represor del individuo. Debido a ello, las representaciones patológicas, desde el arte y la literatura, pretenden “liberar” de las opresiones que privan pasiones, aptitudes y expresiones naturales o espontáneas. Así, las enfermedades configuran un modo novedoso y contrario, a lo establecido, de comportamiento: “Las metáforas patológicas modernas definen, por analogía con la salud física, un ideal de salud social que tanto puede ser una actitud antipolítica como un llamado a un nuevo orden político” (76).

Este punto se puede problematizar al contrastarlo con uno de los tópicos del decadentismo. En otras palabras, podemos vincularlo a la estética decadente. Recordemos lo que habíamos señalado anteriormente, en la “Introducción”, acerca del cuarto eje temático del decadentismo, el cual consistía en la preferencia o inclinación por realidades enfermizas y desagradables. Asimismo, se indicó que los artistas asimilaron un nuevo modo de concebir la vida al aceptar el dolor, la enfermedad y la muerte. Incluso, representaron artísticamente temas escrupulosos o sensibles para la época, debido a lo cual ganaron fama de inmorales. Es en estos aspectos donde hallamos el diálogo entre las significaciones culturales del cáncer y la estética decadente: los tumores cancerígenos, desde la perspectiva del arte decadente, simbolizan una forma de cuestionar el orden político: permiten proponer una forma distinta de sentir al subvertir los ideales de salud y, también, a los constructos autoritarios de sus discursos: la medicina y la figura modelo del médico. En otras palabras, se oponen a la represión de los postulados científicos que pretenden delimitar sensibilidades y naturalezas. Por tanto, el cáncer en la literatura modernista, con tendencia decadentista, busca plasmar una liberación frente a los estrictos lineamientos de mirada médica. Ello vamos a identificarlo en la narración de *La rosa muerta* de Zoila Aurora Cáceres, obra en la cual la representación de la mujer enferma es una trasgresión contra los preceptos de la ciencia que subordinan y definen lo femenino.

Siguiendo con los aportes en torno al cáncer, Anne Boyer, en *Desmorir: una reflexión sobre la enfermedad en un mundo capitalista* (2021), ubica sus reflexiones sobre el cáncer y la salud en la sociedad contemporánea. Esta obra reconocida con el Premio Pulitzer de No Ficción (2020), medita acerca de la enfermedad en un mundo capitalista y sobre las experiencias humanas en los tiempos actuales. *Desmorir* es la narración del desarrollo de esta enfermedad y la supervivencia, procesos en los cuales la irrupción del cáncer significó una crisis, pero también un momento para poder reflexionar sobre la mortalidad y las ideas de género en relación con la salud. Por tanto, es evidente la importancia de la relación entre el cáncer, posición social y el cuerpo femenino:

Aunque el cáncer de mama puede sucederle a cualquiera con tejido mamario, son fundamentalmente las mujeres las que soportan el peso de sus calamidades. Estas calamidades les sobrevienen a las mujeres con cáncer de mama en forma de muerte prematura, muerte dolorosa, tratamiento discapacitante, efectos retardados discapacitantes de los tratamientos, la pérdida de sus parejas, de sus ingresos y de sus facultades, pero también a causa del laberinto social de la enfermedad: su política de clase, sus delimitaciones de género y la distribución racializada de la muerte, su plan rotatorio de instrucciones confusas y brutales mistificaciones. (9)

Se puede extraer, de la anterior cita, que el cáncer -al igual que la histeria, como vimos en el capítulo anterior- es una enfermedad que se relaciona con el género femenino. Al desarrollarse en órganos del cuerpo de la mujer, como el útero y las mamas, este mal adquiere significados relacionados con la naturaleza femenina. De esta manera, contacta con todos los aspectos o ámbitos en los que se desenvuelve una mujer: lo social, lo político y lo sexual.

Otra de las ideas más resaltantes del texto de Boyer consiste en reflexionar acerca de la historia de la enfermedad en nuestra experiencia humana. Este desarrollo o devenir es considerado por la autora como “la historia del mundo” y no como parte de la historia de la ciencia. Esta afirmación la encontramos en la siguiente cita:

El cáncer no es algo invariable eternizado en un cuerpo ahistórico, recorriendo la trayectoria de los avances en el progreso tecnológico. Ningún paciente es soberano y todos los que lo sufren, tanto los marcados por el tratamiento contra el cáncer como los marcados por la agotadora rutina de cuidar a los afectados por el cáncer, están además marcados por nuestras particularidades históricas, agrupadas en constelaciones de relaciones sociales y económicas. La historia de la enfermedad no es la historia de la medicina. Es la historia del mundo. Y la historia del cuerpo bien podría ser la historia de lo que se le hace a la mayoría de nosotros en aras de unos pocos. (26-7)

En la transcripción anterior, podemos destacar que la autora considera al cáncer como un hecho cambiante en un cuerpo histórico, el cual, definitivamente, se encuentra influenciado por su contexto social y económico, por lo que esta enfermedad adquiere significaciones o sentidos culturales. No se reduce únicamente a ser el relato de la medicina. Con esta postura, Boyer, al igual que en el capítulo anterior, también elabora una negación del discurso médico: este no es el único que puede tratar acerca de lo patológico. Entonces, la historia del cáncer y, en general, de la enfermedad, es la historia del mundo o de la experiencia humana en este. Así, se sostiene la idea de que las enfermedades afectan distintos aspectos de nuestras vidas. Por lo tanto, se presenta la idea de sistema, en la cual también se evidencia esta organización total en la que se relacionan todos los ámbitos de la vida humana:

El sistema médico es, para el enfermo, el terreno de juego visible, pero más allá, tras él, bajo él, están todos los demás sistemas, familia, raza, trabajo, cultura, género, dinero, educación, y por encima de ellos hay un sistema que parece incluir a todos los demás sistemas, un sistema tan total y aplastante que a menudo lo confundimos con el mundo. Convertirse en una paciente con cáncer es convertirse en un objeto que contiene un sistema, dentro de otro sistema que solo permite reconocer parcialmente el resto de sistemas en los que uno es un nodo y que además oscurece, casi por completo, el más aplastante de los sistemas, el del orden del mundo tal cual es, que pulula también en el objeto que contiene un sistema (es decir, «yo») como parte del problema, para empezar, al requerir nuestra latente mala salud del mismo modo en que se beneficia de nuestra salud activa. (52)

A partir de la imagen del sistema médico, entendido como escenario y figura de poder donde se ubica el cuerpo enfermo, se presentan otros sistemas que se interrelacionan y forman, a su vez, un sistema mayor total. El/la paciente forma parte de un sistema integrado por sistemas más pequeños, los cuales, en otras palabras, son los distintos aspectos de la vida humana que conforman dicho sistema total: el orden del mundo que, con el fin de su funcionamiento, contiene la enfermedad y exige, al mismo tiempo, la salud de nuestros cuerpos. Por consiguiente, el orden del mundo -u orden social- es el constructo más represivo con el que interactúan los cuerpos sanos y enfermos.

Luego de revisar brevemente las ideas propuestas por Sontag y Boyer, podemos establecer que ambas autoras presentan un punto de contacto: la relación de la enfermedad con la sociedad y la cultura. Por una parte, se formula al cáncer como una experiencia que conforma nuestra existencia histórica y, por otra parte, desde sensibilidades femeninas y posiciones transgresoras frente a un contexto opresivo. Estos aspectos, en especial el segundo, se señalarán en extractos seleccionados de *La rosa muerta* (1914) de Zoila Aurora Cáceres.

2.1. El discurso médico en *La rosa muerta*

A diferencia del tratamiento del discurso médico en *Las perlas de Rosa* mediante la estrategia de silenciamiento, en *La rosa muerta* la representación de aquel es explícita. En otras palabras, el diálogo con la medicina se elabora de forma directa, pero, de igual modo, con la intención de apropiación y subversión. Desde el inicio de su peregrinación en busca de soluciones médicas, Laura establece contacto con facultativos y, a partir de ello, se puede observar el rechazo hacia el conocimiento científico. En un primer momento, se conoce al médico alemán Blumen y su consultorio:

Delante de ella [Laura] pendía en la pared un lienzo de tamaño natural que representaba una mesa de operaciones, encima de la cual aparecía extendido un hombre, mostrando las entrañas que le desbordaban rojas y sanguíneas como una granada reventada; al lado de éste el doctor Blumen, de pie, blandía en el espacio un cuchillo como un barbero luce su navaja. (Cáceres 2007, 13)

La imagen de estilo naturalista sugiere rasgos de frialdad con relación al médico o, también, un espectro sanguinario en cuanto a la praxis médica. Debido a ello, la protagonista experimentó una sensación desagradable y desconfió respecto a su seguridad como paciente, ya que se imaginó que “como la figura del cuadro, estaría condenada a verse en iguales condiciones” (13). Este sentir no es más que repulsión, lo cual nos recuerda a lo macabro como tópico decadentista. Se había indicado, en la “Introducción” de la presente investigación, que uno de los campos temáticos de la estética decadentista era lo macabro por medio de representaciones repulsivas de carácter lúgubre o vinculadas a la enfermedad y a la muerte. Es necesario precisar que estas buscan cuestionar el discurso médico. Así, a partir de Blumen, se deduce una lectura descalificatoria sobre el quehacer médico, porque se le considera perjudicial para el bienestar humano: “Desde aquel momento, poseída de terror y repulsión indecibles, imaginose al doctor Blumen, no como un hombre de bien y útil a la humanidad, sino como un malhechor, un Jack el destripador o cosa por el estilo” (13).

Como se observa, el médico infundió miedo, desconfianza y repulsión en Laura. Ello es una caracterización macabra en la novela, rasgo del decadentismo. El trato de este no fue delicado con la paciente ni brindó la confianza y tranquilidad necesarias. Estas ideas lamentables y desaprobatorias se ratifican cuando Laura acude luego a la clínica de Blumen para continuar con algunos exámenes. Es en ese lugar donde se comprueba la mirada crítica de la novela contra la medicina y sus prácticas:

En una habitación pobremente amueblada, esperaban a que las llegase su turno. En una de las esquinas había un biombo detrás del cual debían despojarse del corsé, [...] allí condujo una enfermera a Laura, sosteniendo su ropa desatada en las manos para que no se le cayese, después de haber pasado por el examen del doctor Blumen, el cual fue semejante al primero, con la diferencia de que la clínica era de aspecto repugnante; si completa en antisepsia no lo era menos de sucia a la vista. (17)

La descripción del ambiente de la clínica insiste en destacar el carácter repulsivo o macabro de este espacio con la intención de resaltar su insalubridad, lo que enfatiza la descalificación en torno a la actividad científica:

Las sábanas tenían el color amarillento de la tela burda y estaban manchadas. Sin vaciar las vasijas donde se encontraban los restos de las inmundicias de una curación, hacían pasar a una segunda enferma, a la que no se evitaba este espectáculo repulsivo; de igual modo, esas aguas que había lavado tal vez la podredumbre de un cuerpo enfermo, se confundían con las anteriores, produciendo nauseabundo aspecto. Los lienzos que cubrían la silla de operaciones, no se renovaban sino en casos especiales y aún conservaban el calor y las arrugas de las posaderas que las habían oprimido, cuando la nueva debía volver a sentarse sobre ellos. (17-8)

Se observa y confirma que la clínica del doctor Blumen no cumple con las normativas que establecía el discurso médico para el logro del progreso de una nación: la salubridad y el orden. Por tanto, a partir de la representación de este personaje, se configura una mirada cuestionadora sobre el ejercicio de la medicina, uno de los componentes de los postulados hegemónicos que controlaron la naturaleza femenina. Asimismo, se nos presenta una posición dubitativa acerca de la palabra del médico, ya que este le brinda diagnósticos distintos a Laura. Ello ocasiona que nuestra protagonista acuda a otro médico. Si en un momento inicial se muestra un rechazo y dubitación en torno a la medicina, en un segundo momento se puede señalar un viraje, ya que con el personaje de Leopoldo Castel cambia la visión hacia la figura del facultativo. Respecto a esto, primero se presenta un espacio óptimo para las curaciones:

Un gran estante igualmente de cristal, guardaba los instrumentos quirúrgicos, perfectamente limpios y brillantes, cual la orfebrería en el escaparate de un joyero. Todo se mostraba de una pureza inmaculada, sin el menor polvo o mancha, diríase una casa de nieve. En el centro había colocado el banco de curaciones, como un trono, elevado y bañado de luz intensa. (22)

Este ambiente, en contraste con el consultorio y clínica de Blumen, conforma un aspecto óptimo de la praxis médica, lo cual se refuerza con una descripción de las cualidades del médico Leopoldo Castel:

El timbre de la voz del doctor era dulce, el acento de sus palabras sonaba afectuoso y esparcía en el alma de Laura una tranquilidad parecida a la que producen las aguas de remanso. En actitud galante, tomó a Laura de la mano y la invitó a subir a la camilla de auscultaciones [...] El doctor Castel la ayudó a acostarse; su actitud reflejaba un sentimiento de piedad maternal. (22)

Las actitudes del doctor Castel, a diferencia del médico Blumen, son atentas, amables y piadosas, lo que permite aprobar su rol como médico, debido a su trato humanitario y profesional. Esto último es descrito desde las examinaciones al cuerpo enfermo de Laura, acciones mediante las cuales se conoce que “el doctor Castel era tan

apasionado de su profesión, como un primitivo vate de las musas; para él la ciencia representaba lo que para un artista su arte” (28). Sin embargo, conforme avanza la narración, su ética se encontrará afectada, a causa de la atracción que siente por Laura:

El doctor, muy a pesar suyo, estaba distraído de su labor médica, embriagado por el atractivo femenino de la mujer, del que no pudo prescindir al punto de ver a la joven tan bella, que más que enferma, parecía una ofrenda de los Dioses, en un lecho de amor. Volvió después a continuar el examen del vientre, que interrumpió durante un momento. Algo más poderoso que toda ilusión, que toda quimera, habló imperiosamente a su espíritu: el poder de la pasión que le dominaba, la ciencia. El tacto fino de sus dedos acostumbrados a descubrir las afecciones de los órganos interiores, no tardó en el sitio sensible. (23-4)

La imagen del médico, poco a poco, se desestabilizará a causa del incumplimiento de sus funciones. Antes de la aparición de Laura, Castel se caracterizaba por su racionalidad científica y por su alejamiento voluntario de los placeres.³⁷ Incluso, se conoce que su matrimonio no goza de vida marital y que la unión se efectuó para obtener fama decente como médico.³⁸ Por tanto, se encuentra abocado únicamente a su profesión:

No obstante, lo que predominaba en él, por encima de toda ambición, de todo instinto era un raciocinio sereno, logrado a fuerza de trabajo, de razonamientos, a fuerza de sentir sin poder evitarlo las tribulaciones que le causaba el sostenimiento de su familia y las mayores que aún le inspiraba la salud de sus enfermos. Había pasado su primera juventud ajeno a las turbulencias y exuberancias estudiantiles sin que su ser se hubiese estremecido de amor, y aún se puede decir, sin conocerlo, con el apasionamiento de que era capaz él, que unía al poder de su inteligencia exquisita, un temperamento ardiente. (28-9)

No obstante, ante el predominio de la responsabilidad científica, Castel experimenta un momento conflictivo en el que se enfrentan el deseo y el deber, lo cual le imposibilita el desarrollo normal de sus labores:

³⁷ También, Castel es visto por Laura como una figura benévola: “Laura le cogió ambas manos, y besándolas con pasión exclamó: -Estas manos que me hacen tanto bien”. Por lo tanto, se podría afirmar que el médico infundía protección y gratitud. Sin embargo, el discurso novelístico de *La rosa muerta* planteará un cuestionamiento de ciencia médica y su normatividad.

³⁸ En su tesis doctoral “Biotecnologías novelísticas en la región andina (1840-1905): lectura y cuerpo” (2017), Marcel Velázquez Castro destaca que el matrimonio se consideraba una institución que garantizaba la reproducción social y otorgaba decencia y legitimidad a los cónyuges. Este enlace contribuía a regular los deseos y evitar el desenfreno, la búsqueda incesante e intransitiva del placer. Es decir, en muchas novelas de la región andina, la decisión de casarse no está motivada principalmente por el amor entre los personajes. En cambio, el dinero, la hipergamia y el sacrificio por la familia para evitar la ruina o la deshonra son algunas de las razones que determinan una unión matrimonial. Asimismo, la mayoría de estas novelas se centran en la fase previa a la unión de la pareja o en las consecuencias negativas de un matrimonio infeliz.

Los ojos de la enferma, tan infinitamente tristes y soñadores, la melancolía de su acento, y su conversación fina y espiritual, habían impresionado agradablemente, dulcemente, al doctor Castel. Holgábase en recordarla cual tierna aparición, que le adormecía diríase la música de un himno secreto y vibrante en el ambiente de severa austeridad, conque le atormentaba el ejercicio profesional. (30)

De esta manera, se observa que Leopoldo Castel se halla en la disyuntiva de cumplir su deber como médico o sucumbir a la atracción por su paciente. En el desarrollo de este conflicto, prevalece, inicialmente, su ética profesional, ya que afirma a la enferma que no deben cometer “ninguna locura, mi deber de médico está antes que todo, usted ha confiado su salud, y yo le soy responsable de ella” (52); empero, este personaje va a iniciar una relación con Laura, lo cual va a simbolizar, desde la narrativa novelística, la desestabilización del discurso médico. Castel olvida sus funciones de facultativo, omite la enfermedad de la protagonista y sucumbe ante la pasión y belleza de ella; mas no solo falta a la disciplina y ética médicas, sino también comete adulterio.³⁹ Por lo tanto, en *La rosa muerta*, se representan las consecuencias de una unión infeliz, en este caso, la infidelidad. A partir de lo anterior, se puede señalar que la novela cuestiona la ciencia y el matrimonio. La dicotomía racionalidad/irracionalidad que configura, en última instancia, al personaje de Castel subyace a la apropiación-subversión de la ciencia médica y la práctica adúltera: la inclinación hacia lo irracional y la debilidad ante la pasión son las acciones que conducen a la concretización de la disrupción de los postulados normativos de la medicina y del control de los deseos sexuales. Así, su representación es trasgresora del orden establecido desde los mismos preceptos hegemónicos.

2.2. Personaje femenino y enfermedad en *La rosa muerta*

La representación del cuerpo femenino enfermo se relaciona, a diferencia de *Las perlas de Rosa*, con la figura explícita de la figura del médico; en otras palabras, responde, hasta cierto punto, a la observación atenta del conocimiento científico. Sin embargo, consideramos que la construcción del personaje de Laura se caracteriza por su complejidad y ambigüedad, lo cual enriquece su carga semántica.

³⁹ Según Velázquez Castro (2017), el adulterio era considerado un delito jurídico y un pecado religioso. No solo implicaba una violación del matrimonio, sino también el predominio y descontrol de las pasiones sexuales sobre las normas morales. Además, se consideraba una conducta indecente. En las novelas andinas, el tema del adulterio se presenta como una trama implícita de la narración y como un límite tentador y peligroso. Si se cruza, la muerte o la desgracia para los adúlteros es la sanción narrativa más común. El adulterio desafía el orden jurídico-religioso al cuestionar las filiaciones. Asimismo, es un punto de tensión que critica los matrimonios carentes de amor y reafirma la voluntad del deseo de la mujer.

Por una parte, la construcción del personaje de Laura se basa en su egoísmo femenino, categoría que fue presentada en el capítulo anterior respecto a la protagonista de su otra novela, *Las perlas Rosa*.⁴⁰ Recordemos que la egoísta es una construcción de la modernidad que altera el orden establecido por los roles asignados a las mujeres por la sociedad. En consecuencia, se opone a la mujer tradicional: el ángel del hogar.⁴¹ Efectivamente, Laura es una joven española viuda, sin compromisos amorosos ni hijos. Es más, se niega a rehacer su vida sentimental, debido a su lamentable experiencia anterior. Por el contrario, se dedica a la admiración del arte y al cuidado de su belleza corporal. Estos rasgos, desde ya, permiten clasificar al personaje principal como una mujer egoísta que contradice al estereotipo del ángel del hogar, construcción que encasilló al género femenino del siglo XIX:

Sólo una pasión la dominaba hasta fascinarla maravillosamente. Amaba su cuerpo como se ama lo bello y cual una pagana le consagraba culto; con gran esmero estudió la estética del movimiento, de la flexibilidad de la línea, y los ejercicios corporales, que practicaba diariamente, bajo la dirección de un hábil gimnasta. [...] La altivez de su carácter hablaba soberbio, y con la filosofía fácil de un buen humor poco común, se decía: -Tengo una salud incomparable, y este es el mejor amante, y el mejor compañero de la vida. (8)

Su amor por la belleza individual rompe con la imagen tradicional de la mujer que se limitaba al cuidado del hogar. Así, Laura se deslinda de la institución matrimonial y de la maternidad, y busca su propia identificación como mujer lejos de los discursos hegemónicos. Es en estos momentos de libertad y autonomía femeninas cuando irrumpe la enfermedad, la cual se asocia al cáncer por la presencia de varios fibromas pequeños en el útero. Ello permite afirmar que, nuevamente, al igual que la histeria, el desarrollo de la enfermedad en la mujer se relaciona con su sexualidad.⁴² Así, la presencia del cáncer

⁴⁰ Se puede afirmar que el proyecto de la escritora Zoila Aurora Cáceres, en torno al personaje femenino, se apoya en la caracterización de la mujer egoísta para representar el deseo de diferenciación e independencia frente a los roles sociosexuales impuestos.

⁴¹ El estereotipo del ángel del hogar ha sido presentado por Joan Torres-Pou (1990), a partir del artículo de "El ángel del hogar: The Cult of Domesticity in Nineteenth Century Spain" de Bridget Aldaraca. Las características de aquel es una generalización de las identidades femeninas, ya que la mujer es definida sin considerar su realidad concreta. Es valorada como un ser en un estado más natural que el hombre; por ello, se le atribuye pureza innata. Además, debido a su capacidad reproductiva, su sistema nervioso es débil y sufre de una sensibilidad mayor que la de los varones. Debido a esta "excusa científica", se limita sus acciones únicamente al espacio hogareño. Es decir, sus roles se encuentran subordinados a las figuras del esposo y de los hijos, en quienes se espera que ejerza una influencia armónica que beneficie al mantenimiento de la comodidad del hogar. Por último, para la consolidación de este estereotipo, es necesario que la mujer no se rebele ante el orden establecido: debe resaltar su papel de sumisa y abnegada.

⁴² Cabe recordar que Susan Sontag (1996) sostenía que uno de los factores que causa el cáncer es la supresión constante de un sentimiento de orden sexual. También, se pensaba que la falta de energía y pasión; la inhibición y la falta de espontaneidad en las emociones y sentimientos contribuían a la aparición

se vincula con el control de sus sentimientos y deseos sexuales, ya que la protagonista ha cancelado en su vida cualquier vínculo amoroso. Es en este punto que, hasta el momento, se puede afirmar lo siguiente: el discurso de *La rosa muerta* establece una negación del estereotipo del ángel del hogar -mediante la configuración de la mujer egoísta- y, además, se reapropia de los discursos sobre el cáncer para la construcción de su protagonista. Sin embargo, el personaje femenino enfermo no actúa como un sujeto desvalido, sino todo lo contrario: adquiere mayor actividad sociosexual.

Lo anteriormente mencionado, por otra parte, dialoga con el tópico de la bella muerta. Elena Grau Lleveria (2018) ha propuesto un marco socioliterario para esta categoría conceptual. La académica argumenta que la representación de mujeres y niñas hermosas, enfermas, agonizantes y fallecidas en la modernidad occidental conforma el discurso de la bella muerta. Este discurso se gestó en los variados movimientos románticos y tiene una fuerte conexión con la hegemonía burguesa. Por ende, este discurso debe interpretarse como parte de las tácticas de poder que construyeron procesos simbólicos sobre determinadas mujeres burguesas, las cuales fueron retratadas como cuerpos percibidos como incorpóreos e inhabilitados para participar en la modernidad. En otras palabras, se percibió a la mujer como un ente delicado y pasivo, aislado de las dinámicas sociales del momento. Esto condujo a una descorporalización que obstaculizaba que las mujeres de este grupo pudieran avanzar y participar en la sociedad en transformación de aquel tiempo. De acuerdo con la lógica de este discurso, las mujeres burguesas normalizaron una feminidad física e intelectualmente inadecuada como ideal. Asimismo, en el imaginario cultural, la enfermedad embellece a las mujeres hasta tal punto que el estado de debilidad, postración, enfermedad, agonía y muerte se convierte en un ideal de belleza femenina anhelado por algunas mujeres. Este discurso es apropiado y subvertido por la novela, principalmente, en dos aspectos. En primer lugar, se cuestiona las creencias del imaginario cultural acerca de que la mujer adquiere una mayor belleza por la enfermedad:

Una mujer muy flaca, casi escuálida, atrajo la mirada de Laura, inspirándole, al mismo tiempo, una mezcla indefinible, mitad de piedad, mitad de repulsión: el abdomen en su formidable desarrollo, habíase desviado hacia el lado derecho sobresaliendo con agudeza ostensible. [...] Esta exposición caricaturesca, caprichosa labor del dolor humano, no sublevaba protesta alguna; ajenas a todo disimulo, exhibíanse cual figuras humorísticas, sin sentir la tristeza femenil de la hermosura sepulta en la fosa pestilente del mal. [...] Allí una morena de belleza extinta era tal su obesidad, que las caderas y la cintura habían

del cáncer. En síntesis, se afirmaba que la represión constante del sentimiento sexual era, generalmente, la causa del cáncer.

adquirido mayor anchura que los hombros, formaba una masa deforme y perfectamente recta de carne humana. [...] Esta morena cuya belleza había consumido la clínica, como las otras enfermas, también era una resignada. (11-2)

Como se observa en la cita anterior, el deterioro de la salud disminuye la hermosura femenina. Debido a ello, en la novela se reconocen dicotomías como cuerpo enfermo/cuerpo bello y enfermedad/belleza, las cuales se identifican en la construcción del personaje de Laura, quien considera que la presencia del cáncer corrompe la decencia y lo bello⁴³ de su cuerpo: “Su cuerpo, a pesar de que jamás lo mostró desnudo, le valía la admiración de los artistas más en boga y el elogio de sus admiradores. En ese momento le trataban [en el consultorio], a pesar de su hermosa desnudez, como a carne descompuesta que causa repugnancia” (14). Se evidencia, además, una contradicción con relación al recato de la época, ya que el consultorio médico conforma un espacio autorizado para el desnudo femenino, algo que también gozaba el matrimonio: “Aparte de su esposo, ningún otro hombre se la había acercado de esta manera tan íntima, y su pudor de mujer ofendió; tanto cuanto su vanidad de Venus” (14). A partir de lo anterior, se infiere que Laura difiere del discurso médico al no estar conforme con desnudarse, debido a que su decencia y belleza femeninas se encontrarían afectadas.

En segundo lugar, con la aparición del tópico de la bella muerta, también, se cuestiona la inacción de la mujer en la sociedad. Como se señaló anteriormente, desde aquel discurso, se consideró a la mujer un sujeto pasivo y débil, sin oportunidad de involucrarse en las dinámicas como el progreso y la participación femeninas en la sociedad de la época. Así, se normalizó una feminidad física e intelectualmente incapaz como modelo. En oposición a este tópico, Laura, enferma de cáncer, no se encontrará debilitada ni postrada a causa del mal, sino que reiniciará su vida amorosa y, justamente, con su médico Castel:

⁴³ La disminución de la belleza también se relaciona con la imposibilidad de usar atuendos de moda, que estaban conformados, para la época, por maquillaje, joyas y ropa interior. Después del diagnóstico, se le prohíbe a Laura el uso de tacones y el corsé, accesorios esenciales en su vestimenta, ya que refuerzan su poder de seducción, el cual no se basa en el desnudo. Según Livtak (1979), respecto a las prendas, el corsé resalta por su carácter erótico. Además, la ropa interior femenina goza de cierto protagonismo, por ejemplo, las enaguas y los pantaloncillos. Así, la mujer del modernismo se caracteriza por mostrarse “ataviada, armada y protegida para la seducción. Y ésta, cuando tenía lugar, acontecía en la media luz de la alcoba, velada por pesados cortinajes, en divanes o lechos mullidos por suaves cojines” (Livtak 1979,172). En otras palabras, el seducir se apoya en estas prendas, pero no en el desnudo del cuerpo de la mujer, hecho que rechazaba la protagonista de *La rosa muerta*.

Tal vez el doctor sentía repulsión por el cuerpo enfermo, el mal era más poderoso que todo deseo, que toda voluptuosidad y lo apartaba de ella, de la Venus enamorada. [...] ¿era éste un rechazo instintivo del vigor, de la salud exuberante, al aproximarse a la carne pálida, pobre en coloración sanguínea? [...] lejos de abatirse, el instinto ofendido de la mujer que se cree soberana, revolvió todas sus creencias, todos sus prejuicios, todos sus temores, en una protesta muda de suplicio anhelante. Como impelida por una fuerza extraña, se puso a hablar con verbosidad ajena a sus costumbres recatadas. —¿Por qué no me dice usted doctor que me ama? Por favor, quiero saber si me ama usted. (53)

Se puede sostener que Laura, desde su condición de enferma, decide actuar con iniciativa propia respecto a la atracción mutua con Leopoldo Castel, hecho el cual, a pesar de establecerse en la dicotomía razón/sinrazón, obedece a un acto de autonomía femenina. De esta forma, se contradice al discurso de la bella muerta. Además, la unión, que representa una desestabilización del orden hegemónico, suscita el bienestar de la protagonista, lo cual contrasta con las represiones que ella se autoinfligía:

Laura fue feliz, enteramente feliz; le parecía que la vida, al suave amparo de la caricia voluptuosa, tenía doble encanto, y de tal modo llegó a adormecerse, en su espíritu, todo raciocinio, que hasta sus tradicionales creencias religiosas se desvanecieron en un éter de somnolencia nacarada. No se explicaba cómo había podido pasar los primeros años de su juventud sin cobijarse bajo el manto de la dulzura que le prodigaba su amante. (61)

Por lo tanto, la representación de la bella muerta se configura como una subversión del tópico desde sus mismos planteamientos y aplicación en la construcción de la protagonista.⁴⁴ No solo se reconoce esta apropiación-subversión: Zoila Aurora Cáceres efectúa la misma operación con el discurso médico -en torno a la enfermedad del cáncer y el personaje del doctor Castel- para elaborar una desestabilización de sus postulados normativos orientados al orden y progreso sociales, basados en dominación y definición de lo femenino.

Por otra parte, la complejidad de la construcción de la protagonista, asimismo, se basa en su conflictividad identitaria, al igual que la mujer enferma en *Las perlas de Rosa*. Según Aboal (2020), tal como se indicó en el capítulo anterior, las heroínas decimonónicas no logran encontrarse a sí mismas y al buscar ocupar un lugar en la sociedad confrontan los roles que les han sido asignados. Como se observó anteriormente, Laura, mujer egoísta, socava el estereotipo del ángel del hogar, la normatividad médica y

⁴⁴ Grau (2018) concluye que *La rosa muerta*, en su proyecto contradiscursivo sobre la bella muerta, forma parte de una genealogía de textos de autoras femeninas que ejercen ciertas resistencias hacia los discursos culturales que señalan a las mujeres como objetos y anulan sus intentos de individualización.

el discurso de la bella muerta. No obstante, no son los únicos constructos con los que se opone: con la irrupción del cáncer, también se evidencia un conflicto de naturaleza religiosa:

Y con la unción de una bienaventurada, al amparo del silencio de la noche, revivía su infancia; su niñez conventual, en la que aparecían las santas que martirizaban sus cuerpos, las que se atormentaban con cilicios y quemaduras; sin llegar a comprender ahora, como antes, tan sublime renuncio; y se abismaba en la nebulosidad de su tortura, sin avizorar el nimbo impalpable de las santas, en el éter ideal que repugna del cuerpo y gimiente ante la añoranza conventual y a su actual pasión por la forma tangible, suspiraba ante semejante aberración de naturalezas enfermizas de ánimas puras, predestinadas con dones divinos que no acertaba ella a vislumbrar. (46)

La cita anterior es una evocación durante uno de los momentos de angustia y soledad que atraviesa a causa de la enfermedad. En esta, se puede conocer que Laura recibió de niña educación religiosa, formación cuya esencia no comprendió ni comprende. Así, se observa que manifiesta un conflicto con la religión como discurso formativo o educador de las mujeres. Por ello, se sostiene que la protagonista, al oponerse a este discurso opresor, se ha mantenido en una búsqueda personal de sí misma. Es en este proceso cuando la enfermedad funciona como metáfora de una crisis identitaria, ya que, ante la ausencia de salud, Laura reflexiona sobre la pertinencia de cómo ha enrumbado su vida: “¿De qué me ha servido una juventud, de castidad, de privaciones, una vida tal vez próxima a extinguirse sin haber gozado del amor? pensaba Laura mientras que el doctor, [...], la ayudaba a descender la grada del banquillo, rodeándole el talle con su brazo firme” (24). Se observa que la castidad y las privaciones responden a ideales religiosos, los cuales va a contradecir el personaje femenino enfermo al involucrarse con su médico Castel.

A partir de estas ideas, se retoma que el origen del cáncer en Laura se relaciona con la represión de carácter amoroso y sexual, lo cual no es más que vínculo entre la enfermedad y la sexualidad femenina. Ante este control del cuerpo, sumamente influenciado por una educación casta y la normatividad de la época, se efectúa un acto de autonomía al momento de consumir el vínculo con Castel “que hasta sus tradicionales creencias religiosas se desvanecieron en un éter de somnolencia nacarada” (61). El nuevo amor que Laura ha encontrado le genera felicidad. Incluso, la razón y la religiosidad, que son características destacadas de la protagonista, se ven afectadas por el enamoramiento y la pasión. No obstante, la trasgresión sociosexual no es garante de una satisfacción plena de los deseos reprimidos, debido a que el placer, nuevamente, puede no ser satisfecho:

Su goce fue inmenso, inusitado, como jamás le había sentido hasta entonces; gozaba su inteligencia, su alma y sus sentidos. La actitud de Laura, durante la realidad del amor, fue de abnegación. Una hilera de vasos de cristales blancos que contenían el líquido, color del topacio, que debía ser analizado posteriormente por el doctor, justamente se encontraban colocados al frente de ella, y sus ojos sin poder evitarlo, miraban el líquido segregado por los enfermos. Esta visión impidióle concretar sus sentidos y sentir el espasmo supremo. (54)

Similar al caso de Rosa, en *Las perlas de Rosa*, Laura experimenta la insatisfacción del deseo sexual, ya que no pudo lograr el orgasmo femenino. Este hecho generará que, a pesar de la propuesta de independencia sociosexual de la mujer en la obra, Laura no alcanza un grado de completitud y dominio de su sexualidad. Se señala que “la actitud de Laura, durante la realidad del amor, fue de abnegación”, lo cual significa que se dedicó a corresponder más que preocuparse por su placer propio. Asimismo, la visión de “una hilera de vasos de cristales blancos que contenían el líquido, color del topacio, que debía ser analizado posteriormente por el doctor” le impidió “concretar sus sentidos y sentir el espasmo supremo”. Esto, por su parte, significa que el discurso médico obstaculiza el goce completo de su sexualidad. De esta manera, se podría afirmar que Laura, si bien actúa en pro de su libertad individual, no la alcanza completamente, ya que aún los mecanismos de represión sociosexual prevalecen. Por consiguiente, la protagonista se sitúa en un punto liminal entre los aparatos de control y la autonomía femenina.

Finalmente, la muerte de la protagonista es la resolución del conflicto del relato. Laura y Castel, pese a los riesgos que afectarían a la salud de ella, establecen un idilio médico-paciente. Esta relación simboliza la trasgresión frontal de varios discursos de poder de la época: la medicina, el matrimonial, la religión y el estereotipo del ángel del hogar. La subversión del orden establecido es una acción política de independencia femenina contra la represión que soporta la mujer de la época. Sin embargo, no se consolida como sujeto sociosexual autónomo, debido a la prevalencia del orden establecido por medio de la hegemonía de los postulados normativos que pretendieron definir la feminidad. Al igual que la muerte de la protagonista de *Las perlas de Rosa*, el deceso de Laura constituye una ambigüedad simbólica, ya que puede ser interpretada como una denuncia de la represión sobre la naturaleza femenina o como un castigo hacia la mujer “egoísta”.

Conclusiones

Las obras literarias, como todo discurso, pueden adquirir más de una significación. Ello es lo que permite que estos textos presenten una notable riqueza semántica. En relación con este punto, un factor clave para la construcción de sentido de una novela es el contexto de la época de su aparición, momento el cual está influenciado por los diversos discursos y acontecimientos que forman parte de entorno sociocultural. Luego de la revisión y análisis de la narrativa ficcional producida por la escritora peruana Zoila Aurora Cáceres (1872-1958), desarrollada durante el periodo cultural de entre siglos, se ha observado que el tópico modernista de la enfermedad destaca por su carácter simbólico.

Esta lectura, consideramos, es un aporte para los (futuros) estudios literarios, ya que puede continuar y reforzar las investigaciones recientes acerca de la producción de escritoras de inicios del siglo XX. Respecto a ello, las novelas abordadas de Zoila Aurora Cáceres deben seguir siendo revaloradas por la crítica literaria latinoamericana, principalmente por representar un caso particular de escritura femenina, que se caracteriza por evidenciar las contradicciones discursivas de la época. Sus novelas establecen un diálogo con este entorno ideológico, del que se destacan la presencia del discurso médico, el higienismo, el movimiento feminista, el cuerpo de la mujer, y las ideas en torno a la salud, enfermedad y progreso. Por tanto, la escritora no se desvinculó de este contexto.

El tropo de la enfermedad, en *Las perlas de Rosa* y *La rosa muerta*, desarrolla un sentido simbólico y político para el momento histórico del modernismo y del entresiglos. En otras palabras, tanto el cáncer como la histeria forman parte de un discurso simbólico que se configura como una respuesta política femenina que cuestiona el orden hegemónico y patriarcal que buscó controlar el comportamiento sociosexual de las mujeres. Como se ha podido observar a partir de la lectura y el comentario de las novelas, sus personajes femeninos y sus cuerpos enfermos se configuran como una respuesta trasgresora contra el discurso médico de fines del siglo XIX e inicios del XX. Este, como se revisó, se planteó los propósitos de lograr el progreso social basado en el control de la población. El cuerpo de la mujer no fue ajeno a estos fines, debido a lo cual se le consideró como objeto de estudio y dominación. Frente a este aparato discursivo, las novelas de Zoila Aurora Cáceres son una manifestación cuestionadora al poder de la medicina desde el mismo centro de su problemática: los cuerpos enfermos.

La histeria en *Las perlas de Rosa* es una enfermedad que se origina por carencias femeninas, emocionales y sociales. Rosa, su protagonista, es una mujer que busca un desarrollo distinto a la pauta normativa. Es una mujer “egoísta”, categoría que se caracteriza por el alejamiento de lo esperado socialmente de las mujeres. Sin embargo, la lectura señala que enferma debido a que pierde el amor de su amado. Es por esta falta que aparece el mal histérico, cuya representación refuta los postulados de la medicina, puesto que es “callada” en la novela. La estrategia de silenciamiento narrativo enmudece a la palabra médica, así el relato de la enfermedad se desarrolla desde el cuerpo femenino enfermo y no desde la mirada científica. Este relato, además, describe los síntomas de la histeria de manera irrestricta respecto a los tratados médico-normativos, lo cual es una evidencia de la postura de subversión que propone esta novela de Zoila Aurora Cáceres. La mujer enferma, así, configura una resistencia al orden establecido: la carencia amorosa no se autolimita en ella misma: se desprenden otras como las de identidad de un sujeto social y político. Esto dialoga con los cambios de la época y las aspiraciones de las mujeres por el logro de una agencia social. Por ello, se considera que *Las perlas de Rosa* despliega un contradiscurso de los tratados y estudios médicos sobre la histeria, ya que el cuerpo femenino no es más su objeto de observación y se libera, aunque fallidamente, de su dominio para poder señalar las deficiencias del sistema hegemónico y patriarcal.

Por otro lado, el cáncer en *La rosa muerta* propone que este mal, igualmente, se origina por carencias, en este caso, las de naturaleza sexual. Laura, la protagonista, ha descartado la experiencia amorosa después de enviudar y ha dedicado su atención al cuidado de la belleza de su cuerpo. La represión de sus pasiones se relaciona con la aparición del cáncer, cuya representación subvierte los discursos hegemónicos de la época. Por una parte, niega la imagen del ángel del hogar. Laura, pese a estar enferma, desarrolla la actividad sociosexual que había inhibido. De esta forma, no cumple un rol inactivo ni sumiso que planteaba el estereotipo del ángel del hogar, el cual relegaba al espacio doméstico a las mujeres. Incluso, antes de la aparición de la enfermedad, Laura se alejaba de dicha dimensión, debido a que canceló la experiencia del matrimonio y de la maternidad. Por tanto, se le puede considerar dentro de la clasificación de “mujer egoísta”, categoría que consiste en una muestra de disidencia femenina. Por otra parte, desestabiliza la figura del médico. Leopoldo Castel, el facultativo, falta a su función por mantener un idilio con su paciente. Pese a ser consciente de sus responsabilidades, el galeno se ubicó, en un momento de la narración, entre la razón y el deseo. El vencimiento de este último significó el desborde de sus sentimientos: la racionalidad científica

sucumbió ante la belleza y atracción sexual de Laura. De esta manera, la novela, también, cuestiona los principios profesionales que enmarcan el rol del médico, el cual está comprometido con el cuidado y progreso social de una nación. Por consiguiente, la obra contempla, al igual que *Las perlas de Rosa*, las falencias del discurso científico heteronormativo.

Por lo sostenido anteriormente, la enfermedad y sus significados, como uno de los tópicos claves de la literatura finisecular, forma parte de la poética del modernismo latinoamericano y es uno de los tropos claves de su discurso. En las novelas de Zoila Aurora Cáceres, uno de los sentidos de la enfermedad, en primer lugar, se configura como una suerte de metonimia del discurso médico, que vigila el cuerpo y el desenvolvimiento social de las mujeres, y las limita a la vida doméstica, la cual es administrada por el varón. Sin embargo, desde el mismo desarrollo de las enfermedades, tanto la histeria como el cáncer, anulan y desestabilizan la prédica médica al no ser más su objeto de observación y presentar sus debilidades frente a la naturaleza femenina. En consecuencia, las obras configuran un discurso político, el cual propone la búsqueda de autonomía femenina en la sociedad. En segundo lugar, la enfermedad es una metáfora que “sustituye” la “enfermiza” visión masculina sobre el papel de la mujer, especialmente del poder médico de la época. Por un lado, la histeria no es descrita como en los libros de medicina y, por otro lado, el cáncer provoca una adquisición de agencia social femenina. Por ello, sería no solo metáfora, sino, también, ironía, ya que subvierten los discursos hegemónicos de entresiglos al mostrar sus propias contradicciones. Ello quiere decir que las heroínas fracasan y mueren, porque desacatan al régimen masculino, pero también porque este es imperfecto: diagnostica desde el prejuicio y la ignorancia. Por último, el cuerpo de la mujer enferma sustituye al mismo concepto de mujer, debido a que busca alcanzar su independencia sociosexual que se hallaba reprimida. Así, las enfermedades en las obras *Las perlas de Rosa* y *La rosa muerta*, de la peruana Zoila Aurora Cáceres, cuestionan la coerción que ejerce la medicina y los discursos normativos sobre los cuerpos de las mujeres. De esta forma, el discurso del cuerpo enfermo representa una transgresión simbólica al orden social que domina a lo femenino invirtiendo “la verdad” de los discursos médicos. Estas subversiones y cuestionamientos se despliegan desde el mismo eje del discurso de la medicina: lo patológico; y propone, desde la literatura, un diálogo imprescindible con las ideas de la época en vista de una crisis de la femineidad, la cual contempla cambios y avances necesarios para el desarrollo sociopolítico de la mujer.

Lista de referencias

- Aboal, María. 2020. *Histeria, literatura y mujer en el siglo XIX*. Madrid: Archivos Vola.
- Alejos Izquierdo, Claudia. 2020. “Metáforas de la enfermedad en dos novelas modernistas: *La ciudad de los tísicos* de Abraham Valdelomar y *La rosa muerta* de Aurora Cáceres”. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/16398>.
- Benavides Fernández, Mario. “La enfermedad como metáfora: un enfoque desde la hermenéutica de Paul Ricoeur”. *En-claves del pensamiento* 33. <https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i33.602>.
- Bethell, Leslie (ed.). 1992. *Historia de América Latina*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Boyer, Anne. 2021. *Desmorir: una reflexión sobre la enfermedad en un mundo capitalista*. Madrid: Editorial Sexto Piso.
- Contreras, Carlos y Marcos Cueto. 2013. *Historia del Perú Contemporáneo. Desde las luchas por la Independencia hasta el presente*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Cáceres, Aurora. 1909. *Mujeres de ayer y hoy*. París: Garnier Hermanos. <https://archive.org/details/zoila-aurora-caceres-mujeres-de-ayer-y-de-hoy/page/343/mode/1up>
- . 1914. *La rosa muerta / Las perlas de Rosa*. París: Garnier Hermanos.
- . 2007. *La rosa muerta*. Buenos Aires: Stock Cero.
- Clúa Ginés, Isabel. 2009. “La morbidez de los textos: literatura y enfermedad en el fin de siglo”. *Frenia* 9: 33-52.
- Del Pozo García, Alba. 2013. “Género y enfermedad en la literatura española del fin de siglo XIX-XX”. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/120197>.
- González, Aníbal. 1987. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- Grau Lleveria, Elena. 2008. *Las olvidadas: mujer y modernismo. Narradoras de entre siglos*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, S. A.
- . 2018. “La insurrección de la bella muerta en *La rosa muerta* de Aurora Cáceres”. *Latin American Literary Review* 89: 36-44. <https://lalrp.net/articles/10.26824/lalr.32>.

- Henríquez Ureña, Max. 1962. *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Litvak, Lily. 1979. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Mannarelli, María Emma. 1999. *Limpias y modernas. Género, higiene y cultura en la Lima del novecientos*. Lima: Ediciones Flora Tristán.
- Melo Arévalo, Angela Patricia. 2019. “La estrategia del silenciamiento en el libro-álbum *Camino a casa*”. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/75794/1366804126.2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Meyer-Minnermann, Klaus. 1997. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Mora, Gabriela. 2017. “El cuento decadentista”. En *El cuento modernista Hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1k3s9hc.8>.
- Nordau, Max. 1902. *Degeneración*. Traducción de Nicolás Salmerón y García. Madrid: Librería de Fernando Fe – Saénz de Jubera.
- Nouzeilles, Gabriela. 1997. “Narrar el cuerpo propio. Retórica modernista de la enfermedad”. *Revista de Investigaciones Literarias* 5 (9): 149-76.
- . 2000. “La plaga imaginaria: histeria, semiosis corporal y disciplina”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 52: 173-191.
- Pachas Maceda, Sofía. 2009. *Aurora Cáceres “Evangelina”. Sus escritos sobre arte peruano*. Lima: Seminario de Historia de Historia Rural Andina.
- . 2019. *Zoila Aurora Cáceres y la ciudadanía femenina. La correspondencia de Feminismo Peruano*. Lima: Jurado Nacional de Elecciones.
- Poe, Karen. 2010. *Eros pervertido: La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rama, Ángel. 1970. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Ramos, Julio. 2021. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el Siglo XIX*. Buenos Aires: CLACSO.
- Sontag, Susan. 1996. *La enfermedad y sus metáforas: Y el sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus.

- Torres-Pou, Joan. 1990. "Clorinda Matto de Turner y el ángel del hogar". *Revista Hispánica Moderna* 43, (1): 3-15. <https://www.jstor.org/stable/30203235>.
- Velázquez Castro, Marcel. 2017. "Biotecnologías novelísticas en la región andina (1840-1905). Lectura y cuerpo". Tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar. <http://hdl.handle.net/10644/6064>.
- . 2018. "Los pliegues del modernismo: problemas críticos desde la perspectiva del área andina". *Entre caníbales. Revista de literatura* 8: 23-33.
- Ward, Thomas. 2002. "Los posibles caminos de Nietzsche en el Modernismo". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 50 (2): 489-515. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v50i2.2191>.
- . 2007. "Introducción". En *La rosa muerta*. Buenos Aires: Stock Cero.