



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Literatura

**Metáforas de la enfermedad en dos novelas
modernistas: *La ciudad de los tísicos* de Abraham
Valdelomar y *La rosa muerta* de Aurora Cáceres**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Literatura

AUTOR

Claudia Rosa ALEJOS IZQUIERDO

ASESOR

Marcel Martín VELÁZQUEZ CASTRO

Lima, Perú

2020



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Alejos, C. (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 pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Literatura]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Hoja de metadatos complementarios

Código ORCID del autor	“—“
DNI o pasaporte del autor	46454583
Código ORCID del asesor	0000-0002-9705-6574
DNI o pasaporte del asesor	09533945
Grupo de investigación	Literatura y Arte: prensa, cultura visual y redes trasatlánticas en latinoamericana
Agencia financiadora	----
Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación	Lima, Perú
Año o rango de años en que se realizó la investigación	Dos (2) años
Disciplinas OCDE	https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03



Escuela Académico Profesional de Literatura

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN LITERATURA

Reunido el Jurado en sesión virtual, el día martes 30 de junio de 2020 a las doce horas, integrado por la Mg. Guissela Gonzales Fernández (Presidente), Dr. Marcel Velázquez Castro (Asesor), Dr. Carlos García Bedoya (Informante) y Dra. Luz Ainai Morales Pino (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada Metáforas de la enfermedad en dos novelas modernistas: La ciudad de los tísicos de Abraham Valdelomar y La rosa muerta de Aurora Cáceres presentada por la bachiller Claudia Rosa Alejos Izquierdo, para optar el título de Licenciada en Literatura.

Después de la exposición de la tesis, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Pregrado.

17 (Diecisiete). Muy bien

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el título de Licenciada en Literatura a la bachiller **Claudia Rosa Alejos Izquierdo**.

Concluido el acto académico a las 13:30 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.

Dr. Juan Carlos Ubilluz Raygada
Presidente
Auxiliar T.C.

Dr. Carlos García Bedoya Maguiña
Jurado Informante
Principal T.C.

Dra. Luz Ainai Morales Pino
Jurado Informante
Auxiliar T.P.

Dr. Marcel Velázquez Castro
Jurado Asesor
Principal TC

A mi padre

Yo había viajado y vivido poco, y
cada vez estaba más claro que apenas
entendía el mundo moderno.

Michel Houellebecq

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1 MODERNISMO Y NOVELA PERUANA	11
1.1. Contexto histórico y cultural	12
1.1.1. Aspectos políticos y económicos	13
1.1.2. Aspectos sociales	13
1.1.3. Aspectos culturales	16
1.1.4. Modernismo y decadentismo como respuestas al orden burgués	18
1.2. Sobre el modernismo y la novela peruana	22
1.2.1. Enfoques historiográficos del modernismo peruano	23
1.2.2. La novela modernista en Hispanoamérica	36
1.3. Culto a la enfermedad en los albores de la modernidad	51
1.3.1. El culto a la enfermedad y a la muerte	52
CAPÍTULO 2 TISIS Y UTOPIA EN LA CIUDAD DE LOS TÍSICOS	56
2.1. Antecedentes	56
2.2. Metáforas de la enfermedad: tisis y cáncer	61
2.3. Degeneración	64
2.3.1. El discurso erótico perverso	69
2.4. El discurso médico ausente en la <i>Ciudad de los tísicos</i>	73
2.5. El artista enfermo	78
2.6. La mujer y la enfermedad	82
2.7. Utopía y ciudad	90
2.7.1. La naturaleza	91

CAPÍTULO 3 LA BELLA ENFERMA EN <i>LA ROSA MUERTA</i>	100
3.1. Aurora Cáceres y el modernismo	100
3.1.1. Obra	104
3.1.2. Mujer e ideología	105
3.1.3. Mujeres y escritura	107
3.2. Antecedentes	109
3.3. Aspectos generales de la obra	112
3.4. El discurso médico en <i>La rosa muerta</i>	113
3.5. La figura femenina y la enfermedad	123
3.5.1. Crisis y reflexiones	133
3.5.2. La rosa/bella muerta	137
3.6. Erotismo y enfermedad	142
CAPÍTULO 4 CONCLUSIONES	155
BIBLIOGRAFÍA	161

INTRODUCCIÓN

La narrativa modernista del Perú mantuvo diversos puntos de contacto con las tendencias culturales del periodo de entresiglos, tales como el desarrollo de los tópicos decadentistas de la bella muerta, los cuerpos enfermos, la atracción por el mal, la ciencia médica, la adicción a las drogas y el erotismo. Entre estos tópicos, la representación literaria de la enfermedad estableció un diálogo con los procesos modernizadores y con los cambios socioculturales de la época, frente a los cuales planteó un punto de vista divergente a lo establecido. Por tanto, literatura y enfermedad conformaron una serie de respuestas transgresoras y contrarias a la realidad.

En relación con las ideas anteriores, la presente tesis abordará las metáforas y simbolizaciones de la enfermedad en dos novelas modernistas de nuestra literatura: *La ciudad de los tísicos* (1911) de Abraham Valdelomar y *La rosa muerta* (1914) de Aurora Cáceres. Por lo tanto, nuestra investigación tiene como fin analizar e interpretar las representaciones y sentidos de la enfermedad, del discurso médico y del personaje femenino en ambas obras de nuestra narrativa modernista. Así mismo, se reconocerán —mediante un análisis comparativo— sus rasgos en común en torno a las dicotomías de enfermedad/control social, cuerpo enfermo/cuerpo sano, transgresión/orden,

individuo/comunidad, fealdad/belleza y pasión/razón, sin eludir los procesos modernizadores del periodo de entresiglos, es decir, finales del XIX e inicios del XX

Para desarrollar la investigación, se formularon las siguientes interrogantes: ¿cuáles fueron las influencias en la escritura de las novelas modernistas peruanas? ¿Cómo se ha configurado la representación del discurso médico en dichas novelas? ¿Cuál es la retórica de los personajes femeninos enfermos en estas obras? ¿Cuáles son las tensiones que estas narraciones establecen dentro del contexto del entresiglos? Todas estas cuestiones se sintetizan en la pregunta principal: ¿Cuál es la representación de la enfermedad en las novelas *La ciudad de los tísicos* de Abraham Valdelomar y *La rosa muerta* de Aurora Cáceres?

Con la escritura de este trabajo, se pretende realizar un estudio de la novela modernista del Perú, debido a su importancia en el desarrollo de nuestras letras modernas. Hasta ahora, existen pocas investigaciones alrededor de este tema, en contraste con la poesía y el cuento, cuyas obras han sido estudiadas en mayor número. Así, son pocos los trabajos dedicados tanto a *La ciudad de los tísicos* como a *La rosa muerta*, aunque valiosos por su particularidad. Nuestro primer paso es rescatar estas dos obras para que, de esta manera, se revalore la novela modernista peruana. Asimismo, y de forma más precisa, lo que se busca es lograr un estudio e interpretación de las representaciones de la enfermedad y del cuerpo enfermo desde la dicotomía enfermedad/orden social.

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, y permitir nuevas lecturas que complementen las anteriores y despierten el interés de los lectores e investigadores. Por lo tanto, nuestros objetivos son los siguientes: 1) analizar, caracterizar y explicar el significado de la representación de la enfermedad en las novelas modernistas peruanas *La ciudad de los tísicos* y *La rosa muerta*, así como

establecer una relación entre las obras y su contexto cultural de inicios del siglo XX, conformado por el modernismo, decadentismo, degeneración y los discursos médicos de la época. 2) Generar un diálogo entre las novelas a estudiar mediante un análisis comparativo, el cual puede ofrecer resultados más amplios y óptimos en relación a las representaciones literarias de la enfermedad y de los cuerpos enfermos. 3) Analizar las representaciones de la mujer enferma, del discurso médico y del artista tísico, quienes transgreden los órdenes sociales propuestos por los procesos modernizadores y proponen otros —distintos o contrarios— a los establecidos. 4) Contribuir al estudio sobre el modernismo peruano —específicamente en el género de la novela— y destacar sus vínculos con las inquietudes que se suscitaron en la época cultural de fin de siglo.

En las novelas de Abraham Valdelomar y de Aurora Cáceres, podemos hallar distintas resistencias a la modernidad de los albores del siglo XX, que implican, evidentemente, tanto a la ciencia y sociedad de la época como a las relaciones existentes entre estas. Por consiguiente, a partir de la lectura de *La ciudad de los tísicos* y de *La rosa muerta*, extraemos nuestra hipótesis central: la representación de la enfermedad se configura como la metáfora de una crisis y transgresión al orden impuesto en una sociedad, las cuales se manifiestan en el desorden «utópico», en la libertad sexual y en los cambios de las formas de sociabilidad. De esta forma, se establece un nuevo orden social, el cual se aleja de los valores tradicionales.

Asimismo, también se desarrollarán las ideas siguientes: 1) el nuevo orden de vida se fundamenta en sociedades no productivas conformadas por decadentes y habitantes enfermos; 2) la representación de la mujer enferma establece la dicotomía belleza/fealdad y orden/transgresión; 3) el artista enfermo es un ser con una nueva sensibilidad, y 4) la presencia clave del discurso médico representa, paradójicamente, por un lado, la

confianza en el desarrollo de la ciencia como fuente de la verdad y, por otro, la figura de autoridad desestabilizada.

En cuanto a la metodología, esta consistirá tanto en una lectura hermenéutica de las novelas como en un análisis comparativo entre estas. Además, se recurrirá a estudios sobre la representación de la enfermedad en el periodo literario abordado y a postulados de estudios pseudomédicos de la época para determinar ciertas categorías de los mundos ficcionales analizados. Asimismo, nuestro marco teórico corresponde a disertaciones acerca del cuerpo y la sexualidad (Michel Foucault), la teoría de la degeneración (Max Nordau) y categorías del análisis narratológico.

La división de la presente tesis consta de tres capítulos. En el primero, se presentará el contexto histórico peruano del período conocido como la «República Aristocrática» (1895-1919), los enfoques historiográficos del modernismo peruano y un recuento de la novela peruana de entresiglos. Una de sus secciones (1.2.1) ha sido publicada en las *Actas del I Congreso Internacional de Teoría, crítica e historias literarias latinoamericanas. Celebrando la contribución de Antonio Cornejo Polar* (2018). El segundo capítulo se dedicará a la lectura de *La ciudad de los tísicos*, para lo cual se centrará en el análisis del personaje femenino, del discurso médico, del artista tísico y del espacio representado. Un apartado de este (2.4) aparece publicado en la revista virtual *El Hablador* 23. A su vez, en el tercer capítulo, se analizará el tópico de la mujer enferma, el discurso médico y la sexualidad transgredida en *La rosa muerta*.

Finalmente, quiero agradecer a las personas que me acompañaron en la realización de esta investigación. A mi asesor de tesis, Marcel Velázquez Castro. Sus observaciones, sugerencias e investigaciones han sido, desde mi época de alumna de pregrado, muy valiosas para mi formación académica. Agradezco, también, a mi familia: la culminación de este trabajo ha sido factible gracias tanto al apoyo de mi madre como el de mi hermana

Gabriela; además, por supuesto, a la compañía y al cariño de Franz, Patricia Libertad y Flavio Marcel.

CAPÍTULO 1

MODERNISMO Y NOVELA PERUANA

Los años comprendidos entre 1895 y 1920 presentaron hechos importantes para la historia del Perú contemporáneo, debido a los cambios que se experimentaron en la política, economía, sociedad y cultura, por los cuales se considera a esta etapa como fundadora o iniciadora. Nuestro país, tras la derrota con Chile, inicia un proceso modernizador que buscó salvar a la nación de la derrota y del desastre, e involucró, de esta manera, la intervención del capital extranjero y la exportación de materias primas. Es así como empezó nuestra apertura al proceso mundial de modernización. El periodo que nos interesa¹, para los propósitos de nuestra investigación, es la llamada «República Aristocrática» —nombre propuesto por nuestro historiador Jorge Basadre—, la cual estuvo comprendida desde el gobierno de Nicolás de Piérola hasta el inicio del oncenio de Augusto B. Leguía. Por las transformaciones que se presentaron durante estos años, el poder estuvo centralizado en la oligarquía de forma exclusiva, y excluyó la participación de las clases populares y del campesinado indígena. Si bien es una época de importantes cambios, como ya hemos señalado, nos enfocaremos, principalmente, en los hechos que

¹ Para una mayor ilustración de la época, consultar *Historia de la República del Perú* de Jorge Basadre, y *Nación y sociedad en la historia del Perú* de Peter F. Klarén.

acaecieron en el plano social, el cual estuvo marcado por el control de salubridad y las políticas higienistas, así como por la vigilancia de la población para cumplir con el orden burgués.

1.1. Contexto histórico y cultural

En el período denominado República Aristocrática (1895-1919), el Estado peruano se caracterizó por ser liberal, debido a lo cual se constituyó la oligarquía peruana, clase social que se sustentaba en el respaldo del capitalismo y del sistema económico agroexportador. Cabe señalar que —según Manuel Burga y Alberto Flores Galindo— la oligarquía nunca fue una clase dirigente, porque siempre se mantuvo dependiente del capital industrial y jamás pudo articular a otras clases sociales de su entorno, ya que no mantuvo un diálogo cultural con las clases populares. Fue una clase dominante con poco interés hacia los intelectuales, lo cual provocó una pobreza cultural a pesar del apogeo oligárquico. En este contexto histórico nacional de entresiglos, se origina el modernismo, el cual llega a nuestro país con cierto retraso como otras corrientes filosóficas, políticas, históricas y artísticas. El siglo comienza con un interés de parte de los intelectuales hacia el positivismo, tal como es el caso de Manuel González Prada con las obras *Páginas libres* (1894) y *Hora de lucha* (1908). La literatura peruana se desarrolló a la par del periodismo, siendo esta labor una fuente de trabajo para los escritores. De esta manera, nuestra literatura se publicó en prensa, acto el cual consistió en una respuesta crítica al poco interés, por parte del Estado, hacia los intelectuales, y a la ausencia de una institución literaria y cultural. Por lo tanto, la prensa se presentó como un incipiente ambiente cultural autónomo gracias a las labores de Cabotín, Leonidas Yerovi, José Carlos Mariátegui y Abraham Valdelomar, entre otros.

1.1.1. Aspectos políticos y económicos

Este periodo se caracterizó por un consenso y estabilidad políticas. Por un lado, el primero consistió en la necesidad de crear un clima propicio para las inversiones y mecanismos de control social para las masas (Klarén 256). Por otro lado, el logro de cierta estabilidad política se debió a la continuidad de gobernantes representantes del Partido Civil, lo cual significó la reemergencia del civilismo tras la guerra con Chile, basado en un proyecto de modernización económica. Este se consistió en un rápido crecimiento y diversificación de una economía de exportación como también en la atracción de capital extranjero. El crecimiento económico del Perú de inicios del siglo XX se debió al incremento y variedad de las exportaciones de materias primas como minerales, azúcar, algodón, caucho y lana. Sin embargo, la exportación estuvo en manos de un alto control extranjero en lugar de su reinversión en el país. Esto se observó en el dominio de la minería por parte de compañías como la Cerro, la cual no permitió el desarrollo de la experiencia y administración locales, y aumentó la dependencia económica general.

1.1.2. Aspectos sociales

La sociedad peruana estuvo gobernada por la clase alta, conocida como oligarquía o plutocracia, la cual formaba un grupo cerrado, cohesivo y estrechamente relacionado por lazos de parentesco, nepotismo y monopolio de poder. La oligarquía peruana desarrolló negocios bursátiles, financieros y comerciales; estuvo influenciada por el positivismo y por la Europa de la Belle Epoque, por lo que fue eurocéntrica y afrancesada. Por otra parte, tuvo la necesidad de controlar a las clases populares mediante la educación y la salud pública, conformándose estos dos elementos como instrumentos civilizadores y formadores de ciudadanos. Es decir, la clase dominante sostuvo que el Estado debía cumplir un rol moderador, promotor e integrador por medio de la educación básica y la sanidad pública.

La educación en la época recibió gran atención, por ejemplo, con las medidas del presidente José Pardo y Barreda, quien promovió la obligatoriedad y gratuidad de la enseñanza para la educación primaria, e implementó un número considerable de colegios nocturnos para la educación de los obreros. Se buscó, además, una enseñanza doméstica femenina en lo concerniente al comportamiento social. Sin embargo, el papel femenino no solamente fue normado, sino protagonista, ya que en 1876 las mujeres constituían el 37 % de los maestros, mientras que en 1908 representaban el 74 % del total (Mannarelli 43). Esta presencia femenina en aumento se debió a la ampliación del sistema educativo desarrollado en la época, la cual también involucró el ingreso de las mujeres a las universidades.

En cuanto a la salud pública, la élite civilista consideró la protección sanitaria como requisito de un camino normal de la economía de exportación, así como de un ritmo de trabajo y de la atracción de inversiones extranjeras. Esta élite basó el deseo de modernización en la consigna «orden y progreso», para lo cual desarrollaron las instituciones públicas, tal como la formación del Ministerio de Fomento una Dirección de Salubridad Pública (1903), el primer organismo estatal encargado de la salud nacional. Las mujeres educadoras como los médicos de la época fueron quienes mostraron esas proyecciones. Según los médicos, el país era un lugar donde reinaba el caos, la suciedad y la insalubridad: «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 requisitos para abandonar el estado de barbarie» (Mannarelli 47).

El médico se convirtió en el vocero oficial de los programas de salud pública, e institucionalizó una palabra laica que orientara la conducta social y sexual de los ciudadanos. Este proceso fue lento y derrumbó el monopolio que la Iglesia tenía en su poder.

El mandato científico y laico rompía con el monopolio que hasta ese entonces había tenido la Iglesia, especialmente en cuanto al ejercicio de sexualidad. En el discurso médico la posibilidad de lograr el progreso y la civilización, aspiraciones típicas de la época, estaba vinculada con la salud sexual y la actividad reproductiva de la población. El contacto sexual y las formas de contacto diario fueron preocupaciones permanentes. (Mannarelli 54)

Los conceptos higiénicos se convirtieron en premisas morales para normar la vida de las personas y las maneras en que estas establecieran sus relaciones. También, los médicos participaron en la vida política del país no solo ocupando cargos técnicos, sino, además, cargos en las instancias del Gobierno. Sin embargo, pese a su importancia como profesional, su número era escaso para responder a las necesidades nacionales. De igual manera, se produjo un aumento de la participación de las mujeres en las prácticas y profesiones sanitarias.

El Perú de entresiglos es el periodo de prédica higienista, la cual fue exclusivamente masculina y de carácter normativo público, ya que asoció la higiene, el progreso y el mejoramiento de la especie como preocupaciones académicas y públicas. La mejora de la higiene era, además, un deber nacional en la medida que permitiría fortalecer el Estado y a los individuos de la nación, y se sugirió para tal fin una serie de medidas higiénicas. Por ejemplo, el ejercicio y el deporte como nuevas formas de cuidado del cuerpo, o la instauración de nuevos regímenes alimenticios y educativos.

Por lo tanto, el vigor de un Estado es la salud de sus pobladores, por lo que su responsabilidad pública se convierte en una necesidad. En consecuencia, «los consejos médicos, de ser seguidos, harían de esta débil y morbosa sociedad un país viril y potente. El cuerpo aparece como metáfora de los social, del país» (Mannarelli 56). A partir de lo sostenido por la cita anterior, se puede observar que el fortalecimiento de la población tiene como efecto el del organismo nacional; además, evidencia el control estatal sobre los individuos. Los médicos fueron los protagonistas de estas acciones ejercidas desde las

esferas de poder, las que tenían como fines lograr que el país saliera de la situación de barbarie en la que se encontraba, para lo cual la tarea consistía en ordenar, limpiar y educar a la ciudad.

Por último, la política peruana de inicios del siglo XX fue altamente centralista. Lima, en esa época, era una sociedad en pleno crecimiento demográfico, a pesar de que el país era aún mayoritariamente andino y rural. Este crecimiento se debió a que las oportunidades laborales y los grandes centros administrativos se desarrollaron en los centros urbanos, lo cual alentó la migración hacia estos. Otro factor en el crecimiento de la población limeña fue la mejora general en la salud pública desde comienzos del siglo, ya que las mejores instalaciones sanitarias y una mejor atención médica ayudaron a reducir la presencia de enfermedades mortales como la malaria, la fiebre tifoidea y la viruela.

1.1.3. Aspectos culturales

Tras la derrota ante el país sureño, se desarrolló una profunda reflexión acerca de la realidad, nacionalidad y el futuro de la sociedad peruana. Los primeros treinta años están marcados por la influencia de dos generaciones fundamentales para la evolución cultural peruana. La primera, la Generación del 900 o Arielista, cuyos integrantes —provenientes de la élites— fueron, principalmente, José de Riva Agüero, José Gálvez, Víctor Andrés Belaúnde y los hermanos Francisco y Ventura García Calderón. Sus planteamientos estuvieron articulados alrededor de la cuestión o problema nacional. La otra generación es la llamada Centenario de la Independencia, la cual fue integrada por jóvenes de las clases media —limeña y provinciana— y populares; retomaron los planteamientos de sus antecesores, pero con un componente ideológico y revolucionario. Sus más conocidos representantes son José Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre.

Por otro lado, la modernización de la ciudad se desarrolló mediante la edificación de nuevos barrios residenciales y la ampliación de los espacios comunes como la construcción de avenidas, plazas y paseos. También, por el arribo de los nuevos inventos como la luz eléctrica (en 1884), el servicio telefónico, la ampliación del telegráfico, la máquina de escribir y el perfeccionamiento de la fotografía. Estas herramientas beneficiaron en sobremanera al periodismo, y contribuyeron a su desarrollo y auge. Además, tenemos la llegada del fonógrafo (en 1892), de la bicicleta y, posteriormente, del automóvil.

La aparición del sistema de tranvías eléctricos provocó que los pobladores realicen paseos y movilizaciones, lo que produjo una mayor interacción social. La llegada del cine, en 1897, también amplió la interacción de las personas; sin embargo, los lugares donde se proyectaban las películas —las carpas cinematográficas— no respondían al proyecto de orden del sujeto burgués, debido a que las carpas se situaban en lugares llenos de bullicio y desorden. Posteriormente, las autoridades municipales regularon las proyecciones cinematográficas al indicar, por ejemplo, cómo debían de ser las salas de cine y el tipo de películas que podían ser exhibidas. A pesar de querer jerarquizar esta actividad, los cines fueron espacios donde confluyeron limeños de diversas procedencias. Inclusive, lograron establecerse en barrios populares.

Por otro lado, la llegada de la electricidad produjo la revolución de las imprentas, hecho que se observó en la cantidad y calidad de diarios, y revistas de la época. Aumentó el número de editoriales y librerías, lo que influyó en la evolución del periodismo, el cual se desplegó en la fusión de información, creación, escritura e imágenes. De acuerdo con Osmar Alberto Gonzales Alvarado, uno de los líderes del nuevo periodismo fue Leonidas Yerovi, porque fue el primero en profesionalizar su labor, debido a que vivió de esta, a pesar de sus muchas penurias. El proceso que inauguró fue seguido por Valdelomar y,

posteriormente, por Mariátegui. Así, estos tres escritores conformaron la vanguardia de la prensa peruana (Contreras 257). Finalmente, las publicaciones periódicas estaban dirigidas tanto a adultos como a niños. La cantidad numerosa de aquellas muestra una gran expansión del mercado editorial y periodístico, así como el de un público lector que crecía al mismo tiempo que su ciudad.

1.1.4. Modernismo y decadentismo como respuestas al orden burgués

El discurso médico y las políticas de higiene constituyeron prácticas de control y conocimiento del Estado hacia la población. Practicó el estudio, diagnóstico y análisis del cuerpo dentro de su avance científico, hecho que influyó en la literatura modernista, en la representación de los cuerpos enfermos y en la fusión de la estética, medicina y enfermedad. La salud individual se relacionó fuertemente con la salud de la sociedad, ya que un cuerpo sano es *más productivo*, idea que concordaba con los fines económicos e industrializados de una nación.

De acuerdo con Thomas Ward y su estudio titulado *Los posibles caminos de Nietzsche en el modernismo* (2002), el modernismo, en su búsqueda estética, no planteó una postura antisocial, sino expresó, sutilmente, críticas al auge de la burguesía, al sistema económico de la industrialización y la profesionalización de las letras, ya que se esperaba del artista una satisfacción al gusto burgués:

En un ambiente hostil al arte, el escritor se esforzó por cultivar la belleza, atacada por ese mundo mecanizado, y expresar, de manera sutil, comentarios sociales. Tuvo que tomar ciertas precauciones para protegerse, creó mundos imaginarios, protegidos del comercialismo; a esta condición de alejamiento se podría llamar elitismo o hedonismo solo si se olvida que representaba, asimismo, una postura defensiva que guardaba los ideales artísticos y filosóficos de un mundo amenazante. (Ward 489)

La lectura de la anterior cita, aparte de plantear una ideología social relacionada con la estética modernista, también formula y nos presenta a un modernismo no solo como un movimiento artístico, sino como un momento histórico, el cual se concibió como un

conjunto de corrientes literarias, filosóficas, económicas y sociales². A partir de la relación filosofía y literatura, Thomas Ward aborda la influencia de Nietzsche en el modernismo, no de manera directa, sino mediante traducciones y comentarios en español, siendo la principal ruta de ingreso las letras francesas. Es dudoso que los modernistas leyeran ediciones publicadas en nuestro continente antes de 1919. No obstante, es probable que sí pudieran leer al filósofo prusiano en revistas y diarios. Esta influencia se expresó en el pensamiento de la época histórica del modernismo, el cual consistió, como ya se planteó desde el inicio de este apartado, en una respuesta de parte de los escritores a la crisis que produjo la industrialización global. Ward explica esta respuesta al orden burgués mediante siete áreas temáticas: 1) una crisis moral; 2) lo macabro; 3) el lujo; 4) la decadencia; 5) el arte como valor supremo; 6) el artista y el rebaño, y 7) lo espiritual.

- 1) La crisis moral en el modernismo resultó del ocaso de las religiones, especialmente del papel del cristianismo, lo cual significó la pérdida de un punto de referencia para la vida y dejó al descubierto la «veracidad» de la misma (Ward 500). Al anularse la moral, el cristianismo pierde su vigencia y se descubre la nada, una vida sin sentido, donde Dios ha abandonado al poeta (Ward 501). El escritor modernista, liberado de los valores cristianos, intenta superar el concepto burgués de lo moral y escribe, con libertad, obras con valores que para un creyente serían inmorales (Ward 502). Esta reacción es más clara dentro de un contexto positivista, en donde la actitud frente a la Iglesia era nihilista; sin embargo, se podía ser anticlerical sin dejar de ser espiritual, aspecto que desarrolló las letras modernistas (Ward 503).

² Esta postura del modernismo también ha sido trabajada por Yván Schulman en «Reflexiones en torno a la definición del modernismo»; Luis Monguió en «De la problemática del modernismo: la crítica y el “cosmopolitismo”», y Yerko Moretic en «Acerca de las raíces ideológicas del modernismo hispanoamericano». Los tres estudios se encuentran en la recopilación dirigida por Lily Livtak *El modernismo. El escritor y la crítica*. Taurus, 1981.

- 2) Lo macabro, dentro de la literatura finisecular, se manifestó por su inclinación hacia lo lúgubre. Sin la moral cristiana que proteja al individuo, este se enfrentó con la transitoriedad de la vida. Es así como una persona pierde la fe al aceptar su fin como un aspecto natural de la vida (Ward 503). Dentro de los tópicos de lo lúgubre, encontramos las representaciones de la enfermedad y la muerte. Como se verá más adelante, estas constituyen una contestación contra el discurso médico desde la reelaboración de los postulados de este.
- 3) El lujo para los artistas del modernismo significó la glorificación de la suntuosidad, lo cual se identifica en las obras debido a la predilección por los adornos. Esta opulencia en la escritura deriva de las culturas indígenas o de las orientales (Ward 504). Además, la importancia al lujo se debió a que este refina la belleza y posibilita que se supere el fin de la existencia terrenal para preservar un estado de belleza en el momento en que la muerte inicia la etapa de descomposición (Ward 505). Asimismo, hermosea la realidad «modernizada» de la que el artista quiere escapar y liberarse, y atenúa los agravios que produce la sociedad.
- 4) La decadencia en la época modernista se desarrolló al mostrar un gusto por una realidad fea y enfermiza. Gracias a la ausencia de la moral cristiana —y la inclinación hacia los temas lúgubres—, los escritores modernistas adoptaron una nueva forma de ver la vida, la cual aceptaba la muerte, el dolor y la enfermedad.
- 5) El arte se establece como valor supremo para los modernistas al apartarse del gusto vulgar burgués, el cual consideraba a la actividad artística como algo «práctico» o «útil». Con el apogeo de la industrialización y el sentido práctico de la vida, el arte fue valorado a partir de su utilidad; por lo cual, si no era comercial, no tenía valor. Frente a esta nueva situación, los modernistas buscaron resolver este

problema alejándose del espíritu burgués y buscaron refugio en el arte como elevación espiritual: «la búsqueda de la elevación del espíritu fue una respuesta a la infeliz realidad de un mundo que poco a poco iba industrializándose; solo exteriormente los modernistas adoraron la forma, debajo aparecería una honda crítica social» (Ward 508). Asimismo, una idea importante de aquella época era que el arte podía mejorar las condiciones sociales; para tal fin, era necesaria una modificación de la estética y de la ética, como se verá más adelante en el presente trabajo.

- 6) En cuanto al tópico del rebaño y el artista, el escritor finisecular se concebía a sí mismo como parte de una minoría selecta de maestros que se levantaron sobre la sociedad, «rebaño» o «masa» (Ward 510). Los artistas, en su intento de regenerar a la sociedad, son los encargados de inculcar a la clase plebeya y superar la mediocridad de las vidas comunes carentes de significado: mediante un arte selectivo, ellos podían crear las pautas necesarias para rescatar al resto de la humanidad de la mediocridad industrial (Ward 511).
- 7) Lo espiritual o el espiritualismo fue fruto del nihilismo activo de la época. Este rasgo no solo fue influenciado por Nietzsche exclusivamente, sino también por el Romanticismo y el orientalismo. No obstante, quien repercute en el concepto espiritual de los modernistas es el nietzscheanismo a través de una manifestación que nada tenía que ver con la moral cristiana, «una especie de euforia por penetrar en los misterios del cosmos» (514). Ward sostiene que con Nietzsche se destaca la exigencia de instalar «un grado relativo de cultura espiritual» en la vida; esta espiritualidad toma forma en Enrique Rodó, quien criticó a países que carecían de ideales espirituales y estéticas (515).

Por consiguiente, el arte modernista se configuró como una respuesta a la modernidad, a la realidad vulgar frente al arte y a las costumbres pragmáticas de la burguesía. El modernismo, por lo tanto, no podía ser literatura de evasión, ya que elaboró una crítica refinada y sutil a los valores de la nueva economía industrial, siendo, de esta manera, las representaciones de sus obras una transgresión al orden social establecido por el materialismo y el cientificismo. Dicha transgresión se logró mediante los tópicos de lo macabro, lo lúgubre, lo espiritual y el abandono de los principios religiosos cristianos a causa de la crisis moral de la época.

1.2. Sobre el modernismo y la novela peruana

El modernismo (1888-1920) fue el primer movimiento estético cultural de origen hispanoamericano. Surgió en un contexto de crisis y cambios de paradigmas, debido a las considerables modificaciones modernizadoras de la época de «entre siglos», las cuales produjeron, según Ángel Rama³, la experiencia de la *modernidad democrática*⁴. Este momento de cambios históricos presentó, según el crítico uruguayo, el desarrollo del liberalismo y la democratización, desde 1870, los cuales provocaron la aparición de individualidades creativas que se opusieron a la clasificación de las rígidas escuelas y solo aceptaron las libres participaciones en el proceso general de modernización⁵ (28). Así, América Latina, se incorpora a la cultura democratizada, la cual es «una cultura moderna, internacional, innovadora, que sigue el proceso de democratización que está

³ Rama, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.

⁴ La palabra democratización, según Rama, adquiere su verdadero significado histórico en relación a la oposición al campo de valores anterior, contradiciéndolo por considerar que no es democrático. En otras palabras, la sociedad se democratiza cuando supera las barreras jerárquicas previas (12).

⁵ Desde la perspectiva de los estudios de la cultura latinoamericana, la modernización se extendió, aproximadamente, de 1870 a 1920, y nació no a partir de un impulso interno, sino de un reclamo externo, el cual consistió en establecer contacto con civilizaciones de distinto nivel. Es este diálogo, durante los primeros diez años del periodo señalado, momento en el que se concede un papel protagónico a los intelectuales, debido a las diversas nuevas funciones que adquirieron. Estos, específicamente los escritores, son los hijos de la modernidad: leen las novedades, las modas e ignoran la tradición. Por tanto, son hijos de ese momento y de sus influencias (Rama 31-39).

viviendo la sociedad» (39). Esta realidad no fue ajena al modernismo peruano, el cual se desarrolló —en su mayor parte— a la par de la época denominada, por el historiador Jorge Basadre, «República Aristocrática».

Considerando este panorama histórico, en este apartado se compararán —mediante una metodología de análisis de historiografía comparada— los principales enfoques historiográficos literarios que se han elaborado acerca del modernismo peruano con el fin de contrastar las distintas posturas y estudios realizados. Estas comparaciones permitirán analizar algunos tópicos como modernismo y posmodernismo, el carácter tardío de dicho movimiento artístico y los géneros literarios desarrollados por este —cuento, poesía, novela y crónica. Finalmente, se obtendrá un balance final del recorrido expuesto y se propondrá una reescritura historiográfica del modernismo peruano mediante tres etapas de desarrollo —inicial, pleno y tardío— como aporte y complemento a los estudios elaborados anteriormente.

1.2.1. Enfoques historiográficos del modernismo peruano⁶

En 1905, José de la Riva Agüero, en su tesis *Carácter de la literatura del Perú independiente*, texto fundacional de la historia literaria peruana, manifiesta su rechazo a la influencia del simbolismo y decadentismo, ya que los considera como «efímeros y escandalosos extravíos» que ya son modas pasadas en París, pero tomadas como «invenciones flamantes» en la América española (Riva Agüero 274). El autor señala que la «literatura francesa vale más, mucho más, inconmensurable, infinitamente más que ese grupo de charlatanes o de frívolos en el cual eligen dioses y maestros nuestros escritores» (Riva Agüero 275). Es así que Riva Agüero se alegra de nuestro atraso literario, porque gracias a este se recibió con menor fuerza la influencia de las letras francesas. Por tanto,

⁶ Este apartado ha sido publicado en las Actas del I Congreso Internacional de Teoría, crítica e historias literarias latinoamericanas. Celebrando la contribución de Antonio Cornejo Polar (2018).

su postura nos muestra un evidente rechazo a las renovaciones escriturales que proponían las tendencias literarias del fin de siglo.

En el año 1914, Ventura García Calderón, en *La literatura peruana (1535-1914)*, señala que luego de la obra de Manuel González Prada y José Santos Chocano solo se pueden hallar acentos líricos en la generación que empieza a escribir a partir del 1900. Sostiene que en la crónica periodística sobresalió Octavio Espinoza y como mejor poema modernista a «Faederis arca» de José Fiansón. En el género de la narración, resalta a los escritores Manuel Beingolea, Enrique A. Carrillo, Clemente Palma y Abraham Valdelomar. En la poesía, señala las figuras de Luis Fernán Cisneros, José Gálvez y Leonidas Yerovi. Asimismo, menciona que estos escritores tienen como influencia a Maupassant, Queiroz, d'Annunzio, Verlaine y Darío, aunque los nunca los hayan leído. Indica que el modernismo continúa en provincias y, con pesimismo, agrega que Palma, González Prada y Chocano no tienen discípulos.

José Carlos Mariátegui, en «El proceso de la literatura» de sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), considera a González Prada como el autor precursor de la transición del periodo colonial al periodo cosmopolita, ya que inicia los contactos de nuestra literatura con la extranjera, principalmente, con la francesa, lo cual renueva la prosa y la poesía, tanto en ideología como en rítmica. Por otro lado, considera a Chocano como un poeta perteneciente al periodo colonial de nuestra literatura, e indica que sus antecedentes en técnicas y elocuencia se encuentran en la literatura española. Mariátegui propone que el modernismo peruano lo manifiesta la generación «futurista», la cual buscaba una restauración colonial y civilista en el pensamiento y la literatura del Perú (Mariátegui 210). Los integrantes de esta generación son Riva Agüero, Javier Prado y Francisco García Calderón, quienes fueron académicos, universitarios y retóricos; además, adoptaron el modernismo para condenar al romanticismo. Frente a este

academicismo y oligarquía, sitúa a al movimiento «Colónida» y a su escritor líder, Abraham Valdelomar, quien se caracterizó por presentar una tendencia decadente, elitista, aristocrática y mórbida, además de ser el principal transmisor, para nuestras letras, de la influencia del escritor d'Annunzio desde Italia.

En *La literatura peruana*, Luis Alberto Sánchez elabora un amplio estudio del modernismo peruano contextualizándolo con su entorno social e histórico, el cual atravesaba un proceso de paz civil con dos tendencias predominantes: el alejamiento del éxito político para refugiarse en la prédica social —de parte de González Prada, secuaces y el Círculo Literario—, y la Universidad, influenciada por el neoidealismo, la cual buscaba formar una élite directora.

El modernismo, sostiene Sánchez, debió ser el movimiento correspondiente a la primera tendencia, pero se paralizó por la lucha civil, por lo que este no prosperó mucho después de Chocano. El modernismo, para Sánchez, no es una escuela sino un «movimiento de entusiasmo hacia la libertad» que rescató al Arte de ajenas influencias, de una sensibilidad distinta y de la estética heredada del romanticismo. Añade que el modernismo no reniega de la tradición española, salvo si es para unirla a la moderna escuela francesa; además, logró concisión musical y el afloramiento del símbolo. Por último, agrega que los nuevos escritores buscan relacionarse entre sí, por lo cual formaron varios grupos literarios y revistas culturales.

Sin embargo, Sánchez se plantea la siguiente interrogante: «¿Por qué, estando en plena actividad Chocano, el año de 1896, no prosperó el modernismo entre nosotros, sino mucho después?». El crítico literario responde que este atraso se debió a las circunstancias políticas y sociales de la época, las cuales estaban enfocadas en la reconstrucción nacional tras la derrota bélica ante el país de Chile. Señala que fue el patriotismo de Chocano el que retardó el modernismo en el Perú. Además, menciona al positivismo como otro factor

de interferencia, debido a que incidió en la tentación política, y manifestó acciones «populistas» y «patrióticas» que aletargaron el avance del modernismo en nuestro país (Sánchez 254-255). Finalmente, señala como una última dificultad que Chocano amaba desmedidamente a España, es más, no sabía ni sentía el francés (Sánchez 256). Por lo tanto, podemos concluir que el autor considera que el modernismo peruano se desarrolló de forma accidentada por los problemas políticos y sociales, y por la persistente influencia de la literatura de España.

Jorge Basadre, en *Historia de la República del Perú (1822- 1933)*, editada en un solo volumen en 1939, sostiene acerca del movimiento modernista que este procedía de las promociones que se definieron «en el periodo entre los comienzos de reconstrucción en 1884 y fines del siglo, contemporáneas al movimiento modernista, entre los cuales desolló, por su actuación en el Perú, en América y en España, José Santos Chocano» (Basadre 16: 204). También indica que la generación que tuvo como centro la universidad a inicios del siglo XX estuvo liderada por José de la Riva Agüero y Francisco García Calderón Rey; asimismo, este grupo fue contemporáneo al desarrollo del periodismo diario y gráfico, el cual consagró figuras que vivieron exclusivamente de él como, por ejemplo, Leonidas Yerovi. Por último, en cuanto a escritores modernistas, reseña las figuras de José Santos Chocano, Clemente Palma, Manuel Beingolea, Leonidas Yerovi, Abraham Valdelomar, José Gálvez y Ventura García Calderón.

Alberto Escobar, en su estudio preliminar de *La narración en el Perú (1956)*, plantea que el modernismo llega tarde a nuestro país. Por eso, nuestras letras de ese tiempo fueron, en realidad, más post-modernistas que modernistas. Considera que con este movimiento inicia un periodo literario más próximo a nosotros y de mayor relación con las demás literaturas nacionales. Además, la poesía y la narración se convierten en los géneros predilectos. Resalta la figura de Chocano como el exclusivo exponente del

modernismo en poesía. En la narración, en cambio, menciona la variedad en número de escritores como Clemente Palma, Enrique A. Carrillo, Carlos Camino Calderón y Ventura García Calderón. Indica que el ciclo poético concluye con Eguren y que la obra de Valdelomar es una resonancia de modernismo.

Consideramos también —como un aporte hispanoamericanista a nuestro estudio— el estudio de Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo* (1964). En su capítulo titulado «Lima», nos presenta a José Santos Chocano como un modernista auténtico, y a Manuel González Prada como el precursor del modernismo, un escritor *avant la lettre*, por innovar la métrica y elaborar un estudio propio de versificación. Coincide en valorar el modernismo peruano como un movimiento tardío en nuestro país y señala que se debe más bien ceñir incluido en el postmodernismo (Henríquez 349).

En 1964, se publicó *La literatura peruana* de Augusto Tamayo. Respecto al periodo estudiado, el autor presenta dos etapas: el modernismo y postmodernismo. Señala que el primero es una «sutil mezcla del parnasianismo y simbolismo francés de la generación de 1850», y que son principalmente estéticas que se producen en los países hispanoamericanos como una crítica al romanticismo y a la tradición española. Considera al modernismo como una innovación estética que transformó los gustos y mentalidades de la época. Entre los autores modernistas nos presenta a José Santos Chocano, Leonidas Yerovi, Clemente Palma, Manuel Beingolea, Enrique A. Carrillo, Angélica Palma y Augusto Aguirre Morales. La etapa postmodernista, por otro lado, se caracterizó por presentar aún particularidades del modernismo, como la musicalidad y la tristeza del pesimismo crítico de la generación francesa de 1850. Sin embargo, señala nuevas características como la «inteligencia en el descubrimiento del “alma de las cosas”; mirada activa de objetos simples; y desprendimiento de la bello retórica». También, un cierto desprecio hacia la cultura actual y una nostalgia al pasado, debido a la agitación y

movimiento de la urbe moderna. Finalmente, el autor considera que la generación «Colónida» es la verdadera revolución contra el modernismo. Entre los autores de esta etapa incluye a José María Eguren, Enrique Bustamante y Ballivián, y Abraham Valdelomar.

Estuardo Núñez, en 1965, publica *Literatura peruana en el siglo XX*, en el cual se recoge, cronológicamente, poesía, cuento, novela y ensayo modernistas. El autor considera que el Perú no desarrolló una genuina generación modernista y presentó, más bien, una tendencia que se cultivó, esporádicamente, por la generación posterior a Chocano. Esta, a partir de 1910, mostró brotes retrasados del romanticismo con autores como Alberto Ureta, José Gálvez, Luis Fernando Cisneros, Ventura García Calderón, Leonidas Yeroví, José E. Lora y Lora, Domingo Martínez Luján, José Fianzón y Adán Espinoza S.

En el año de 1969, Raúl Porras Barrenechea, en *El sentido tradicional en la literatura peruana*, sostiene que José Santos Chocano es el único poeta modernista que no sigue las modas francesas, porque se mantiene al margen del exotismo y fiel a los modelos americanos y españoles; por lo tanto, conserva características literarias del Romanticismo. En cambio, considera que la generación de 1908 vivió bajo el signo del modernismo y de los influjos simbolistas, gracias a lo cual renovó la poesía peruana al alejarla de la influencia española. Los autores representativos de aquella fueron José Gálvez, José María Eguren, Leonidas Yerovi, Luis Fernán Cisneros y Ventura García Calderón. El grupo Colónida, coetáneo de la generación del 1908, manifestó «el antagonismo entre los universitarios y los autodidactas, entre Lima y la provincia, entre lo indígena y lo hispánico-colonial, entre la cultura clásica y académica y la improvisación libre y original» (Porras 93). Como representantes, menciona a Abraham Valdelomar, Federico More y Percy Gibson. Asimismo, añade que un grupo de poetas

del mismo «sector» perteneció a un ciclo postmodernista —debido a causas de tiempo y espacio— como Juan Parra del Riego, César Atahualpa Rodríguez, Alcides Spelucín y Pablo Abril de Vivero.

En el mismo año, Alberto Tauro del Pino publicó *Elementos de la literatura peruana*, libro que divide la historia literaria peruana mediante épocas y periodos. El periodo modernista, incluida en la época republicana, significó el enaltecimiento de la calidad estética de la palabra. El autor indica que el modernismo asoció los artificios del clasicismo, la búsqueda de horizontes alejados del romanticismo, novedades del simbolismo y parnasianismo franceses, con una búsqueda de belleza y comprensión humana (Tauro 163). Señala que el cuento y la novela peruanas le deben al modernismo una fecunda influencia, debido a que se orientaron hacia nuevos efectos estéticos. Como autores principales reseña a José Santos Chocano, Clemente Palma, Abraham Valdelomar, Enrique Bustamante y Ballivián, Ventura García Calderón, Manuel Beingolea y Augusto Aguirre Morales.

En 1980, Washington Delgado, en *Historia de la literatura republicana*, también presenta dos etapas del movimiento estudiado: modernismo y postmodernismo. Divide al modernismo en tres generaciones o momentos bien definidos: inicial, plenitud y final. En el modernismo inicial, sitúa a José Santos Chocano; en el pleno, a la vertiente arielista y al movimiento Colónida; y en la etapa final —la cual inicia la etapa llamada postmodernista— a José María Eguren, considerando su poesía, junto con la de los Colónida, como los dos caminos para la renovación o superación del modernismo.

Antonio Cornejo Polar nos presenta sus consideraciones en torno al modernismo peruano en su libro *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989), publicación

la cual busca establecer un nuevo rumbo en la historia literaria peruana⁷. El autor establece que el modernismo peruano forjó una ideología mesticista en dos vertientes principales, una representada por José Santos Chocano y la otra por Ventura García Calderón, las cuales poco siguieron el ejemplo internacionalizador de Manuel González Prada. Asimismo, añade que el modernismo peruano también presentó una perspectiva histórica con la elaboración de imágenes de la nobleza imperial andina que, sin embargo, solo fueron referentes temáticos de una práctica literaria que se enlazó con la tradición hegemónica (hispanista), debido a que el hombre indígena, en la literatura modernista, según Cornejo Polar, solo es un elemento más del paisaje andino.

En el libro *Para una periodización de la literatura peruana* (1990), Carlos García Bedoya ubica al modernismo en el periodo que el autor denomina «Periodo de la República oligárquica (1825-1920)». Señala que el modernismo cultivó, principalmente, la poesía —aunque también incursionó en la narrativa—, y que se encuentra representado en la obra de González Prada. Sin embargo, resalta como figura principal a Chocano quien, no obstante, presenta elementos heredados del Romanticismo y de la retórica hispanista. El autor finaliza sosteniendo que el agotamiento del modernismo surge dentro del mismo movimiento con las obras de Eguren y Valdelomar, quienes anticipan la Vanguardia y el Regionalismo.

En el año 2006, se publica la historia literaria más reciente: *Historia de la literatura peruana* de James Higgins. En ella se divide la literatura republicana en «Poesía de la República (1821-1919)» y «Prosa de la República (1821-1919)». En la primera parte, el autor reconoce en González Prada al precursor del modernismo, así como una

⁷ Desde una perspectiva histórica plural, conflictiva y contradictoria, tanto étnicamente como social, Cornejo Polar establece que la formación de la tradición literaria peruana «reproduce a su manera las imágenes con que cada sujeto social construye su idea de nación, lo que implica que pueden existir al mismo tiempo y en una misma sociedad dos o más tradiciones» (16).

figura de transición, ya que es un romántico tardío; y a José Santos Chocano como una de las principales figuras que aportó una nota distintiva, pero, igualmente, con un espíritu romántico. Otros poetas que menciona Higgins son Alberto Ureta y José María Eguren como representante del simbolismo.

En la parte dedicada a la prosa, se expone que el modernismo peruano se propuso la renovación de la expresión literaria. Se considera la novela *Cartas de una turista* de Enrique A. Carrillo como una novela que supera, en calidad artística, a otras novelas del siglo XIX. Otro escritor modernista reseñado por el autor es Clemente Palma, a quien considera como el responsable de haber establecido el género del cuento en el Perú. No obstante, fue Ventura García Calderón el «cultor más consumado del cuento modernista», quien nos presenta, en sus relatos, escenarios y personajes cosmopolitas. Por último, valora al escritor Abraham Valdelomar como una figura de transición del modernismo al regionalismo. La mayor parte de su obra, señala Higgins, es modernista tanto en contenido como en estilo, pero es el relato *El caballero Carmelo* (1918) la obra que se aparta de dicho movimiento.

1.2.1.1. Balance, conclusiones y propuesta

Según recientes estudios de Sylvia Molloy y Karen Poe, se puede observar la ausencia de un acuerdo al momento de denominar a la literatura de la época de finales del XIX e inicios del XX. Molloy nombra a toda esta producción como la cultura de «fin de siglo», englobando, con este término, a toda escritura del periodo, sea modernista, decadente, periodística, cronística, etc. En cambio, Karen Poe deslinda las denominaciones modernismo y decadentismo al no parecerle correcto que no se distingan ambos términos, debido a que solo el segundo responde a un espíritu de época, el cual se originó en Francia y se reelaboró en Hispanoamérica.

Consideramos, a propósito de la problemática, más apropiada la elección de literatura de «fin de siglo», la cual, según Molloy, es equivalente a modernismo, siendo ambos términos abarcadores de la producción escrituraria del periodo señalado. Por consiguiente, pensamos al decadentismo como una tendencia del modernismo, el cual, en su búsqueda de nuevas representaciones transgresoras, abordó tópicos relacionados al mal, sexualidad, muerte y enfermedad, influenciados por el discurso médico e higienista del siglo XIX, para la elaboración de posturas artísticas contestatarias al orden burgués, el cual priorizaba la salud y la higiene como el estado óptimo del cuerpo para la producción económica.

Frente a estas posturas, queremos señalar una interesante lectura de la época formulada por Elena Grau Llevería, quien propone la denominación de «entre siglos» en lugar de «fin de siglo», debido a que la segunda proviene de la historiografía francesa y no describe de manera óptima la cultura hispana. Para la investigadora, «entre siglos» es un término que connota hibridez, lo cual circunscribiría a los complejos procesos de pluralidad, crisis, transición y convivencia entre lo tradicional y lo moderno que atravesaron los primeros años del siglo XX. Incluido en el «entre siglos», encontramos al modernismo como corriente dominante de la época. Para definir al modernismo, Grau Llevería señala que este se puede abordar como periodo cultural y, también, como movimiento artístico. El primero consiste en el desarrollo del modernismo a la par del proceso socioeconómico en su afán de cambiar la tradición, de convertir al individuo en motor del cambio social, y subvertir los valores que juzgaban qué era cultura y qué no:

Al igual que la modernidad, el modernismo es ecléctico en su búsqueda por individualizarse y avanzar, por ello mezcla y canibaliza la tradición, lo clásico se une a lo exótico; las distintas tradiciones hispanas, la exaltación del trabajo artesanal, el gusto por lo “natural” se aúnan con la pasión por todo tipo de excentricidades y sofisticaciones ya que la belleza se encuentra en el artificio, en la creación. Los modernistas son a la vez espirituales y materialistas en tanto que persiguen una experiencia sensorial que les permita trascender la realidad externa

y para ello no dudan en rodearse de lujos y recurrir a los avances científicos modernos. (Grau 15)

Así, la autora considera el término modernismo como polisémico, ya que es un conglomerado de tradiciones artísticas producto de complejos fenómenos culturales, económicos y políticos; es decir, al considerar el modernismo de esta manera, es sinónimo de «entre siglos» y de «fin siglo», por lo tanto, es un periodo histórico-cultural (Grau 16).

El segundo, en cambio, solamente denomina un movimiento artístico específico. Además, al relacionarlo como la aceptación social de una estética, designa una moda que afectó el vestir, la forma de hablar, y el diseño de ambientes y edificios. Señala, además, que la prensa, como medio masivo de comunicación, contribuyó a que personajes como el poeta, el bohemio, la mujer fatal y la bella tísica impactarán en el imaginario popular en desmedro de la mayoría de los estratos sociales del mundo hispanohablante (Grau 16). Por lo tanto, la autora apuesta por estudiar al modernismo como un periodo cultural, a la vez que manifestación literaria, ya que esta perspectiva permite tratar al modernismo como un movimiento transnacional y trasatlántico en la cultura hispanoamericana; en otras palabras, «el modernismo es un fenómeno hispánico que tiene expresiones nacionales particulares, pero es una misma corriente artística cultura que traspasa fronteras dentro del mundo hispano» (Grau 16). Asimismo, refuerza la anterior idea al apoyarse en Dianne W. Cornwell, quien propone que debe entenderse el modernismo como un periodo cultural literario que presenta distintas manifestaciones, incluso dentro de un mismo país⁸.

El recuento de los estudios historiográficos del modernismo peruano, y el contraste entre ellos, nos permiten plantear 1) las diferencias de sus planteamientos y 2) la ausencia de una perspectiva del modernismo como periodo cultural trasatlántico —ya

⁸ Cornwell, Diane W. «El modernismo hispanoamericano visto por los modernistas». Estudios Críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana. José Olivio Jiménez, editor. Eliseo Torres & Sons, 1975.

que solo se le ha estudiado como movimiento artístico—, lo cual posibilitaría comprender las distintas manifestaciones que presenta este movimiento literario aun en un mismo país. Observamos, también, que no todos los estudios coinciden en el planteamiento de la división de modernismo y posmodernismo, lo cual debería llamar la atención para un futuro estudio al respecto. Frente a este desacuerdo, nuestra propuesta no acepta el término posmodernismo, debido a que lo consideramos como una cancelación de lo anterior, hecho que no se sucede, porque aún persisten rasgos literarios modernistas, los cuales representan en sí contradicciones y heterogeneidades culturales. Por lo tanto, la sucesión de corrientes y movimientos no implica la sustitución y cancelación de un conjunto de rasgos y normas (García-Bedoya 49-50).

La figura de González Prada, en la mayoría de las perspectivas, se nos presenta como el precursor del modernismo. También, es importante señalar que la figura de Chocano no es totalmente aceptada como un poeta modernista, ya que su espíritu e influencias son consideradas hispanistas. Acerca de la aparición tardía del modernismo en nuestro país, se puede indicar como causa a la aún fuerte influencia española mediante el Romanticismo, hecho que se puede observar en las producciones poéticas de González Prada y Chocano. Sin embargo, es evidente que ambos autores renovaron la técnica de la poesía peruana y también los motivos de representación, respectivamente.

El modernismo tuvo conciencia técnica, buscó nuevas formas y motivos de expresión artística, lo cual caracterizó su afán de renovación; se desarrolló en una época de cambios, en el *entresiglos*, en la que se presentaron avances tecnológicos y, además, nuevas manifestaciones culturales frente a estos. Aparte de observar esta nueva realidad, en nuestra literatura se representaron espacios provincianos y temas del imperialismo incaico. Entonces, el modernismo no es un movimiento de evasión de la realidad inmediata, sino un conjunto de respuestas frente a los cambios modernizadores de la

cultura y capital burgueses, proponiendo —frente a las exigencias de la ciudad moderna— respuestas trasgresoras, y escenarios rurales, exóticos y exotizados del pasado incaico. Por lo tanto, fue un movimiento contradictorio, ya que manifestó —en un mismo espacio-tiempo— vertientes opuestas como las dicotomías mesticista/hispanista, ciudad/campo, regionalista/exotista o arielista/colónida. Siguiendo estas líneas, y atendiendo a los rasgos formales de las obras —debido a que son las obras las que «deciden» a qué movimientos o corrientes pertenecen—proponemos tres etapas o momentos del modernismo peruano:

1. Modernismo inicial. Presenta a dos autores principales: Manuel González Prada y José Santos Chocano. El primero es considerado como el precursor e iniciador del modernismo, debido a que buscó la renovación e internacionalización de la poesía peruana en cuanto métrica. El segundo introduce nuevos paisajes y pomposidad en su poesía; sin embargo, aún presenta rasgos románticos españoles como el tratamiento de temas amorosos y la presencia de la tradición literaria hispanista.
2. Modernismo pleno. Este momento presenta influencias francesas, medievales, orientales; por ejemplo, una mayor representación exotista tanto de personajes como paisajes. Encontramos vertientes decadentistas, simbolistas y degeneracionistas; una exotización del paisaje peruano, del indio y de su pasado incaico, lo que manifiesta, muchas veces, posturas hispanistas y mesticistas. Asimismo, podemos encontrar en sus narrativas respuestas a los procesos modernizadores y burgueses; por ejemplo, a las campañas de salud e higiene, las cuales buscaban la conservación cuerpos saludables para una productividad óptima. Se desarrollaron los géneros poesía, cuento, novela y crónica. Autores representativos de la plenitud del modernismo son Ventura García Calderón, Clemente Palma, Enrique A. Carrillo, Abraham Valdelomar, Aurora Cáceres,

Leonidas Yerovi y, en poesía, José María Eguren, quien es considerado como el creador más original de nuestros poetas modernistas o, más bien, como el representante del modernismo simbolista peruano (Monguió 20).

3. Modernismo tardío. En este momento apreciamos un agotamiento del modernismo, mas no un abandono total de su forma, la cual persiste en la escritura elaborada con afán estético, pero sin llegar a ser exagerado ni rimbombante. Es un momento de transición del modernismo hacia el regionalismo y el vanguardismo. Se representan espacios provincianos y realidades más íntimas y familiares, así como nuevos «objetos materiales de la nueva civilización y en culto de la dinámica y el vigor» (Monguió 42). Cumplen estas características los escritores del movimiento Colónida, Enrique López Albújar, y la poesía de Alberto Hidalgo, Juan Parra del Riego, Abraham Valdelomar y César Vallejo (con *Los heraldos negros*, 1918).

1.2.2. La novela modernista en Hispanoamérica

Con el fin de presentar las características principales de la novela modernista, nos basaremos en los estudios realizados por Aníbal González en *La novela modernista hispanoamericana* (1987) y Klaus Meyer-Minnemann en *La novela hispanoamericana de fin de siglo* (1997). Frente a la periodización literaria hispanoamericana acorde a las divisiones de la literatura europea, González sostiene que «la novela modernista se sitúa dentro de la historia literaria hispanoamericana, en el origen del proceso que llevaría hacia la novela de la Revolución Mexicana, la novela de la tierra, y la novelística de vanguardia de los años 20 y 30» (González 16-17). En conclusión, la novela modernista, o el modernismo en su totalidad, se establece como un momento de fundación en la historia literaria de nuestro continente: «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).

Respecto al estudio y comprensión del modernismo —y de la novela modernista, por tanto—, el autor planteó, en el tiempo de la publicación de su obra, que no se contaba con una concepción teórica que subraye el quehacer literario y los mecanismos mediante los cuales el modernismo causó efecto (17). Sin embargo, señala dos estudios⁹ nuevos y destacables para la época, los cuales intentaron esclarecer la relación entre el modernismo y el concepto de «modernidad». Frente a estas perspectivas, el autor formula la siguiente hipótesis: «lo que el modernismo efectuó fue una “modernización textual” de la literatura hispanoamericana, basada en la asimilación de la filología como un elemento constitutivo de su quehacer literario» (19). La filología fue el modelo por excelencia de la escritura literaria modernista; además, los vinculó [a los escritores] al pensamiento más avanzado y radical sobre el lenguaje y la literatura que había producido Europa hasta el momento, lo cual les permitió pronunciarse acerca de temas no literarios (19).

Durante la influencia de la filología en los modernistas, esta se opuso a la práctica del periodismo, con la cual disputó el rango de autoridad y relevancia¹⁰. En suma, se observa que el modernismo hispanoamericano, tanto en prosa como en poesía, se basó en una tríada contradictoria entre la literatura europea, la filología y el periodismo. Además, la escritura modernista asimila diversos tópicos¹¹ del decadentismo, lo cual significó un paso hacia la aspirada solidez escritural.

⁹ Los hijos del limo (1974) de Octavio Paz y Las contradicciones del modernismo (1978) de Noé Jitrik.

¹⁰ Según Aníbal González (1987), existen diferencias significativas entre ambas disciplinas. 1) La filología considera al texto como fuente de conocimiento; el periodismo, como mercancía; 2) la filología busca producir una síntesis totalizante; el periodismo, captar solo lo inmediato; y 3) la filología rescata el papel del autor; el periodismo; el de la información, ya que esta es más importante y no quién la transmita. No obstante, la mayoría de los escritores modernistas se sometieron al trabajo periodístico, es decir, a las exigencias de una institución eminentemente moderna y prosaica, la cual cuestionaba los principios que sostenían la filología y la literatura decimonónica (20).

¹¹ La mujer fatal, el dandy, el spleen, la necrofilia, la conversión/confesión/peregrinaje, entre otros.

Por otra parte, en torno al canon de la novela modernista, señala que este muestra una profunda continuidad en cuanto a tópicos, problemas y estilos; es decir, las obras que lo conforman establecen una tradición. Esta, al parecer, inició con *Lucía Jerez* (1885) de José Martí y tuvo como muestra más tardía a *El embrujo de Sevilla* (1927) de Carlos Reyes, pero es seguro que se escribieron otras más hasta la década del treinta (24). Así, según González, la novela modernista se origina y desarrolla en un intervalo de cuarenta años aproximadamente, entre las dos últimas del siglo XIX y las dos primeras del siglo XX (24-25).

Asimismo, luego de proponer un catálogo de autores de la novela modernista, el crítico presenta once características de esta: 1) la llamada «escritura modernista» es una preocupación por la perfección formal; 2) presenta tópicos característicos: el interior, el museo, la biblioteca, la mujer fatal, el *dandy*, el *spleen* vital, entre otros; 3) es radicalmente antipositivista; 4) tiene un sesgo cosmopolita y urbano al enfocar la problemática nacional, incluso en las obras del «americanismo» literario; 5) en casi todas estas novelas se encuentra la figura del artista —poeta, pintor, músico o escritor—, quien busca (re)definir su papel en la nueva sociedad; 6) es una muestra de una búsqueda constante de definición, no solo estética y cultural, sino política; 7) presenta un discurso y tematización del intelectual; 8) busca en la historia los orígenes más remotos de los problemas de su tiempo; 9) se afilió a movimientos sociales y políticos del momento, lo cual es reflejo de la preocupación de los escritores por encontrar sus vínculos con la sociedad y la historia; y 10) la intensa conciencia de la literariedad de su escritura artística.

En cuanto a *La novela hispanoamericana de fin de siglo*¹² (1997), Minnemann señala que esta producción —que se desarrolló entre 1895 y la primera mitad de los

¹² En el apartado primero, «La novela hispanoamericana del “fin de siècle”. Delimitación y ubicación», se reflexiona acerca de los alcances de los términos simbolismo, decadentismo y modernismo. En relación a este último, Meyer-Minnemann sostiene que no se puede prescindir de él para el análisis de la novela

años veinte— se desarrolló en discrepancia con el Naturalismo y se orientó, casi exclusivamente, según el avance de las letras francesas. El objeto de estudio de su investigación es ubicado en la evolución histórica; es decir, es un análisis histórico-literario que se considera como un producto formado en y por la historia (23).

En la novela hispanoamericana del fin de siglo, se pueden observar claros vínculos con el Romanticismo europeo o con la literatura española de la segunda mitad del siglo XIX (24). Esta última relación se logró debido a la superación del Naturalismo. Por otra parte, entre sus componentes que remiten a la literatura de ese momento son 1) el pesimismo histórico y cultural de la filosofía posterior a Hegel, y 2) la evidente oposición al mundo burgués y, por tanto, a sus valores e instituciones (26).

Finalmente, de las características de la novela hispanoamericana presentadas por Minnemann, se pueden sintetizar las siguientes: 1) el abandono de la novela naturalista, ya que, en el plano del contenido, el interés narrativo se desplaza, desde el mundo exterior, hacia el mundo interior de los personajes —con la manifestación positiva de lo extraordinario—; 2) la combinación del mundo interior con la escenografía en el tiempo y el espacio —se mantiene el imperativo de mimesis—; 3) una actitud de rechazo a los valores e instituciones de la burguesía; 4) la ubicación de acciones y personajes en el punto más extremo de la civilización humana; 4) su correlación con las manifestaciones del modernismo, y 5) la reivindicación de una función de vanguardia en relación a los fenómenos del contexto social y político de la época.

hispanoamericana de fin de siglo, ya que fue utilizado para referirse a la adaptación del fin de siècle francés en nuestro continente. Así, el modernismo se caracterizó por dos rasgos: a) oposición a la literatura dominante de España e Hispanoamérica y b) orientación hacia la vanguardia francesa. Asimismo, el autor reseña su carácter doble: por una parte, el «triumfo como la expresión brillante de un momento histórico» y, por otra parte, «haberse transformado en herencia problemática para la posteridad» (57).

1.2.2.1. La novela peruana de entresiglos

Como mencionamos anteriormente, el término *entresiglos* permite un estudio más amplio del modernismo, porque favorece su comprensión como un movimiento cultural trasatlántico y, además, con una manifestación peculiar en cada país. Por lo tanto, el modernismo, en la literatura peruana, desplegó una serie de características propias, tal como observamos en nuestra novelística, para lo cual presentaremos un repaso historiográfico. Dicho recuento evidencia las diferencias entre las valoraciones críticas elaboradas por sus investigadores.

Iniciemos con la ya anteriormente citada *La literatura peruana* de Luis Alberto Sánchez, para quien el modernismo inaugura la novela psicológica en nuestra narrativa; permitió el paso a la irreverencia y a una nueva perspectiva, diferenciándose, así, del «ritual estilo naturalista» (341). Sánchez considera que el cuento «anduvo más de acuerdo con el siglo» (342); sin embargo, en cuanto a la novela, hubo un cierto retraso debido a que nuestros escritores «permanecían adscritos al naturalismo o al sentimentalismo» (342). De la primera generación de escritores modernistas (González Prada, Chocano), la cual tuvo poca fuerza narrativa, «renace sobre sus propias cenizas» López Albújar —quien junto a Enrique Carrillo y también, en cierto modo, a Clemente Palma, conforma el grupo de verdaderos novelistas de esta promoción— con la publicación de su novela *Matalaché* (1925).

Matalaché, según Sánchez, tiene un objetivo polémico: destruir una escuela literaria, la vanguardia, al tener como subtítulo «novela retaguardista». Del escaso análisis literario a la obra, el crítico solo resalta la escasa estética literaria de la novela —salvo algunos capítulos—, además de la poca profundidad psicológica de sus personajes. En cambio, destaca el material humano riquísimo de la obra, lo cual es relacionado con la imaginación del escritor.

Acerca de Clemente Palma, Sánchez señala que «debió ser un gran novelista», ya que su talento es notorio, sobre todo, en el relato *XYZ*, el cual es considerado como un intento de «reedición de ese extraño mundo que constituye el ambiente de *Arebours* y *Labas* de Joris Karl Huysmans» por el contenido extravagante y ocultista, como los seres reales, fantasmas y demonios; además, por la adicción de parte de Palma hacia el escritor francés. También, menciona la fantasía con la que contaba el escritor para representar escenas exóticas e «inesperadas», lo que permitía la fusión de lo local con lo pintoresco imaginario (348). El principal interés de Palma, según Sánchez, fue el «graficismo del relato». De esta manera, este sería su mayor aporte hecho a la literatura fantástica, en la cual no tiene rival.

Por otra parte, al tratar sobre Manuel Beingolea y su novela *Bajo las lilas* (1922), indica que, a diferencia de Clemente Palma, aquel no trabaja el tema exótico, sino que busca «lo inconfundible en lo cotidiano, hazaña quizá mayor» a la de su compatriota (350). En el caso de Enrique A. Carrillo «Cabotín», publicó solo una novela, *Cartas de una turista*, redactada toda ella en forma epistolar, que conforma un primer ensayo de novela psicológica, narrada con finura y prolijidad (353). En otras palabras, además de su lograda escritura, «Cabotín» destaca por su conocimiento del alma femenina. Para Sánchez, este escritor fue el modernista exquisito de su generación, debido a que desarrolla una escritura «aristocrática, sobria, sutil, perfumada», observable también en sus crónicas (354).

Por otra parte, el segundo grupo modernista para Sánchez tampoco mostró un «gran entusiasmo por la novela»; no obstante, se puede afirmar que es ese momento en el que la novela se presenta con mayor énfasis en nuestra narrativa (355). Cita a escritores como Angélica Palma, Manuel A. Bedoya, José Félix de la Puente y Felipe Sassone, en

los cuales predomina «un contradictorio propósito de rescatar los valores vernaculares sin perder de vista las modas literarias triunfantes» (355).

Dentro de esta segunda generación modernista, encontramos a las escritoras Zoila Aurora Cáceres y Angélica Palma. Acerca de la primera de ellas, Luis Alberto Sánchez brinda, en su mayoría, solo datos biográficos, y una nula apreciación literaria de su obra, la cual se compone de crónicas, cuentos y novelas

No se destaca la señora Cáceres por su estilo. Su mérito reside en el caudal de hechos que presenta, en su contacto con altos espíritus y con importantes sucesos. Su novela, titubeando entre el romanticismo y el naturalismo, constituye un mero ensayo en un género que no ha recibido segunda visita de esta autora. (356)

La escritura biografista continúa con la presentación de Angélica Palma, cuyas novelas son descritas como una sucesión de episodios, como tradiciones, unidas solo gracias a personajes principales (358). Añade, además, que Palma no fue jamás una novelista de problemas ni conflictos: nada sexual ni social se representan en sus obras, apenas disputas de orden matrimonial, pero sin profundizar en estos temas.

Respecto a José Félix de la Puente Ganoza, Sánchez sostiene que en sus novelas *La visión redentora* (1912), *La herencia del Quijote* (1924), entre otras, se enfocan asuntos y ambientes peruanos, en especial la ciudad de Trujillo. Prosigue argumentando, brevemente, que De la Puente es un escritor naturalista que rehúye de la imitación de lo exótico. Acerca de José Gálvez, menciona que trabajó un capítulo de una novela colectiva publicada en la revista *Hogar* (1920) y una novela propia, *La Boda* (1922) —a la que considera solo un «ensayo novelístico» —, la cual presenta un argumento lugareño, desarrollado en Tarma, con un estilo muy retórico y personal, con el que logra retratar un «bello cuadro regional» (359).

A propósito de Felipe Sassone, Sánchez lo presenta como el iniciador de la liberación sexual en la novela peruana (360), debido a que manifiesta un erotismo juvenil,

muy cercano al «casanovismo» literario. Indica que su primera etapa de escritor estuvo dedicada a la novela, con las publicaciones de *Malos amores* (1906), *Vórtice de amor* y *La espuma de afrodita* (¿1912?), obras en las cuales se pueden observar las influencias de D'Annunzio, Felipe Trigo y Valle Inclán. La obra de Sassone marcaría un quiebre con el «cansino e hipócrita rumbo literario de nuestras letras» (360) —el cual se indignaba ante dramas como los de Clorinda Matto de Turner o escenas pícaras de las *Tradiciones* de Ricardo Palma—, y el progreso de nuestra novela por el desenfado y crítica ante las costumbres limeñas, como también por su preocupación estilística y psicológica (361).

Finalmente, reseña a Ventura García Calderón, el más difundido de los narradores de esta segunda generación modernista, quien tuvo una presentación efectiva como novelista con el libro *Dolorosa y desnuda realidad* (París, ¿1914?), el cual inicia con la novela corta «La esclava», relato repleto de «una sensualidad enfermiza» (365), acompañado por «La domadora» y «Un profesor de amor», entre otros. Por último, agrega que García Calderón posee un estilo audaz, en donde la sintaxis francesa se inserta en los vocablos españoles, hecho el cual constituye una burla al purismo escriturario (366).

Estuardo Núñez, en *La literatura peruana en el siglo XX*, nos presenta una lectura distinta de la novela modernista del Perú. La narrativa peruana, desde inicios del siglo XX, presentó cuatro etapas: la modernista, la neo-realista, la objetivista y la neo-objetivista. La etapa que nos interesa, la primera, se ha subestimado un tanto su proyección sobre la prosa hispanoamericana al ser considerada una escuela esencialmente poética (Núñez 71). En cambio, es distinta la situación, ya que el culto a la novela se inicia a finales del siglo XIX y se desarrollará ampliamente en el siglo XX. Añade que lo más valioso que ha dejado el modernismo es el conjunto de narradores, quienes fueron influenciados por escritores rusos, franceses y anglosajones.

La novela peruana y su evolución inicia en el siglo XIX con la novela romántico-realista, seguida de la naturalista, la cual invade los primeros decenios del siglo XX con las obras de Amalia Puga de Losada, Felipe Sassone, Manuel A. Bedoya y Pedro Dávalos Lisson, entre otros. Paralelo al naturalismo, se presentó otra tendencia narrativa de larga extensión: el modernismo, el cual brindó a la narrativa rasgos poéticos e idealistas, y estaba influenciado por D'Annunzio, Lorraine, Maeterlinck y Pierre Louys (111).

Núñez plantea que la novela modernista tuvo como cultivadores a Enrique A. Carrillo (*Cartas de una turista*, 1905), Ventura García Calderón (*Dolorosa y desnuda realidad*, 1914; *1911*, editada tardíamente en París en 1941), Félix del Valle (*Tres novelas frívolas*, 1930), Augusto Aguirre Morales (*La Medusa* 1916), Ismael Silva Vidal (*La voluntad del tedio*, 1916), Zoila Aurora Cáceres (*La rosa muerta*, 1914), y José Gálvez (*El voto*, 1923). Asimismo, considera que tanto el naturalismo como el modernismo legaron un saldo positivo en nuestra narrativa, renovando 1) los asuntos novelísticos, y 2) la prosa al demostrar nuevas posibilidades expresivas y estilísticas. Ambos aportes serán asimilados por los escritores que aparecerán alrededor de 1920, los cuales conformaron un nuevo rumbo en nuestra narración: el regionalismo.

Seguidamente, como uno de los puntos más controversiales en torno a la novela modernista, Núñez trata acerca de la figura de Enrique López Albújar, quien apareció en la escena literaria en la última década del siglo XIX como poeta modernista y periodista. Con *Matalaché* (1928), se observa una evolución del modernismo al neo-realismo, debido a que lo hegemónico de la obra está constituido por el aspecto regional, lo cual presenta, de esta manera, su concepción artística: nutrir a la literatura de una emoción nacional frente a la naturaleza y el hombre, con el fin de resaltar lo vernacular y regional para lograr, posteriormente, la universalidad (113-114). Núñez lo considera, sin duda alguna,

como precursor del terrigenismo y, en relación a la novela peruana, es el «arranque para todo lo que se ha hecho posteriormente en este género» (115).

La novela peruana y la evolución social (1965), de Mario Castro Arenas, sostiene, en relación a nuestra narrativa, que esta recibe tardíamente la influencia de la literatura exótica y preciosista del modernismo. A diferencia de los poetas e ideólogos —como Chocano y González Prada—, que anunciaron «la agonía crepuscular de un siglo y el advenimiento de un nuevo tiempo de transformaciones capitales en el espíritu y la ciencia» (125), los narradores aparecen como vencidos ante la crisis nacional posbélica y, por tanto, no se impregnan de las innovaciones del modernismo, por lo que se prolonga la narrativa romántica y la naturalista.

El modernismo tardío en nuestra narrativa no fue retórico y orientalista como el de los cuentos de Rubén Darío, sino plural, «orientado bien hacia el misterio esotérico, bien hacia un regionalismo de enjoyado lirismo» (126). Según Castro Arenas, se pueden hallar representantes modernistas en estas subclasificaciones: en la línea de misterio y ocultismo, a Clemente Palma; en lo rural, erótico y lírico, a Ventura García Calderón. Además, considera a Manuel Beingolea, Abraham Valdelomar —modernista en su primera etapa; posmodernista en sus relatos provincianos—; Enrique A. Carrillo, Felipe Sassone, Enrique Bustamante y Ballivián, Jorge Miota, Aurelio Arnao, Raimundo Morales, Augusto Aguirre Morales, José Antonio Román, Manuel Bedoya y José Gálvez.

Más que una literatura para aturdir a los burgueses, la obra de Clemente Palma se influenció por el arte de la época y mostró una disposición hacia lo espiritual y lo misterioso, situándose entre el grupo de brillantes narradores modernistas conformado por Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Arévalo Martínez, escritores que también cultivaron el cuento fantástico. Novelísticamente, la obra más importante de Palma es *XYZ*, la cual «revela el trato sistemático con los avances científicos, y transparenta

inocultablemente su propósito de satirizar a los hombres de ciencia», quienes intentaban conocer a fondo el espíritu humano y fracasaban en esta empresa (130). Castro considera a Clemente Palma como un «espíritu-gozne», en el cual se articula el realismo de fin de siglo con las novedades del modernismo (132). Finalmente, señala que su obra permite trascender, a nuestra narrativa, a un desconocido plano fantástico.

Por otra parte, el refinamiento sintáctico de la narrativa modernista aparece en la única novela de Enrique A. Carrillo, *Cartas de una turista*, en la cual se critican e ironizan las costumbres aristocráticas de los turistas del balneario de Chorrillos de principios del siglo XX, no desde una perspectiva naturalista, sino europeizante:

Pero su actitud no es naturalista. No alienta tremebundas ansias de transformación social ni cosa parecida. Sus observaciones son los alfilerazos leves de un escritor modernista (esteticista), de formación europeizante, que, en nombre del humor y el *bon gout*, satiriza las costumbres aldeanas de sus «estirados y murriáticos» paisanos. (137)

El caso *Bajo las lilas*, de Manuel Beingolea, recrea la realidad de la «lenta, amodorrada y rutinaria existencia de los moradores del balneario de Barranco» (139). Representa el registro de acciones de sus pobladores, sus días y sus noches, y sus lugares; por ejemplo, la plazuela y los ranchos. De esta manera, el modernismo se libera de exotismos y preciosismos retóricos para situarse en el nivel de lo cotidiano.

El cuentista Ventura García Calderón cultivó, de paso, la novela corta. «La esclava», incluida en el texto *Dolorosa y desnuda realidad*, encaja, por su estilo, espíritu, influencias y tema, en la vertiente francesa del modernismo. No obstante, Castro Arenas considera que un estudio de la novela de García Calderón es tan frágil como sólida dentro del ámbito del cuento.

A diferencia de los anteriores estudios, *La novela peruana y la evolución social* sí reseña la narrativa de Abraham Valdelomar, cuya novelística carece —según Castro Arenas— de las fortalezas que presentan sus cuentos, de la intimidad de su lírica y de la

valentía teórica de sus ensayos. Tras la publicación de sus crónicas, y su consiguiente reconocimiento como escritor, Valdelomar se confirmó como prosista con la publicación de sus dos novelas: *La ciudad muerta* y *La ciudad de tísicos*, obras que constituyen la etapa esteticista del autor. La primera construye una atmósfera de misterio y fantasía, como la de sus cuentos, y representa cómo las ciudades virreinales españolas no son aptas para el desarrollo moderno y republicano. Por tanto, desafía a la realidad de la época. Además, Castro Arenas señala las influencias tanto de D'Annunzio y de Allan Poe en esta primera novela.

Su segunda novela, *La ciudad de los tísicos*, presenta una atmósfera más refinada, decadente, de perversiones sexuales, y tiene como tema dominante el amor (146). Esta novela, que cierra la primera etapa esteticista del autor, presenta la teoría de amor d'annunziana: el amor —es decir, la entrega carnal, el delirio de los sentidos— es el centro de la vida; el amor termina en tragedia, por lo tanto, amar implica destrucción (147).

Como uno de los aportes de la narrativa de Valdelomar a nuestra literatura, las dos novelas presentaron, en su época, el fulgor de la novedad y el deslumbramiento estético, como el que produjo, más tarde, la obra de Eguren (148). Luego de su etapa esteticista, se presenta un segundo momento en la narrativa del autor, la cual se diferencia por el abandono de los temas exóticos y la retórica de las dos primeras novelas; además, representa realidades rurales, especialmente a través del ejercicio del cuento corto.

En lo concerniente a Enrique López Albújar, Castro Arenas plantea la interrogante si este escritor es modernista o no y, si lo es, cómo justificarlo. El crítico recurre a una primera razón: la de su ubicación cronológica en el desarrollo de nuestra literatura e indica que el escritor «aparenta encuadrarse en la primera línea del modernismo peruano» (155). Por propias declaraciones del escritor, este se considera compañero de la generación

liderada por Chocano; sin embargo, se nos presenta como una figura solitaria, debido a que se aleja del modernismo inicial, y se convierte en un «abanderado de un áspero y renovado realismo» (157). ¿Esta renovación qué relación tendría con el modernismo? Podría ser considerado modernista por su poesía y sus primeros cuentos, pero *Cuentos Andinos* (1920) —obra en la cual se aleja de las representaciones del escenario y condición social del campesino para introducirse en el espíritu de aquellos hombres andinos— resulta ser una continuación de los primeros realistas:

Antes que un modernismo de proyecciones sociales, López Albújar propone en *Cuentos Andinos* un nuevo naturalismo afinado por la indagación psicologista. Su obra marca, por esto una solución de continuidad respecto de nuestros primeros realistas, y de los realistas indigenistas que insurgieron después de él. (160)

Seguidamente, *Matalaché* (1928), la primera novela de su autor, recoge, al parecer, una historia verídica acontecida en el siglo XIX. En cuanto a su estilística, la novela no presenta «alambicamientos ni preciosismos», sino un vocabulario limpio de extranjerismos, lo cual refuerza la ambientación histórica de la narración y evidencia la formación naturalista de autor. Por consiguiente, el único argumento que presenta Castro Arenas para que la novela de López Albújar sea considerada modernista es la ubicación cronológica de este en el desarrollo del modernismo en nuestras letras, hecho que permite observar varios espacios vacíos en relación a que si la obra presenta rasgos estéticos modernistas o no.

Por último, en la sección final dedicada a la novela modernista, Castro Arenas presenta a las figuras menores de esta corriente literaria en nuestro país. En el conjunto, tenemos a autores como Felipe Sassone; Angélica Palma; Zoila Aurora Cáceres; Manuel Bedoya; Pedro Dávalos y Lissón; Augusto Aguirre Morales; Enrique Bustamante y Ballivián, y José Félix de la Puente.

La novela peruana (1992), de Edmundo Bendezú, constituye el último recuento de este apartado acerca de la novela peruana de entresiglos. Su autor nos presenta, en esencia, las características de la novela modernista del Perú, las cuales son 1) la autonomía de la ficción frente a la realidad; 2) una independencia de las técnicas frente a la representación mimética; 3) presencia del personaje femenino como un ser misterioso, mitológico y extraño; 4) el tratamiento psicológico de los personajes, y 5) mayor concentración lírica. Para su estudio, Bendezú propone la lectura de cinco novelas: *Cartas a una turista* de Enrique A. Carrillo; *La ciudad de los típicos* de Abraham Valdelomar; *Fabla salvaje* de César Vallejo; *La casa de cartón* de Martín Adán y *Matalaché* de Enrique López Albújar.

La novela modernista peruana aparece plenamente lograda con *Cartas de una turista*, obra con una mayor concentración formal por la conciencia de su autor hacia la técnica narrativa y la precisión en el uso de un lenguaje culto. En efecto, su característica más importante, según Bendezú, es la autonomía de la ficción frente a la realidad. Asimismo, el tema predilecto de esta novela es la mujer, la cual es observada por el narrador «desde su altura intelectual» como al propio misterio, y encuentra en ella «un ser difuso y cambiante, de rostro múltiple» (109).

La segunda novela modernista de importancia para Bendezú es *La ciudad de los típicos*. El texto, como se verá en el capítulo dedicado a ella, presenta un refinado trabajo verbal estético, además de seguir la forma epistolar iniciada por Carrillo. Agrega el crítico literario, a propósito de lo anteriormente señalado, que «tanto Carrillo como Valdelomar favorecen la novela corta, adecuada para una mayor concentración lírica, y esta es una característica es la novela modernista peruana» (120).

La tercera novela presentada es *Fabla salvaje* (1923), de César Vallejo, obra que por su tema y técnica ocupa un lugar importante en el desarrollo del modernismo, debido

a que su escritura presenta rasgos de la retórica modernista, pero se puede advertir ya una renovación prosaica. Bendezú denomina a lo anterior como «movimiento centrífugo», es decir, un proceso estilístico «que todavía gira sobre goznes modernistas hacia la inercia de un nuevo lenguaje literario realista» (138). Este movimiento responde a la necesidad de superar el espacio de la «ficción pura del modernismo», en donde resalta el misterio y el inconsciente, para llegar a una realidad representable. Además, se observa la presencia de elementos psicológicos al igual que en la narrativa de Carrillo y Valdelomar.

La cuarta novela presentada es *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán. El hecho de que se circunscriba esta obra en el modernismo peruano implica que la «apertura hacia un concepto más amplio del modernismo que debe incluir diversas formas de experimentación estilística comúnmente conocidas como vanguardia literaria» (154), lo cual considera como pauta la historiografía literaria europea.

Dicha lectura implicaría un problema, debido a que no se estudiaría al modernismo como un periodo cultural con características propias según el país donde se desarrolle, sino incluido en un movimiento europeo que se diferencia gracias a la presencia de ciertos rasgos estilísticos como el experimentalismo o innovaciones formales; preocupación por la vida consciente y subconsciente de la mente; disminución de los elementos externos y objetivos para dar paso a la introspección; el narrador indirecto, y el monólogo interior, entre otros. Añade, además, que la novela modernista peruana es una derivación de la novela romántica, por la presencia y uso de la metáfora; asimismo, la obra de Adán presenta una independencia de las técnicas miméticas de representación decimonónicas.

Como quinta y última novela, Bendezú reseña a *Matalaché*. Considera a esta obra como «una apertura del modernismo hacia una literatura experimental de vanguardia» (173) y no como una muestra de retroceso: es más bien un acercamiento hacia una

narrativa consciente de los problemas sociales y, además, con una temática regionalista. *Matalaché*, argumenta Bendezú, no solo es modernista porque su autor haya pertenecido como miembro activo a la primera generación de dicho movimiento artístico, sino porque, además, la novela presenta características modernistas, tanto en su temática como en el estilo. Entre estas señala al espacio representado y delimitado en la obra —al igual que en otras novelas modernista peruanas—; la autonomía plena ficcional —rasgo más importante en comparación a la fidelidad representativa de cualquier realidad histórica—, y la configuración del personaje femenino María Luz como un ser fascinante y misterioso.

Tras el recuento de los estudios sobre la novela modernista del Perú, observamos una ausencia de homogeneidad y unidad entre sus propuestas, la cual podría asumirse como una cierta dificultad de comprensión hacia una época cultural compleja que presentó diferentes manifestaciones según el país en donde se desarrolló. Asimismo, se evidencian discrepancias en torno a los posibles límites de la narrativa modernista, confundiéndolos con los postulados vanguardistas, como es el caso del estudio de Edmundo Bendezú. Por último, aún la investigación de las novelas peruanas del *entresiglos* es un terreno prácticamente inexplorado, ya que solo se han estudiado un número mínimo de estas. Así, es necesario el rescate y la revaloración de las obras excluidas del canon para un mayor y óptimo enriquecimiento académico literario.

1.3. Culto a la enfermedad en los albores de la modernidad

En la época finisecular, la teoría de la degeneración adquirió una notable importancia; sin embargo, ya desde el Romanticismo se observa un afán por fusionar lo sublime y lo horrible en el arte, lo que implicaba considerar que en los márgenes de la fealdad podía existir la esencia de lo bello. En efecto, como lo sostiene Cristina Arias Vega en su tesis *La bella muerta en el fin de siglo* (2012), el pensamiento romántico inicia lo que podría

llamarse un «torcimiento estético» hacia lo terrorífico, de lo que resultaría la belleza en sí; por tanto, se desarrolló la estética de lo feo (Arias 13).

Arias Vega señala que este nuevo rumbo en cuanto a los motivos estéticos se basó en el idealismo trascendental de Kant y el espiritismo. El primero considera a la experiencia empírica como clave para reconocer la realidad. Por lo tanto, la experiencia subjetiva del autor —así como el hecho de que la vida romántica era un camino angustioso hacia la muerte, lo cual se comprendía al ser consciente de la esencia de la vida— era el punto más importante para el entendimiento de la búsqueda de la belleza trascendental romántica (Arias 11).

En cuanto a las teorías espiritistas, estas comienzan a desarrollarse en el siglo XIX en Estados Unidos, lugar desde el cual llegó a Inglaterra y, a partir de ahí, al resto de Europa. El espiritismo se interesó por lo mítico y lo sobrenatural. Importantes escritores del primer romanticismo tuvieron contacto con estas ideas, como el caso de *Himnos de la noche* de Novalis (1800). Será en la literatura alemana donde se encontrarán muestras del tópico de la noche como transgresión, huida o puerta hacia el mundo de lo inmaterial o misterioso, en oposición al día, temporalidad que representaba la racionalidad y la conciencia (Arias 12).

Es a partir de la segunda mitad del siglo XIX que el gusto por lo extraño, lo misterioso, lo sobrenatural y lo macabro se refleja en las publicaciones de autores como Poe, Baudelaire o Maupassant, en las cuales la frontera entre lo fantástico y lo psicológico parece borrarse, y otorga espacio a la exteriorización de la subjetividad de los personajes, lo cual ocasionó que se dudara de los límites de la realidad (Arias 13).

1.3.1. El culto a la enfermedad y a la muerte

Los escritores finiseculares prosiguieron con el cambio estético iniciado por el Romanticismo, mediante la asimilación de las teorías de la degeneración. Por

consiguiente, los artistas modernistas buscaron lo sublime en lo horrendo como transgresión a los cánones de la estética neoclásica y, así, formularon la síntesis de lo bello más lo horrible. Esta belleza de lo grotesco se manifestó mediante la representación de temas relacionados con la enfermedad y la muerte; por ejemplo, los tópicos de la bella muerta, el artista enfermo, metáforas de la tuberculosis y, también, de la locura.

Esta nueva simbolización de la muerte y la enfermedad buscó transmitir las aspiraciones espirituales y transgresoras de los escritores del fin de siglo. Por eso, la importancia atribuida al culto a la muerte y a la enfermedad se debe a que, a través de la subversión y la belleza de la degeneración, se atacó al materialismo y cientificismo modernos.

María Victoria Utrera Torremocha, en *Poéticas de la enfermedad en la literatura moderna* (2015), nos presenta el marco histórico-cultural del surgimiento de la estética moderna. Sostiene que esta se fundamenta en principios estéticos de novedad, ruptura y contraste del concepto de unidad armónica clasicista, y ubica a la enfermedad en una posición privilegiada como tema y soporte de la creación; por tanto, se comprende a ella como metáfora de una nueva literatura (Utrera 9). Es así que la estética de lo raro y lo grotesco está asociada a una literatura enferma que representa una subversión directa contra la belleza clásica (Utrera 10).

Frente a los cambios históricos de la cultura occidental, aquel que no sepa adaptarse a ellos, a vivirlos sanamente, tanto física como espiritualmente, está condenado al fracaso y a la muerte. Es decir, cualquier enfermedad es signo de declive individual y social (Utrera 11). Así, la decadencia de la época se concentra en los males representativos del siglo XIX, como la neurosis, la sífilis y la tuberculosis, muchas veces consideradas dolencias relacionadas al hastío y al cansancio vital. Sin embargo, para el artista, la enfermedad se transforma en un medio de mejora personal capaz de llevar al

ser humano a niveles espirituales superiores (Utrera 11). Por tanto, diversos autores contemporáneos consideran clara la dependencia entre enfermedad y la grandeza espiritual del genio o del visionario¹³ (Utrera 13).

En el campo de la literatura, la genialidad y la personalidad enfermas están vinculadas. Esta relación —entre lo físico y lo espiritual— es un rezago de ciertos ideales del humanismo médico que perviven en la mentalidad moderna. En este sentido, estos ideales renacentistas tenían como objeto de estudio la totalidad del hombre, la cual abarcaba las artes, la ética, la incipiente psicología y la antropología (Utrera 15). La medicina se convierte en el camino ideal para mejorar el comportamiento y la salud de las personas, en función de la relación individuo-sociedad (Utrera 15-16).

Como ya se señaló anteriormente, el compromiso con la sociedad y el individuo no es indistinto a las preocupaciones de la época en torno a la enfermedad como síntoma de malestar social. Por eso, la crítica social, materializada en la visión del médico y en la representación del enfermo¹⁴, es recurrente en buena parte de la literatura contemporánea. Esta nueva y original estética, en la cual «cobran importancia conceptos como lo sublime, lo infinito, el inconsciente, la pesadilla o lo misterioso y oculto», es una desarticulación de la forma clásica, identificada con la salud y el orden (Utrera 19).

La vinculación entre literatura y enfermedad se desarrolló con especial atención desde los postulados pre-románticos y románticos, basados en la expresividad y subjetividad de la creación artística (Utrera 27). Al considerar la obra y la personalidad del artista como una unidad, la nueva literatura de fines del siglo XVIII y principios del

¹³ La enfermedad asociada al genio y al mal se aprecia en autores como Charles Baudelaire, Thomas Mann y Fiódor Dostoievski. La autora, para profundizar en este aspecto, se fundamenta en palabras de Friedrich Nietzsche y André Gide. Para una mayor ilustración, consultar el primer capítulo «La enfermedad en el humanismo médico y la poética literaria moderna» en *Poéticas de la enfermedad en la literatura moderna* (2015).

¹⁴ Como ejemplos, Utrera Torremocha presenta al relato *El pabellón número 6* (1892) de Antón Chéjov, la novela *El árbol de la ciencia* (1911) de Pío Baroja y *El médico rural* (1912) de Felipe Trigo.

XIX define una estética en la que es central el papel del creador. Entonces, el universo del autor no es siempre comprensible desde la razón, ya que el misterio, el caos y la irracionalidad son características de la identidad personal (27).

Ciertos géneros en torno al yo privado se popularizan, por ejemplo, el diario, la autobiografía y novela autobiográfica, así como la novela epistolar y las confesiones. Esta construcción de un yo personal se opuso a las configuraciones de los modelos ejemplares y clásicos anteriores. Por lo tanto, la literatura clásica y la literatura romántica se distinguen mediante las siguientes dicotomías: orden/caos, lo bello/lo grotesco, luz/tinieblas, utilidad/placer, razón/locura, el bien/el mal y, por último, salud/enfermedad.

En algunos círculos literarios, se difundió como apropiada y atractiva la imagen de la artista asociada a la enfermedad física y mental o, al menos, con ciertos gestos y tratos raros ajenos al comportamiento convencional. Esta nueva concepción se desarrolló, paralelamente, con la realidad histórica, la cual confirmaba la conexión entre la creación y la enfermedad. Por consiguiente, tanto en la literatura como en la vida, a las enfermedades se les atribuyeron ciertas explicaciones y características, en otras palabras, metáforas que representaban el imaginario de la época.

CAPÍTULO 2

TISIS Y UTOPIA EN LA CIUDAD DE LOS TÍSICOS

Enfermedad, cuerpos enfermos y medicina se configuran como temas centrales en nuestra narrativa de entresiglos. Podemos encontrar representaciones de estos discursos en dos obras publicadas en la primera década del siglo XX, las cuales son las novelas que analizaremos en nuestra investigación: *La ciudad de los tísicos* de Abraham Valdelomar y *La rosa muerta* de Aurora Cáceres. Ambas narraciones presentan tópicos transversales como la enfermedad, el discurso médico, la muerte, la figura femenina y la sexualidad. En este segundo capítulo, dedicado a la novela de Abraham Valdelomar, se presentarán las investigaciones elaboradas alrededor de la novelística de este autor; la definición y reflexión sobre concepto de degeneración; y, finalmente, los respectivos análisis de las representaciones de la mujer y del artista enfermos, y del discurso médico.

2.1. Antecedentes

En *La ciudad de los tísicos*, se representa una comunidad de tuberculosos ubicada en territorios de la sierra y, por tanto, apartada de las urbes centralizadas e industriales. Sus habitantes están conformados por seres en espera de la muerte, en claros estados de convalecencia; es una sociedad imaginada e idealizada, en donde están presentes

personajes como el artista visionario y las féminas sensuales por la enfermedad. Asimismo, la atmósfera lúgubre se mantiene en la narración, ya que sus personajes se encuentran moribundos, por lo cual viven al máximo la vida que aún mantienen. La novela es leída en dos partes: la primera, mediante un narrador homodiegético, quien nos presenta el recuerdo latente de una mujer desconocida, las imágenes de una ciudad colonial y el pasado prehispánico de esta; la segunda —la cual es relatada por la misma voz narrativa— está conformada por la correspondencia que recibe el narrador de parte de Abel Rossel, amigo suyo enfermo de tuberculosis que le escribe desde la ciudad de los enfermos. Nuestro narrador tiene como objetivo viajar hacia ese lugar para visitar la tumba de su amigo ya muerto, pero esta no la única razón, ya que se encuentra muy atraído por la forma de vida de esa comunidad afectada. La mayor parte del texto se desarrolla mediante una estructura epistolar; es decir, la narración se desenvuelve a través de las cartas. El relato termina cuando conoce a la mujer misteriosa y desconocida del inicio del relato, y es ella quien le advierte de no ir a la ciudad de los tísicos.

Entre las investigaciones en torno a la *Ciudad de los tísicos*, tenemos las elaboraciones de Edgar Álvarez Chacón, con su tesis titulada *La Poética del modernismo en La ciudad de los tísicos de Abraham Valdelomar* (1995), y un artículo de Gabriela Nouzeilles titulado «*La ciudad de los tísicos: tuberculosis y autonomía*», publicado el año de 1998 en la revista *Anales de la literatura española contemporánea*. Además, disponemos de estudios más panorámicos como *La novela peruana. De Olavide a Bryce* (1992) de Edmundo Bendezú y *Eros pervertido: La novela decadente en el modernismo hispanoamericano* (2010) de Karen Poe. A continuación, se presentará, sucintamente, cada una de las anteriores lecturas propuestas, las cuales son los antecedentes de la presente investigación.

El primer antecedente es el capítulo dedicado a la novela de Valdelomar, presente en el libro ya citado, en el capítulo anterior, *La novela peruana. De Olavide a Bryce* (1992) de Edmundo Bendezú. Como se planteó en el apartado inicial de la presente investigación, la novela modernista, según Bendezú, presentaba como rasgos distintivos la autonomía de la ficción frente a la realidad, y la representación de la mujer como una imagen misteriosa, mitológica y extraña. *La ciudad de los tísicos* desarrolla la forma epistolar —iniciada por Carrillo— y con un formalismo verbal de alta calidad estética cumple con la presencia de estos dos caracteres. Con la finalidad de cumplir el rasgo de autonomía ficcional frente a la realidad, Bendezú indica que el narrador de la obra se abstiene de hacer referencias geográficas con nombres propios, asignando «B» como nombre del sanatorio —a pesar de que el lector peruano infiere que el lugar tiene como referente real a la ciudad de Jauja.

En cuanto al segundo rasgo, los personajes femeninos logran ser imágenes misteriosas y extrañas, especialmente el caso de Margarita Liniers, dama descrita al inicio de la novela y, finalmente, esposa de un tuberculoso. Además, es importante señalar un apunte de Bendezú respecto al tema de la muerte, en torno al cual considera que Valdelomar plantea una dicotomía al contrastar una concepción indígena y otra europea, ambas expresadas a través de obras de arte prehispánico en la novela.

En la tesis *La Poética del modernismo en La ciudad de los tísicos de Abraham Valdelomar* (1995), de Edgar Álvarez Chacón, se intenta identificar la poética de la obra, ya que el tema principal de las novelas modernistas es el metamodernismo, su historia, postulados, escritores y destinos como movimiento literario. Para tal estudio, se analizan una serie de categorías teóricas para aprehender la comprensión hermenéutica del movimiento. Los principios estéticos del modernismo no solo se manifiestan a nivel del argumento, sino también a través de la configuración de los hablantes que asumen el rol

de artista o escritor. Es así que la novela, según el Álvarez, es una alegoría de la situación del artista en el contexto de la modernización social.

La tesis analiza el mundo representado al considerar como referencia la categoría del cronotopo propuesta por Bakhtin en el espacio de la novela; es decir, en las comunidades existen actitudes hacia la vida y el mundo, y es en la ciudad de los tísicos donde la actitud estética se manifiesta de forma más radical.

Por otra parte, Gabriela Nouzeilles en su artículo «*La ciudad de los tísicos: tuberculosis y autonomía*» (1998) valora a dicha novela como un texto paradigmático de la automatización literaria promovida por el modernismo, además de una reflexión ejemplar de las relaciones entre autonomía y patología en el fin de siglo que incluyó una tímida apropiación local de la tradición decadente. Tanto la ciudad higiénica como la ciudad de los tísicos conforman un espacio alternativo de la ciudad moderna real (304). Por tanto, la retórica modernista de la enfermedad deviene en que la comunidad de tuberculosos es una ciudad autónoma dominada por los enfermos y no por los médicos, a partir de lo cual se desprenden múltiples oposiciones binarias que contrastan la metrópoli de los artistas y tuberculosos con la de los sanos y trabajadores (306).

En el año 1999, Carlos Eduardo Zavaleta presentó el ensayo¹⁵ titulado «La novela poética peruana en el siglo XX», el cual pretende esbozar el recorrido de la novela poética peruana¹⁶. En relación a *La ciudad de los tísicos* —y a su autor, de quien considera sorprendente su dominio del lenguaje y sus conocimientos tanto acerca del arte como de

¹⁵ Leído en la ceremonia de su incorporación a la Academia Peruana de la Lengua el 23 de abril de 1999. El texto se encuentra en Boletín de la Academia Peruana de la Lengua 31, 1999; p. 63-94.

¹⁶ Según Carlos Eduardo Zavaleta, en esta predominan la exaltación de la prosa, el ritmo y la musicalidad, pero sin olvidar los elementos de la narración como son el argumento, las acciones, los personajes, el tiempo, la atmósfera y el desenlace. Además, estos presentan un logrado lirismo. Entre las obras representativas de esta modalidad novelística, encontramos a Pedro Páramo, de Juan Rulfo; La ciudad de los tísicos, de Abraham Valdelomar; La casa de Cartón, de Martín Adán y Los ríos profundos, de José María Arguedas (64-63).

las culturas europea y peruana— sostiene que es una novela con un mayor desarrollo lírico en comparación a la *La ciudad muerta*:

De forma en parte epistolar, de estructura en apariencia «inconexa», suelta y dispersa, y basada en el concepto de la belleza ideal frente a la vulgaridad de lo real, *La ciudad de los tísicos* nos da una entonación melodiosa, unos personajes entre modernistas y románticos, y un aparato de ideas pesimistas sobre el Perú, sin que todavía surja la esperanza de un mestizaje cultural. (69)

En el párrafo anterior, se pueden observar determinadas características de la obra como la estructura «carente de conexión», la prosa melódica y los personajes modernistas-románticos. Respecto a la estructura, Zavaleta señala que la novela está seccionada en capítulos y subcapítulos, lo cual le permitió al autor alejarse de la trama central sin abandonarla. Por tanto, la unidad del texto es un rasgo logrado e innegable. Acerca de la prosa poética, el lirismo está presente a lo largo de la obra como, por ejemplo, en los paseos turísticos por Lima, en la contemplación histórica del narrador, en la escritura enigmática de las cartas y en la alternancia del estilo narrativo y el epistolar. Además, Valdelomar intercala poemas dentro del discurso narrativo. Finalmente, la representación de personajes misteriosos y sensibles, enlazados a paisajes íntimos, oníricos y peligrosos al mismo tiempo, contribuyen para la construcción verbal lírica de la obra.

En *Eros pervertido* (2010), Karen Poe plantea el subtítulo «La enfermedad parlante en «*La ciudad de los tísicos*» para referirse a la ausencia del discurso de medicina en la novela, el cual ha sido abolido «para dar cabida al discurso del cuerpo enfermo o, más aún, al diálogo de los síntomas» (72), lo que permite que los cuerpos y sus síntomas narren la historia al borde de la muerte. Agrega que lo más notable es que se trate de «un discurso gozoso, placentero y lleno de erotismo. Es el eros mortal de los grandes amores románticos parodiado, escrito al modo decadente» (73).

Para Karen Poe, la novela de Valdelomar trata de un erotismo de la descomposición en oposición al discurso de la medicina, el cual se encuentra silenciado. Así, presenta como clímax narrativo el instante en que el cuerpo está a punto de morir. Además, la novela exalta la belleza femenina carcomida por la enfermedad (73), la cual acrecienta, también, el deseo sexual. Asimismo, respecto a la ausencia del discurso médico y científico, la novela ubica en una crisis a los enunciados objetivistas, debido a que la enfermedad es retirada de su campo de estudio.

2.2. Metáforas de la enfermedad: tisis y cáncer

Para el desarrollo de este acápite, tendremos como referencia a los postulados de Susan Sontag¹⁷ acerca de las metáforas creadas en torno a enfermedades como la tuberculosis y el cáncer, las cuales constituyen un reflejo de los problemas y preocupaciones de la humanidad de finales del siglo XIX e inicios del XX¹⁸. A continuación, se presentarán las creencias que se formaron acerca de los males somáticos mencionados.

Por un lado, se creía que la tuberculosis era una enfermedad indolora, pero que producía euforia, apetito y aumento del deseo sexual. Asimismo, se imaginaba que era un afrodisíaco y que concedía habilidades seductoras. Por otro lado, y como efecto de lo anterior, se asumió que aceleraba el ritmo e intensidad de la vida —aprovechar el presente al máximo—, mientras espiritualizaba y refinaba al enfermo; por tanto, se le asociaba con el refinamiento a tal extremo de considerar al muerto por tisis como bello y espiritual (22). Sin embargo, también era un mal relacionado con la pobreza, y privaciones de placeres y necesidades.

En cuanto a la moralización de esta enfermedad, los románticos influenciaron en el desarrollo de esta perspectiva al sostener que esta disolvía al cuerpo grosero, lo cual

¹⁷ La enfermedad y sus metáforas. Y el sida y sus metáforas. Madrid: Taurus, 1996.

¹⁸ En el año de 1882, se diferencian definitivamente entre sí el cáncer y la tuberculosis. A partir de ese momento, las metáforas de ambas enfermedades se oponen.

significó una estetización de la muerte. A partir de este momento, se concibe a esta enfermedad como una variante del amor; es decir, siempre un sentimiento apasionado origina el brote hético. La pasión casi siempre era amorosa, pero podía ser, además, política o moral. No obstante, aunque se represente al tísico como un apasionado, es más típico observarlo como un personaje con poca fuerza vital.

A mediados del siglo XVIII, la tuberculosis fue adquiriendo matices románticos y distintivos. Según el pensamiento de la época, la posición social, ante la movilidad demográfica, debía ser definida mediante la moda y nuevas actitudes. Así, tanto la vestimenta como la enfermedad se convirtieron en los novedosos rasgos y actitudes de distinción personal.

Entre los síntomas de la tuberculosis que se consideraban distintivos, encontramos a la consunción, la cual se entendía como un modo de parecer estético. En la época referida, el comer a gusto y en abundancia se convirtió en un acto grosero, ya que era encantador tener aspecto de enfermo. La idea de un cuerpo tuberculoso era un nuevo modelo para la moda aristocrática; se le consideró atractivo, además de señal de crianza y distinción. Su culto fue una actitud difundida e incluso se llegó a atribuir una personalidad romántica a quien moría de tuberculosis.

Otro de sus síntomas admirados era el de la tristeza, la cual convertía al enfermo en una persona interesante. Por eso, era un rasgo de refinamiento y sensibilidad. Este estado melancólico —tristeza y tuberculosis se pensaron como sinónimas— se consideró superior al de los demás: era un temperamento propio de personalidades sensibles y creativas. Asimismo, esta singularización, también, se efectúa gracias a que la

enfermedad atribuye una mayor inteligencia y agudeza, pero, al mismo tiempo, aísla al afectado de la comunidad¹⁹.

El caso del cáncer es contrario al de la tuberculosis: es impropio de una personalidad romántica. Sontag afirma que es un tópico evitado por la poesía, debido a que es extraño, vergonzoso y escandaloso, por lo que es impensable estetizarlo en la literatura. Aquel estropea la vitalidad, afecta al apetito y apaga el deseo sexual. Es un mal doloroso y su secuela más temida es la mutilación o amputación de una parte del cuerpo, razón por la cual se cree que quien muere de cáncer ha sido humillado por el miedo y el dolor. Además, a diferencia de la tisis, se creía que era propio de la clase media y del crecimiento incontrolado de la economía.

Entre los factores que originan el cáncer, se creía que se debía a la contención de energía, insuficiencia de pasión o represión sexual, la inhibición, y a la poca espontaneidad de emociones y sentimientos²⁰. En otras palabras, según la mitología, se afirmaba que, generalmente, la causa del cáncer es la represión constante de un sentimiento de orden sexual —ahora, en cambio, es la contención de sentimientos violentos. Por ejemplo, la tuberculosis revela, a pesar de la entereza del individuo, un deseo intenso. Es decir, la enfermedad descubre deseos que el paciente probablemente ignoraba (50). Es así que se creía que ambas enfermedades se presentan como una traición a sí mismo: «La mente traiciona al propio cuerpo [...]. O sino, es el propio cuerpo el que traiciona a los propios sentimientos [...]» (45).

Se creía que una enfermedad mortal era la ocasión para acreditar la honorabilidad del individuo, ya que el mal presenta el camino para discernir en qué nos hemos engañado

¹⁹ A partir del siglo XIX, la tuberculosis se convierte en otro motivo para el exilio o para una vida de viajes.

²⁰ Estos rasgos, como se verá más adelante en el capítulo 3, se observarán en la representación de Laura de La rosa muerta. Dichos factores coincidirían con la configuración del supuesto origen de la enfermedad en este personaje.

y cuáles han sido nuestros errores de carácter. Por eso, se consideraban a estos errores como las causas de las enfermedades, si es que carecía de la expresión de sentimientos, pasiones y emociones. Frente a esta deficiencia, la tisis y el cáncer son los medios mediante los cuales se expresan sentimientos complejos sobre la energía y la debilidad: la primera se refiere a la delicadeza, la sensibilidad y la tristeza; la segunda, a lo brutal, lo implacable y lo rapaz. Sin embargo, la representación no se limita a la dimensión individual o epifenoménica, sino que alcanza, o pretende alcanzar, el ámbito 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**²¹. 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. (73-74)

A partir de la cita de Sontag, podemos concluir que el orden de la sociedad es la figura represora del individuo. Por tal razón, las enfermedades y sus representaciones pretenden «liberar», tanto al hombre como a la mujer, de las opresiones que privan sus fuerzas, flexibilidades y espontaneidades. En síntesis, y tal como veremos en el desarrollo de esta investigación, las enfermedades configuran una nueva y contraria forma de desenvolvimiento personal y cultural: «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).

2.3. Degeneración

El concepto de degeneración fue utilizado para valorar a los escritores finiseculares de Francia desde un punto de vista clínico en obras semicientíficas como *Degeneración* de

²¹ El resaltado es mío.

Max Nordau, del año 1892, y *Literaturas malsanas* de Pompeyo Gerner, publicada en 1894. Ambos autores juzgaron y censuraron a los artistas del fin de siglo por ser, según sus apreciaciones, unos degenerados mentales, debido a sus emociones exacerbadas, inmoralidades, caracteres abúlicos y otras imputaciones similares (Olivares 1980). Por lo tanto, la nueva estética del siglo XX no es considerada como tal, sino como una enfermedad. Sin embargo, los «escritores degenerados» tuvieron también sus partidarios como G. B. Shaw con su *The Sanity of Art* (1895), en la cual se reivindica al nuevo artista por desafiar y superar las letras anteriores.

Al considerar estas valoraciones de las producciones literarias, además del contexto histórico de la época, el cual desarrolló políticas de salud e higiene, se puede observar cómo los escritores de entresiglos se apropiaron del discurso médico de la época para rechazarlo y desafiar, así, la moral burguesa. Para demostrar la anterior propuesta, repasaremos el concepto de degeneración propuesto por Nordau.

Max Nordau (1849-1923) fue descendiente de una familia judía establecida en Budapest (Hungría). Fue escritor, crítico y médico de profesión, lo cual lo llevó, en su afición, a estudiar las tendencias literarias de finales del siglo XIX a partir del análisis psiquiátrico y fisiológico cerebral. Dentro de estas investigaciones, se inscribe su obra *Degeneración*, publicada originalmente en el año de 1892, la cual consta de cinco partes: 1) Libro primero: Fin de siglo; 2) Libro segundo: El Misticismo; 3) Libro tercero: El Egotismo; 4) Libro cuarto: El Realismo, y 5) Libro quinto: El siglo veinte.

En el presente apartado, nos centraremos en los postulados de la primera parte su estudio, titulada «Libro primero: Fin de siglo», en la que se presentan los planteamientos principales del autor, su metodología, caracterizaciones, descripciones e hipótesis acerca del arte y la literatura de los últimos años del siglo XIX. Este primer libro está conformado por cuatro acápites: «Crepúsculo de los pueblos», «Síntomas», «Diagnóstico» y

«Etiología». En «Crepúsculo de los pueblos», el autor nos presenta el término *fin de siglo*, el cual define el carácter común de las manifestaciones artísticas de la época como la disposición del espíritu que estas revelan. Este estado de *fin de siglo* se encuentra en todas partes, pero no en muchos casos, sino precisamente en la imitación de la moda extranjera —considerada distinguida— que carece de correspondencia con su contexto; en cambio, en su país de origen, Francia, se presenta de manera auténtica.

En París, precisamente, es en donde se puede analizar la mencionada distinción, usada por los franceses en referencia a su propia vejez, ante lo cual, el autor contradice al sostener que en lugar de «fin de siglo» debe de ser «fin de raza», estableciendo una crítica a la clase alta de las ciudades francesas; es decir, a los grupos directores, en los cuales ha encontrado ese estado de «descomposición» a raíz del desprecio a las conveniencias y morales tradicionales. En otras palabras, salva a una minoría burguesa, una parte de los obreros y a la población de los campos, designando tan solo como el grupo en descomposición y caos a una minoría que goza de placer gracias a las nuevas tendencias, que está compuesto por gente rica, distinguida y fanática.

En «Síntomas», se exponen las características principales de este grupo minoría. Cabe señalar que Nordau valora al arte moderno como extravagante y excéntrico, que escapa de lo establecido como tradicional y moralmente aceptable. Como primera característica indica que estas personas no muestran su verdadera naturaleza, sino que intentan encarnar otros modelos de arte, los cuales no siempre tienen parecido con sus imitadores. Relacionado a esto, también los describe como seres que buscan surgir un efecto en los demás, y llamar violentamente la atención mediante sus excentricidades y singularidades.

En cuanto a sus gustos literarios, este grupo prefiere las narraciones oscuras y esotéricas, con una carga de degeneración y vicio. Asimismo, gustan mucho de relatos de

aparecidos bajo una presentación científica como el sonambulismo e hipnotismo, por ejemplo.

En el tercer acápite, «Diagnóstico», el autor inscribe sus postulados en un discurso médico, y halla en este espíritu de fin de siglo, el síndrome de dos estados patológicos como la degeneración y la histeria:

Pero el médico, singularmente el que se ha dedicado al estudio especial de las enfermedades nerviosas y mentales, reconoce al primer golpe de vista en la disposición de «fin de siglo», en las tendencias de la poesía y del arte contemporáneos, en la manera de ser de los creadores de obras místicas, simbólicas, «decadentes», y en la actitud de sus admiradores, en las inclinaciones e instintos estéticos del público a la moda, el síndrome de dos estados patológicos bien definidos que conoce perfectamente: la degeneración y la histeria, cuyos grados inferiores llevan el nombre de neurastenia. (27-28)

Para probar que los autores de «fin de siglo» en arte y literatura son degenerados, según Nordau, bastaría con examinar su persona física (asimetría del rostro y del cráneo) y su genealogía, ya que el autor la considera hereditaria. Esta desigualdad, también, se encuentra en su desarrollo intelectual, siendo un ejemplo la falta de sentido de moralidad y derecho, debido a que, para ellos, no existen consideraciones sociales, ley ni pudor: solo buscan satisfacer sus instintos.

Otros estigmas intelectuales de los degenerados son su egoísmo, impulsividad y emotividad, con las cuales buscan diferenciarse del resto. Asimismo, sufren de pesimismo y tedio, por los cuales el degenerado siente miedo de la acción y se complace en la inactividad. Esta característica se relaciona con la falta de voluntad y la incapacidad para obrar, lo cual es muestra de su antisujeción a las reglas y funciones burguesas. Sin embargo, para Nordau, es un estigma capital del degenerado su misticismo, que significa una tendencia a las exaltaciones religiosas.

En la histeria es la emotividad extraordinaria lo que resalta; por lo tanto, son muy sensitivos y sugestivos, lo cual los hace propensos a la admiración de las nuevas

tendencias y a la imitación de estas. Además, posee una excesiva autoestima y un afán exagerado por llamar la atención mediante, por ejemplo, el uso de trajes extravagantes o conductas extremas, extrañas o anormales; por eso, tiene manía de grandezas.

El autor, asimismo, propone que al igual que los artistas y escritores son degenerados e histéricos, el público que los admira y sus imitadores también sufren de histeria, debido a la presencia, producida en ellos, de la sugestión. Es así como se establecen las escuelas, por la degeneración de los creadores y la histeria de sus imitadores convencidos, víctimas de emotividad y fascinación.

En el último acápite, «Etiología», se plantea la interrogante de cómo han nacido estas enfermedades de la época y por qué se presentan a finales del siglo XIX. Una de las primeras causas que menciona Max Nordau, citando a su maestro Morel, es la intoxicación —en los pueblos civilizados— del organismo humano, debido al consumo de alcohol y de drogas como el opio. También, considera las influencias nocivas al hombre de parte de las grandes ciudades que, a pesar de los avances y grandes comodidades, exponen al habitante a elementos dañinos que menguan su fuerza vital, ya sea aspirar aire contaminado, comer alimentos averiados y estar en un estado perpetuo de excitación nerviosa. Por lo tanto, sostiene Nordau, esto conlleva a un deficiente desarrollo físico de los jóvenes en las ciudades.

El autor también presenta a la fatiga de la generación como una de las causas del desarrollo de la histeria. Aquella se debe a un influjo constante que somete a la humanidad: la modernidad, con la presencia y la mejora de las tecnologías —la electricidad y la máquina a vapor— cambió las costumbres de la época con la inserción de nuevas actividades. Estas demandan nuevos esfuerzos que exige al sistema nervioso un gasto de materia al cual no se le corresponde con un aumento equitativo de alimentos.

Así, estos nuevos descubrimientos sorprendieron a la civilización, la cual no tuvo tiempo para adaptarse óptimamente a la vida nueva.

En relación a lo anterior, Nordau establece que la humanidad presenta un aumento en las horas de trabajo, lo que ha terminado por agotarla y fatigarla, manifestándose estos estados como histeria adquirida (en la primera generación) y como histeria hereditaria (en la segunda). Este agotamiento, en los contemporáneos, también son causas del aumento del consumo de narcóticos y estimulantes.

En suma, en el libro primero de *Degeneración*, se plantea una crítica a la sociedad y al arte modernos, los cuales son considerados como excéntricos y portadores de dos estados patológicos: la degeneración y la histeria, diagnosticadas gracias a la ciencia médica, no solo en los estigmas físicos, sino también en las perturbaciones mentales de los escritores y artistas —reflejadas en las obras— como en sus seguidores e imitadores. Finalmente, la crítica a la sociedad se establece a partir de su acelerado desarrollo, el cual no ha permitido que sus habitantes se adapten a las nuevas condiciones de vida, sino de una manera rápida y prácticamente impuesta.

2.3.1. El discurso erótico perverso

En *La ciudad de los tísicos*, se presenta, como eje principal, el tema de la enfermedad mediante el cual se articulan las representaciones del discurso médico y del erotismo. Efectivamente, el discurso médico moderno, desde el siglo XVIII, patologizó el erotismo como un modo perverso de la conducta sexual. Esta nueva configuración erótica se originó en el contexto histórico del siglo XIX, en Francia, y derivó de las ideas provenientes del campo de la medicina y de estilos literarios entre médicos y novelistas posrevolucionarios. A continuación, se presentará cómo se produjo la construcción del discurso médico decimonónico en relación a la búsqueda de la salud nacional, para lo cual nos basaremos en lo desarrollado por Karen Poe en el capítulo «Entre literatura y

medicina: el perverso fin de siglo»²² perteneciente a su ya citado texto titulado *Eros pervertido: la novela decadente en el modernismo hispanoamericano*.

2.3.1.1. La patología de lo erótico en el discurso médico

Francia fue el espacio decisivo en el desarrollo de la psiquiatría y la neurología a lo largo del siglo XIX, debido a que los médicos franceses dominaron la semiología de lo erótico y el arte de la interpretación de los signos de la patología sexual (Poe 35). El interés por la sexualidad se determinó por el periodo de violencia que continuó a la Revolución francesa, tiempo en el cual el cuerpo individual fue convertido en objeto ideal para asegurar el orden y la productividad del cuerpo social; es así como se establece una intercomunicación en la que la enfermedad de un individuo simboliza la enfermedad de una sociedad y viceversa (36).

Poe, basándose en la cronología de Vernon Rosario, expone la construcción de la sexualidad perversa que inicia con la gran campaña antimasturbatoria del siglo XVIII, seguida por la constitución de la erotomanía a inicios del siglo XIX, y finalizada con el «descubrimiento» —a finales del mismo siglo— de la homosexualidad y el fetichismo. Estas cuatro *enfermedades* representan los aspectos de la imaginación erótica establecida a lo largo del siglo XIX (36)²³.

²² Karen Poe elabora el recorrido histórico del discurso médico, en relación al erotismo, tomando como punto de referencia el trabajo de Vernon Rosario *L'Irresistible ascension du pervers. Entre littérature et psychiatrie*, 2001.

²³ Según Rosario, la masturbación fue considerada por los médicos de los siglos XVIII y XIX como una enfermedad grave y epidémica, concepción que estuvo en sintonía con las corrientes sociales y culturales de la modernidad. Tratadistas como Tissot y Rousseau esbozan lo que es una visión medicalizada de la masturbación, incluso ambos escritores compartían la creencia de que la civilización era la causante de la enfermedad. Tissot, al igual que Nordau, establece una escala de salud según la clase social. En aquella, los campesinos son los más sanos, seguidos por los artesanos y, por último, los burgueses. Por lo tanto, las personas de vida civilizada y regida por el placer son las más propensas al desarrollo de enfermedades. Por su parte, Rousseau sostuvo que las tres culpables de la epidemia masturbatoria eran las mujeres, la educación y la literatura. La masturbación es considerada por el filósofo como una práctica contranatural, ya que suspende el acto sexual reproductor, idea que será retomada por los médicos del siglo XIX; es más, ya en 1815, los higienistas habían notado un descenso en la tasa de natalidad, hecho que acrecentaba el rechazo a la masturbación (38). Rosario ha señalado que la enfermedad de la masturbación se fue convirtiendo en un problema mental, el cual implicaba una imaginación pervertida, y que los médicos del

Siguiendo la cronología trabajada por Vernon Rosario, la segunda unidad patológica es la erotomanía, enfermedad la cual, a lo largo del siglo XIX, se va convirtiendo en un «diagnóstico que describe a pacientes maníacos, con sensaciones, obsesiones y compulsiones sexuales perversas, que no confesaban ningún interés amoroso particular» (41); es decir, lo erótico fue pensado como la búsqueda del placer sexual físico, hecho que contribuyó a que fuera percibido como amenaza para los valores sociales y la moral pública (42).

La tercera unidad patológica fue la homosexualidad, la cual se acrecentó como tal a causa de la inquietud pública en relación a la sodomía desde el Siglo de las Luces y cuando apareció la proliferación de la pornografía (43). Esta inquietud también se reflejó en la obsesión de los médicos franceses respecto al hombre afeminado, a causa de la preocupación por el debilitamiento de la masculinidad y por una supuesta impotencia nacional.

La categoría de homosexualidad, como perversión sexual, se relacionó con las preocupaciones morales, sociales y médicas del fin de siglo francés. Estas últimas se enraizaban en las tensiones cada vez más agudas entre clases sociales, la caída en la tasa de natalidad y en la crisis del sentimiento nacionalista, producto de la derrota en el conflicto con Prusia (45). Finalmente, la cuarta noción patológica, el fetichismo sexual, fue un término que habría sido inventado en 1887 por Alfred Binet, a partir de la literatura antropológica sobre prácticas idólatras de los primitivos (47). Esta noción permitía asociar el erotismo con prácticas sensoriales primitivas provocadoras de placer, por ejemplo, el tacto, el olfato, el color, el sonido y el gusto. Así, el erotismo se definió

siglo XIX invirtieron las ideas del Tissot y Rousseau de modo tal que plantearon que la masturbación constituía un peligro de destrucción para las sociedades civilizadas (40).

como «una forma infantil, primitiva, originaria y universal del pensamiento, caracterizado por una devoción arbitraria o azarosa hacia objetos sin ningún valor» (47).

Tras la presentación de la construcción del discurso médico en torno al erotismo como perversidad, es preciso señalar que, desde el siglo XVIII, de acuerdo con Michel Foucault²⁴, fue necesario no solamente pronunciarse un discurso moral sobre el sexo, sino uno racional, incitado por los nuevos mecanismos y fuerzas políticas, económicas y técnicas. Así, se reglamenta el sexo mediante discursos útiles y públicos. Es decir, bajo la mirada clínica, se normativizó el comportamiento sexual en función del bien de la sociedad:

Por cierto, hacía mucho tiempo se afirmaba que un país debía estar poblado si quería ser rico y poderoso. Pero es la primera vez que, al menos de una manera constante, una sociedad afirma que su futuro y su fortuna están ligados no solo al número y virtud de sus ciudadanos, no solo a las reglas de sus matrimonios y a la organización de las familias, sino también a la manera en que cada cual hace uso de su sexo. (35-36)

Entonces, la sociedad del siglo XVIII, burguesa y capitalista, no opuso rechazo a reconocer el sexo, sino, al contrario, puso en acción todo un aparato para producir sobre él discursos verdaderos (87). Por mediación de la medicina, la pedagogía y la economía, se hizo del sexo no únicamente un asunto laico, sino un asunto de Estado (141). La tecnología del sexo empezó a responder, en ese momento, a la institución médica, a la exigencia de normatividad y también al problema de la vida y la enfermedad (143).

Asimismo, en la misma época, la herencia biológica adquirió gran importancia en relación al tema del sexo, debido a que se podían transmitir enfermedades venéreas o bien crearse perversiones en generaciones futuras. Estas observaciones se articularon gracias a la teoría de la degeneración, la cual permitía que una se refiera a otra fácilmente. Por lo

²⁴ Historia de la sexualidad. La voluntad de saber. Siglo XXI Editores, 2002.

tanto, el conjunto perversión-herencia-degeneración constituyó el sólido núcleo de las nuevas tecnologías del sexo (144).

Nuestros escritores finiseculares, modernistas y decadentes utilizaron la literatura proveniente de la medicina para elaborar sus representaciones de una variedad de personajes degenerados con la finalidad de criticar ciertos aspectos de la civilización moderna. Además, a partir de la visión patologizante de la enfermedad y del erotismo, valora, de forma positiva, la degeneración y la perversión.

2.4. El discurso médico ausente en la *Ciudad de los tísicos*²⁵

La figura del médico a inicios del siglo XX estuvo relacionada con los avances respecto al desarrollo social y a las medidas para subsanar una serie de problemas de salud que podría sufrir la población. El grupo que conformaron los médicos estuvo integrado por laicos inspirados en las tendencias más modernas; centraron su atención en el progreso de la sociedad en base a la salud de la población y, además, en las dolencias y asuntos reproductivos de las mujeres.

Para que se cumplan los nuevos proyectos modernizadores de un país, se buscó el incremento y la educación de su población mediante la aplicación de los conocimientos brindados por la biología, disciplina la cual se convirtió en el fundamento epistémico para el sustento de la diferenciación sexual según el orden social que se quería lograr. Fue así como se estableció una nueva relación entre naturaleza y cultura (Mannarelli 45). La biología se convierte en la ciencia de la vida, debido a que los seres humanos pueden ser conocidos e interpretados a través de los conceptos de esta disciplina; por lo tanto, la ciencia médica y su prédica se debieron someter a sus leyes.

²⁵ Una parte de esta sección aparece publicada en la revista virtual El Hablador 23.

En nuestro contexto, los lemas de la época, orden y progreso, estuvieron representados por las figuras de los médicos peruanos, los cuales sostuvieron que el país era un espacio caótico, sucio e insalubre; débil y despoblado, preso de creencias y costumbres absurdas. Educarlo, ordenarlo y limpiarlo eran los requisitos para rescatarlo del estado de barbarie (47). Esta función, en efecto, recayó en la prédica médica, hecho el cual provocó que los médicos se convirtieran en los voceros oficiales de los programas de salud pública, lo que significó la institucionalización de una palabra laica que orientara la conducta de la sociedad —especialmente la sexual—; es decir, se derrumbó el monopolio que la Iglesia dominaba hasta ese entonces.

Durante el siglo XX, los médicos constituyeron uno de los mejores grupos que personificó la actividad científica apoyándose en la ciencia moderna. Sin embargo, la medicina fue ejercida mayoritariamente por hombres, estableciéndose así un discurso médico exclusivamente masculino y normativo de las conductas de la sociedad —tanto pública como doméstica—, ya que se incorporaron a su dominio asuntos vinculados con la vida cotidiana y privada. El discurso médico, desde la perspectiva higienista, se preocupó por lo doméstico y por la salud de los habitantes de la ciudad, lo que se asoció con el mejoramiento de la especie, siendo así «la posibilidad de lograr el progreso y la civilización, aspiraciones típicas de la época, vinculadas con la salud sexual y la actividad reproductiva de la población» (54).

Asimismo, tuvieron como preocupaciones las altas cifras de mortandad que atentaban contra el progreso y el «fortalecimiento» del país (55). Las medidas que implementaron para contrarrestar las cifras de muertes fueron el ejercicio físico y la mejora de la higiene. En consecuencia, la salud pasó a ser una responsabilidad pública, lo cual se evidenciaba en el discurso médico cuando manifestaba que el vigor del Estado era directamente proporcional a la salud de su pueblo. Establecida esta relación, el cuerpo se

convierte en metáfora de lo social, del país y, por eso, «funciona como un símbolo de la sociedad: los poderes y los peligros adjudicados a la estructura social son reproducidos en pequeña escala en el cuerpo humano» (23).

De este modo, los conceptos médico higienistas se convirtieron en «premisas morales» (59), pues buscaron normar las formas de vida de las personas y las maneras en que estas debían relacionarse, convivir y ocupar espacios. Por consiguiente, el médico participó en las definiciones de las situaciones nuevas que enfrentaba la sociedad, presentándose como el protagonista y autoridad de la nueva etapa del proceso de civilización, debido a que se encargó de orientar a aquella a través de sus conocimientos, tal y como lo explica Gabriela Nouzeilles (2000):

La salud nacional, definida como una pura virtualidad hacia el futuro, requería que el Estado promulgara a través de sus aparatos una política de control que tomara en cuenta las leyes biológicas universales que gobernaban todos los organismos. Este inmenso proyecto de regulación del cuerpo y la enfermedad se sustentó en una utopía científica que presentaba al médico como profeta iluminado de una cruzada secular inspirado por la fe positivista en la cura absoluta de todas las enfermedades. El correlativo inmediato de este plan de transformación era una sociedad futura cuyo trazado coincidía con el de la ciudad utópica del higienismo —una sociedad definida por espacios verdes, viviendas y edificios públicos amplios y ventilados, agua potable, y calles despejadas y limpias. (Nouzeilles 21)

Además de aspirar a una ciudad ideal higienista, los médicos también distinguieron lo normal de lo patológico en el cuerpo social, discerniendo así lo sano de lo enfermo. De este modo —y enlazando lo biológico con lo moral— su preocupación central apuntó a la prevención de la enfermedad por medio del fortalecimiento global de la salud de los ciudadanos y, además, de la vigilancia y el control de todos los aspectos que concernían al bienestar de la población, por ejemplo, la urbanización, las viviendas, la familia, la crianza, el matrimonio, la sexualidad y la reproducción, especialmente la femenina. En cambio, en total contraste, *La ciudad de los tísicos*, no sigue ni reproduce los lineamientos de la época debido a que la figura del médico no está presente en la

novela, consistiendo de esta forma su ausencia una negación de la necesidad de los principios médicos para el desenvolvimiento de una ciudad, es decir, no solo consiste en el no estar del personaje, sino en su cancelación como principal eje del desarrollo de una sociedad.

Esta ciudad de tuberculosos, en su funcionamiento, niega los preceptos médicos de la época para establecer un mecanismo propio y diferente al de la ciudad industrializada y burguesa, representando que sí es posible mantener una comunidad limpia, tranquila y de «ensueño» —gracias a la presencia notable de la naturaleza y de la enfermedad— al prescindir de la prédica científica —fundamental para el logro del progreso y del orden propios del contexto histórico ya presentado anteriormente.

En efecto, la ausencia del médico en una ciudad de tuberculosos significa la negación del porvenir basado en la salud; es más, es la negación del futuro lejano cimentado en la verdad científica para que se revele la verdad del cuerpo enfermo:

Nos casamos, señor Rossell, nos casamos [Margarita y Armando]. No se admire; sí, estamos tísicos. Pero no es en nosotros la alegría de vivir, sino la alegría de amar. **La salud ya no sirve en nosotros, los cuerpos están carcomidos pero el amor es todavía joven**²⁶; hemos asegurado el porvenir, que no es un problema, una cosa dudosa como en los sanos de cuerpo. Para nosotros el porvenir es un día, tal vez una mañana, quizás una hora; podemos «quedarnos» antes de concluir nuestra conversación, pero el amor en nosotros es tan grande que estamos seguros que nos durará hasta después de la muerte. Y esto no pueden asegurar los otros mortales... (Valdelomar 99)

A partir de la cita anterior, podemos interpretar que la salud —para los enfermos— no sirve para el porvenir o el futuro, tal como se consideraba y se creía en la época estudiada, sino más bien el amor, sentimiento que mantiene joven al cuerpo carcomido por la enfermedad. Por consiguiente, los tuberculosos llevan a cabo una vida guiada por ideales, como el amor, en lugar de principios pragmáticos o científicos. Esta

²⁶ El resaltado es mío.

convicción produce una seguridad tal que el porvenir no es problema ni contingencia — como sí lo es para los cuerpos sanos, lo cual se traduce en la preocupación higienista por construir un futuro con base en orden y progreso. Además, siempre desde la dicotomía cuerpo sano/cuerpo enfermo, la vida para los tísicos es a corto plazo, ya que lo que les queda de ella puede ser un día, una mañana o una hora, siendo así, lo más importante, lo que quedará después de la muerte, en este caso, el amor.

Entonces, ¿cómo se configura esta ciudad de enfermos? Si no son los preceptos médicos los que la rigen, ¿cuáles son los principios que marcan el camino de la comunidad y de sus habitantes? Esta se desenvuelve a través de otros factores que son el amor, la pasión, la sensualidad, la diversión: «Y, como nadie conoce a nadie, todos se reúnen y hacen fiestas y paseos, veladas y música; los tísicos son los que más se divierten, por lo mismo que tienen los días contados» (Valdelomar 98). En otras palabras, el poco tiempo de vida que les queda a los tuberculosos es la causa de que estos vivan al máximo y de manera intensa, presentándose así un discurso del cuerpo enfermo, el cual narra la historia a través de los síntomas y al borde de la muerte (Poe 72).

La enfermedad —al no ser observada ni tratada por un médico— marca las pautas y el ritmo de la vida, toma el control de esta y del cuerpo, cambiando la percepción del mundo externo hasta sentirlo indiferente, silencioso y propio del olvido. La enfermedad transforma la vida en un esfuerzo por vivir de manera intensa el tiempo que queda, siendo así la tuberculosis un valor positivo para el enfermo:

La enfermedad, al ser retirada del campo de la medicina, adquiere un valor positivo. Es un antídoto contra el aburrimiento (hastío) que es el rasgo fundamental de los héroes decadentes. Si algo queda evidenciado en la novela, es que los tísicos se divierten. La proximidad de la muerte no les permite dejar de gozar y vivir intensamente sus últimos días, horas o segundos. (Poe 76)

La reflexión anterior de Karen Poe está relacionada claramente con la escena —narrada por Abel Rosell a través de su correspondencia— del festejo de la boda entre

Margarita y Armando, día en que una neblina envuelve todo, tornando el medio día como si fuera noche, el almuerzo como una cena y la fiesta matrimonial como un bacanal: «Cañonea el champagne, siento una alegría inexplicable. He dado un beso a Margarita, ¡y qué beso! Armando se ríe, se ríe. Ahora toca Claudio, también está alegre, y Rosalinda le besa» (Valdelomar 106). Por lo tanto, frente al silencio del discurso médico, se presenta el discurso del cuerpo enfermo que narra, desde sus percepciones, momentos clímax, configurándose, de este modo, la enfermedad como el eje central de la obra, debido a que marca el ritmo de la vida de los personajes. Sin embargo, la no presencia del discurso médico también posibilita el desarrollo de sus capacidades—por ejemplo, la observación y el análisis— en el cuerpo enfermo, como se verá a continuación.

2.5. El artista enfermo

En *La ciudad de los tísicos*, la enfermedad es considerada como un factor positivo, un *plus vital* para el artista y también para el desenvolvimiento sexual de la mujer. El cuerpo del artista enfermo adquiere, gracias a la enfermedad una mayor sensibilidad y capacidad de análisis estético, lo cual es un claro ejemplo de cómo la enfermedad «fue una de las maneras de imaginar y legitimar la especificidad de la práctica artística en el contexto de la modernización acelerada del continente» (Nouzeilles 295). Estas cualidades de observación y análisis se encuentran en el personaje de Alphonsin, quien es un sujeto refinado y, además, el arquetipo del nuevo artista que creará y plasmará nuevas impresiones en sus obras y teorías del arte, configurándose —tal como ya había sido planteado por Max Nordau— lo excéntrico «una fuente de belleza y sensaciones»:

...Mi primer amigo, Alphonsin, es un tísico notable. Está perdido, porque la tisis le ha provocado una neurastenia que es como una locura genial. Le obsesiona una rara teoría y él ve, a través de las cosas y de los hombres, de los objetos y de los espíritus, leyes artísticas inmutables. Ha reducido la expresión al gesto, la elegancia a la línea, la idea al silencio, y el color a la música. **No sé si él analiza**

o sintetiza, si deslíe o comprime, si destruye o crea, pero llega a conclusiones adonde no llegan los que no son físicos como él y como yo.²⁷ (Valdelomar 100)

A partir de la anterior cita, se puede observar que la neurastenia, en el cuerpo enfermo del artista Alphonsin, es el padecimiento que le brinda mayor sensibilidad y capacidad de análisis estético para, no solo el estudio de las obras de arte, sino también de la humanidad y aspectos inclusive metafísicos; de igual manera, es un mal que coincide con la teoría de la enfermedad de fines de siglo que señaló Nordau, la cual es la suma de degeneración e histeria, como ya se comentó anteriormente. Por lo tanto, estos postulados en el personaje de Alphonsin —que proponen encontrar la esencialidad del arte en la profundidad de las personas y de los objetos mediante la observación— solo son posibles gracias al desarrollo de la neurastenia en dicho personaje, cuadro clínico que es definido «como una locura genial», el cual le permite observar y analizar:

Yo lo observé primero en las manos. Mi gran sensibilidad artística me llevó hacia la forma de las manos. Hay manos largas y manos redondas, lo mismo —como verá más tarde— que las actitudes. Las manos largas son de gentes idealistas, de místicos, de creyentes, de individuos de religiones profundas, de prosélitos de cultos extraños. Son manos de artistas y de profetas, de danzarines de bajo-relieve y de vírgenes de ornamentos góticos; las manos de los jeroglíficos egipcios y de las armaduras articuladas de la Edad Media. (Valdelomar 102)

La neurastenia que sufre Alphonsin posibilita en este el desarrollo de una gran sensibilidad artística, la cual lo llevó a observar y analizar las formas de las manos, clasificándolas en largas y redondas; además, las actitudes, también bajo la misma lógica: largas —o cuadradas— y redondas, siendo las primeras pertenecientes a personas predominantemente idealistas:

Manos largas, lánguidas y transparentes, esas manos que no doblan los dedos en ningún movimiento; que toman el cigarro, la pluma, el libro, con los dedos rectos como brazos de tenacillas y consiguen una gran distinción y una suprema y delicada elegancia, esas manos que hacen muecas y gestos, que se elevan a Dios como las puertas de las capillas góticas, o al espíritu como en las esculturas de Rodin, o al arte ideal, selecto y enfermizo como en los cuadros de Boldini. Las manos largas representan la línea recta, el símbolo, el espíritu. Las manos

²⁷ El resaltado es mío.

redondas representan la línea curva, el realismo, la carne. Las manos largas son la aristocracia; las redondas son la burguesía... (Valdelomar 102)

Alphonsin a partir del análisis y clasificación de las formas —rectas y redondas— logra discernir las naturalezas que cada una presenta, y establece que las formas largas o rectas son las propias del espíritu, del símbolo, de la elegancia y distinción. En cambio, las formas redondas o curvas están relacionadas con la carne, con lo mundano, con el realismo. Además, la diferenciación también recae en valoraciones sociales, debido a que se presenta la dicotomía aristocracia/burguesía, atribuyendo a la primera los valores de las líneas rectas; y a la segunda, la de las líneas curvas. En otras palabras, además de proponer una teoría artística, elabora una crítica social al atribuir cualidades superiores a la aristocracia frente a una burguesía relacionada con lo banal.

Es así como se evidencia que, en *La ciudad de los tísicos*, Abraham Valdelomar, se apropió de los postulados científicos y seudocientíficos de la época, los reformuló y los aplicó en sus representaciones, asociando lo patológico con lo genial y creativo, y presentándonos al artista enfermo como el dueño de las habilidades analíticas propias de un médico, figura ausente en la obra. Esta característica también ha sido apuntada por Nouzeilles, al señalar que

Una de las habilidades especiales de este artista arquetípico es que puede leer los cuerpos de las personas con la exactitud de un médico moral que maneja un sistema de clasificación del talento y la excelencia intelectual centrado en el análisis de una historia de las manos según su forma y sus movimientos. (305)

Entonces, en mencionada novela, se valora la enfermedad como «una experiencia estética-epistemológica proveedora de una entrada privilegiada al mundo de la imaginación» (Nouzeilles 297), ya que permite ver, observar y discernir aspectos que los cuerpos sanos no podrían distinguir. Es así como la tuberculosis produce una obsesión: Alphonsin es un enfermo obsesionado con el arte, en especial con una rara teoría que consiste en ver «a través de las cosas y de los hombres, de los objetos y de los espíritus,

leyes artísticas inmutables» (Valdelomar 100). Por consiguiente, la narración de Valdelomar brinda prioridad a la perspectiva del artista enfermo y no a la del médico:

Apropiándose de la tradición médica que asociaba ciertas patologías con la genialidad y la creatividad artística, muchos modernistas construyeron la figura pública del escritor con la semiología ambigua de afecciones tales como la neurosis, la sífilis y la tuberculosis. (Nouzeilles 296)

El arte y la enfermedad buscaron marcar la diferencia y distinción en una sociedad que se modernizaba de forma acelerada, la cual mostraba, además, un rechazo hacia la práctica artística; por tanto, el artista enfermo se enfrenta a los valores burgueses que cambiaron el mundo occidental. Esto se puede observar mediante una de las cualidades peculiares del artista enfermo de la novela de Valdelomar: Alphonsin es un visionario, ya que tiene una premonición certera sobre el futuro de la ciudad de los tísicos ante la llegada del sistema industrial-capitalista, tal y como se lo comunica a Abel Rosell, quien nos permite conocer la información mediante sus correspondencias:

Hoy Alphonsin me ha leído estos versos que le envió. Son una visión de la ciudad. Al principio el tísico describe amorosamente su patria porque todos los que aquí venimos hemos renunciado a nuestras patrias lejanas. [...] Dice cómo va a morir, pero tiene el temor lírico de la nueva ciudad. Él me ha dicho: “Cuando vengan los fuertes, los sanos, los musculosos a buscar el metal de los cerros, ya los tísicos no vendrán. Y esos hombres sanos y rosados, torpes, ambiciosos y buenos, profanarán el encanto y el recuerdo de nuestra ciudad. [...] ellos instalarán sus maquinarias. En lugar de jazmineros habrá chimeneas; el humo de las máquinas manchará la limpidez azul del cielo y el sonido estridente de las sirenas destrozará la paz de la aldea. (Valdelomar 119)

A través de esta predicción, queda clara la actitud de rechazo del artista enfermo hacia la industrialización. Dicha actitud se infiere del contraste elaborado entre las ciudades —la de los enfermos y la corrompida por las máquinas, respectivamente— las cuales presentan aspectos contrarios, como paz/ruido; limpidez/contaminación; naturaleza/fábrica; jazmineros/chimeneas; belleza/repulsivo. En efecto, lo que la novela plantea en estas líneas es una inversión de los valores burgueses de la época, porque el discurso de la enfermedad se apropia de los preceptos de higiene y cuidado de la ciudad,

y culpa a la modernidad de producir males como la contaminación y el perjuicio de la belleza del espacio natural. Vale señalar que la lectura del mundo representado, y de los contrastes entre la aldea de tísicos y la ciudad capitalista, se analizarán en el último apartado del presente capítulo.

En síntesis, el artista enfermo presenta habilidades propias de la figura del médico ausente en *La ciudad de los tísicos*, las cuales son reformuladas en Alphonsin para legitimar y diferenciar la práctica artística, finalidad que buscaron los escritores modernistas. Finalmente, el artista enfermo adquiere una nueva sensibilidad que le permite tanto analizar formas como vaticinar el futuro, en cuyas proyecciones se plantea la crítica a los valores burgueses y la destrucción de la aldea de enfermos a causa de la implantación de la industria.

2.6. La mujer y la enfermedad

El tópico de la mujer enferma en la literatura finisecular está íntimamente relacionado al desarrollo y desenvolvimiento de la sexualidad femenina, lo cual se observará tanto en la novela de Abraham Valdelomar como en la de Aurora Cáceres. Al describir la sexualidad, Foucault (1998), como ya se señaló en el apartado 2.3.1.1, la considera como un punto de pasaje para las relaciones de poder entre hombres y mujeres, jóvenes y viejos, educadores y alumnos, gobierno y población (126). Asimismo, las estrategias para controlar a la población mediante la sexualidad no se limitaron a reducir el sexo a su función reproductora, a su forma heterosexual y adulta, y a su legitimidad matrimonial, sino se extendieron a múltiples objetivos buscados que afectaron a ambos sexos, de distintas edades y diferentes clases sociales. Los exámenes médicos y los controles familiares no negaron las sexualidades «erráticas» e improductivas, en cambio, funcionaron como mecanismo de doble efecto: placer y poder (59). Es así como en torno a la preocupación por la sexualidad, a lo largo del siglo XIX, se figuran cuatro objetos de saber: la mujer

histórica, el niño masturbador, la pareja malthusiana y el adulto perverso. Para fines de nuestro estudio, nos centraremos, brevemente, en 1) la histerización del cuerpo de la mujer y 2) la socialización de las conductas procreadoras. La primera estrategia comunica el cuerpo sexual de la mujer con el cuerpo social (que debe ser asegurado por una fecundidad controlada), el espacio familiar y el desarrollo de los niños. La segunda se centra en establecer medidas sociales y fiscales de la fecundidad de las parejas respecto al cuerpo social entero, es decir, limitar o reforzar las prácticas de control de nacimiento. Por lo tanto, según Foucault, resultó un *dispositivo de alianza* —sistema de matrimonio, de fijación y de desarrollo del parentesco, de transmisión de nombre y bienes— y de este, a su vez, un *dispositivo de sexualidad*, el cual atiende las sensaciones del cuerpo, la calidad de los placeres y, al mismo tiempo, «está vinculado a la economía a través de mediaciones numerosas y sutiles, siendo la principal el cuerpo —cuerpo que produce y que consume» (130):

En una palabra, el dispositivo de alianza sin duda está orientado a una homeostasis del cuerpo social, que es su función mantener; de ahí su vínculo privilegiado con el derecho; de ahí también que, para él, el tiempo fuerte sea el de la «reproducción». El dispositivo de sexualidad no tiene como razón de ser el hecho de reproducir, sino el de proliferar, innovar, anexar, inventar, penetrar los cuerpos de manera cada vez más detallada y controlar las poblaciones de manera cada vez más global. (Foucault 130)

En *La ciudad de los tísicos*, se observa, en cuanto a la representación del personaje femenino enfermo, un diálogo constante con las estrategias y los dispositivos anteriormente presentados, ya sea para rechazarlos o para asimilarlos en el desarrollo de la diégesis. La representación de la mujer enferma en la novela de Valdelomar se caracteriza por el aumento de las características sensuales, lo cual permite el despliegue de lo misterioso, del sensualismo y del amor; en otras palabras, una liberación sexual, que se puede considerar como la segunda ruptura en la historia de la sexualidad, según la periodización de Foucault:

La historia de la sexualidad —si se quiere centrarla en los mecanismos de represión— supone dos rupturas. Una, durante el siglo XVII: nacimiento de las grandes prohibiciones, valoración de la sexualidad adulta y matrimonial únicamente, imperativos de decencia, evitación obligatoria del cuerpo, silencios y pudores imperativos del lenguaje; la otra, en el siglo XX: no tanto ruptura, por lo demás, como inflexión de la curva: en tal momento los mecanismos de la represión habrían comenzado a aflojarse; se habría pasado de las prohibiciones sexuales apremiantes a una tolerancia relativa respecto de las relaciones prenupciales o extramatrimoniales [...]. (140)

Por tanto, el devenir de los personajes de Valdelomar está en contacto no solo con una retórica de la enfermedad, sino con el desenvolvimiento de la sexualidad femenina, relacionándola, además, con el matrimonio y la reproducción. En primer lugar, en *LCT*, tanto Margarita como Rosalinda, presentan una carga sensual a través de sus rasgos afectados por la enfermedad; así lo explica Gabriela Nouzeilles (1998):

...el cuerpo de la mujer tísica (semblante pálido enmarcado por abundante cabellera, cuerpo delgado y etéreo, manos afinadas sobre un fondo de languidez) se había paulatinamente convertido en emblema silencioso de la belleza. Al consumir el cuerpo, la tuberculosis lo des-corporalizaba, estilizándolo hasta dejar en su lugar la silueta alargada de una sombra fantasmal. (299)

Los síntomas y rasgos enfermizos-sensuales son la calentura, la tibieza corporal, el enrojecimiento de la piel y de los labios —cambios causados por las fiebres propias de la tuberculosis. La belleza de ambas mujeres está resaltada, como lo propone la novela, por la enfermedad, siendo más atractivas para el hombre, e incluso, para ellas mismas como, por ejemplo, Margarita, quien se encuentra «encantada con su tisis de tercer grado» o, también, según el juicio de Abel Rosell sobre este mismo personaje femenino: «¡Qué ojos; no los he visto más ardientes, ni he visto labios más sensuales!» (Valdelomar 99).

La presencia de la enfermedad en sus cuerpos desencadena un estilo de vivir distinto, debido a que la presencia de la muerte es latente, es decir, se cuenta con poco tiempo de vida, lo que provoca que estas mujeres embellecidas por la tuberculosis vivan al máximo el deseo sexual y el presente, lo cual representa el tópico del *carpe diem*:

Y durante la sesión del tresillo, las piedrecitas caían en los cristales y, a cada una, sonreía Alphonsin y yo me imaginaba a las tísicas, sedientas, febriles, enamoradas, impacientes, rondando la *villa* del hombre buen mozo, como una bandada de moscones negros, de sombras trágicas del amor, de formas indecisas, de cadáveres, de aparecidos, de almas en pena... (Valdelomar 123)

Sin embargo, no solo despierta el instinto sexual, sino también el amoroso, ya que Abel se siente enamorado de la ternura tísica de Rosalinda: «Ahora viene a casa Rosalinda, no conozco a tísica más encantadora ni más sugestiva. Es triste, silenciosa, maligna, gran coqueta en silencio y está en el tercer grado, pero qué quiere usted, ¡es tan amorosa! ¡La amo!...» (Valdelomar 128). Además, como ya señalamos, el tópico del *carpe diem* se encuentra en la atmósfera del relato mediante las acciones de los personajes:

La desposada, tísica, con su palidez de azahar de cera y su largo vestido blanco sonríe demacrada y ansiosa y atrae a Armando como para fundirse con él. Para ella la vida es una fiebre de amor y de enfermedad, y todo lo demás le es indiferente, todo parece pasar en silencio y en olvido ante sus grandes ojos velados y profundos. Su vida es un esfuerzo febril por aferrarse a los minutos que se van y lucha porque ninguno pase sin ser sentido íntegro. (Valdelomar 106)

A partir de la cita anterior, podemos afirmar que Margarita lucha por vivir durante cada minuto de su vida, a causa de que es «fiebre y enfermedad», lo cual provoca que el presente transcurra de manera intensa, porque no existe nada más allá de este. Este sentir propio de la vida fugaz y enérgica se manifiesta de forma cumbre en el matrimonio de Margarita y Armando:

¡Por los ojos ojerosos, por los labios febriles y anémicos, por los cabellos pegados a las sienas, por la fiebre rosada de los pómulos! —(Toca con la cucharilla la copa de champagne.)— ¿Oís? La campana de nuestros funerales, pero suena muy poco. Somos los muertos empeñados en no irnos aún. (Valdelomar 107)

El clímax de la vida desenfadada de los tísicos se desarrolla en la boda de los mencionados personajes —cuyos nombres hacen referencia a los personajes de la novela de Alejandro Dumas, *La dama de las camelias*. En esta escena confluyen no solo celebración y amor, sino también sexo y erotismo, convirtiéndose esta tradicional

ceremonia religiosa y de suma importancia para la sociedad conservadora, en un evento de placer para todos los invitados, debido a que la reunión se convierte en una orgía, en la cual los asistentes participan de la fiebre, enfermedad y sensualidad.

Por otra parte, otra muestra del amor enfermo y febril, se observa a través de los personajes de Felipe Liniers, su misteriosa esposa y la amante de aquel, en otras palabras, un triángulo amoroso:

—¿Pero Liniers es casado con esa Egadí?

—¿Casado? No. Egadí no es la auténtica. La verdadera es otra, una amantísima —¿quién sabe su nombre?— que viene, cada quince días, a ofrecerse a Liniers y se ofrece toda, íntegra sin reservas; deseosa y hambrienta. Las otras amantes de Liniers ya saben el día que deben dejarlo. Un día y una noche cada quince días que pertenece a la auténtica. Ella vive en la capital. ¡Pero qué mujer lindísima y enigmática!... [...] Ella no falta a su cita quincenal. Por amor, por capricho o por extravagancia, ella es puntual a su amor tísico. (Valdelomar 111)

En esta cita, podemos observar la desestabilización de la institución matrimonial —en cuanto al orden tradicional, decencia y prestigio— por la presencia de una amante²⁸, lo cual provoca una competencia entre ambas mujeres llevadas por el deseo sexual exacerbado, a causa de la enfermedad y las pasiones que implican los síntomas de la tuberculosis —calenturas, fiebres, enrojecimiento de la piel y sangrados, por ejemplo. El encuentro entre estos tres personajes establece una disputa entre las dos mujeres que desean a Liniers:

En la sala el timbre insistía y afuera la dama de negro esperaba. Egadí, en el fondo de un canapé, iracunda, resuelta, no se movía. La campanilla volvía a llamar y la dama, creyéndose sola, abrió la puerta, sin ver a Egadí, y se lanzó hambrienta de amor hacia Liniers que estaba encorvado y enjuto, lo besó repetidas veces. Entonces saltó Egadí como una tigresa y se mezcló entre los dos disputándose a besos a Liniers [...]. (Valdelomar 112)

²⁸ El adulterio era el desafío al orden jurídico y religioso. Esta desestabilización del matrimonio, aparte de significar la traición conyugal, era reconocer la victoria de los deseos sexuales contrarios a la moral de la época —para mayor información, consultar la tesis *Biotecnologías novelísticas en la región andina (1840-1905)*. *Lectura y cuerpo* (2017) de Marcel Velázquez Castro. Además, como se observará en el tercer capítulo, ambos tópicos también se representan en *La rosa muerta* de Aurora Cáceres.

El término de este encuentro forzado entre los esposos y la amante resulta en la resignación de Egadí, quien es apartada de la relación marital. De esta escena se pueden desprender las siguientes ideas en torno al matrimonio: este respondería al momento de la segunda ruptura en la periodización de la sexualidad señalada por Foucault, en la cual existe una mayor tolerancia a las relaciones extramatrimoniales, tal y como observamos en la interacción de este triángulo erótico entre los esposos Liniers y Egadí. También, en cuanto al matrimonio, debemos analizar la relación entre Armando y Margarita, quienes, tras la boda, se convierten en padres de una niña llamada Elizabeth:

¿Qué quiere usted creer que ha nacido de Margarita y Armando? Una alma amigo mío, una alma, pero completamente desarrollada. Una alma con los ojos de Margarita y un modo de mirar tan hábil como el de Margarita; crea usted, son porque me parece que detrás de ellos está Margarita misma y esto me llena de espanto. Tiene la niña las manos largas de Armando, los labios insinuantes de él, y de él cierta severidad. Esta niña no sonrío, esta recién nacida está pensativa, sí, amigo mío, pensativa y seria ¡Elizabeth! Es una cosa terrible. Es para morir de pavor. (Valdelomar 122)

Este nuevo orden social —ya señalado líneas arriba—, desde los códigos tradicionales, también se puede encontrar en el nacimiento de Elizabeth. Este fruto del amor tísico es una muestra más de la crítica al orden que se buscaba en la época, y, por ende, a la ciencia médica de inicios del siglo XX, ya que, en la novela, dos cuerpos enfermos pueden ser productivos sexualmente, al igual que los cuerpos sanos que buscaba formar y conservar la medicina mediante el cumplimiento de los dictámenes de «higiene y salubridad».

La niña entre sus sedas blancas nada pide, no se mueve; mira, mira todo, sería como si hubiera estado en una crisálida y saliera de ella hecha mariposa a reconocer lo que vio de gusano. Es una niña silenciosa, pálida y quieta, Armando y Margarita no la dejan un instante y no quieren darle ama para poderla y poderse besar más.

Y la niña mira, mira, mira... reconoce... (Valdelomar 122)

La niña, Elizabeth, es una bebé quieta, seria, callada y reflexiva. Si bien no se señala si la niña está enferma o no, se puede inferir que posiblemente lo esté o que haya

adquirido esos rasgos peculiares gracias a la enfermedad de sus padres, lo que permitiría establecer una comparación entre ella y Alphonsin, quien gracias a la enfermedad ha adquirido habilidades y destrezas ya analizadas en el apartado anterior. Luego, en un momento posterior de la narración, los dos matrimonios confluyen en el bautizo de la niña:

...Amigo mío, nos preparan una gran fiesta. ¡Qué sorpresa! Figúrese que harán el bautizo de Elizabeth, Armando y Margarita, y apadrinarán Liniers y su señora auténtica, la dama desconocida. Va a ser una fiesta triunfal porque será más alegre que la del matrimonio. [...] Pero habrá que darse prisa porque, si no, crea usted que no habrá quién asista. Ayer llevamos al cementerio a Federico, el buen mozo y el jueves pasado a Eduardo, el hijo de mexicano, sólo que aquí no hay sino un duelo de algunos días por los que mueren, y, después, los parientes asisten a fiestas e invitaciones. (Valdelomar 128)

Evidentemente, la novela pretende mostrar una sociabilidad distinta a la tradicionalmente aceptada. Las celebraciones por el amor y la vida continúan ante la constante presencia de la muerte, y esta vez por el bautizo de Elizabeth. Esta ceremonia significa la inserción de la niña a una religión, y su práctica, al igual que el matrimonio de sus padres, demuestra que en esta nueva realidad aún se mantienen los sacramentos pertenecientes al orden que se busca revertir o criticar; sin embargo, este nuevo estilo de vida no es subversivo en su totalidad, ya que mantiene los códigos tradicionales, pero alterados por el ritmo y las formas de vida de los tísicos. Por ejemplo, ambas prácticas relacionan/oponen religión y sexo, debido a que la boda se convierte en una orgía y, en el otro evento, los padrinos de Elizabeth son los esposos Liniers, el matrimonio que tolera relaciones extramaritales. Además, estas celebraciones, se desarrollan contra el poco tiempo de vida que les queda a los enfermos.

Muchas cosas nuevas. ¿Verdad que hace tiempo que no le escribo?... Y no lo habría hecho a no tenerle este candoroso respeto **al mes que se ha iniciado**. Qué quiere usted, este es un pueblo, un país de tísicos. Un centro donde concurren tísicos de todas partes y como hay un cierto intercambio comercial, pienso en la pavorosa ciudad del porvenir, toda llena de tísicos. Tísicos para las grandes maquinarias, para las instalaciones, para las oficinas públicas. **Y esta ciudad me**

obsesiona y este mes me horroriza. «¡Setiembre, se tiembla!», decimos los enfermos. Es el mes final y obligado. Los que no hemos muerto durante el verano ya sabemos que en este mes pálido y odiable entregaremos, en una tarde de neblina, con un pequeño ahogo, una aspiración intensa y un crispamiento débil, nuestro sutil espíritu²⁹. Y los que pasamos de setiembre podemos estar casi seguros que viviremos doce meses más. (Valdelomar 126)

Gracias a esta carta de Abel, se pueden confirmar los siguientes datos: 1) la ciudad representada alberga a tísicos de «todas partes», lo cual puede relacionarse con el cosmopolitismo que caracterizaba al movimiento modernista; 2) la ciudad practica cierto intercambio comercial, lo que permite entrever que se lleva a cabo una actividad económica y confirma, así, que la diégesis no niega totalmente un sistema (orden) capitalista, ya sea tanto económico como social. Es más, el narrador de la carta manifiesta que en un futuro los enfermos serán asimilados y dominados por los modelos económico industrial: «Tísicos para las grandes maquinarias, para las instalaciones, para las oficinas públicas»; y 3) se reafirma la presencia constante de la muerte: esta se debe de manifestar a plenitud bien en el verano o bien en setiembre, el cual es un mes crucial: si se sobrevive a este, se podrá vivir durante un año más.

¿Qué día es hoy? ¿Qué hora es? No lo sé. Cuando me acosté había en el velador un carro de rosas de príncipe y ahora los pétalos riegan el árbol y los cálices se secan. ¿Cuánto tiempo he dormido? No he soñado nada. Había un silencio absoluto en todas las cosas, y, ahora que estoy despierto, el silencio sigue. **Nada alegre esta vida monótona. Verdad que estamos a fines de setiembre y ya no quedan flores en los jardines que han principiado a secarse. [...]** ¡Setiembre!³⁰ (Valdelomar 27)

Sin embargo, Abel comunica mediante la carta, que es una de sus últimas correspondencias, una sensación de melancolía frente a una vida que él considera «monótona», afirmación que puede deberse al acecho imparables de la muerte: «ya no quedan flores en los jardines que han

²⁹ El resaltado es mío.

³⁰ El resaltado es mío.

principiado a secarse» o, por ejemplo, el caso de Sor Luisa, el único personaje religioso de la novela, quien, en ese mes, falleció. Setiembre, como ya se mencionó anteriormente, es un tiempo decisivo para la continuidad de los tísicos.

2.7. Utopía y ciudad

La ciudad es uno de los tópicos centrales en la novela de Abraham Valdelomar. La tisis convierte a los habitantes de la ciudad idealizada en personajes extraordinarios, sensuales y poseedores de una belleza inusual. En esta ciudad, el arte adquiere una mayor reflexión estética gracias a la enfermedad; y la mujer, mayores rasgos sensuales, relacionados con el calor, fiebre y el color rojo, tanto por el enrojecimiento de la piel como por la sangre representadas en muchas partes de la obra. En *La ciudad de los tísicos*, la comunidad utópica de tuberculosos se encuentra apartada de las ciudades centralizadas e industriales, ubicada en territorios de la sierra:

...¡Qué camino tan largo! Llevamos doce horas sobre el ferrocarril, subiendo sobre los montes enormes, penetrando como balas en las oscurísimas entrañas de los cerros, pasando puentes inverosímiles, salvando quebradas y hollando nieves perpetuas. Y siempre este silbar en los oídos, este intenso dolor de cabeza y este ahogamiento que es el mal de las alturas. Las tres de la tarde, una tarde fría, sin sol, sin ruidos violentos. (Valdelomar 97)

La cita anterior pertenece a la primera carta de Abel Rosell (*14 de noviembre sobre el ferrocarril*), desde la cual ya se pueden observar las características del lugar o ambiente de la novela, la importancia de la naturaleza, el sonido del viento, el frío, la oscuridad y el silencio:

Y como mi casa, Villa Helena, tiene jardines alrededor del pabellón central, es recién construida y aún sin estrenar; puedo decir que ha sido construida para mí. Desde sus ventanas, amplias y sin barrotes, se domina todo, y la hiedra trepa en los alféizares como un enjambre de víboras.

Hoy, después de hacer la distribución de los muebles, he salido a pasear la población, ¿sabe usted? parece un puerto de mar. Todos, o casi todos, son extranjeros y no hay dos del mismo pueblo: europeos, yanques, sudamericanos. Y, como nadie conoce a nadie, todos se reúnen y hacen fiestas y paseos, veladas y música; los tísicos son los que más se divierten, por lo mismo que tienen los días

contados. Salir aquí es un suplicio, amigo mío. Solo se ve caras pálidas, ojos afiebrados, ojeras profundas. Y todavía en las caras puede uno equivocarse, porque hay algunas que tienen los carrillos encendidos pero en cambio los ojos las delatan y si no las delatarían las orejas transparentes o las uñas encorvadas o las manos filudas y cálidas. (Valdelomar 98)

Como se puede observar, sus habitantes están conformados por personas de distintas partes del mundo; por seres en espera de la muerte, ya que se encuentran en evidentes estados de convalecencia; es una sociedad imaginada e idealizada, en donde están presentes el personaje del artista visionario y las féminas sensuales por la enfermedad; la atmósfera de la muerte es constante en la narración; además, sus personajes se encuentran camino a aquella, por lo cual viven al máximo la vida que aún tienen.

2.7.1. La naturaleza

La representación de los espacios naturales en LCT son de suma importancia. El mundo representado está conformado por la ciudad y por la sierra, con los cuales se establece la relación ciudad-aldea rural. En primer lugar, a través de la correspondencia de Rosell, podemos conocer las características de la ciudad llamada B*, la aldea de los tísicos. En segundo lugar, observamos una conexión entre la sensibilidad humana y la naturaleza, tal como en el caso de Rosalinda, fémina tísica que manifiesta una profunda tristeza:

–Rosalinda, ¿por qué está usted siempre tan triste?...
Ella místicamente, en voz baja y profunda, musita:

–... tristeza
alma de las cosas
corazón del mundo!...
**Un dolor profundo
perfuma las rosas.
La naturaleza
es toda tristeza.**³¹
Todo lo que existe
es una alma triste
que al misterio reza... (Valdelomar 110)

³¹ El resaltado es mío.

A partir de la anterior cita, el personaje manifiesta, ante la pregunta de Abel, que la tristeza es el alma de las cosas existentes en el mundo y, por lo tanto, también es un sentir propio de las personas. Más aún, relaciona este sentimiento específicamente con la naturaleza, con las rosas; en otras palabras, con el espacio que rodea la aldea de los tísicos, el cual se infiere pertenece a la región de la sierra. Por consiguiente, se establece una metonimia entre el sentir de la naturaleza y el del alma humana —esta se ubica dentro de aquella—; es decir, la tristeza de Rosalinda pertenece a un sentimiento ecuménico, identificándose el personaje, de esta manera, con el sentir del espacio natural. Incluso, la tristeza es efecto de la ausencia de expectativas de nuestro personaje:

Si yo esperase no sería mi tristeza serena y apacible. Yo sé que nada vendrá. Yo veo la vida desde un punto inaccesible para todo. Estoy en una distinta vida, donde el tiempo no medita. Sentí que hubo un momento en que terminaban las cosas y yo seguí viviendo... Y yo no tengo qué esperar... (Valdelomar 110)

Por otra parte, también se observa la relación hombre-naturaleza en los versos compuestos por Alphosin, los cuales conforman un borrador de una obra literaria dentro de la ficción de Valdelomar. Dicha obra se titula *Baladas* y presenta los siguientes versos:

I
 1 Viene de las montañas
 2 un viento frío
 3 es como sangre de las entrañas
 4 de las montañas,
 5 el río.

II
 6 Cesa de silbar el viento
 7 y del mar viene la brisa,
 8 eglogal eco del cuento
 9 que nos ha contado el viento:
 10 la brisa.

III
 11 El sol marchita las rosas
 12 y hace iris en las fontanas
 13 donde rondan mariposas
 14 que han venido de otras rosas

15 lejanas.

IV

16 Va por el cañaveral
17 la niña en pos de una rosa,
18 carcomida por el mal;
19 va por el cañaveral
20 silenciosa.

V

21 Bajo la paz de los sauces
22 crecen la sombra y la fe
23 y el dolor abre sus fauces,
24 bajo la paz de los sauces
25 de Musset.

VI

26 Con el ángelus la pena
27 crece en la paz florestal
28 y dulce llora en la quena
29 con el ángelus, la pena
30 del zagal.

VII

31 Los bueyes van desuncidos
32 y sin cargas, en descanso,
33 inclinados y vencidos;
34 los bueyes van desuncidos
35 al remanso.

VIII

36 El sol lanza como un vago
37 resplandor. La noche empieza
38 como al conjuro de un mago
39 y hay como un perfume vago
40 de tristeza...

IX

41 Cesa de silbar el viento
42 y del mar viene la brisa;
43 eglogal eco del cuento
44 que nos ha contado el viento:
45 la brisa.

(Valdelomar 124-125)

El espacio representado en el poema es exclusivamente el de la naturaleza, específicamente, la serranía, como ya se señaló anteriormente. Los elementos que

destacan son las montañas, el río, las rosas, las fontanas, las mariposas, el cañaveral, los sauces (árboles que crecen comúnmente en las orillas de los ríos), el zagal (pastor joven), los bueyes y la brisa. Esta última, la brisa, es un cuento o relato de temática eglogal que ha silbado el viento humanizado: «Cesa de silbar el viento/ y del mar viene la brisa,/ eglogal eco del cuento/ que nos ha contado el viento:/ la brisa».

El tema de los versos se encuentra representado, a su vez, por la vida pastoril y por la tranquilidad que caracteriza al lugar, lo cual permite que sea considerado como un refugio por personas ajenas a él: «El sol marchita las rosas/ y hace iris en las fontanas/ donde rondan mariposas/ que han venido de otras rosas/ lejanas».

En cuanto a la atmósfera del poema, esta relaciona la paz de la naturaleza con el dolor y la tristeza de la enfermedad; por ejemplo, en la estrofa IV se presenta el mal en un personaje femenino: «Va por el cañaveral/ la niña en pos de una rosa,/ carcomida por el mal;/ va por el cañaveral/ silenciosa». La tuberculosis encuentra en la naturaleza la tranquilidad para su devenir: «Bajo la paz de los sauces/ crecen la sombra y la fe/ y el dolor abre sus fauces,/ bajo la paz de los sauces/ de Musset».

En otras palabras, al mencionarse que «rondan mariposas/ que vienen de otras rosas/ lejanas» se quiere señalar que personas enfermas, de orígenes distintos, llegaron a la aldea buscando un lugar apropiado para esperar la muerte: «Con el angelus la pena/ crece en la paz forestal/ y dulce llora en la quena/ con el angelus, la pena/ del zagal». Por lo tanto, en este espacio representado conviven el dolor y la paz, desplegándose el primero a partir de la enfermedad, y el segundo, a partir de la naturaleza: «El sol lanza como un vago/ resplandor. La noche empieza/ como al conjuro de un mago/ y hay como un perfume vago/ de tristeza...».

Así mismo, la representación del espacio natural se apoya en conocidos tópicos como, por ejemplo, *locus amenus*. Para su ubicación, citaremos el poema de Alphonsein que Abel comunica a través de sus cartas:

1 **Este es un pequeño templo de la naturaleza**
 2 **una hora de silencio, un oasis de paz,**
 3 **una aldea de ensueño...**Un paisaje hecho símbolo
 4 en estas tardes de silenciosa musicalidad,
 5 **aquí sollozan los vencidos y los desengañados;**
 6 **oran los que fugaron de la loca bacanal;**
 7 los que vieron romperse en mil pedazos
 8 la endeble y fina lanza de su idealidad,
 9 y el que tenía una amada hecha de ensueño y de lirios
 10 que no la quiso besar más
 11 cuando en su rostro anémico, afilado y marchito,
 12 apareció la fúnebre sonrisa de la Margarita de Duval.
 13 **Aquí sonríen ideando**
 14 **al caballero que las ha de libertar**
 15 las amantes que esperan en sus fiebres una hora
 16 que no es la muerte, sino la hora medioeval
 17 de la llegada del buen príncipe
 18 que ha de venir armado y amoroso del lado del mar;
 19 **pero el caballero de la muerte,**
 20 **en una hora neblinosa, viene y las hace cabalgar**
 21 en el caballo negro del Misterio
 22 llevándolas hacia el distante reino sombrío de la Eternidad.
 23 **Todas las tardes pasan ojerosas y ardientes**
 24 **ante la reja enmadejada por la hiedra de mi mansión de**
 25 **soledad**
 26 hacia el remanso, silenciosas,
 27 las caras ebrias de colores, interiormente carcomida,
 28 como manzanas, por el mal.
 29 **Y un temor lírico me envuelve**
 30 **y sin querer me hace pensar**
 31 **en los grandes cuerpos musculosos**
 32 **de los pobladores que vendrán**
 33 **con sus rojas cabezas y sus picas como dobles guadañas,**
 34 **y, marchando la limpidez horizontal**
 35 **con sus enormes máquinas y sus chimeneas enormes,**
 36 **fijarán la silueta de la nueva ciudad;**
 37 **abrirán las entrañas de los cerros morados...**
 38 **y las convertirán en metal;**
 39 **y entonces las amadas pálidas y los desilusionados,**
 40 **los que sueñan con las cosas que nunca se han de realizar,**
 41 **y que son el encanto de esta ciudad de ensueños,**

42 **¡desaparecerán!**³²
 43 Aquí hay una blanca amada que en las noches de luna
 44 me ha dado su blanca cabellera a besar,
 45 me ha oprimido con sus brazos temblorosos y cálidos
 46 de fiebres,
 47 me ha envuelto en la agonía de su mal
 48 y me ha hecho la promesa de sus labios
 49 para una hora que ella dice cercana y que veo llegar.
 50 Me ha dicho: —Cuando la naturaleza
 51 se haga sentir íntimamente más,
 52 cuando la vida en un segundo nos sonría silenciosa,
 53 cuando sea un instante de paz
 54 que envuelva como un velo nuestras almas,
 55 entonces mis labios se te ofrecerán...
 56 Y tengo un temor lírico
 57 del instante que va a llegar.
 58 Va a ser en una hora neblinosa;
 59 por la entreabierta celosía la Dicha, muerta, va a pasar
 60 y espero, espero, espero,
 61 en esa aldea de ensueños que es como un oasis de paz,
 62 en este pequeño templo de la Naturaleza,
 63 en estas horas de silenciosa musicalidad,
 64 el beso de la amada que en una tarde neblinosa
 65 junte sus labios a mis labios, celebre el gran beso inmortal
 66 y me inicie en el camino de lo insondable, de lo oscuro,
 67 en el desconocido reino del más allá,
 68 en el espacio en que las grandes almas viven,
 69 en los tres tiempos de la vida: lo que ha sido, lo que es
 70 y lo que será;
 71 y espero, espero, espero
 72 la hora del Gran Beso Inmortal
 73 y un temor lírico me anuncia la llegada
 74 de caballero misterioso que ha de perderse en el
 75 lejano reino sombrío de la Eternidad. (Valdelomar 120-122)

El poema presenta cinco momentos: 1) del verso 1-12, un antes de la aldea y las motivaciones para llegar a ella; 2) del verso 13-28, descripción de la vida que se desarrolla en esta y de las expectativas de los enfermos; 3) del verso 29-42, temor ante la futura llegada de los hombres sanos a la aldea; 4) versos 43-55, promesa para la muerte; y 5) temor frente a la muerte. Debido a los fines de este apartado, nos limitaremos al análisis

³² El resaltado es mío.

del ambiente representado en el poema, lo cual se halla en el primer, segundo y tercer momento que identificamos.

- a) Primer momento: la aldea de los tísicos es un templo de la naturaleza que se caracteriza por el silencio armonioso y la tranquilidad que proyecta («un oasis de paz,/ una aldea de ensueño... Un paisaje hecho símbolo/ en estas tardes de silenciosa musicalidad»). Es el lugar ideal para los perdedores y desilusionados, los que escaparon de los excesos de la ciudad, y para los que han perdido la fe («aquí sollozan los vencidos y los desengañados;/ oran los que fugaron de la loca bacanal;/ los que vieron romperse en mil pedazos/ la endeble y fina lanza de su idealidad»).
- b) Segundo momento: la aldea sanatorio es un refugio el cual aísla a sus moradores de los mecanismos de la ciudad como, por ejemplo, el trabajo. Ni uno de los habitantes de *La Ciudad de los tísicos* labora; por tanto, la novela representa una negación de una de las actividades principales del sistema económico. En este espacio se puede ser feliz, se puede sonreír, quizá esperando una salvación («Aquí sonríen ideando/ al caballero que las ha de libertar/ las amantes que esperan en sus fiebres una hora/ que no es muerte, sino la hora medieval/ de la llegada del buen príncipe/ que ha de venir armado y amoroso del lado del mar»). Sin embargo, a quien realmente recibirán es a la muerte en la hora final («pero el caballero de la muerte,/ en una hora neblinosa, viene y las hace cabalgar/ en el caballo negro del Misterio/ llevándolas hacia el distante reyno sombrío de la Eternidad»).
- c) Tercer momento: Ante la muerte de los tísicos, arremete y atemoriza la admonición de los «extranjeros», los cuerpos sanos, los cuerpos trabajadores («Y un temor lírico me envuelve/ y sin querer me hace pensar/ en los grandes cuerpos musculosos/ de los pobladores que vendrán»), los cuales llegarán a la aldea, con

cascos y herramientas, a fin de extraer las riquezas del lugar mediante la minería («con sus rojas cabezas y sus picas como dobles guadañas,/ y, marchando la limpidez horizontal»). Introducirán, así, la industria, destruirán la naturaleza lírica y construirán una nueva ciudad («con sus enormes máquinas y sus chimeneas enormes,/ fijarán la silueta de la nueva ciudad;/ abrirán las entrañas de los cerros morados.../ y las convertirán en metal;/ y entonces las amadas pálidas y los desilusionados,/ los que sueñan con las cosas que nunca se han de realizar,/ y que son el encanto de la ciudad de ensueños,/ ¡desaparecerán!»).

Por otra parte, podemos establecer una analogía individuo-ciudad, en la cual observamos que los seres enfermos conforman una ciudad utópica³³. ¿Cuál es la característica de esta comunidad de tuberculosos aparte de estar enferma? Efectivamente, el tener un modo de vida distinto al de la burguesía, tanto en el aspecto económico, social y sexual. Lo anterior se observa en los comportamientos de los amantes, del artista enfermo, en la ausencia de la figura médica como también en los modos de supervivencia, los cuales son laboralmente nulos o inexistentes. Por lo tanto, en *La ciudad de los tísicos*, el tópico de la ciudad utópica —antiburguesa— se desarrolla apoyada, principalmente, en la figura del artista enfermo — «extranjero» para la sociedad capitalista— y no en la figura modelo de la época, el médico, quien aspiraba el orden y progreso, al sostener que

³³ Como ya se señaló en los antecedentes, aunque no se indique en la novela algún indicio geográfico, se asume que el sanatorio está ubicado en Jauja. Esta ciudad se convirtió, durante la Colonia peruana, en el nombre mítico que evocaba la riqueza, la abundancia y la felicidad (Velázquez 2013: 27). Debido a esto, aparecieron y circularon textos literarios como la farsa teatral *La tierra de Jauja* (1547) de Lope de Rueda o el romance popular «La isla de Jauja», en los que se representan los tópicos de la literatura utópica acompañados de elementos carnalescos. Por ejemplo, en Jauja, la vida transcurre como un pasatiempo, con alegrías, salud y gozos o placeres. Estas atribuciones se refieren a una realidad edénica; por tanto, «Jauja remite a la Edad de Oro, a la instalación del Paraíso en tierras americanas» (Velázquez 2013: 29). Tal representación prevalece en la de *La Ciudad de los tísicos*, a excepción de las alegrías y la salud. Por tanto, los rasgos que persisten en la representación de esta ciudad son el transcurrir del tiempo —en espera de la muerte inminente— y el gozo corporal —enfocado en el libre y promiscuo placer sexual de los enfermos.

el país era un espacio caótico e insalubre; por consiguiente, «ordenarlo, limpiarlo y educarlo eran requisitos para abandonar el estado de barbarie» (Mannarelli 47).

En consecuencia, establecemos la dicotomía ciudad sana capitalista/aldea enferma utópica, siendo esta última la fuente de materias primas de la primera, la cual extraerá el metal de los cerros a través de la minería, lo que alejará a los tísicos de la aldea —que antes estaba apartada de la dinámica capitalista. Es así como el sistema industrializado, mediante la actividad minera, invadirá y destruirá la antigua ciudad idealizada para levantar en sus escombros una nueva, con costumbres morales propias de la clase burguesa a la que se opone el enfermo como personaje literario.

Jean Franco, en *La cultura moderna en América Latina* (1985), sostiene que el proceso modernizador de inicios del siglo XX, en Latinoamérica, fue un periodo de renovación que presentó conflictos sociales, debido a que la clase burguesa quiso situarse como preponderante y dominante sobre las demás, por ejemplo, la clase obrera y la cultura indígena. Frente a esta coyuntura, el modernismo desafía los convencionalismos morales de manera directa y presenta una visión de mundo con una sensibilidad distinta a la de la época. Es por eso que el poeta o artista modernista deja de ser el transmisor de los valores morales burgueses y se convierte en un crítico del mundo que le rodea; su sensibilidad ha cambiado, ya que «su posición era la de un extranjero en la sociedad» (Franco 34). Esta idea se relaciona directamente con lo propuesto por Abraham Valdelomar en *La ciudad de los tísicos*, texto en el cual el tópico del sujeto enfermo de tuberculosis —que representa al artista «extranjero» en la sociedad capitalista— se desarrolla en relación al de la ciudad idealizada. Es decir, el sanatorio utópico es el lugar ideal donde el artista enfermo y visionario encuentra la posibilidad de desarrollar su obra, a causa de que la sociedad moderna manifiesta una sensibilidad distinta a la suya, lo cual provoca que se considere ajeno o «extranjero» de su propia comunidad.

CAPÍTULO 3

LA BELLA ENFERMA EN *LA ROSA MUERTA*

En el presente capítulo, se analizará la representación de la enfermedad y del personaje femenino en la novela peruana *La rosa muerta* (1914) de Aurora Cáceres, así como sus relaciones y contrastes con el rol que la ciencia médica cumple en el texto ficcional. Dicha representación es considerada como crisis y transgresión del orden impuesto a la mujer en el aspecto sociosexual; por tanto, nuestro análisis propone a la enfermedad como metáfora de liberación personal, la cual supone la oposición y superación de las dicotomías orden/transgresión, belleza/fealdad y razón/pasión. Para los fines de nuestra lectura, se recurrirá al análisis hermenéutico del personaje femenino, del discurso médico y de la sexualidad —apoyado en estudios sobre la representación de la enfermedad y del erotismo en el periodo literario abordado—, como también a un recuento de trabajos interpretativos en torno a la obra.

3.1. Aurora Cáceres y el modernismo

La figura de Zoila Aurora Cáceres Moreno³⁴ (Lima, 1877 - Madrid, 1958) ha sido relegada y estudiada superficialmente por los investigadores de nuestra literatura, lo cual se

³⁴ Los datos bio-bibliográficos brindados en este apartado se basan en los estudios «Aurora Cáceres, 'Evangelina', entre el modernismo finisecular y la reivindicación femenina» (2008) de Carmen

observa a través de las obras citadas en el recuento historiográfico del capítulo primero. Esto se debió, principalmente, a la hegemonía masculina en el escenario cultural latinoamericano y parisino, espacios donde nuestra escritora buscó tanto la igualdad social como profesional en la época del fin de siglo. Sin embargo, en los últimos años, se ha empezado a revalorar y recuperar su obra, tanto como crítica de arte, narradora, cronista y militante del feminismo del inicio del siglo XX.

Aurora Cáceres nació, en Lima, el 29 de marzo de 1887. Fue la segunda hija del Mariscal Andrés Avelino Cáceres —líder del ejército peruano durante la guerra con Chile (1879 - 1883) y presidente de nuestro país en dos periodos (1886 – 1890 / 1894 - 1895)— y Antonia Moreno. El suceso de la Guerra del Pacífico marcó su infancia y su término afectó de manera directa a su familia. Sus padres se esmeraron en brindarle una educación de nivel, para lo cual la escritora accede a prestigiosos centros educativos como El Sagrado Corazón de Belén (en Lima), Brighton (en Inglaterra) y Xaverius Stiff (en Alemania). En 1884, su padre es reelecto como presidente del Perú mediante un cuestionable proceso electoral, lo que produce el descontento del pueblo y su organización —en torno al líder Nicolás de Piérola— en contra del Gobierno. Es así que se produce la revuelta social y el consiguiente golpe de Estado que destituyó a Avelino Cáceres de la presidencia. Después de triunfar la revolución, la escritora y su familia se exiliaron en Buenos Aires hasta 1899. En la capital argentina, la escritora empieza a participar activamente en el campo intelectual, escribiendo artículos para periódicos y revistas; se contactó con la escritora Clorinda Matto de Turner, quien en ese entonces dirigía la revista el *Búcaro Americano* (1896 - 1908). En esta revista, publica su primer

Barrionuevo; Aurora Cáceres «Evangelina». Sus escritos sobre arte peruano (2009) de Sofía Karina Pachas Macedo; «Modernismo puertas adentro: género, escritura y experiencia urbana en Mi vida con Enrique Gómez Carrillo de Aurora Cáceres» (2016) de Vanesa Miseres, y la tesis de licenciatura titulada Amalia Puga de Losada, el rescate de una escritora de entre siglos (2017) de Luisa María Tudela Gubbins de Rosselló.

ensayo de raigambre feminista «La emancipación de la mujer», el cual es un predecesor de su posterior papel como defensora de los derechos femeninos en el Perú. Asimismo, también colabora en la publicación *La Filosofía Positiva*, fundada por Margarita Práxedes Muñoz. Así, de la mano de otras escritoras, inicia en ese país su carrera literaria con la publicación del cuento «Morfínicas», en el cual firma con el seudónimo «Evangelina», nombre que la hará conocida internacionalmente.

Su trabajo como escritora es notorio, incluso antes del año 1903, debido a que publica para varias revistas latinoamericanas, lo que le permite ganar un lugar en la prensa (Pachas 27). Sus artículos aparecieron en *La Ilustración América* (Argentina), *Revista Arte y Literatura* (Bolivia), *El pensamiento Latino* (Chile), *El Grito del Pueblo* (Ecuador), *La Alborada* (Uruguay) y *Mundo Latino* (España). Asimismo, en Lima, publica en la revista *Prisma* la crónica «La mujer argentina» (1906), con el fin de reivindicar el papel social femenino; también, notas sociales y recuentos semanales de lo acontecido en la ciudad capital.

Tras vivir cinco años en la capital argentina, y luego de una breve estadía en Perú, nuestra escritora regresa a Europa, estudia alemán en Berlín y se establece en Francia, donde se inscribe en la Escuela de Altos Estudios Sociales de la Sorbona entre los años de 1902 y 1906. Sus continuos viajes no permiten conocer con exactitud las fechas de sus actividades, pero probablemente, entre los años 1906 y 1909, fue sustentada su tesis titulada *Feminismo en Berlín*, la cual le permite graduarse en esa universidad francesa (Pachas 27). En ese mismo tiempo, en 1902, también colabora con el diario *El Liberal* de Barcelona, además de estudiar alemán en tierras germanas.

En 1906, se establece en París de manera independiente y prescindiendo de la compañía de su padre, quizá por los contactos que ya había logrado establecer en esa ciudad. En ese mismo año, retoma la comunicación con el escritor guatemalteco Enrique

Gómez Carrillo, con quien contrajo matrimonio civil, por ese tiempo, en la calle Druot de París, enlace que se celebró en la iglesia de San Felipe de Roul con una modesta ceremonia religiosa. Sin embargo, el matrimonio solo duró diez meses debido a las profundas diferencias entre los esposos; así lo cuenta Aurora Cáceres en su diario *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo* (1929), texto en el que narra los constantes cambios de humor y el inestable temperamento del escritor modernista, así como también sus perspectivas luego del deslinde conyugal.

Tras la decisión de no ser más una pareja sentimental, resuelven vivir como amigos, pero la convivencia se torna insoportable para ambos, hasta que el escritor decide, el 11 de abril de 1907, no regresar a su lado con el pretexto de un viaje (Pachas 32). Lo siguiente, fue un acuerdo de separación solamente física, porque conseguir el divorcio equivalía a la nulidad civil, a lo que Aurora Cáceres manifiesta —como fiel católica que era— que se considerará casada y cumplirá con el precepto religioso en cuanto a ella dependa. Añade, asimismo, en su diario, que jamás pensará en contraer nuevamente matrimonio. Quizá por las desventajas sociales y jurídicas que implicaba el matrimonio para la mujer, nuestra escritora no vuelve a casarse (Pachas 33). En 1922, mediante un trámite engorroso que incluso le hace acudir al Vaticano, consigue la nulidad de su matrimonio.

Una vez divorciada, su carrera literaria se desarrolló con mayor intensidad. Su obra estuvo constituida de crónicas y novelas, entre las cuales podemos encontrar, respectivamente, *Mujeres de ayer y hoy* (1914), y *La rosa muerta/Las perlas de rosa* (1914) y *La Princesa Sumac Tica* (1929). La presente investigación está enfocada en la narrativa de la escritora, en su novela *La rosa muerta*, en la cual se analizará la relación entre mujer y enfermedad como forma de una nueva configuración femenina sociosexual en la época del fin de siglo.

3.1.1. Obra

Su trabajo literario inició a finales del siglo XIX con la publicación de su primer artículo en el *Búcaro Americano*. Su vocación es sumamente influenciada por el ambiente cultural que la rodea, así como por la búsqueda de libertad frente a las restricciones que limitaban a la mujer en los distintos campos culturales de la época. Por ejemplo, la formación educativa, inconformidad a la que se enfrentó, y dedicó gran parte de su energía y atención a lo largo de su vida.

Con el seudónimo de «Evangalina», publica ocho libros (Pachas 36), en los cuales aborda distintos géneros: ensayo, novela, crónica de viaje, leyendas, crítica literaria, artística y narraciones históricas, además de artículos periodísticos. Su obra se circunscribe dentro del desarrollo del modernismo y presenta como características la representación de ambientes exóticos e irreales; la evocación de lo raro y precioso de épocas pasadas fastuosas; la expresión de lo íntimo y personal; lo tradicional y lo moderno, y la presencia de la mujer como protagonista, con el fin de revalorarla en la historia y sociedad como también el de resaltar la belleza y el cuerpo femeninos.

En su primer libro publicado, *Mujeres de ayer y hoy* (1909), demuestra un amplio conocimiento de la historia femenina a lo largo de las distintas civilizaciones. En sus páginas, aborda el accionar de las mujeres en las diferentes sociedades y épocas, destacando, de esta manera, el papel histórico de la mujer.

*Oasis de arte*³⁵ —prologado por Rubén Darío— es un recuento de sus crónicas de viajes realizados por la autora en seis países: Suiza, Italia, Francia, Bélgica, Alemania y Perú. Estas narraciones la confirman como una viajera incansable, además de una mujer cosmopolita que percibe los cambios experimentados por una sociedad, y asimila las

³⁵ Aparece sin año de publicación.

renovaciones sociales europeas —y en especial las francesas—, las cuales contrastó con lo tradicional a través de su obra:

Para Aurora Cáceres, [...], la estancia en la capital francesa fue fundamental para el desarrollo de su figura intelectual y su creciente interés por el estudio sobre las mujeres y sus derechos: son prueba sus reflexiones en torno al feminismo en Europa, la temática de su primera novela, la fundación de organizaciones feministas en Perú siguiendo el modelo europeo y su trabajo como cronista en el Viejo continente. (Miseres 413)

En definitiva, el viaje a París sirvió de estímulo para la revisión y el cuestionamiento de ciertas normas sociales tradicionales impuestas a la mujer (Miseres 412). Es así que, en el año 1914, publica en París *La rosa muerta* y *Las perlas de Rosa*. En ambas novelas, sus protagonistas luchan contra lo establecido y buscan mantenerse al lado del ser querido. En el libro de crónicas de viajes titulado *La ciudad del Sol* (1927) —prologado por Enrique Gómez Carrillo—, nos presenta datos históricos, arqueológicos y artísticos del Cusco. Presenta treinta capítulos y el mismo número de fotografías que capturan momentos de su itinerario desde Arequipa hasta el Cusco. Su siguiente libro fue *La princesa Suma Tica* (1929), el cual reúne doce narraciones peruanas. Finalmente, en 1929 publica *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*, autobiografía que inicia cuando conoce al escritor guatemalteco, en 1906, y termina con el fallecimiento de este en 1927.

3.1.2. Mujer e ideología

En una sociedad donde los parámetros femeninos aún marcan las pautas de comportamiento, Aurora Cáceres buscó su independencia como mujer intelectual a través de su obra, pensamiento y lucha social por la igualdad entre mujeres y hombres³⁶. A la par de su trabajo literario, aprovechó sus continuos viajes para dictar conferencias, las cuales tenían como eje temático la Literatura, Historia, las artes plásticas y la defensa de

³⁶ Para mayor información al respecto, consultar el libro titulado *Zoila Aurora Cáceres y la ciudadanía femenina* (2019) de Sofía Pachas. En él se presenta un recorrido de su activismo político como precursora del sufragismo femenino en Perú, además de sus rasgos destacables como escritora, periodista y mujer cosmopolita en un contexto intelectual predominantemente masculino.

los derechos femeninos. Sus conocimientos no solo los lleva a las salas limeñas, sino también a Arequipa, Puno y Cusco. Comparte sus conocimientos con los distintos estratos sociales y organiza conferencias para obreros, en las cuales tuvo como colaborador a Abraham Valdelomar (Pachas 60).

A lo largo de su vida, desarrolló una labor de activismo relacionada con la asistencia a las mujeres, a través de la fundación, en Lima, de varias sociedades como el *Centro Social de Señoras* en 1905 —destinado a instruir a mujeres de escasos recursos económicos—, y *Feminismo peruano*, en 1924, en el cual se discutió el derecho al sufragio femenino y la mejora educativa para sus congéneres. Asimismo, en Europa, estuvo muy vinculada con el ambiente literario y cultural, donde consolida sus intereses, e inclusive, mantuvo en París un salón literario. Además, en Francia, funda la *Unión Literaria de los Países Latinos* (1909), organización destinada a la promoción y defensa de los intereses literarios latinoamericanos. A partir de lo anterior, podemos concluir que el interés de Aurora Cáceres no se limitaba a lo literario, sino que, también, se inscribía en los campos intelectuales y activistas de uno de los tipos de feminismo que, en ese entonces, arraigaba en Europa. Su obra, asimismo, se relaciona con esa temática e inquietudes (Barrionuevo 28).

No obstante, el feminismo que la autora predicó fue uno conservador, ya que se encontraba limitado por los valores cristianos, lo que nos permite conocer que la escritora no cuestionó dogmas ni creencias religiosas. Carmen Barrionuevo (2008), en su estudio acerca de *Mujeres ayer y hoy* (1909), explica que este texto deja al descubierto cómo los ideales de la autora se encuentran aún condicionados por el dominio masculino «porque cuando se propone fundar un Liceo para mujeres, abunda en no aportarles conocimientos tan vastos como a los hombres, sino una enseñanza media con algunas carreras seleccionadas» (39), por ejemplo, trabajos manuales, la música, la gimnasia, el canto e

idiomas como el inglés, el francés y el alemán. Además, agrega que la caridad cristiana fomenta el desarrollo con sus centros sociales, ya que estos divulgan la educación moderna. Por lo tanto, la beneficencia impartida y los valores religiosos limitaban la propuesta feminista de la escritora, porque los consideraba como medios necesarios para alcanzar los derechos de las mujeres.

A pesar de esas limitaciones, el papel de Aurora Cáceres tuvo una importante influencia en la lucha por la obtención de la igualdad social entre los géneros. Su trabajo en prensa fue el escenario adecuado para publicar escritos a favor del voto electoral femenino; es más, logra situar en debate este asunto en dos momentos cruciales y estratégicos: 1) en 1924, cuando se discute la reelección de presidente Augusto B. Leguía y 2) en 1930 - 1932, momento en el que el país atravesaba una etapa de reorganización constitucional tras el golpe de Estado del comandante Luis Sánchez Cerro. Es así que con su organización *Feminismo Peruano* —según la historiadora Roisida Aguilar³⁷— logró ubicar en debate el tema del voto femenino, lo llevó como propuesta a la Asamblea Constituyente de 1933 y consiguió el sufragio femenino en elecciones municipales, siendo esto un triunfo parcial, ya que la total ciudadanía se reconoce recién en 1955 (Pachas 66).

3.1.3. Mujeres y escritura

Luego de la Guerra del Pacífico, nuestro país estuvo en búsqueda de una identidad nacional, tarea de la que se hicieron cargo los intelectuales de la época. También, las mujeres, en especial las escritoras, tuvieron un papel importante en dicha tarea, aunque lucharon, especialmente, por la igualdad social; por ejemplo, el derecho al voto y las mismas oportunidades educativas como laborales, conformando, de esta manera, el

³⁷ «La aurora del sufragio femenino en el Perú: Zoila A. Cáceres, 1924-1933». En *Mujeres, familia y Sociedad en la Historia de América Latina, Siglos XVIII-XXI*. Lima: Cendoc-Mujer, PUCP, 2006.

movimiento feminista de fines del siglo XIX, el cual rechazaba la imagen modélica e ideal de la mujer como «ángel del hogar» (Tudela 13-15).

Pese a los importantes avances y al reconocimiento actual, nuestras escritoras fueron duramente castigadas por la sociedad patriarcal, por ejemplo, los casos de Clorinda Matto y Mercedes Cabello. Otras, como Teresa Gonzales de Fanning y Elvira García y García, que lucharon por mejorar la educación para las mujeres, pasaron a la posteridad por no haber transgredido los límites impuestos; mientras que otras recién son revaloradas, gracias a los estudios feministas en algunas investigaciones literarias, como Aurora Cáceres, María Rosa Macedo y Amalia Puga de Losada.

Tal y como se ha planteado en los primeros puntos de este capítulo, el espacio escritural en el que se desarrolló Aurora Cáceres fue el de la prensa y, también, el de la novela, siendo estos ámbitos no ajenos a las otras escritoras contemporáneas. Luisa María Tudela, en su tesis³⁸ sobre Amalia Puga de Losada, dirigida por Marcel Velázquez, nos presenta un conjunto de escritoras peruanas que acompañaron, en la labor reivindicativa de la mujer, a nuestra escritora. Con el fin de lograr una mejora educativa y el reconocimiento de la ciudadanía, estas intelectuales tomaron posesión del espacio público de las letras, hasta entonces prohibido para ellas. Las otras escritoras que acompañaron a Aurora Cáceres en la actividad literaria y social conforman la siguiente lista:

- María Rosa Macedo (1912-1991)
- Rosa Arciniega (1909-¿?)
- María Wiese (1894-1964) (1948)
- Clorinda Matto de Turner (1854-1909)
- Mercedes Cabello de Carbonera (1849-1909)

³⁸ Amalia Puga de Losada, el rescate de una escritora de entre siglos. Tesis para optar por el título de Licenciada en Literatura Hispana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017.

- Amalia Puga de Losada (1866-1963)
- Carolina Freire de Jaimes (1844-1916)
- Teresa Gonzáles de Fanning (1835-1918)
- Juana Rosa de Amézaga (1853-1904)
- María Nieves y Bustamante (1865-1947)
- Carolina García de Bambarén
- Juana Manuela Lazo de Eléspuru y su hija Mercedes
- Lastenia Larriva de Llona
- Amalia Puga de Losada (1866-1963)
- Margarita Práxedes Muñoz
- Grimanesa Masías
- Rosalía Zapata, Adriana Buendía
- Matilde Guerra de Miró Quesada
- Ángela Carbonell
- Manuela Villaran de Placencia
- María Jesús Alvarado (1878-1971)
- Magda Portal (1900-1989)

3.2. Antecedentes

En el estudio introductorio a la reedición de *La rosa muerta* (2007), Thomas Ward nos presenta los rasgos modernistas y la problemática de género de la obra, y elabora una interpretación acerca de la mujer, el cuerpo y la enfermedad. La novela presenta como ambiente Europa, siendo así una narración cosmopolita, no solo por el espacio, sino por la cultura representada. Como características propias del modernismo, Ward señala el estilo finisecular, la temática decadente, las enfermedades, el oriente, el amor y la ciencia médica, todos tópicos desarrollados en la obra. En primer lugar, el orientalismo en la obra

es un aspecto prominente, lo cual se verá en la vestimenta japonesa referida en el relato, además de la consideración del doctor Castel, personaje de origen oriental, pero de educación parisiense; es decir, no representa peligro, ya que es aculturado, ya casi francés, lo cual, según Ward, significa que lo oriental es aceptable si se filtra mediante el arte (XV).

La enfermedad del personaje principal, Laura, marca una peregrinación por dos países europeos y esto impregna a la novela la médula del argumento, y de los escenarios y espacios. Ward sostiene que la enfermedad es una liberación que permite a Laura desnudarse ante los doctores, algo que la sociedad de aquella época no permitía fuera de los periódicos (XIX). Por tanto, Laura, ya es una mujer moderna que vive en un siglo XX innovador en los aspectos tecnológicos y médicos.

En cuanto al cuerpo femenino, tema de especial importancia para las autoras modernistas, en la *Rosa muerta* se convierte en una exploración empírica e impúdica (XXI). Consiste en una emancipación, que se establece en la lucha interior de la protagonista, entre la hermosura y la libertad, la cual se ve mermada por la presencia de la enfermedad, debido a que el personaje debe acudir a consultorios médicos en busca de ayuda. No obstante, la sensualidad de las escenas de los encuentros entre Laura y el doctor Castel significan una liberación femenina, la cual solo se alcanza, en la novela, mediante la decadencia corporal. Finalmente, Ward agrega que el relato representa, también, una defensa de la voluntad femenina desde el campo científico, debido a que los hombres de la ciencia trataban a las mujeres de acuerdo con lo establecido por los desinteresados avances médicos en torno a la mujer y lo patológico (XXIII).

El segundo estudio realizado a la novela de Cáceres es el 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* (2012), en donde la investigadora

sostiene que la novela de Cáceres es un drama médico el cual critica y examina el poder del discurso médico positivista replanteando los tratados tradicionales de género, e invita al lector, implícitamente, a reflexionar acerca de la ética sexual extramarital en una época caracterizada por los códigos patriarcales en la conducta femenina y los matrimonios por conveniencia. Asimismo, la lectura de la obra se establece mediante el análisis intertextual de esta con la de Enrique Gómez Carrillo, *Del amor, del dolor y del vicio*, proponiendo como puntos comparativos las representaciones de la enfermedad y deseos femeninos, y de cómo estos se relacionan con una posible igualdad de géneros. En el caso de la novela de Cáceres, el artículo señala que la estrategia de la autora consiste en una reescritura de los temas abordados por su exesposo, es decir, una reelaboración de la retórica de la enfermedad y los deseos femeninos, pero presenta, a diferencia de la otra novela, un mensaje de esperanza para una futura igualdad de géneros.

Por otra parte, el análisis comparativo entre las dos obras devela que la narración de *La rosa muerta* llena espacios vacíos de la novela de Gómez Carrillo en torno a la representación de la sexualidad femenina, ya que nuestra escritora, con sus propias palabras, revela nuevas nociones de género y sexualidad, y, además, representa una autonomía sexual en el temprano siglo XX. Por lo tanto, la novela de Aurora Cáceres crea nuevos significados frente a los de *Del amor, del dolor y del vicio* a través de tres maneras principales:

1) Cáceres refocuses attention on the need for men to change in order for women to be truly sexually liberated; 2) feminine sexual desire in *La rosa muerta* is a positive vital impulse rather than a psychological disorder; and 3) Cáceres strategically incorporates disruptive elements such as the grotesque, the erotic, death, and renewal to symbolize women's struggle against patriarchy. (621)

Por lo tanto, la reescritura de la feminidad, en *La rosa muerta*, se observa en la atención que brinda la autora en el cambio de las reglas y orden de los hombres para que las mujeres puedan alcanzar su libertad sexual. Además, los deseos sexuales femeninos

no son representados como un trastorno psicológico —tal y como lo consideraban los tratados médicos del fin de siglo—, sino como un impulso vital y positivo, para lo cual, la autora usó como estrategia narrativa la incorporación de elementos disruptivos como lo grotesco, lo erótico, la muerte y la renovación —rasgos propios de la narrativa modernista— con el fin de simbolizar la lucha femenina contra el patriarcado.

En el 2018, se publicó el artículo «La insurrección de la bella muerta en *La rosa muerta* de Aurora Cáceres» de Elena Grau-Llevería. En este estudio, se analiza la novela como un texto de resistencia al discurso de la bella muerta que elaboraron los modernistas, es decir, la obra de Cáceres es considerada como una contestación a los discursos sobre feminidades enfermas del entresiglos hispanoamericano. Por tanto, el análisis se circunscribe en las propuestas de Foucault que analizan el poder y las resistencias a este:

En *La rosa muerta*, Aurora Cáceres revisa de forma contradiscursiva los imaginarios de la bella muerta del entre siglos, rechazando, de forma oblicua, este discurso sobre la feminidad. Si bien este rechazo lo lleva a cabo adscribiéndose a otras formas de simbolización femenina pertenecientes a la tradición patriarcal. (38)

Es así como Grau-Llevería sostiene que el texto de la novelista peruana es uno de los discursos femeninos modernistas que se concibieron como una desarticulación de los que trataban sobre feminidades enfermas en la literatura hispanoamericana de inicios del siglo XX. Para tal fin, el artículo analiza los componentes que constituyen el discurso de la bella muerta, así como sus motivos e impactos. Ciertos aspectos se citarán o indicarán en el análisis que se presentará más adelante.

3.3. Aspectos generales de la obra

La rosa muerta tiene como mundo representado un ambiente cosmopolita y europeo, desarrollándose su trama en París y Berlín. La enfermedad, en esta novela, se nos presenta mediante su personaje principal, Laura, una joven viuda y hermosa, quien es sorprendida por unos fibromas uterinos, lo cual le obligan a modificar sus conductas sociales. La

irrupción del mal físico hará que ella ejecute una peregrinación por distintos consultorios médicos, tanto en París como Berlín y, luego, que establezca un idilio amoroso y sexual con el médico Leopoldo Castel. Estos dos personajes, a pesar de saber del peligro para el tratamiento médico de Laura por mantener relaciones sexuales, deciden continuar con su pasión, la cual finalmente ocasiona la muerte de la protagonista.

El narrador de la novela se presenta en tercera persona y se encuentra fuera de la diégesis; por lo tanto, es un narrador heterodiegético, ya que no participa en la acción narrativa. La narración presenta las acciones desde un tiempo pasado, determinado por las conjugaciones de los verbos. El lugar o lugares que representa la novela es exclusivamente Europa. La atmósfera de la obra es lúgubre no solo por la presencia de la enfermedad, sino también por la tristeza de Laura y lo mórbido de la representación literaria, tópicos que fueron recurrentes en las obras propias del modernismo.

3.4. El discurso médico en *La rosa muerta*

El discurso médico en *La rosa muerta* presenta diversos aspectos y apreciaciones acerca de esta disciplina científica. Mediante la peregrinación de Laura a las distintas clínicas que acude para el diagnóstico y cura de la enfermedad que sufre, se presentan las distintas valoraciones hacia el quehacer médico. En la primera parte de su recorrido, Laura viaja a Berlín en búsqueda de una mejora, así como de privacidad, ya que no quería que se enteraran de su mal los círculos sociales a los que concurría en París.

Luego de consultar a un facultativo del barrio parisiense, la protagonista realiza un viaje a la capital alemana, donde es atendida por el doctor Blumen, considerado como una eminencia de la disciplina médica. Sin embargo, Laura manifiesta cierto temor y recelo hacia el médico, a pesar de la reputación de este. Una muestra de esto es la escena en el consultorio del doctor durante la primera consulta, cuando nuestra protagonista advierte una pintura de una intervención quirúrgica:

Delante de ella 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. (13)

A partir de este cuadro realista, en el cual se observan intestinos y sangre en un primer plano, se presenta una imagen negativa en torno al personaje del médico, quien es comparado, en un primer momento, con un barbero y, luego, en un segundo momento, con un asesino en serie:

Laura sintió una sensación espeluznante al ver esa pintura, y lo primero que le sugirió fue que también ella, como la figura del cuadro, estaría condenada a verse en iguales condiciones.

Desde aquel momento, poseída de terror y repulsión indecibles, imaginose al doctor Blumen, no como un hombre de bien y útil a la humanidad³⁹, sino como un malhechor, un Jack el destripador o cosa por el estilo. (13)

Laura es un personaje que rinde culto a la belleza de su cuerpo y, probablemente, considere al médico Blumen como una persona que atentaría contra su hermosura, ya que mediante una intervención deformaría su figura. Asimismo, también asocia a este personaje la brusquedad, debido a que Laura siente su falta de delicadeza al momento de examinarla: «Mientras que todas estas ideas se esbozaban y confundían en su mente, el doctor Blumen, la apretaba y estrujaba las entrañas, con sus manos, **que tenían la rudeza del martillo y la fuerza de una prensa⁴⁰**» (14). Tras los análisis, la protagonista se decepciona aún más del doctor Blumen, a causa de que este no le brinda un diagnóstico ni la seguridad que ella necesita, y la deja en un estado emocional no estable:

La impresión que le causó el doctor Blumen no podía ser más lamentable, él, el más afamado, el más aristocrático de los ginecólogos berlineses, prefería dejar a una enferma con toda la angustia que sus palabras la habían causado; prefería hacerla pasar dos días sin reposo, ni sosiego, creyéndose presa de un mal terrible, antes que decirle al instante lo que ya sabía y que reservaba para después. (16)

³⁹ El resaltado es mío.

⁴⁰ El resaltado es mío.

La segunda visita a Blumen se desarrolla en la clínica, lugar que, sorpresivamente, presenta aspectos aún más desaprobatorios respecto a la higiene y salubridad propias de un centro de salud. El lugar es señalado como sucio, repugnante y descuidado:

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, [...] y 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**⁴¹. (17)

Es llamativo el hecho de que la clínica, donde trabaja el afamado doctor, no mantenga la asepsia que era indispensable, según la preceptista ciencia médica de la época. Este primer contacto deja al descubierto las deficiencias de la profesión al descuidar detalles que influyen de forma negativa en la protagonista, tales como el cambio de sábanas o lienzos y el lavado de ciertas vasijas:

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. (17-18)

Evidentemente, la clínica y su falta de higiene en la representación de la novela de Cáceres es contraria respecto a las políticas sanitarias y a la ciencia médica propias de la época de fin de siglo. Asimismo, la imagen de guía, seguridad y conocimiento que prevalecían en la figura finisecular del médico no se presentan en el personaje del doctor Blumen:

El diagnóstico del doctor Blumen, fue enteramente lo contrario al primero.

⁴¹ El resaltado es mío.

—Señora, tiene usted varios fibromas pequeños que todos juntos forman uno grande; no necesita usted operarse.

La sorpresa de Laura iba en aumento, hacía dos días que el mismo médico le había dicho que necesitaba una operación y ahora escuchaba lo contrario⁴². (18)

Los diagnósticos brindados por el médico resultan controversiales y, además, despiertan dudas en Laura, las cuales ocasionan incertidumbre en ella y motivan que acuda a otro especialista para confirmar o refutar el diagnóstico de Blumen:

Dos días después resolvió Laura consultar a otro facultativo, el cual, sin ser tan afamado como el doctor Blumen, gozaba la reputación de ser muy hábil, de lo que dio prueba evidente. De aspecto menos áspero que su colega, trató con fineza a Laura, y luego [...] declarole que tenía el vientre lleno de bultos «fibromiomas», por lo que una operación le era indispensable; la expresión de su fisonomía, adecuada al caso, solemne, afligida, parecía propia para acompañar un entierro. (18-19)

Después de este hecho, el médico la convence de ir a su clínica para poder brindarle un diagnóstico definitivo, pero, una vez allí, se contradijo, al igual que su colega alemán, al asegurar que Laura no necesitaba operación alguna. Las palabras de este último doctor, sumadas a las de Blumen, influyeron tal inseguridad en nuestro personaje que ella, efectivamente, ya no creía en lo aseguraban los hombres de ciencia:

[...] la duda se había apoderado de su alma y **la falta de fe que los médicos alemanes infundieron en su espíritu la entristecían profundamente**⁴³. [...] El desengaño doloroso ya experimentado había llegado a desilusionarla, de tal modo, que no deseaba ni se sentía con fuerza de continuar haciendo investigaciones, que sólo daban por resultado el aumentar aún más sus temores. (19)

Tras estos hechos, regresa a la capital francesa, en donde le recomendaron que acudiera a Leopoldo Castel, un médico de origen oriental con educación parisiense, quien establece, tras un tiempo, una relación extramarital con Laura. Desde el primer momento en el que ella tiene contacto con el consultorio de este último médico, se muestran al lector características opuestas a las del espacio del doctor Blumen:

⁴² El resaltado es mío.

⁴³ El resaltado es mío.

Un correcto criado, joven, de cabello rizado y fisonomía simpática, la condujo, atentamente a la salita de espera, que sin apariencia lujosa, denotaba, no obstante, el bienestar de que allí habitaba. **Se veían aterciopeladas alfombras de Oriente, grandes poltronas de estilo Luis XVI, canapés y sillas con tapices de Aubusson, cortinas de estofas, cuyos colores aparecían amortiguados por el tiempo y algunas porcelanas japonesas guarneciendo un bargueño moderno**⁴⁴. Ningún detalle revelaba el gusto personal, ni el más insignificante objeto podía denunciar la labor de una mujer. (2)

En la anterior cita, podemos observar únicamente la descripción de la sala de recepción, la cual, tanto en espacio como en atmósfera narrativas, transmiten y provocan sensaciones de bienestar. Entre los muebles, que conforman lo más llamativo de este párrafo, se puede observar una convivencia de lo oriental y lo europeo, tales como las alfombras, las porcelanas japonesas y «las poltronas de estilo Luis XVI, canapés y sillas con tapices de Aubusson», respectivamente. Ambas presencias connotan una fusión cultural que es aceptada por la protagonista, ya que ocasionan reacciones favorables de su parte. De la misma manera, se puede interpretar sus impresiones y valoraciones al ingresar a la sala de curaciones:

Esta habitación era tan espaciosa, como la anterior, pero de luz aún más poderosa; las paredes todas blanqueadas, al óleo, quedaban cubiertas a intervalos por elevadas anaqueladas de cristal que sostenían barrotes niquelados. **Un gran estante igualmente de cristal, guardaba los instrumentos quirúrgicos, perfectamente limpios y brillantes, cual la orfebrería en el escaparate de un joyero**⁴⁵. 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)

A diferencia de la clínica donde la atendió Blumen, el consultorio de Castel sí cumplía con todos los estándares y preceptos de higiene que preocupaban a la medicina moderna. Además, a partir de esta cita, ya se observa la relación medicina-arte o médico-artista, al comparar la limpieza de los instrumentos quirúrgicos con piezas de orfebrería. Incluso, dicho espacio es calificado como puro, ya que no presenta ni una sola mácula, lo

⁴⁴ El resaltado es mío.

⁴⁵ El resaltado es mío.

que le permite mostrar una «pureza inmaculada», enfatizada también por la luz intensa que lo ilumina.

Cuando conoce a Castel, las diferencias contrastables entre este y su colega alemán se siguen presentando al lector en diversos aspectos que veremos a continuación.

El primero de ellos consiste en el trato cortés del médico hacia la paciente:

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**⁴⁶. (22)

En la cita se describe a Castel como un médico diligente y atento que, además, infunde una sensación de sosiego en su paciente. Incluso, se señala que su presta actitud «reflejaba un sentimiento de piedad maternal», lo cual es una muestra de la relación establecida entre su cordialidad y una sensibilidad propiamente femenina maternal. Asimismo, en el capítulo VI se narra un poco de la biografía de este personaje, y se señala su origen oriental y pudiente:

El doctor Castel había nacido en Constantinopla. Entre sus antepasados figuraban turcos y armenios. En una de las horribles carnicerías que éstos habían sufrido, perecieron casi todos sus parientes, y sus padres que antes disfrutaban de gran fortuna quedaron por puertas. (27)

Entonces, es posible sostener que Castel representa el refinamiento oriental, el cual está asociado a lo femenino, en contraste con una bastedad europea, representada en el médico alemán Blumen. En relación a su labor, Castel se desempeña con profesionalismo, es decir, se concentra de manera exclusiva en las curaciones de su paciente.

El doctor no la miraba, sus ojos se fijaban en los instrumentos que tenía delante, y la frente apacible parecía traslucir un nimbo, en el que se perdía su pensamiento alejándose de todo lo que le rodeaba, como no fuera el espéculo que calentado y engrasado, lentamente, suavemente, lo introducía en el cuerpo de Laura. (23)

⁴⁶El resaltado es mío.

No obstante, Castel se siente atraído por la belleza de Laura, hecho el cual lo distrae de su función, pero su formación como médico serio y su pasión por la ciencia se imponen (al menos en este punto de la narración que es la primera etapa de la relación médico-paciente). Su auscultación brindó precisos resultados: el hallazgo del punto del dolor maligno en el cuerpo de la paciente.

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**⁴⁷. El tacto fino de sus dedos acostumbrados a descubrir las afecciones de los órganos interiores, no tardó en el sitio sensible. (23-24)

Su pasión por la medicina es la única que puede sentir, ya que su vida conyugal carece de amor. Su unión solo fue uno de los prerequisites que cumplir para obtener respeto y aceptación como ginecólogo:

Él contaba con su profesión y el temple animoso de su espíritu, para no desmayar en la lucha por la existencia. Siendo muy joven contrajo matrimonio con una distinguida señorita, a la cual sólo le ligaba una ligera simpatía, la que no se transformó como él esperaba en un sentimiento más poderoso, capaz de inducirlo al amor, sino que al contrario no tardó en desaparecer con el trato íntimo y burgués de la vida conyugal. El doctor Castel fue al matrimonio sin forjarse grandes ilusiones, sabía que, para ejercer su profesión de ginecólogo, le era necesario adquirir la respetabilidad que socialmente da la condición de casado [...]. (27)

El matrimonio, como en otras novelas del período⁴⁸, significaba la obtención de prestigio y decencia. Es decir, cumple su rol como institución que reafirmaba la legitimidad social de los esposos, pero que carece de amor. Castel y su esposa ya no

⁴⁷ El resaltado es mío.

⁴⁸ Este aspecto ha sido señalado por Marcel Velázquez Castro en su tesis doctoral *Bioculturas y biotecnologías novelísticas en la región andina (1840-1905)*. Lectura y cuerpo. En su investigación sostiene que, en muchas novelas de la región andina, la decisión de casarse se debe en muy poco al amor entre los personajes. Entre las razones que conllevan a una unión matrimonial se encuentran el dinero, la hipergamia y el sacrificio por la familia para salvar a algún miembro de la ruina o deshonor. Además, estas novelas no representan los conflictos y afectos de la pareja casada ni su decencia ni su sexualidad, ya que estos no son detonantes de la trama narrativa. Por eso, la mayoría de estas «instalan sus historias en la fase previa, la del enamoramiento, o en la fase posterior, la de las consecuencias gravosas de un mal matrimonio» (200).

sienten atracción entre ellos, así que el matrimonio es solo una formalidad que aparenta el orden social y la decencia, y que pretende escapar de los deseos sexuales: «[El matrimonio] era una institución que garantizaba la reproducción social de los pares y dotaba de decencia y legitimidad a los cónyuges. Además, este enlace contribuía con la regulación de los deseos y evitaba el desenfreno, la búsqueda incesante e intransitiva del placer» (Velázquez 200). Por tanto, es una representación distinta a la elaborada en *La ciudad de los tísicos*, donde el matrimonio sí se efectúa por amor y el cual permite, también, el disfrute corporal de la sexualidad.

La unión marital duró corto tiempo, la frivolidad de la joven alejola intelectualmente de su esposo, y a este distanciamiento moral, no tardó en llegar el del cuerpo.

El doctor Castel, deseoso de conservar su tranquilidad de espíritu, tan necesario al ejercicio de su profesión, logró establecer una amistad fraternal, con la que ambos se conformaron. Dos hijos contribuían a mantener la apariencia de una morada feliz: una niña estudiosa y reflexiva, como su padre, y un niño insustancial y superfluo como su madre. (28)

Asimismo, él cumple su profesión con la pasión de un poeta, atribuyéndosele cualidades artísticas como a Alphonsin de *La ciudad de los tísicos*: «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).

La lucha por la existencia, y el sentimiento de noble ambición, de adquirir un nombre notable, fueron las pasiones que le dominaron. Su espíritu, su imaginación oriental, su naturaleza exuberante de ternezas, se concentró cual un gusanillo dentro de su capullo, en el ambiente calmo e incitante de París. Su temperamento amoroso habíase desarrollado ocultamente, sin encontrar expansiones, cual una planta escondida al abrigo del invernáculo de las clínicas y de los hospitales; sin haber encontrado una palmera benévola que le extendiese sus ramas, ni un remanso apacible que interrumpiese la inconmensurable aridez en que se desecaba su temperamento pasional [...] (28)

Castel, en su papel abnegado de doctor, desempeña su labor como un artista que inspira y disfruta de su tarea. Sin embargo, la diferencia entre los dos personajes, a pesar de la analogía, se fundamenta en los límites de la razón y la locura. Ya se caracterizó

Alphonsin como un artista con una locura genial; por el lado de Castel, él está configurado dentro del raciocinio científico, alejado de las exuberancias y disfrutes de la vida:

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. (28-29)

Cuando Castel conoce a Laura, este atravesaba una situación de cansancio moral.

Tenía cuarenta años de edad, pero aparentaba más, debido a que su demandante trabajo, los desvelos y las impresiones de sus pacientes lo habían envejecido.

La figura de Laura no se apartaba de su imaginación. ¿Quién era esta mujer joven, hermosa y casta a pesar de su aspecto tentador y visiblemente voluptuoso? Mas este pensamiento cruzó por su mente rápido y fugaz cual un desplegar de alas. La enfermedad era la idea que dominaba en su cerebro. Como un luchador de lo intangible, veía que un nuevo enemigo acababa de presentársele oculto en el cuerpo de una diosa: la salud de Laura. (30)

Sin embargo, nuevamente, se impone la responsabilidad de la práctica médica. En este momento narrativo, Castel atraviesa por un conflicto interno entre el deber y el deseo. El recuerdo de la imagen de Laura interrumpe sus labores, las cuales siempre se han desarrollado con diligencia y normalidad:

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)

Así, Castel se encuentra en una disyuntiva: entre cumplir su deber como médico o dejarse encandilar por su paciente enferma. Mientras tanto, transcurre el tiempo sin que ellos lo adviertan, debido al temperamento, dedicación y los tratos afables del facultativo con Laura en cada una de las consultas.

Es gracias al diálogo de los personajes que se pueden observar sus inquietudes; la confianza que se desarrolla en ellos facilita que Castel manifieste sus inquietudes como médico, las cuales demuestran que él atraviesa, a pesar de su profesionalismo, un conflicto interior como hombre:

Laura le escuchaba con deleite, mas como el doctor no era hombre de mundo, ni estaba acostumbrado, al floreteo de los salones, temeroso de haber dicho demasiado cortó todo el encanto de este diálogo, agregando: —Todas las mujeres españolas que han venido a mi clínica son como usted; tienen lindas formas. Ayer hubiese deseado ser pintor, he visto a una señora, que vestida modestamente, aparecía insignificante, pero que una vez desnuda es la Venus más hermosa que existe sobre toda la tierra; su piel tiene reflejos de nácar; sus senos son firmes y los pezones rosados; parecen nacientes capullos. Hubiese querido arrodillarme ante ese cuerpo y besarlo devotamente, como besaría un creyente el manto de la Virgen. (36)

En estos momentos de la narración, se confirma que Castel se encuentra en un dilema: no resiste mirar a sus pacientes como mujeres (y no como enfermas), lo cual ya invita a reflexionar sobre las relaciones médico-paciente, y acerca de sus límites implícitos que podrían ser transgredidos. Laura reacciona de manera negativa: desaprueba la actitud de Castel:

Laura sintió un rencor secreto que germinaba en su pecho y con desdén contestó: —Un médico no debería ver a la mujer, sino a la enferma. [...] Laura terminó por tranquilizarse y claramente darse cuenta de que lejos, el doctor, de no ser hombre, como acababa de decirle, tenía una figura muy distinguida, un gran encanto en su voz y un especial atractivo, poco común entre los hombres: la abnegación. (36)

Laura, ya sintiéndose atraída por su médico, censura esta atracción y señala que la labor de este solo debe restringirse a analizar la enfermedad mas no la belleza.

El doctor Castel era de esos hombres que no son insinuantes en amor; preocupado y absorto por su ciencia, esperaba que viniesen a él. Laura le inspiraba una afección tan grande que no acertaba a definirla; se sentía atraído hacia ella con fuerza irresistible, no obstante, contenía el impulso instintivo que le impelía a ella, porque el mal de Laura le acobardaba. Su enfermedad como un fantasma de hielo paralizaba sus sentimientos. ¿A qué estado podían conducirla las relaciones amorosas? ¿Cuál sería su condición patológica al despertar sus sentidos en la edad crítica en que se iniciaba? (47-48)

Pese a mantenerse firme en su disciplina, Castel no puede evitar sentirse atraído por Laura hasta el punto de amarla. Sin embargo, siempre ha logrado controlar su voluntad y sus deseos; por lo tanto, decide fungir el papel de médico abnegado, ya que, además, le preocupa la salud y las implicancias que se presentarían si es que ella mantiene una vida sexual activa, lo cual acarrearía una mayor gravedad de la enfermedad.

3.5. La figura femenina y la enfermedad

Los discursos médicos de fin de siglo configuraron las características del género femenino. No es novedoso afirmar que este discurso, el cual se desarrolló a lo largo de todo el siglo XIX, entendió lo femenino como una diferencia corporal total en la que la salud y lo masculino se articulan en lados opuestos y hegemónicos en relación a la feminidad y la patología (Del Pozo 138).

Alba del Pozo, en su artículo *Degeneración, tienes nombre de mujer: género y enfermedad en la cultura del fin de siglo XIX-XX*, sostiene que la relación entre género y enfermedad se puede comprender a partir de los estudios médicos en torno al género femenino y de la teoría de la degeneración. En primer lugar, indica que el doctor Ángel Pulido en su texto titulado *Bosquejos médico-sociales para la mujer* (1876), plantea que ella está hecha con material tan sensible y delicado que eleva su irritabilidad a un grado sorprendente, y que tiene una predisposición biológica a ser una persona naturalmente enferma. En segundo lugar, la teoría en torno a la degeneración —explicada en el segundo capítulo— resulta ser uno de los ejes principales mediante el cual se construye la relación entre enfermedad y género. Del Pozo, a partir de las ideas de Catherine Jagoe⁴⁹, indica que el degenerado se presenta, en los discursos médicos, como un ser que se aleja de la normalidad, en otras palabras, de la salud y la masculinidad. Agrega que este —según las

⁴⁹“Sexo y género en la medicina del siglo XIX”. La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX. Barcelona, 1998.

ideas de Valentin Magnan⁵⁰— es un ser impresionable e impulsivo, dependiente de sus sentidos y físicamente débil, rasgos que la autora relaciona con la «extraña textura con la que el doctor Pulido componía la biología femenina» (139).

Es así que del Pozo explica cómo quedó establecido el paradigma «degeneración es feminización», el cual, hacia finales del siglo XIX, adquiere un estatus tan hegemónico que traspasará los límites del discurso médico para situarse en el ámbito cultural (139). Dentro de las producciones culturales, la literatura finisecular elabora no solo una renovación formal, sino, además, establece una respuesta contra un sistema de poder basado en la objetividad de los discursos científicos (139). En efecto, del Pozo afirma que uno de los mayores fines de la literatura de esta época será la configuración de la identidad del héroe de fin de siglo a partir de su condición patológica.

Al revisar la oposición entre salud y enfermedad, la autora también reflexiona acerca del binarismo del género. Concluye que las afirmaciones científicas muestran que la feminidad y la patología se relacionaban. Sin embargo, para el modernismo, la feminidad es un tópico artístico, en el cual las narrativas exponen frecuentemente una posición contradictoria respecto al planteamiento de los límites de las mujeres respecto a la masculinidad.

La rosa muerta es un discurso narrativo que reelabora la feminidad enferma desde el modernismo finisecular, es decir, reescribe y se apropia de los tratados médicos que buscaban patologizar la sexualidad femenina, desautorizando la retórica positivista y científica de la que se influencia la obra. El personaje principal es Laura, una bella joven española, viuda y sin hijos, quien disfruta de su autonomía emocional y económica⁵¹ en

⁵⁰ *Leçons cliniques sur les maladies mentales faites à l'asile clinique (Sainte-Anne)*. París, 1893.

⁵¹ Otro rasgo importante que señalar —al igual que los personajes de *La ciudad de los tísicos*— es que Laura no trabaja. La negación de la fuerza laboral permite establecer una mayor libertad y desenvolvimiento en los personajes. Por último, se infiere que vive de su pensión de viuda.

la activa ciudad parisina. Ella, al inicio del relato, experimenta un momento de realización personal debido al control de sus emociones, con lo cual puede mantener su independencia y dedicarse al cuidado de la belleza de su cuerpo. Es en esta etapa de su vida en la que interrumpe el desarrollo de una enfermedad. Al presentarse la protagonista en la narración, se conoce que esta ha realizado un viaje o peregrinación para encontrar el tratamiento adecuado contra los fibromas quísticos que le diagnosticaron. Su última parada es la clínica, en París, del médico Castel, luego de haber visitado otras en Berlín.

En *La rosa muerta* de Aurora Cáceres, el tema de la enfermedad está íntimamente relacionado con la representación de la belleza del cuerpo femenino. Por tanto, hay que señalar que la representación de la mujer enferma conlleva bien al aumento de las características sensuales —tal como en el caso de LCT—, o bien a instaurar la dicotomía belleza/fealdad. En la novela de Cáceres, en cambio, se funda —a partir de la aparición de la enfermedad en la protagonista— dicha la dicotomía.

Laura vestía aquel día un elegante traje de batista bordado a mano con incrustaciones de Venecia y rizadas valencianas, como de espuma, encima de un viso de raso tierno, color de rosas que se adhería a su cuerpo, dándole una atrevida y aparente desnudez. **No ignoraba que tenía las formas intachables de una Venus, y aprovechaba la tolerancia de la moda para mostrar sus perfiles de levantina estatua**⁵². (5)

Laura, desde que es consciente de su diagnóstico, se preocupa por el deterioro de su belleza, manifestando sus miedos y rechazos ante las deformaciones a causa de lo patológico, tal como nos lo hace saber el narrador:

Ella, que como un sol esplendoroso estaba orgullosa de la belleza de su cuerpo ¿llegaría a perderla? ¿perdería su finura, su esbeltez; dejaría de ponerse corsé y de usar tacones Luis XVI, que le daban al andar un movimiento rítmico y ondulante? Si realmente estaba enferma, con qué placer escucharían su desgracia las mujeres que la envidiaban sus éxitos, tan celebrados en sociedad, de mujer hermosa, elegante y distinguida. [...] Frívola en arte y graciosa cual una muñeca, sin sensibilidad, su existencia entera la consagraba a mantener el prestigio de estar de moda, deslumbrando por el gusto artístico y exótico de sus vestidos. (6-7)

⁵² El resaltado es mío.

El cuidado de la belleza del cuerpo implica, además, preocuparse por la vestimenta y la moda de la época, las cuales coinciden con los gustos modernistas de exotismo y elegancia. Desde ya se observa la relación de la protagonista con el arte, es más, con un círculo artístico elitista, en el cual se ha desenvuelto como musa y modelo. Ella admira, cuida y rinde culto a su cuerpo, mediante ejercicios de gimnasia, los cuales son muestra de una conducta saludable. Asimismo, previamente al diagnóstico de su mal, Laura estaba sumamente convencida de su buena salud, la cual es considerada como el mejor acompañante:

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)

Laura manifiesta por primera vez su malestar al doctor Barrios, quien le advierte del peligro, y le recomienda acudir a una clínica. Atiene a la indicación de su amigo y se presenta ante un facultativo de su barrio, del cual escucha un diagnóstico nada favorable:

—Señora —le dijo el médico; si usted no se cuida seriamente, antes de dos años tendrá que ser operada. A pesar de que usted no me ha permitido que le haga el examen interno, por los síntomas que tiene, todo me hace suponer que usted estar seriamente enferma. **Principie por suprimir los tacones, no ande a pie, y siga, momentáneamente, el tratamiento hicroterápico que la indico en esta receta**⁵³. (10)

Por esta sugerencia, y también por los cada vez más recurrentes dolores, Laura viaja de París a Berlín en busca de un análisis médico y, además, de discreción, ya que en tierras alemanas podía pasar desapercibida. Allí es donde ocurre su primer impacto con una realidad distinta a la suya, debido a que se encuentra con mujeres deformes por la enfermedad, casos que evidencia en uno de los consultorios a los que acude:

⁵³ El resaltado es mío.

El espectáculo que se presentó a su vista en la sala de espera era digno de una página de Abel Faivre⁵⁴. Si no hubiese sido capaz de hacer llorar, habría provocado a risa: una hilera de mujeres, solas algunas, y otras, acompañadas de sus esposos, descansaban en los sofás o sillas que colocado habían cerca de la pared de la habitación. Ya la doncella que les recibiera, a la entrada, les había quitado sus sombreros, guantes y abrigos con una o dos horas de anticipación. **Así, descubiertas, mostraban la deformidad del cuerpo a que las condenaba la enfermedad.** Por lo general casi todas eran gruesas y tenían el vientre muy abultado, algunos rostros diríase de cerámica amarillenta; se les veía los párpados estirados y oscurecidos por profundas ojeras de color enfermizo. (11)

En la anterior cita, es evidente el establecimiento de la dicotomía belleza/fealdad en relación analógica con salud/enfermedad. Esta última, la enfermedad, es la causante de la fealdad y deformidad de los personajes presentes en el anterior extracto de la narración, los cuales no hacen más que provocar el rechazo y conmiseración de Laura, ya que la belleza ha sido vencida por el mal:

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, había 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**⁵⁵. [...] Allí una morena de belleza extinta era tal su obesidad, que las caderas y la cintura habían 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. (11-12)

Laura, frente a la enfermedad y sus víctimas, desde el inicio de su recorrido, presenta y mantiene una posición de desafío y rebeldía, la cual se encuentra caracterizada por sus actitudes que contrarían lo establecido por el orden hegemónico, tanto médico como el social:

La única persona que sufría, la única angustiada, la única que cerraba los ojos para no ver este cuadro de depravación estética era Laura; en cambio todos los concurrentes la miraban, la miraban con asombro. **Sólo ella se mostraba rebelde, conservando puesto su abrigo y su sombrero, era la mujer que no obedece y**

⁵⁴ Abel Faivre (1867-1945) fue un ilustrador y caricaturista francés. Produjo una gran cantidad de ilustraciones para publicaciones como Le Figaro, Le Journal, L'Écho de Paris y Le Canard sauvage, y fue creador de carteles que apoyaban al ejército francés en la Primera Guerra Mundial.

⁵⁵ El resaltado es mío.

que se subleva contra la orden del facultativo⁵⁶, según la cual toda paciente debía desvestirse en el vestíbulo de la casa. (12)

Por lo tanto, se observan dos reacciones del personaje frente a la enfermedad. La primera es considerarla una depravación estética, ya que el cuerpo enfermo pierde belleza, aspecto que nuestro personaje cuida con sumo cuidado al seguir las últimas modas europeas y venerar su cuerpo. La segunda es una reacción defensiva, ya que no se somete a las reglas establecidas en las locaciones médicas. Su temor y rechazo a la fealdad de un cuerpo enfermo la conduce a valorar al organismo afectado como carne descompuesta justo en momentos en que es auscultada:

Aparte de su esposo, ningún otro hombre se la había acercado de esta manera tan íntima, y su pudor de mujer ofendióse; tanto cuanto su vanidad de Venus. 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, a pesar de su hermosa desnudez, como a carne descompuesta que causa repugnancia.** (14)

A partir de la cita anterior, podemos observar cómo el consultorio funciona como un espacio autorizado —por la medicina— para el desnudo del cuerpo femenino —aparte del matrimonio. También, se interpreta que la protagonista siente vergüenza no solo al mostrar la desnudez de su cuerpo a un hombre que apenas conoce, sino, además, de presentarlo enfermo: «Apartose del lado de Laura y procedió a lavarse las manos esmeradamente. **¡Cuánta repugnancia debía causar! pensó Laura, agobiada de dolor, de temor y de vergüenza**» (15).

Tras este primer análisis, el doctor alemán le recomienda a Laura una operación, además, un análisis más riguroso. Para este último propósito, la cita nuevamente. Vuelve a acudir al doctor Blumen, pero, en esta ocasión, a su clínica y no a su consultorio, lugar en donde continúa la observación de la influencia de la enfermedad en los cuerpos femeninos:

Con el corazón oprimido de dolor, atravesó este paseo, de aspecto sepulcral, en su profusión lapidaria, que apenas coloreaba el otoñal verdor de los arbustos. Una vez en la clínica del doctor Blumen, **lo que más le llamó la atención fue la**

⁵⁶ El resaltado es mío.

promiscuidad de las enfermas, a las que solo unía la afinidad del sexo y del mal⁵⁷. (17)

Según la mirada de nuestra protagonista, las mujeres enfermas se caracterizan por su promiscuidad; es más, lo común entre ellas es el mal y el sexo, lo cual permite que se les atribuya rasgos perversos y lujuriosos. Desde este punto de la narración de la novela, ya es posible observar la relación entre la enfermedad y el sexo en los personajes femeninos.

Laura decide cambiar de facultativo y deposita su confianza en la capacidad del doctor Castel. La representación del personaje femenino en interacción con este último médico presenta dos momentos: 1) enfermedad y fealdad, y 2) enfermedad y sensualidad. El día de la primera consulta, Laura se encuentra triste y avergonzada a causa de su mal. Su pudor se debe a la fealdad de la materia enferma; su belleza se ha mancillado a causa de la enfermedad. Asimismo, la inestabilidad e inseguridad emocional provocan, al mismo tiempo, una debilidad física temporal, manifestada a través del temblor de sus piernas:

La inmensidad de su tristeza, la hacía pensar en lo insondable, en lo infinito, en la fealdad de la materia enferma y a todo esto se mezclaba un sentimiento de pudor herido, tan bochornoso para Laura, que sus piernas, más blancas que de costumbre, expuestas a la luz hiriente del consultorio, temblaban; diríase débiles ramas agonizantes. (22)

Sin embargo, Castel logra despertar la tranquilidad en la protagonista y aleja los pensamientos que la atormentan. Incluso, su verecundia por la enfermedad es reemplazada por una preocupación estética, ya que cree que otro estilo o modelo de corsé le asentaré mejor:

Convinieron en que debía venir a la clínica tres veces a la semana, y después de haber escuchado las palabras tranquilizadoras (sic.) que éste le dijera, asegurándole que en corto tiempo quedaría enteramente sana, ingenuamente, como en el alma de una chiquilla, se esfumó toda pesadumbre que antes la atormentaba. **Desde aquel día, su más grande preocupación fue la de**

⁵⁷ El resaltado es mío.

reemplazar su corsé por otro elástico, sin ballenas, y el de mandar hacer un vestido imperio que creía la sentaría mejor que los otros con el nuevo corsé⁵⁸.
(25)

Como se puede observar, Laura está muy interesada por la moda, afición que fue intensamente desarrollada por las mujeres del modernismo, quienes «acataron servilmente los dictámenes de la moda» (161) según Lily Litvak⁵⁹. Una vestimenta elegante era sinónimo de nobleza, es más, un vestido era capaz de transformar el rostro y la personalidad, ya que había modelos para mujeres fastuosas, fatales, misteriosas y sofisticadas. Por lo tanto, la moda para Litvak era un producto motivado por lo erótico:

Naturalmente, la motivación de la moda era erótica. La mujer fin de siglo, vestida, cubierta de pieles, enguantada, escondida bajo múltiples espesores suaves y aterciopelados o rígidos y duros, simulaba misteriosa crisálida en inextricable capullo. Nada era visible [...]. La mujer no se veía, se adivinaba por su porte, por su talle, por las dimensiones del pie prisionero en la botita que apenas se vislumbraba. (163-164)

Como se recuerda, anteriormente se señaló que Laura no se desvistió en el consultorio de Blumen —«sólo ella se mostraba rebelde, conservando puesto su abrigo y su sombrero, era la mujer que no obedece y que se subleva contra la orden del facultativo» (12) —a causa de rebeldía y por conservar la elegancia. Así, también se puede señalar que Laura es pudorosa al mostrar su desnudez —jamás había mostrado su cuerpo desnudo—, ya que la belleza del cuerpo solo era sugerida por las formas y la moda.

La parafernalia de la moda de la época contaba, además, de joyas, maquillaje y ropa interior. En cuanto al corsé, esta prenda fue significativa por su matiz erótico: «El corsé era como su estuche que encerraba una joya, y el quitarlo era una operación que exigía ciencia y paciencia y que inspiró las fantasías del café concierto y numerosas parodias» (Litvak 171). Sus efectos consistían en hacer lucir un talle y una cintura más finas, además de elevar y separar la posición de los senos. Asimismo, su disminución

⁵⁸ El resaltado es mío.

⁵⁹ Erotismo fin de siglo. Barcelona: Bosch, Casa Editorial, 1979.

introdujo nuevos focos de atención afrodisíaca: las ligas y el liguero, los cuales convierten a los muslos de la mujer en una zona erógena. La ropa interior femenina, también, adquiere cierto protagonismo, por ejemplo, las camisas, enaguas y pantaloncillos. En consecuencia, «era la mujer del modernismo, 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 172).

El ornamento de la época no melló la inseguridad y miedos de Laura, ya que desde la primera consulta con Castel, ella dejó de lado, por momentos, sus temores y vergüenzas, en parte a que advierte, intuitivamente, la admiración de este hacia la belleza de su cuerpo:

[...] su exquisita sensibilidad (de Laura) la dejaba comprender, instintivamente, que el doctor era un hombre de buen gusto, capaz de apreciar la belleza de sus formas, la esplendidez de líneas, la morbidez de contornos, con que Dios favoreció su cuerpo, lo que halagaba su vanidad a tal extremo que olvidó sus dolencias durante las penosas curaciones a que estaba sometida. (31)

No obstante, la tristeza agobia a Laura porque la enfermedad, aparte de alterar la belleza de su cuerpo, también ha afectado el normal desarrollo de sus costumbres o rutinas diarias:

—Estoy triste, doctor, me fastidio —continuó diciendo, tratando de variar la conversación.

— ¿Por qué?

—No puedo pasearme, no puedo vestirme, mi cuerpo se ha deformado, he engrosado con la falta de corsé, ninguno de mis vestidos me sienta bien, voy a perder la forma de mi talle; temo que ni aun cuando sane vuelva a estar como antes.

—¡Quejarse usted de su cuerpo! —interrumpió el doctor, y agregó: —Pocas mujeres lo tendrán más bello. ¿Acaso se imagina usted que la flacura tiene atractivo alguno? Un cuerpo sin la redondez de los senos ni los contornos tiernos de las caderas no parece mujer. (36)

Esta descripción de la belleza femenina coincide con la del ideal renacentista, el cual prefería un cuerpo proporcionado con la redondez de sus formas. A raíz de estas

confesiones de Castel, se presentan ciertas concepciones de género en la novela, a partir de la apreciación de la belleza de la mujer en relación con su inteligencia:

Una vez acostada, Laura, en el pequeño lecho en que le hacían las curaciones, acercósele el doctor y antes de principiar su labor, con expresión risueña le dijo: —Vale bien poco la impresión que causa una mujer cuando se basa únicamente en el atractivo físico, si bien es cierto que encanta a los hombres en general; en mí produce un efecto secundario. Las mujeres más hermosas son las que tienen menos talento y menos alma; por lo general la banalidad de sus pensamientos las hace insoportables. [...] Piense usted un instante en las confidencias que diariamente escucho, o mejor dicho, en las confesiones; no sólo veo cuerpos femeninos, sino también almas, ésta es mi vida toda; así pasa sin haber jamás encontrado un ser capaz por su talento y su gracia de romper esta banalidad; sin haber visto unos ojos que hablen, no futilidades, sino el lenguaje de la inteligencia; esa mistificación intelectual que dice más que toda sensación voluptuosa. (38)

Se desprende de la cita anterior que las mujeres bellas y voluptuosas no son inteligentes ni muy talentosas ni muy sensibles, lo cual marca cierta distinción y distancia entre la belleza y la inteligencia; es decir, se consideraba que la mujer, según la ciencia médica, no era apta para actividades intelectuales, sino para otras de tipo doméstico:

...el proceso de institucionalización del discurso médico moderno, asentado sobre el concepto de verdad biológica, deriva en todo un corpus de saberes sobre el sujeto femenino que permitirá ya no solo justificar, sino naturalizar la incapacidad de la mujer para desarrollar ciertas tareas intelectuales, así como promover su destino como madre y esposa burguesa. [...] será la burguesía industrial y urbana la que fije esta la relación entre anatomía, género y domesticidad, convirtiendo de esta manera a la mujer en la principal receptora de sus obsesiones morales. (Del Pozo 27)

Ante el comentario del doctor, Laura responde firme, pero serena, que la afirmación le llama mucho la atención, ya que ella conoce «tantas mujeres bonitas y de talento», a lo que el médico explica:

—No, no, —respondióle precipitadamente el doctor, —no las habrá observado usted bien. **Las que tienen un talento que sobrepasa al vulgo son ajenas al encanto y dulzura femenina, en seguida aparece en ellas un temperamento viril⁶⁰**; así, en usted, estoy seguro de preferencia, todo hombre, lo que más alaba es su belleza; no obstante, por lo que yo más la admiro, aparte de la simpatía que me inspira su dulzura y delicadeza, es por la claridad de su inteligencia, su fácil comprensión, su hermoso raciocinio, esto unido a una gracia tan femenina. (38)

⁶⁰ El resaltado es mío.

A partir de las líneas anteriores, se puede concluir lo siguiente: 1) las mujeres sin encanto ni belleza son talentosas e inteligentes y tienen, por tanto, un temperamento varonil; en otras palabras, se asocia la inteligencia con la masculinidad. 2) Se confirma la sospecha de Laura: Castel admira su belleza y, además, la claridad de su inteligencia. 3) Laura, como personaje femenino, representa una contradicción a la teoría médica de la época en torno a la mujer como objeto de estudio.

3.5.1. Crisis y reflexiones

La irrupción de la enfermedad en la vida de Laura, a diferencia de los personajes de LCT, cambió sus perspectivas de forma determinante. Cuando la protagonista inicia su recorrido, se conoce que ella es una mujer viuda, frívola, graciosa e insensible, ya que sufrió una decepción amorosa de parte de su esposo, razón por la cual ha descartado cualquier estímulo amoroso.

Esta desilusión, sufrida en la edad temprana, produjo en su alma juvenil un choque tan violento, que el mundo parecíale despoblado e impotente para remover la sensibilidad afectiva de su corazón. Llevaba seis años de lucha tenaz, en la que su voluntad vencía por encima de todo instinto amoroso, logrando adormecer su espíritu. «Mi juventud ha muerto», dijo un día, triunfadora, «así lo he querido y así será...» Y desde esa época su vida fue la de un torbellino transparente y sonoro; a veces el recuerdo de los pocos años de felicidad que se evaporó de su existencia con la rapidez de los celajes tempraneros, le arrancaba suspiros que ahogó, buscando el halago de las futilidades del flirteo y las emociones de arte que la conmovían profundamente. (7)

En lugar del amor y del disfrute sexual, el arte es el quehacer que conmueve a Laura. Sin embargo, ella elude cualquier emoción, por eso, rechaza la música y la sensibilidad que esta provoca, y se limita a apreciar la pintura de manera objetiva:

De las artes, su predilecta era la pintura, porque no le permitía soñar ni forjarse ilusiones futuras, ni recordar la monótona melancolía de antes. La visión objetiva la beatificaba por completo, sumergiéndola en un olvido como de ánima santa; en cambio huía de la música cual de un amante antiguo abandonado, que la provocaba a renovar un sentimentalismo ruinoso en el que, no obstante, palpitaba aún la nostalgia de tristezas lejanas. (7)

Además de la apreciación frívola del arte, otras actividades que conformaban su vida social, antes de la aparición de la enfermedad, eran las fiestas e invitaciones, en cuyas distracciones y futilidades, y «sin sentir el amor, transcurría su vida entre remembranzas instintivas y cándidas timideces» (7). No obstante, la irrupción de la enfermedad representa una crisis de identidad para la protagonista y, también, un proceso de indagación sobre sí misma, lo cual se corresponde con la interiorización romántica:

La perspectiva interna, característica de la mentalidad romántica en poetas como Höderlin o Nerval, entronca de forma clara con la experiencia de la enfermedad. En la poesía, la interioridad posee un protagonismo central. El poeta, siempre en busca de lo desconocido, se halla ante una radical soledad, fuente continua de desazón y pesadumbre y, al tiempo, de impulso hacia el ideal sublime. A veces, se vuelve hacia una identidad perdida, de manera que el pasado y la infancia se transforman en refugios míticos para un yo atrapado y desdoblado entre la realidad presente y el ideal. (Utrera 20-21)

A partir de la anterior referencia, se puede afirmar, entonces, que el enfermo se encuentra en búsqueda de lo desconocido o de lo no experimentado, pero, al mismo tiempo, es un ser solitario y desidioso. Asimismo, en su descubrimiento, rastrea su identidad perdida en el pasado, en especial, en la infancia, época que es evocada por Laura:

Como en la infancia se sintió frágil, hubiese querido tener allí a su madre, abrazarla, estrecharla con sus brazos y llorar abundantemente, humedecerla con sus lágrimas, hasta redimirse de su angustia. Cual una niña sentía una necesidad imperiosa de recibir un mimo, una caricia, que denotase amparo y protección, una caricia que hablase mejor que las palabras diciéndola: las penalidades se alivian cuando el amor acompaña al enfermo... Mas no escuchaba consuelo alguno, sino el tormento oculto y pesadoso de su ser, pronto a estallar en incontenible desborde. (24)

La necesidad de sentir una caricia como señal de protección es muestra de esa búsqueda que llevó a cabo Laura: la del amor de Castel, el cual significó el (re)descubrimiento de la pasión amorosa. No obstante, ella, como se observa en la narración, es una enferma solitaria, ya que sufre en silencio por temor a perder su relación con su médico. En una de sus reflexiones, recuerda los primeros años de educación

religiosa, quizá buscando respuestas en esa identidad que no es suya y que nunca comprendió: la correspondiente a la vida 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)

En consecuencia, se pregunta si los cuidados y las privaciones de placeres valieron la pena ahora que atraviesa una crisis vivencial; muy cerca del final, se pregunta si morirá sin haber gozado del amor.

¿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, siempre con actitud galante, la ayudaba a descender la grada del banquillo, rodeándole el talle con su brazo firme. (24)

Por otra parte, la crisis que atraviesa también está acompañada por el cambio en el ritmo de su vida; debido a la enfermedad, se aleja de los compromisos sociales y de las fiestas, lo cual intensifica su soledad y tristeza:

París vibraba unísono en una sola carcajada de festejo. [...] Las carcajadas resonaban confundándose entre el murmurio de los diálogos amorosos, las conquistas fáciles, las citas apremiantes. Las parejas se estrechaban en enamorado abrazo y el rumor de los besos carecía de ensueño en el bullicio público y licencioso de la vía pública. La risa del día carnaval lo toleraba todo, lo festejaba todo, la risa pecaminosa, la risa de amor, de una alegría espontánea y despreocupada. [...] Laura huía del bullicio, silenciosa, pensativa, avizorando sus aledañas remembranzas de felicidad. Representábase con intensa vida las fiestas a que había asistido el año anterior, y entristecía el no poder disfrutar en la ocasión presente de las diversiones a que estaba acostumbrada. Una sombra tenue de melancolía se dibujaba en sus facciones. (33)

Se pueden advertir los contrastes entre la vida de la ciudad y la vida interior de Laura, es decir, entre lo público y lo privado. Estas diferencias permiten observar que uno de los resultados directos de la enfermedad es el aislamiento de la protagonista, dado que su estado ya no es compatible con el ritmo de la vida social y sus costumbres; sin embargo,

si bien ella perderá sus vivencias en la esfera pública, podrá experimentar otras en la esfera privada.

Efectivamente, tras el análisis, se confirma la hipótesis central de nuestra investigación: la enfermedad representa una crisis y, a la vez, un cambio de identidad, el cual afecta en los demás personajes —en este caso Castel— y altera el orden social: «La enfermedad es, por tanto, metáfora de una nueva concepción del sujeto en crisis y de sus relaciones con el orden establecido» (Utrera 95-96). Frente a esta nueva situación, Laura reordena su vida privada. Infringe las normas sociosexuales establecidas e inicia una relación clandestina con el doctor Castel, y omite las privaciones de placeres amorosos, entregándose al disfrute corporal, al igual que los personajes femeninos de *La ciudad de los típicos*, quienes, como ella, viven al máximo lo que les resta de vida, a pesar de los sufrimientos de la enfermedad, tal como se puede percibir en la carta que Laura le escribe a Leopoldo Castel antes de su muerte:

Leopoldo:

Un alma que tal vez habite la vida eterna, cuando recibas estas líneas, principia su despedida por pedirte perdón. **Perdóname por lo mucho que te he ocultado y por mi vanidad de mujer, que prefiere morir en el extranjero, lejos de ti, antes que dejarte unido al recuerdo de nuestro amor, la imagen de mi cuerpo mutilado y estropeado. Nada te he dicho de los dolores físicos que me sobrevenían a nuestras horas de amor; mentira era la mejoría de que te hablaba siempre, mentira mi alegría y mis risas. Lo único cierto era el amor**⁶¹, lo único indestructible era esta pasión intensa que me abrasa el alma y desborda mi pecho, de tal modo que el mundo le parece pequeño si la pregonase a gritos. (65)

En sus últimas palabras, se percibe dolor, sacrificio, arrepentimiento y orgullo. Evidentemente, es un momento crítico, el instante final en el que aflora la verdad del sufrimiento físico latente. Por un lado, observamos el dolor y el sacrificio de la mujer enamorada, quien guarda silencio para prolongar la unión amorosa, ya que una

⁶¹ El resaltado es mío.

manifestación mínima de su malestar significaría el cese de la relación y el regreso de Castel a su rol como médico. Por otro lado, aparecen el remordimiento y la vanidad ante la inminente muerte. El primero se manifiesta al pedirle perdón por el silencio; el segundo, al alejarse para impedir que el médico sea testigo de su belleza mermada. Finalmente, la apariencia y la verdad se disciernen frente al fin: lo único cierto era el amor y la pasión, mas no cualquier signo de mejora o salud.

Nuestro amor fue grande, inmenso, capaz de borrar todo presentimiento, toda superstición; ávido de vida y de placer nos hizo olvidar y desechar todo razonamiento y gozamos mucho, infinitamente; mas la muerte no se apartaba de nosotros, yo la llevaba oculta en mi ser. (66)

3.5.2. La rosa/bella muerta

La figura literaria de la **rosa** representó, en la época finisecular, la belleza, sensualidad y delicadeza⁶². Lily Livtak (1979) sostuvo que, en la época modernista, se desarrolló un lenguaje simbólico de las flores el cual no era realista, ya que se las estilizó hasta el extremo, intentando representar un animismo en ellas. Este rasgo otorgado consistió en una acogedora sensualidad atribuida a lirios, orquídeas, azucenas, rosas y algas, los que presentan alguna alusión carnal: «Había en esa decoración vegetal un mundo de insinuante sexualidad cuyas sugerencias literarias y artísticas determinaron las modas del amor y del deseo» (31).

En cuanto a las rosas, estas aluden, generalmente, al sexo femenino y, según sus colores, presentaban distintos significados, por ejemplo, la rosa roja como símbolo del amor erótico o la rosa blanca como pureza y castidad (33). La primera adquiere una significación puramente carnal; la segunda, una ligada a la castidad, pureza e inocencia. Incluso, el perfume que se desprende de ellas es una fuente tentación erótica capaz de despertar sentimientos latentes.

⁶² El desarrollo de este punto se basará en el capítulo «Jardines galantes» del texto *Erotismo fin de siglo* de Lily Litvak.

Si bien el título de la novela alude explícitamente a la figura de la rosa, solo una vez en el cuerpo del texto se encuentra una referencia directa de esta con Laura⁶³. Tampoco se presenta algún indicio de la presencia de una rosa roja o blanca en relación a la protagonista —algo que, como se ha reseñado líneas arriba, podría caracterizarla como carnal o casta respectivamente. Por tanto, al no señalarse color alguno, Laura no es encasillada en una sola forma de desenvolvimiento, sino que puede desplegarse entre ambos extremos: el sexual y el de la pureza.

En cuanto al tópico de la **bella muerta**, Elena Grau-Lleveria (2018) elaboró un breve marco socioliterario⁶⁴. En él indica que la representación de bellas mujeres y niñas enfermas, moribundas y muertas en la modernidad occidental configura el discurso de la bella muerta. Inició en los distintos romanticismos, ya que está estrechamente ligado a la hegemonía burguesa (36), es así que este discurso se debe entender como parte de las estrategias de poder que elaboraron procesos simbólicos sobre ciertas mujeres burguesas, quienes fueron representadas como cuerpos considerados incorpóreos e incapaces de participar en la modernidad; es decir, la angelización de la mujer como un ser frágil y pasivo, carente de contacto con las dinámicas sociales de la época «es una descorporalización que inhabilitaba a las mujeres de su grupo para el “progreso”, para la participación en la cambiante sociedad moderna» (37). Así, según la lógica de este discurso, las mujeres burguesas normalizaron como ideal a una feminidad inepta tanto física como intelectualmente. Además, en el imaginario cultural, la enfermedad

⁶³ Esta correspondencia se encuentra en la parte final de la novela, cuando, al momento de comunicar la muerte de Laura a Castel, el doctor Barrios conoce a la hija de este: «El doctor Barrios se alejó despacito, pensando en lo bella y sensible que era la hija de su colega y en la semejanza que la vida tiene con los rosales; apenas una rosa acaba de perfumar la existencia de algún hombre cuando se deshoja, y luego otro nuevo capullo se abre en un nuevo florecimiento, tan intenso como el de la rosa muerta» (70). En este momento final de la narración, se evidencia la metáfora entre rosa-mujer y, es más, se resalta el aroma de esta simbolización como un agente que afecta e influye en la vida de los hombres.

⁶⁴ «La insurrección de la bella muerta en La rosa muerta de Aurora Cáceres». En *Latin American Literary Review* 89; 36-44 p.

embellece a las mujeres «hasta el punto que el estado de debilidad, postración, enfermedad, agonía y muerte se convierte en un ideal de belleza femenino deseado por algunas mujeres» (37).

Efectivamente, estos discursos eran algunas de las estrategias que los patriarcados diseñaron para que las mujeres burguesas las asimilen como paradigma y realidad. Por tanto, la resistencia de algunas escritoras consistió en la reapropiación de estas representaciones femeninas enfermas con el fin de atribuirles un mensaje de protesta, en el que la carencia de salud era una manifestación de las limitaciones sociales e intelectuales a las que eran sometidas las mujeres, tales como la dedicación a la tradición familiar, y su idealidad sociosexual y ética (37).

Las reconfiguraciones de estos discursos patriarcales elaboradas por las escritoras del periodo de entresiglos, al constituir una nueva imagen de la mujer moderna, la ubican a esta en un imaginario urbano con mucho movimiento, sin parentescos familiares ni relaciones, lo cual enfatiza la intención de querer independizar el rol de la mujer en búsqueda de una reintegración a la sociedad, tal como se ha observado en la representación de Laura. En ella se ha evidenciado, anteriormente, que la enfermedad adquiere una amplia simbolización de libertad y movimiento, ya que le permite transgredir el orden social impuesto sobre las mujeres; por tanto, «el discurso de la bella muerta⁶⁵, en ciertos sentidos, representa la cúspide de los procesos de apropiación simbólica de “lo mujer”» (37).

En la novela de Aurora Cáceres, la apropiación del discurso de la bella muerta se configura como un contradiscurso, ya que la representación de la enfermedad no se

⁶⁵ A diferencia del Romanticismo, en el periodo de entresiglos hispanoamericano, la presencia de la bella muerta es notable en la producción artística y literaria. Las formas de representación de este tópico se materializan, entre otras, en la niña virgen muerta, la hermana modernistas, las masculinidades perturbadas, la seducción de mujeres convalecientes y, especialmente, en la atracción de ver y experimentar la muerte de una bella mujer (Grau 2018: 38).

efectúa con fines de caracterizar a la mujer como un personaje desvalido e inactivo, sino lo contrario: la mujer en *La rosa muerta*, a raíz de la carencia de salud, adquiere una mayor movilidad e independencia como sujeto social al 1) desafiar la inercia que implica sufrir una enfermedad, y 2) al transgredir y replantear las normas sociosexuales preponderantes de la época. Asimismo, el personaje de Laura es refractario al discurso de la bella muerta porque, a lo largo del relato, su belleza casi no se ve mermada, incluso, esta es conservada hasta el momento de su muerte. Analizamos brevemente, a continuación, este aspecto de la obra.

El desarrollo de la enfermedad en Laura presenta dos etapas, las cuales se distinguen gracias a la presencia de la belleza y a su disminución. En los inicios de la manifestación del mal, aún ningún signo de fealdad revelaba exteriormente su dolencia, localizada en lo íntimo de su cuerpo; el dolor era profundo y oculto, así como su tristeza: «¡Con qué goce daba tregua a sus lamentos cuando en el recogimiento de su alcoba, solitaria y meditabunda se veía aún hermosa y joven, y sin que ninguna huella del inmundo mal hubiese lastimado su carne de albura cálida! (46)». En cambio, ya avanzada la enfermedad, no solo su belleza se ve afectada, sino también su ímpetu femenino, la energía juvenil e interior con la que conquistó a Castel:

Su belleza disminuía visiblemente, en cambio el mal aumentaba y devorábala cual carnicero e infecto reptil hasta agotarle la sangre; **en vano había puesto en juego toda la efusión de su alma; sus encantos más seductores, los refinamientos más exquisitos de una coquetería sutil, que brotaba de esta mujer bella y enferma y de su juventud agonizante, como la última flor de la otoñada que huye⁶⁶**. Presentía el desmoronamiento insondable de sus ilusiones que el momento de la derrota se aproximaba, que el horrible mal triunfaría con su brutal fealdad, sobre toda hermosura, sobre toda concepción de arte, sepultando su amor, no con la lobreguez destructora de lo trágico, sino con esa frialdad de la agonía persistente del abandono que vislumbra la muerte sin llegar a alcanzarla. (59)

⁶⁶ El resaltado es mío.

Al verse también afectado su aspecto emocional, Laura considera que han sido inútiles sus esfuerzos de seducción. Además, ella sospecha que «el horrible mal» triunfará sobre lo que ella más admira y aprecia: su belleza. Luego, sufriría, pero en soledad y sin, todavía, alcanzar la muerte. Así, su amor sería aniquilado. Sin embargo, nuestra protagonista no permite que su cuerpo y, por ende, su hermosura, sufra alguna lesión:

Los cirujanos perdieron la cabeza, y la pobre Laura murió. Pensaron en la ovariectomía, abriéndole el vientre, pero fue demasiado tarde. Además, ella lo había prohibido. **“No quiero que lastimen mi cuerpo, no quiero tener, si vivo, huella alguna que recuerde la enfermedad”⁶⁷. (67)**

De esta manera, Laura sacrifica su vida al prohibir la única forma de salvarse, ya que una cicatriz sería una mácula que mermaría su belleza. Por tanto, prefirió conservar intacta su hermosa figura en lugar de mantenerse con vida. Este hecho, al parecer, significaría la representación de la «bella muerta»:

La muerte le quitó la vida, pero no la hermosura⁶⁸. ¡Qué bella estaba! parecía una estatua de Carrara⁶⁹. Escultores acudieron a modelar su perfil griego, sus manos y sus pies, y un pintor la ha representado entre tules blancos y lirios como una virgen celeste. Conservó su sonrisa irónica y desdeñosa que parecía decir contrastando con la palidez del rostro: pertenezco a lo azul, a lo intangible, ¡he dejado el carnaval de la vida! (68)

Esta apropiación del tópico significa la derrota de la protagonista. Si bien la simbolización de la enfermedad no se basó en el imaginario cultural de la época —que se caracterizó por el embellecimiento femenino a causa de la palidez, debilidad, postración y agonía—, sino en un constante movimiento y mayor autonomía como mujer, la aparición de la «bella muerta» al final del relato y la adquisición de sus rasgos —la palidez del mármol de Carrara y la agonía— consisten y provocan la nulidad de la libertad que

⁶⁷ El resaltado es mío.

⁶⁸ El resaltado es mío.

⁶⁹ Carrara es un municipio italiano, ubicado en la región de Toscana, famoso por su industria marmolista, la que procesa el mármol blanco que se extrae de sus alrededores, el cual es conocido como el «mármol de Carrara». En la novela, se alude a este elemento referencial para señalar el color pálido que ha adquirido el cuerpo muerto de Laura.

había logrado conseguir Laura frente a las limitaciones intelectuales y sociales que sometieron al desarrollo e independencia de las mujeres de inicios del siglo XX. Por consiguiente, la muerte cancela el significado de la libertad femenina y sobrepone el de las limitaciones del orden establecido.

3.6. Erotismo y enfermedad

En este apartado, se analizará la interacción médico-paciente, la cual se caracteriza por explorar el erotismo y el amor, mediante la relación del discurso médico y la sexualidad, cuya representación en el discurso literario es uno de los rasgos más resaltantes de la literatura de la época. Además, dicha interacción es una transgresión a los parámetros médicos y a la normatividad sexual, tanto masculina como femenina.

Ricardo Gullón en *Direcciones del Modernismo* (1990) propone al erotismo como una de las tendencias de este movimiento artístico-cultural de fin de siglo, a su vez asociado con el misticismo y la muerte. En primer lugar, la relación entre erotismo y misticismo se logra ya que coinciden en el concepto de liberación del yo:

El punto de coincidencia entre erotismo y misticismo es justamente la sombría necesidad de perderse en otra cosa. Por la vía mística trata el hombre de integrarse con algo que no es de él: en su rendimiento, desaparece el yo, y sin morir del todo vuelve a vivir transfigurado y fundido con esa otra cosa del todo con esa otra en quien seguirá alentando lo que antes fue su ser. (86)

En otras palabras, en la literatura finisecular, el erotismo significó negación de la realidad: «Y el erotismo finisecular, sobre todo el de los entonces “decadentes”, postula también un agotamiento que, de fantasía en fantasía al negar la realidad negará a quien la vive» (86). Y, en segundo lugar, la relación erotismo y muerte («Eros y Thanatos en el Modernismo») se centra en la trascendencia del amor ante la frontera de la muerte, lo cual permite establecer relaciones en el «más allá».

Por otro lado, Gullón señala otros posibles sentidos del erotismo, en cuanto al amor, al sexo y al sufrimiento. El autor sostiene que algunos pretenden explicar los actos

sexuales como una «derivación natural del sentimiento amoroso», a fin de presentar estos «excesos» como menos viciosos y censurables. Sin embargo, lo anterior presenta un inconveniente: no siempre es verdad. Es decir, la explicación es solo un disfraz del «vínculo del erotismo con el sexo y su autonomía», lo cual puede implicar la nulidad del amor al cosificar al cuerpo (85).

También, Ricardo Gullón indica que tanto la violencia como la sangre están asociadas al erotismo —el caso de la sangre ya se observó en el capítulo segundo acerca de *LCT*. Por su parte, Lily Litvak, en su ya citado *Erotismo fin de siglo*, sostiene que el horror se configuró como una fuente de belleza y de placer, lo cual forjó la sensibilidad del siglo XIX:

La época que estudiamos acogió esta estética y se entregó a los mil y un refinamientos voluptuosos de la perversidad. Incontables obras de aquellos años revelan un eros de rostro cruel, y la pertinencia perversa de un placer obtenido por la degradación y el sufrimiento. (125)

Para el análisis que se presentará a continuación, se considerarán los anteriores puntos mencionados en cuanto al erotismo, especialmente el relacionado con el sexo y el amor; no obstante, en el caso de la violencia, observamos que este sentido del erotismo no se encuentra representado en la novela de Cáceres, sino uno en relación al dolor y sufrimiento provocados por la enfermedad y acentuados por la práctica de relaciones sexuales.

Desde el momento en el que se conocieron, Laura y Leopoldo Castel simpatizaron, ya sea por el atractivo de ambos o por sus necesidades: «El doctor Castel fijó sus grandes ojos carmelitos como hábito de monje, en los de Laura, y conmoviose ante la mirada angustiada y suplicante de ésta. Una ráfaga de simpatía cruzó inadvertida por esos dos espíritus, anhelante uno, investigador el otro» (21). Sin embargo, también, durante esta primera consulta de diagnóstico, se advierte al lector de un futuro trágico, ya

que se sugiere una atmósfera de tristeza en la clínica durante la auscultación, presentándose así un vaticinio de una historia lúgubre entre ambos personajes:

Ella estaba pálida, una angustia secreta la oprimía el pecho, él pensativo; ambos guardaban silencio. Laura se acostó cómodamente, el doctor la puso una almohadilla debajo de la cabeza, luego le colocó los pies en los estribos que estaban en alto, al terminar el lecho...

Las pisadas del doctor resonaron con eco estridente en la quietud de la habitación; el momento era solemne. **Una atmósfera de melancolía, algo vago y como de siniestro augurio invadía la clínica**⁷⁰. (22)

Se sugiere, así, una advertencia al lector de que, al relacionarse estos dos personajes, se podría desatar una serie de sucesos desafortunados. El examen consiste, en un primer momento, en una revisión visual. Como segunda parte, se procede a un examen de tacto, el cual significa un contacto físico.

Cuando hubo terminado el examen ocular, el doctor procedió al del tacto, en el cual trato de ser tan fino, tan delicado, **como el más abnegado amante**⁷¹. Se colocó al lado de Laura, y sin mirarla, con la vista baja, deslizó sus manos suavemente, una en la parte interior y otra en la exterior del vientre. Unas manos calientes y vigorosas en las que más bien existía la caricia voluptuosa, que no la aspereza del cirujano. **Laura olvidó un instante al facultativo, absorta por el hombre que tenía delante, solícito y grave**. Sintió que la sangre circulaba por sus venas aceleradamente; un calor febril invadió su cuerpo, perlas de agua brotaron de su frente. El doctor se acercó a la cabecera mirándola tiernamente y después de decirle: —Disculpe usted señora, un instante y termino; —principió más bien que a auscultarle a comprimirle blandamente los pechos; tanta era la finura y el reparo que empleaba. **Un ligero carmín teñía las mejillas de Laura, quien no acertó a encontrar contestación alguna; respiraba con dificultad denunciando la angustia amorosa no satisfecha**. (23)

Esta es una de las interacciones más sensuales de la novela. Podemos presenciar, primero, un símil entre el médico como un sacrificado amante, cuyas manos calientes y fuertes proveen más caricias que tratos bruscos propios de los médicos. Esta delicadeza provoca que Laura no observe al médico, sino al hombre. Además, el tacto de sus partes

⁷⁰ El resaltado es mío.

⁷¹ El resaltado es mío.

íntimas causa pudor y, a la vez, excitación sexual en ella, la cual se transforma en una «angustia amorosa no satisfecha».

Luego, haciendo un gran esfuerzo, tratando de parecer serena, para que el doctor no observase el carmín que enrojecía sus mejillas, con un calor como de llama que le subía al pecho, se decía: —Espero que llegaré a acostumbrarme a la desnudez a que me obliga la clínica, - no obstante, apenas se encontraba fuera imaginábase que los ojos del doctor la seguían con esa fijeza extraña que parecía brindarle en el amor un enigma remoto de generaciones extinguidas, revelándole voluptuosidades ignoradas; un amor desconocido, capaz de revivir las tradiciones de los enamorados ancestrales; de pasión que consume, de alegría que enloquece, de olvido que idiotiza y de abandono que mata. (31-31)

Al inicio del relato se da a conocer que Laura no se ha mostrado desnuda antes, excepto a su difunto esposo, pero la interacción con Castel prácticamente la obliga a transgredir este límite propio. Aparte de la excitación y angustia física, el desnudo también le afecta, incluso cree que se llegará a acostumbrar a aquello. Imagina que la presencia del médico trascenderá los límites de la clínica, lo cual provocaría en ella pensar en las voluptuosidades del amor que ha ignorado hasta el momento. Se presenta, así, un incipiente redescubrimiento de la pasión amorosa, la cual, poco a poco, se desarrolla a raíz de la amistad.

Estando poco acostumbrado a pasar momentos de solaz, las visitas de Laura procuránbale la alegría de un oasis en medio de la caravana doliente que acudía a él sediento de salud. **Ordenaba las otras consultas de sus enfermos de tal modo, que podía consagrarle una extensa hora, durante la cual dedicaban largo rato a la charla, anhelada y jocosamente instructiva, de la que sólo pueden disfrutar los que tienen el ánimo de beatitud y luz en la mente**⁷². (32)

Son importantes las cualidades referidas para cada personaje: la beatitud y la inteligencia, propias de Laura y de Leopoldo Castel, respectivamente. Ambas eran virtudes apreciadas en la época —recuérdese la religiosidad practicada por la autora y las aptitudes admiradas en los médicos, lo que justificaba el papel conductor al progreso que se les asignaba—, y permitían que las conversaciones sean entretenidas, alegres y

⁷² El resaltado es mío.

didácticas. Esta afinidad causa el surgimiento de una relación amical entre ambos: «Una amistad profunda, sincera, íntima, habíase establecido entre ellos, debido a la frecuencia con que se veían, a la armonía de sus ideas, a las deliciosas charlas con que se deleitaban [...]» (37). Mientras tanto, continúan el tratamiento y, por tanto, las interacciones físicas entre ambos:

El doctor se precipitó a su lado y principió a desvestirla, lentamente, con gran unción, como lo haría un esposo en la noche de sus nupcias, para no herir el rubor virginal de la desposada. Primero fue la falda, luego la blusa y después el corsé y las cintas que sujetaban los tirantes a las medias. (36)

En la cita anterior, se observa un símil del médico y esposo, debido a la entrega y disposición de aquel al desvestir a su paciente. Asimismo, se observan, nuevamente, las prendas femeninas que eran eróticas para la época: el corsé, los tirantes y las medias. Luego de desvestirla, se produce un contacto corporal más cercano, lo cual es demandado por el tratamiento.

Uno de sus senos se escapó del escote de la camisa, el doctor lo tomó en sus manos y lo presionó entre sus dedos muellamente. —Las glándulas no están irritadas —dijo. —Indudablemente que está usted muy aliviada.

Unos segundos después, al introducirle el espéculo, un instante pareció turbado, más no tardó en sobreponerse a la emoción y con apariencia serena continuó: —Está usted sumamente congestionada; por su salud, con las tentaciones que de diario se le ofrecen no vaya usted a cometer una locura que le sería fatal. Escúcheme: como médico yo sé dónde pueden conducir las imperiosas exigencias de la naturaleza a cualquiera mujer, a pesar de todo sentimiento de honradez y por casta que ella sea. Le suplico que no se ofenda usted Laura, no crea que dudo de usted, cumplo un deber al hablarle así; es el facultativo el que habla. En este momento no soy el amigo. (38)

Durante este examen de tacto a las zonas erógenas, la narración adquiere una mayor connotación sexual. La visibilidad de uno de los pechos y la introducción del espéculo en el cuerpo de Laura pueden ser considerados como gestos de un acto sexual. El análisis permite observar que el cuerpo de la protagonista no se encuentra sano y, a causa de esto, las recomendaciones del médico se centran en no mantener relaciones sexuales. Castel, también, supone que Laura no es una mujer promiscua y sin querer herir

su dignidad, como facultativo, le exhorta a no caer en las exigencias de la naturaleza. Ante estas palabras, la enferma siente como su deseo es restringido por la ciencia médica:

De los labios de Laura, se escapó un suspiro ahogado, abrió los ojos que tenía entornados y haciendo un esfuerzo pareció despertar como de un letargo y volver a la razón rechazando un ensueño de placer. Al fin habló en ella toda la dignidad de su espíritu abatido por la materia.

—No, doctor, puede usted estar tranquilo, una mujer tiene siempre, por encima de todo deseo, reservas que los hombres ignoran; hasta que mi corazón no se conmueva estoy segura de vencer siempre.

Mientras que así hablaba; su cuerpo palpitaba como el de un pez que busca el agua, y ocultamente una voz secreta decíala desde lo íntimo de sus entrañas: —Tómame en tus brazos, estréchame, que nuestros cuerpos lleguen a estar unidos que lleguen a estar unidos que yo sienta tu alma incorporarse en la unión amorosa... (39)

La reacción de Laura es un recobro de la razón ante el dominio del deseo. El placer, nuevamente, no ha sido satisfecho. Así, se presenta la dicotomía placer/razón, la cual también significa un conflicto interno para Laura: por un lado, ella siente ya una fuerte atracción por Castel; por otro, la racionalidad del médico se impone al deseo suscitado, además de despertar su dignidad y (re)conciencia del mal en su cuerpo. Su honra femenina se manifiesta, y sostiene que se sobrepondrá ante todo deseo si su corazón no se conmueve, es decir, hasta no sentirse enamorada, no mantendrá alguna relación con un hombre. En síntesis, en estos momentos, la enfermedad, la razón y la praxis médica son obstáculos para consumir los deseos sexuales de Laura.

Resignada, luego de sentir cómo sus anhelos son descartados de cumplirse, la protagonista declara su desesperación a manera de huir de la pasión e incluso, asegura detestar el sensualismo: «¿Cuándo sanaré? Y sus labios precipitadamente continuaban moviéndose, pronunciando las palabras como un medio para huir de sus deseos» (39). En relación a estas palabras, no obstante, Castel se limita a indicar que teme que ella complique su estado a causa de tener un amante. Con estas palabras, la razón se impone a la pasión:

Temo mucho, Laura, que cuando usted abandone esta clínica, acepte un amante y Dios sabe en qué condiciones la ponga. Le digo esto únicamente por el gran interés que me inspira usted como lo haría con mi mujer.

Estas últimas palabras produjeron en Laura el efecto de la medicina que deseaba, destruyendo el encanto voluptuoso. (39)

Días después, Castel le comunica a Laura que el tratamiento ha finalizado y, lo cual implica la separación de ambos. Laura no recibe con alegría esta noticia; le parece, en cambio, que el médico ha apresurado el final de la curación para no verla más.

Laura no había pensado en que fatalmente debía llegar el término de la curación y el momento de la despedida. Le pareció que el doctor lo anticipaba porque no le interesaba verla y por un instante se sintió como ofendida; sin embargo, dominó su sorpresa, comprendiendo fácilmente que el doctor tenía razón, puesto que inevitablemente este día debía llegar: el de la separación. (43)

Tras el distanciamiento, Laura retoma su ritmo habitual de vida: asiste nuevamente a fiestas y paseos, intentado recuperar el tiempo perdido y distraerse con las diversiones que le ofrecía la vida de la ciudad:

Laura pasó una semana yendo a fiestas y paseos, aturdiéndose en la vida de diversiones que antes había vivido, recuperando el tiempo perdido, como solía decir, mas la nostalgia de la clínica la invadía siempre y el recuerdo del doctor Castel, a veces solícito cual enamorado y huyéndole otras, cuando lo creía más rendido, la obsesionaba; alguna vez le ocurrió el deseo de conquistar su amor, halagaba la vanidad de su belleza, lograr el amor del hombre al cual se le mostraba el único mal físico capaz de contener todo deseo.

No obstante, extrañaba al ambiente de la clínica y a Castel, como médico y como hombre enamorado. Es más, pensó en conquistarlo, respaldada en su belleza, mas esto fue impedido por la enfermedad, la cual no tarda en manifestarse nuevamente. El malestar la obliga a acudir, nuevamente, al consultorio de Leopoldo Castel:

[...] hasta que una tarde el malestar que la producía el vientre obligola a acudir al médico, quien al verla no pudo ocultar la impresión de alegría que se pintó en su semblante. Laura se le presentaba bajo un nuevo aspecto, había vuelto a usar el corsé como antes; el cuerpo se le había afinado y aparecía elegante, coqueta y juvenil, cual la primavera que coloreaba la ciudad con claridad de vida. (47)

Ella reaparece ante Castel con una apariencia renovada, más juvenil, esbelta y coqueta, es decir, con la gracia femenina que siempre la había caracterizado. Además de

la impresión suscitada en el doctor, ambos personajes se sienten influenciados por la atmósfera y el entorno:

Tanto Laura como el doctor sentían la alegría exuberante e inconsciente que inspira en los temperamentos tropicales la naturaleza lujuriente del estío⁷³. Se sentían alegres, con la ingenuidad infantil, hablaban puerilidades y reían como chiquillos sin tener razón ni motivo alguno. (51)

La interacción entre ellos pareciera la de dos enamorados, ya que la conversación fútil está acompañada de risas y de cierta ingenuidad. Así, y alentados por una atmósfera sensual, el primer beso es inevitable. La reacción después de este es una muestra de que era previsiblemente natural: «Luego se miraron y ninguno pareció sorprendido, ni siquiera hicieron la menor alusión a la manifestación de amor que acababan de prodigarse, tan natural les parecía que se desbordase lo que hacía tiempo tenían escondido en el corazón» (52).

El sentimiento permanecía, hasta este momento de la narración, latente. Este se origina a partir del preámbulo de la enfermedad y de las circunstancias relacionadas a ella: el diagnóstico y el tratamiento, el cual implicó un contacto más íntimo y sexual. Mientras Laura se siente invadida por una sensualidad incontrolable e irresistible, Castel, no obstante, pretende controlar la situación; por tanto, se muestra razonable frente a las últimas acciones:

- Se encuentra en tal estado, Laura, -le dijo sentándose a su lado, —que va a ser imposible hacerle curación alguna. Dios sabe que las necesita usted... No cometamos ninguna locura, mi deber de médico está antes que todo, usted ha confiado su salud, y yo le soy responsable de ella. (52)

Nuevamente, y de manera sorpresiva para nuestra protagonista, se impone la razón ante el deseo, y así el deber médico es más importante para Castel. Por tanto, la enfermedad y la medicina son obstáculos para que Laura satisfaga sus deseos. Incluso,

⁷³ El resaltado es mío.

ella se siente ofendida y rechazada, pero lejos de resignarse, insiste en conquistar al facultativo:

Cual una resurrección de vanidades muertas habló su orgullo; sintiose herida la mujer hermosa y la hembra desdeñada. 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)

En su respuesta, prescinde del recato y del pudor, manifestando sus sentimientos.

Además, al no obtener la respuesta que esperaba, insiste con un gesto que sorprende a

Castel:

Laura le cogió ambas manos, y besándolas con pasión exclamó: —Estas manos que me hacen tanto bien.

—Este es el amor de usted Laura, no se equivoque, sólo le inspiro gratitud.

Laura, con un movimiento rápido se sentó sobre las rodillas doctor, y efusivamente, queriendo borrar la impresión penosa que sus palabras produjeran, loca de alegría le devoraba a besos... El doctor olvidó que era médico, que estaba con una mujer nerviosa, excitada por el mal y olvidó también que se encontraba en su consultorio, donde un número considerable de pacientes hacía más de una hora que esperaban sus cuidados, y convirtió el canapé blanco en un lecho de caricias... (53)

El gesto de besar las manos parece ser de agradecimiento y no de amor, por eso

Castel interpreta que Laura confunde sus sentimientos. Sin embargo, a raíz de los besos de ella, el médico omite tanto la enfermedad como los principios de su profesión, y se deja arrastrar por la pasión, la sensualidad y la belleza de Laura:

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)

El goce de Laura fue intenso, pese a cumplir un rol pasivo o secundario. No obstante, no logra experimentar el clímax sexual, ya que siente limitado el placer por la imagen de las muestras para análisis de los pacientes; por tanto, nuevamente la enfermedad se interpone entre Laura y el placer. Después de consumir el acto, quizá siendo conscientes de la transgresión que habían cometido, disponen a ordenar todos los objetos que habían sido alterados durante la unión:

El despertar de la razón, después de haber gozado del amor, suele tener momentos de zozobra. En silencio y precipitadamente, como dos delincuentes que quisieran borrar las huellas de un crimen, procedieron a preparar los aparatos de curación y luego a ponerlo todo en orden. (55)

Ambos personajes atraviesan ciertos cambios a raíz de la relación adúltera⁷⁴ que mantienen. El tratamiento de la enfermedad permitió el acercamiento de ellos; por tanto, la curación del mal y sus implicancias suscitaron un romance entre los personajes. El comienzo de esta relación significa reconocimiento y liberación. Castel siente el ímpetu de la juventud: es el redescubrimiento del amor, el cual había olvidado en su vida marital. Además, las curaciones se tornan lúdicas, ya que él juega con su paciente durante las sesiones en la clínica:

La más franca y cordial alegría reinó entre Laura y el doctor; éste decíase haber vuelto a su primera juventud. las prendas de Laura le servían de disfraz. Unas veces jugaba con el sombrero, o simulaba aspirar el perfume de las rosas que le

⁷⁴ El adulterio era considerado como un grave delito jurídico y como un pecado religioso. No solo significaba una falta a la alianza marital, sino, además, era el reconocimiento del poder de las pasiones sexuales sobre las normas o instituciones morales. Asimismo, era una conducta contraria a la decencia. No obstante, el adulterio funcionaba, muchas veces, como el móvil implícito de la trama (Velázquez 2017: 205). En *La rosa muerta*, el matrimonio no es representado, pero sí las consecuencias de un mal matrimonio, en este caso, el adulterio, del cual dimanan dos ideas: a) el alejamiento de Castel de su labor como médico o la negación de la razón, y b) el poder de la pasión, especialmente la femenina. Estas acciones ocasionarán la muerte de la protagonista, demostrando, de esta manera, que el adulterio es un tópico ligado a la tentación y a la muerte: «El tema del adulterio se encuentra presente en la novela andina como un límite tentador y peligroso, que rara vez se cruza. Si se cruza, la muerte o la desgracia para los adúlteros es la sanción narrativa más frecuente. El adulterio es un desafío al orden jurídico-religioso porque pone en entredicho las filiaciones y socava el control y la subordinación de la esposa al marido. También, funciona como un espacio tensional, pues sirve para criticar los matrimonios sin amor, y para afirmar la voluntad del deseo femenino» (Velázquez 2017: 213).

adornaban; otras se envolvía la cabeza en el velo, y los instrumentos de la clínica perdían su aspecto solemne contribuyendo a completar estas bromas de disfraz improvisado y travieso. (57)

Asimismo, el idilio con su médico provoca un cambio de perspectiva en Laura:

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**⁷⁵. 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)

Este nuevo amor significa la felicidad para Laura; la vida le parece un encanto o una somnolencia encantada e, incluso, la razón y la religiosidad —cualidades resaltantes de la protagonista— se encuentran inmovilizadas por efectos del enamoramiento y pasión. Por tanto, la insensibilidad y la frialdad, como consecuencias de la decepción amorosa de su matrimonio, quedan desplazadas por la ilusión de este nuevo amor. Además, Laura supera su rechazo al sensualismo y al nudismo —recuérdese su reserva ante artistas que deseaban representar su belleza— al lograr desnudarse frente a Castel ya sin ningún escrúpulo:

Una noche no queriendo interrumpir la conversación en que estaban empeñados, Laura, distraídamente, principió a desvestirse delante de su amante, lo que produjo a éste tan visible malestar que no pudo dominar el decirle: —Por favor, no se desvista usted delante de mí, piense que en la clínica todas las enfermas hacen lo mismo. No se imagina usted cuánto me persigue esa visión desagradable y el esfuerzo que necesita hacer todo mi ser para rechazarla. (58)

No obstante, este acto no resulta agradable para Castel, sino repulsivo a causa de la naturalización de aquel en la práctica médica. Es decir, la mecanización del desnudo en su profesión torna desagradable la naturalidad que, por su parte, había logrado adquirir Laura al desvestirse. Así, nuevamente, la enfermedad y la praxis médica impiden un total desenvolvimiento placentero entre los amantes. Incluso, la protagonista está segura de que, además, Castel no puede omitir los recuerdos de las curaciones durante la intimidad:

⁷⁵ El resaltado es mío.

No le cabía duda, la bondad del doctor, dispuesto siempre sacrificarse, habíale impedido manifestarle antes, con cuánta fuerza el espectáculo de la materia enferma le perseguía sin poder apartarle de su mente. La pasión originó un olvido que sólo duró algunas horas, tal vez algunos meses con cortos intervalos, y ahora reaparecía la realidad tenebrosa e imborrable. (59)

Si bien la curación del mal había sido el preámbulo del acercamiento entre el médico y su paciente, ahora, la subsistencia de la enfermedad obstaculiza la tranquilidad y el encanto que Laura sintió al iniciarse de la relación con Castel, y supone que este experimenta cierta repugnancia ante el cuerpo enfermo:

Laura había tenido siempre el presentimiento de que en su unión amorosa, el doctor vencía cierta repugnancia instintiva; que hacía un esfuerzo para dominarse e impedir que ella se percatase de su inquietud. En vano, durante largos meses forjose la ilusión de que podría quedar enteramente curada; insistente, desesperante, con empeño invencible el mal la alarmaba; no obstante, su principal empeño fue tratar de ocultar en lo profundo de su vientre la punzada dolorosa que allí existía, destrozándole las entrañas y el alma y capaz de desencantar a su amante, de desilusionarle. (60)

Por tal razón —y para continuar al lado de su médico— Laura no manifiesta ni comunica dolor físico alguno ocasionado por la enfermedad. Ella sabe que cualquier señal de sufrimiento bastaría para que Castel abandonará el papel de amante y retomará el de facultativo, lo cual implicaría el término de la relación.

Temerosa, avarienta de su cariño, meditaba sus palabras, evitando un quejido, un lamento, que pudiese advertir al médico e inducirle a una separación. Estaba convencida de que sacrificaría su amor a su deber, le sabía abnegado, poderoso y fuerte de voluntad. (60)

Leopoldo Castel es completamente seducido por la sensualidad y belleza de su paciente, sin advertir su malestar y sufrimiento provocados por la enfermedad. Por consiguiente, durante el idilio, la pasión y el placer vencieron a la racionalidad del médico, lo cual desencadenará los trágicos hechos finales.

El doctor se acostumbró fácilmente a ver en Laura a la amante y no a la enferma. La obligación contraída de asistirle quedó relegada en un abandono indolente y delicioso. El arte femenino de atraer, de seducir, le acaparó durante algún tiempo, por encima de todo escrúpulo. **El beso del amor ahogó la voz de la razón.** (61)

Es así, que el amor y la agonía comparten el mismo tiempo y espacio: la unión de los amantes y el cuerpo de Laura, respectivamente. El dolor negado se convierte en una agonía placentera, ya que su silencio es la condición necesaria para la prevalencia de la unión amorosa. Solo cuando el médico le comunica que no la acompañará durante la noche en que ella se siente realmente mal, ella es consciente de la gravedad de haber callado su sufrimiento por querer conservar el amor de Leopoldo Castel.

El mal, el enemigo, acababa de presentársele sangriento, era imposible continuar escondiéndole; imperioso cual un soberano, se manifestaba inclemente en su furia destructora; Laura, de reina, convirtiéndose en sierva. Hubo de resignarse al vasallaje físico; mas no al del espíritu; renunció al imperio del amor, al castillo de las moradas tornasoles cual los ópalos, y este renunciamiento voluntario de la amante, cuando el corazón sufre

y necesita más que nunca de cariño, implicaba un acto heroico. No se resignó como el cordero eucarístico a mostrarse en actitud de mansedumbre, a ofrecer el sacrificio de consunción y sin belleza del despojo de la materia humana. (62)

Finalmente, Laura no insistirá en mantener el amor de Castel, ya que la enfermedad estaba en un punto de desarrollo que era imposible esconderlo y negarlo por más tiempo. Acepta la gravedad del dolor y, así, el final de su relación, pero está convencida de que no dejará que se mancille su belleza por el daño que producía el mal que atacaba y destruía su cuerpo, mas no su fuerza interior.

CONCLUSIONES

1. El repaso de los distintos estudios historiográficos del modernismo peruano, y el contraste entre ellos, nos permite plantear a) las diferencias de sus planteamientos y b) la ausencia de una perspectiva del modernismo como periodo cultural trasatlántico —ya que solo se le ha estudiado como movimiento artístico—, lo cual permitiría comprender las distintas manifestaciones que presenta este movimiento, incluso en un mismo país. El modernismo fue un movimiento contradictorio, ya que manifestó, en un mismo espacio-tiempo, vertientes y perspectivas opuestas como, por ejemplo, mesticista/hispanista, ciudad/campo, regionalista/exotista y arielista/colónida. Considerando los rasgos mencionados, proponemos tres momentos del modernismo peruano: a) Modernismo inicial. Presenta a dos autores principales, José Santos Chocano y Manuel González Prada. Chocano introduce nuevos paisajes y pomposidad en su poesía; sin embargo, aún presenta rasgos románticos españoles como el tratamiento de temas amorosos y la presencia de la tradición literaria hispanista. El segundo es considerado el precursor del modernismo. b) Modernismo pleno. Este momento presenta influencias francesas, medievales y orientales. Encontramos vertientes decadentistas, simbolistas y degeneracionistas; una

exotización del indio, del paisaje peruano y de su pasado incaico, manifestando muchas veces posturas hispanistas y mesticistas. Asimismo, podemos encontrar en sus narrativas respuestas a los procesos modernizadores y burgueses, por ejemplo, a las campañas de salud e higiene, las cuales buscaban la salud de los cuerpos para una productividad óptima. Además, se desarrolló la poesía, el cuento, la novela y la crónica. c) Modernismo tardío. En este momento apreciamos un agotamiento del modernismo, mas no un abandono total de su forma, la cual sigue presente en la escritura elaborada y estética. Este es un momento de transición del modernismo hacia el regionalismo y el vanguardismo; por tanto, en este se pueden observar representaciones de espacios provincianos, y realidades más íntimas y familiares.

2. El recuento de los estudios acerca de la novela modernista del Perú permite observar la ausencia de una perspectiva homogénea entre sus propuestas, lo cual demuestra que estas distintas perspectivas de comprensión se debe a la complejidad de la época cultural estudiada, la cual presenta diferentes manifestaciones según el país en donde se desarrolló. De igual manera, se evidencian discrepancias en torno a los posibles límites de la narrativa modernista al confundirlos con los postulados vanguardistas, tal como sucede en el estudio de Edmundo Bendezú. Por último, aún la investigación de las novelas peruanas del *entresiglos* es un terreno prácticamente inexplorado, ya que solo se han estudiado un número mínimo de estas. Por consiguiente, es necesaria la revaloración de estas obras, la mayoría excluidas de nuestro canon, para un mayor y óptimo enriquecimiento académico literario.
3. El modernismo, en su búsqueda de nuevas representaciones transgresoras, abordó tópicos relacionados al mal, sexualidad, muerte y enfermedad, influenciados por la prédica médica e higienista del siglo XIX, para la elaboración de posturas artísticas contestatarias al orden burgués, el cual priorizaba la salud y la higiene como el estado

idóneo del cuerpo para la producción económica de una nación. Por consiguiente, las novelas *La ciudad de los tísicos* y *La rosa muerta*, se inscriben dentro de esta tendencia —en el momento que hemos reconocido, anteriormente, como modernismo pleno—, ya que se inspiraron de los postulados médicos de la época para reformularlos y, así, elaborar representaciones literarias transgresoras contra la salud y el orden social aspirados por la sociedad burguesa.

4. Las metáforas creadas en torno a las enfermedades del cáncer y de la tuberculosis reflejaron las preocupaciones y problemáticas de la humanidad de fines del siglo XIX e inicios de XX. Estas representaciones, en paralelo a la salud, definen un ideal de formas sociales que sugieren una actitud contraria al orden establecido en la época. Ambos males físicos son crisis que permiten alcanzar cierta libertad y autonomía frente a una realidad contraria a los deseos. Por un lado —considerando los planteamientos de Sontag— observamos, en *La ciudad de los tísicos*, que la tuberculosis es una enfermedad asociada a la utopía y al placer sexual. Por otro lado, en el caso de la representación del cáncer en *La rosa muerta*, concluimos que esta enfermedad está asociada a la autonomía femenina, tanto sexual como social.
5. La mujer enferma adquiere, por un lado, una mayor carga sensual o hermosura y, por otro lado, mayor autonomía como sujeto sociosexual. En el caso de *La ciudad de los tísicos*, las mujeres tuberculosas presentan rasgos sensuales acrecentados por la fiebre, la tos y la sangre. En cambio, en *La rosa muerta*, la protagonista es testigo de cómo se reduce su belleza a raíz del desarrollo del cáncer. Sin embargo, los personajes femeninos, en ambas novelas, comparten los cambios en torno a la sexualidad que se manifiestan a causa del desarrollo de las enfermedades físicas. Estos cambios son contrarios a los que establece la decencia de la vida matrimonial; es más, el desenvolvimiento de los caracteres analizados se efectúa en los márgenes de esta

institución jurídico-religiosa, evidenciando la fuerza y dominio de las pasiones sexuales. Por lo tanto, la enfermedad es el medio por el cual los personajes femeninos adquieren libertad sexual, tanto en espacios cosmopolitas como en aquellos alejados de la urbe moderna.

6. La ausencia y presencia del médico también responden a las preocupaciones de la época, las cuales giran en torno al desarrollo, progreso, orden y razón. La ausencia del discurso médico en *La ciudad de los tísicos* representa la negación de la prédica científica que normatizaba el desarrollo de la sociedad. Así, la aldea de los tísicos puede desenvolverse sin la mirada médica que vigilaría su salud sexual y su actividad reproductiva o los casos de mortandad que atentarían contra el progreso de la comunidad. Por tanto, la idea de progreso en la novela de Abraham Valdelomar queda cancelada. En cuanto a *La rosa muerta*, esta novela sí cuenta con la presencia de este discurso, representado en el personaje de Leopoldo Castel. Si bien la mirada vigilante de la ciencia se instaura sobre el cuerpo enfermo —y pretende controlarlo mediante la razón—, la figura del médico atraviesa un conflicto interno entre el deber y el deseo. Castel, al cometer adulterio y establecer una relación extramarital con Laura, desestabiliza dos discursos normativos: a) el matrimonio y b) el médico-científico.
7. Por lo tanto, a partir de las interacciones entre los cuerpos enfermos y el discurso médico —presente o ausente—, las representaciones de la sexualidad, en ambas novelas, se caracterizan por desenvolverse en los márgenes del matrimonio, lo cual demuestra que las pasiones y la búsqueda del goce corporal se imponen sobre los valores enarbolados por la institución matrimonial. Esta libertad sexual es alcanzada solo mediante la presencia y desarrollo de la tuberculosis y el cáncer; es decir, la enfermedad es la crisis y el móvil que permiten la transgresión del orden social establecido y, al mismo tiempo, el establecimiento de uno nuevo.

8. Los espacios de ambas narraciones son diferentes entre sí. En *La rosa muerta*, la ciudad —casi en su totalidad París— es el lugar donde transcurren las acciones. Este es el ambiente apropiado para que Laura represente la nueva imagen de la mujer moderna, independiente y sin relaciones ni parentescos, en pos de integrarse a la dinámica social e intelectual del momento. En cambio, en *La ciudad de los tísicos*, la aislada aldea de tuberculosos conforma un espacio idealizado que funciona independientemente de la ciudad moderna, porque se desenvuelve mediante modos de vida distintas a la de esta, tanto en el aspecto social, económico y sexual. Esta última idea se puede observar en la libertad sexual de los amantes, en la sensibilidad del artista enfermo, en la ausencia de la figura del médico y en la nulidad de las fuerzas de trabajo. Así, la novela de Valdelomar representa la imagen de la ciudad utópica, cuyo funcionamiento está basado en las dinámicas de la enfermedad y del esteticismo, mas no en los conceptos de orden, salud y progreso: fines que aspiraba la ciudad moderna para su consolidación y crecimiento.
9. El proceso modernizador de inicios del siglo XX, en Latinoamérica, fue un periodo de renovación que desencadenó conflictos sociales que afectaron, principalmente, a la clase obrera, a los artistas e intelectuales, y a la cultura indígena. Frente a esta coyuntura, el modernismo desafía los convencionalismos morales de manera abierta y presenta una visión de mundo ajena a los conflictos sociales de la época, asimilando una sensibilidad distinta. Es por eso que el artista deja de ser el transmisor de los valores morales burgueses y presenta una nueva sensibilidad. Esto se observa en *La ciudad de los tísicos*, obra en la que el tópico del artista enfermo —que se identifica con el héptico Alphonsin— se desarrolla en relación al de la ciudad idealizada. En otras palabras, el sanatorio utópico es el lugar ideal donde el artista encuentra la posibilidad de desarrollar su obra, a causa de que la sociedad moderna manifiesta una sensibilidad

distinta a la suya, lo cual provoca que se considere a sí mismo como un ser ajeno o «extranjero» de su propia comunidad.

10. La vida de los enfermos es un transcurrir de hechos y acciones en espera del último momento: la muerte. Antes del inminente final, los personajes, carcomidos por el mal, no desperdician momento alguno y viven al máximo el corto tiempo con el que cuentan. Por ende, podemos observar el tópico conocido como *carpe diem*. En el caso de la novela de Valdelomar, dicho tópico es evidente en las acciones de Armando y Margarita, quienes, en la certeza de la muerte, viven de manera intensa el presente. por otra parte, en la novela de Cáceres, dicho tópico lo encontramos en las experiencias que atraviesa Laura al involucrarse con Leopoldo Castel, a pesar de ser consciente del dolor y del peligro.
11. La muerte simboliza el fin de la autonomía y de la vitalidad adquiridas gracias a la presencia y desarrollo de la enfermedad. En *La ciudad de los tísicos*, la muerte está representada por el advenimiento y establecimiento de la ciudad moderna —los cuerpos sanos y vigorosos, la minería, la industria— en la aldea enferma, lo cual significaría la destrucción de esta por parte de los mecanismos capitalistas. Por otra parte, en *La rosa muerta*, la muerte es la cancelación de la libertad sociosexual femenina que había alcanzado Laura a pesar de las limitaciones intelectuales y sociales que enfrentaron las mujeres de inicios del siglo XX. Por consiguiente, la muerte anula la libertad femenina y lo subyuga a las limitaciones del orden establecido.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria:

- Cáceres, Aurora
2007 *La rosa muerta*. Buenos Aires: Stock Cero.
- Valdelomar, Abraham
2001 *Obras completas*. Lima: Ediciones Copé.

Bibliografía secundaria:

- Álvarez Chacón, Edgar
1995 *La Poética del modernismo en La ciudad de los típicos de Abraham Valdelomar*. Lima: Tesis (Lic.) -- UNMSM, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, EAP de Literatura.
- Barrionuevo, Carmen
2008 «Aurora Cáceres, “Evangelina”, entre el modernismo finisecular y la reivindicación feminista». En *Inti: Revista de literatura hispánica* 67; Vol. 1; p. 27-44.
- Basadre, Jorge
2005 *Historia de la República del Perú (1822 – 1933)*. Lima: Editora El Comercio S. A.
- Bendezú Aibar, Edmundo
1992 *La novela peruana. De Olavide a Bryce*. Lima: Editorial Lumen.
- Bernabé, Mónica
2006 *Vidas de artistas*. Lima: IEP.

- Burga, Manuel y Flores Galindo, Alberto
1984 *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Ediciones Rikchay Perú.
- Castro Arenas, Mario
1965 *La novela peruana y la evolución social*. Lima: José Godau Editores.
- Contreras, Carlos, y Gonzales, O. (Eds.)
2015 *Perú, la apertura al mundo, 1880-1930* (1° Edición). Madrid: Fundación Mapfre-Taurus.
- Clúa Ginés, Isabel
2009 «La morbidez de los textos: literatura y enfermedad en el fin de siglo». En *Frenia*, Vol. IX; p. 33-52.
- Delgado, Washington
1984 *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Rikchay Perú.
- Elmore, Peter
1993 *Los muros invisibles: Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul.
- Escobar, Alberto.
1960 *La narración en el Perú*. Lima: Editorial Letras Peruanas.
- Franco, Jean
1985 *La cultura moderna en América Latina*. México: Editorial Grijalbo.
- García Bedoya, Carlos
1990 *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Latinoamericana Editores.
- García Calderón, Ventura
1914 *La literatura peruana (1535 -1914)*. New York- París, Extrait de la Revue Hispanique, t. XXXI.
- González, Aníbal
1987 *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- Grau Llevería, 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* 89; p. 36-44.
- Gullón, Ricardo
1990 *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gutiérrez Girardot, Rafael
1988 *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Henríquez Ureña, Max
1962 *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Higgins, James
2006 *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Klaren, Peter F.
2004 *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- LaGreca, Nancy
2012 «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*». *Hispania* 4, vol. 95; p. 617-628.
- Litvak, Lily
1979 *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.
- Mannarelli, María Emma
1999 *Limpias y modernas. Género, higiene y cultura en la Lima del novecientos*. Lima: Ediciones Flora Tristán.
- Mariátegui, José Carlos
2010 *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Editora El Comercio S. A.
- Meyer-Minnermann, Klaus
1997 *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Nouzeilles, Gabriela
1997 «Narrar el cuerpo propio. Retórica modernista de la enfermedad». *Revista de Investigaciones Literarias* 9, año 5; p. 149-176.
1998 «La ciudad de los tísicos: tuberculosis y autonomía». En *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 23, N° ½; 1998; p. 295-313
2000 *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Núñez, Estuardo
1965 *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*. México: Editorial Pomarca.
1968 *Las letras de Italia en el Perú. Estudios de literatura comparada*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Olivares, Jorge
2010 «La recepción del decadentismo en Hispanoamérica». En *Hispanic Review* 1, vol. 48; p. 57-76
- Poe, Karen
2010 *Eros pervertido: La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Pozo García, Alba del
 2013 *Género y enfermedad en la literatura española del fin de siglo XIX-XX*. Barcelona: Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.
- 2015 «Reescrituras finiseculares del discurso médico en el *Manual del perfecto enfermo* (1911) de Rafael Urbano». En *Hispanófila*, Vol. 174; p. 171-186.
- Rama, Ángel
 1985 *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Ramos, Julio
 2009 *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.
- Riva Agüero, José de la
 1962 *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sánchez, Luis Alberto
 1951 *La literatura peruana*. Tomo VI. Asunción: Editorial Guaranía.
- Silva Beauregard, Paulette
 2000 *De médicos, idilios y otras historias. Relatos sentimentales y diagnósticos de fin de siglo (1880 – 1910)*. Santa Fe de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Sontag, Susan
 1996 *La enfermedad y sus metáforas. Y el sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus.
- Tamayo Vargas, Augusto
 1965 *Literatura peruana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Utrera Torremocha, María Victoria
 2015 *Poéticas de la enfermedad en la literatura moderna*. Madrid: Editorial Dykinson.
- Velázquez Castro, Marcel
 2017 *Biotecnologías novelísticas en la región andina (1840-1905). Lectura y cuerpo*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Literatura Latinoamericana. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Villena, Luis Antonio de
 2001 *Diccionario esencial del Fin de siglo*. Madrid: Valdemar.
- Ward, Thomas
 2002 «Los posibles caminos de Nietzsche en el Modernismo». En Nueva Revista de Filología Hispánica 2, Vol. L; p. 489-515.
- 2007 «Introducción». En *La rosa muerta*. Buenos Aires: Stock Cero.

Zavaleta, Carlos Eduardo

1999 «La novela poética peruana en el siglo XX». En *BAPL* 31; p. 63-94.

Bibliografía complementaria:

Foucault, Michel

1998 *Historia de la sexualidad*. México D.F.: Siglo XXI Editores

Nordau, Max

1902 *Degeneración*. Traducción de Nicolás Salmerón y García Madrid:

Librería de Fernando Fe – Saénz de Jubera

Reis, Carlos y M. Lopes, Ana Cristina

1996 *Diccionario de narratología*. Salamanca: Colegio de España.