

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Imaginarios socio-sexuales en crisis: las representaciones del médico,
la prostituta y la mujer enferma en las obras de Clorinda Matto,
Mercedes Cabello, Aurora Cáceres y Adela Zamudio

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Literatura
Hispanoamericana que presenta:

Sha Sha Gutiérrez Ñahui

Asesora:

Luz Ainaí Morales Pino

Lima, 2025


Informe de Similitud

Yo, Luz Ainai Morales Pino, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis titulada *Imaginarios sociosexuales en crisis: las representaciones del médico, la prostituta y la mujer enferma en las obras de Clorinda Matto, Mercedes Cabello, Aurora Cáceres y Adela Zamudio*, de la autora Sha Sha Gutiérrez Ñahui, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 5%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 05/02/2025.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 6 de febrero del 2025

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora:	
<u>Morales Pino, Luz Ainai</u>	
DNI:49015131	
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9339-5731	
Firma	

DEDICATORIA

A Francisca Ñahui y la costurera que alguna vez fue

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer, en primer lugar, a Ainaí Morales-Pino, mi asesora y profesora del pregrado y posgrado. Sin su paciencia y su cálido e invaluable apoyo, esta tesis no habría visto la luz. Mi forma de leer (y estudiar) la literatura del siglo XIX cambió gracias a sus clases y las conversaciones que tuvimos a lo largo de estos años. En segundo lugar, agradezco los *insights* que me dio Ana María durante la última etapa de reescritura de la tesis: el mundo cambió desde la primera vez que hablamos y, al fin, me siento satisfecha por el camino recorrido. En tercer lugar, quisiera agradecer a mi familia por escucharme y acompañarme en este sinuoso camino que fue y seguirá siendo mi carrera: mamá, papá, Mili, Lily, Roger, Miguel, Cristian, Waldy, Illary y Catita, esta tesis es nuestra. En cuarto lugar, agradezco a lxs amigxs que me dio el colegio, la universidad y la Red Literaria Peruana. Valery, Mafe, Rubí, Fiorella, Vanessa, Sandy y Lisseth, *I guess that this must be the place / I can't tell one from another / Did I find you or you find me?* Qué insulsa sería mi vida sin ustedes. También quisiera agradecer a Erick y Jean Paul por confiar en mí incluso cuando pierdo el timón de mi nave. Por último, *María María María* [...] mi tesis tampoco habría visto la luz si no fuera por el apoyo y la atenta escucha de Maje. Gracias por ser mi lugar de contención junto con la música de Alex Anwandter.

RESUMEN

Esta tesis propone una lectura relacional de cuatro textos literarios escritos por mujeres latinoamericanas y publicados en el periodo de entre siglos (1880-1914). En particular, se estudian las representaciones del médico, la prostituta y la mujer enferma en *Blanca Sol* (1889) de Mercedes Cabello, “El corsé” (1890) de Clorinda Matto, *La rosa muerta* (1914) de Aurora Cáceres y “El velo de la Purísima” de Adela Zamudio. A partir del diálogo con el psicoanálisis, la crítica literaria feminista y la teoría crítica contemporánea, se busca analizar las relaciones de género y poder en obras que problematizan las matrices estético-ideológicas dominantes en la producción literaria de la época, tales como el modernismo, el naturalismo y el decadentismo. Así pues, mientras los personajes masculinos de estos textos empiezan a perder su poder sobre los sujetos femeninos, estos últimos adquieren una mayor autonomía, aunque pierdan la vida o el estatus de “decencia” en el proceso. En tal sentido, las prostitutas y las mujeres enfermas son retratadas como sujetos de saber y dicho saber pone en evidencia su exclusión del proyecto de modernidad. En contraste, los médicos, otrora representantes de la verdad y el progreso por su vínculo con la ciencia, son desautorizados por medio del humor y su representación como adúlteros, asesinos seriales y mensajeros de la muerte. Así pues, para demostrar esta hipótesis, se ha estructurado este trabajo en tres capítulos. En primer lugar, se analizará la des-idealización de la mujer enferma en las cuatro obras seleccionadas, con la finalidad de establecer una lectura crítica sobre el dolor, la vergüenza y la infelicidad a partir de la teoría de los afectos. En segundo lugar, se estudiará la representación y la función de la prostituta en *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima”, teniendo en cuenta los roles de género que operan sobre ella y sus estrategias de subsistencia/resistencia. Por último, en el tercer capítulo, se examinará la crisis del

sujeto/saber médico en “El corsé” y *La rosa muerta*. Para ello, será necesario analizar la construcción de masculinidades desbordadas, así como el carácter espectral y ominoso de los facultativos.

Palabras clave: médicos, prostitutas, mujeres enfermas, costureras, narrativa del entre siglos latinoamericano, escrituras de mujeres.



ABSTRACT

This thesis proposes a relational reading of four literary texts written by Latin American women and published in the *entre siglos* period (1880-1914). Specifically, representations of the doctor, the prostitute and the ill woman are studied in Mercedes Cabello's *Blanca Sol* (1889), Clorinda Matto's "El corsé" (1890), Aurora Cáceres's *La rosa muerta* (1914) and Adela Zamudio's "El velo de la Purísima". Through the use of psychoanalysis, feminist literary criticism and contemporary critical theory, this thesis seeks to analyze the gender and power relations in works that problematize the dominant aesthetic-ideological matrices in the literary production of the epoch, such as modernism, naturalism, and the decadent movement. That is, as the male characters of these texts start to lose their power over the female subjects, the latter obtain greater autonomy, even as they lose their life or their "decency" status in the process. In such sense, prostitutes and ill women are pictured as subjects of knowledge, and such knowledge brings to light their exclusion from the project of modernity. In contrast, doctors, once held as representatives of truth and progress for their association with science, are derided through the use of humor and their portrayal as adulterers, serial killers, and messengers of death. To demonstrate this hypothesis, this work is structured in three chapters. First, it analyzes the de-idealization of the ill woman in the four selected works to establish a critical reading of pain, shame and unhappiness derived from the affect theory. Second, it studies the representation and the role of the prostitute in *Blanca Sol* and "El velo de la Purísima", considering the gender roles that operate above her and her strategies of subsistence/resistance. Lastly, in the third chapter, it will examine the crisis of the medical subject/knowledge in "El corsé" and *La rosa muerta*. To do this, it will be necessary to

analyze the construction of overflowing masculinities, as well as the spectral and uncanny character of the physician.

Key words: doctors, prostitutes, ill women, seamstresses, Latin American narrative of the *entre siglos*, women's writings.

ÍNDICE

Dedicatoria.....	3
Agradecimientos.....	4
Resumen.....	5
Introducción.....	11
Capítulo 1: La des-idealización de la mujer enferma en la narrativa del entre siglos hecha por mujeres.....	43
1.1 Coser y enfermarse en un contexto de pobreza: la representación de la costurera en <i>Blanca Sol</i> (1889) de Mercedes Cabello y “El velo de la Purísima” de Adela Zamudio.....	45
1.1.1 La (des)idealización de la costurera virtuosa en <i>Blanca Sol</i>	54
1.1.2 El descontento de la costurera como paradigma crítico de la modernidad en “El velo de la Purísima”.....	63
1.1.3 El lugar marginal de la costurera y la necesidad de articular redes de apoyo entre mujeres en <i>Blanca Sol</i> y “El velo de la Purísima”.....	74
1.2 Enfermedades (in)curables en “El corsé” (1890) de Clorinda Matto y <i>La rosa muerta</i> (1914) de Aurora Cáceres.....	77
1.2.1 La moda y su producción de cuerpos anómalos en “El corsé”.....	84
1.2.2 El cáncer como metáfora de la pérdida de autoría en <i>La rosa muerta</i>	95
1.2.3 Entre el humor y la tragedia: las enfermas no normativas de “El corsé” y <i>La rosa muerta</i>	112
Capítulo 2: Más allá de vicios morales y la fetichización: la representación de la prostituta en <i>Blanca Sol</i> y “El velo de la Purísima”.....	115

2.1 Resistir y develar: la función de la prostituta en <i>Blanca Sol</i>	117
2.2 La prostituta y la Virgen María como agentes reformadores de la sociedad en “El velo de la Purísima”.....	145
2.3 Las prostitutas como sujetos de saber en <i>Blanca Sol</i> y “El velo de la Purísima”.....	167
Capítulo 3: La autoridad científica en disputa: la representación del sujeto/saber médico en “El corsé” y <i>La rosa muerta</i>	173
3.1 Las “tretas” del yo femenino frente a la irrupción del espectro en “El corsé”.....	173
3.2 Adúlteros, asesinos seriales y mensajeros de la muerte: los médicos fatales en <i>La rosa muerta</i>	187
3.3 Entre fantasmas y masculinidades desbordadas: la crisis del sujeto/saber médico frente a la agencia femenina en “El corsé” y <i>La rosa muerta</i>	205
Conclusiones.....	209
Bibliografía.....	229

INTRODUCCIÓN

Esta tesis tiene como objetivo analizar cuatro textos de escritoras latinoamericanas publicados a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, periodo que Elena Grau-Lleveria (2008) ha preferido denominar “entre siglos” en lugar de otras nomenclaturas tradicionalmente utilizadas como “fin de siglo” o *fin de siècle*¹. Estudiar este periodo es importante, porque los textos literarios publicados durante estos años “se encuentran “entre” varias tendencias artísticas, “entre” la tradición femenina de la novela moral, sentimental, la tradición realista decimonónica y la corriente dominante de la época, el modernismo, y “entre” la asimilación y el rechazo de las feminidades propuestas por los discursos dominantes” (Grau-Lleveria 2008: 14-15). Dado el carácter híbrido de varios de los textos del entre siglos, trabajos posteriores como los de Ainaí Morales-Pino (2017, 2023) retoman y amplían los estudios sobre este periodo al analizar las redes y tensiones entre la literatura peruana y venezolana². Así pues, siguiendo a Morales-Pino (2017), utilizar el término “entre siglos” en lugar de “fin de siglo” o *fin de siècle* constituye

una elección política y deliberada que busca dar cuenta de la forma en que estos escritores y estas escritoras del periodo se ubicaron entre estéticas, entre éticas y entre ideologías, precisamente como una estrategia de adquisición de poder que, no obstante, ha sido

¹ En *Las olvidadas: mujer y modernismo*, Elena Grau-Lleveria sitúa el entre siglos entre 1880 y 1914, y plantea que dicho término “connota hibridez, a la vez que marca un lugar textual concreto distinto al de final o principio de siglo, ya que es las dos cosas al mismo tiempo” (2008: 14). En otras palabras, pone el énfasis en la continuidad que configura el periodo en lugar de la ruptura estético-ideológica que sí está presente en el término “fin de siglo”, proveniente de la historiografía francesa. Siguiendo esta misma línea de análisis, Grau-Lleveria descarta el uso de la nomenclatura *fin de siècle* por no responder a las particularidades de la realidad y la literatura hispanoamericana. Asimismo, “el vocablo “entre siglos”, separado y sin guiones, alude a una ubicación entre espacios y tiempos” (Morales-Pino 2023: 32), que marca y visibiliza la crisis del periodo.

² Entre los investigadores que siguen esta forma de periodización, se encuentra Ana Alejos (2022), quien en su tesis de maestría estudia las subversiones y resignificaciones de los imaginarios decadentes en la narrativa breve del escritor peruano José Antonio Román (1873-1920). Otros investigadores que ponen en evidencia “la compleja continuidad que marca la etapa que va desde 1880 hasta inicios de la primera guerra mundial” son Federico de Onís, Aníbal González, Joan Torres-Pou, Nancy LaGreca, entre otros (Morales-Pino 2023: 31-32).

silenciada por la historia literaria en el proyecto de dar coherencia y homogeneidad a un corpus tensional y complejo, como lo es el corpus del entre siglos (14).

Este silenciamiento adquiere otro cariz cuando se piensa en la literatura latinoamericana del entre siglos hecha por mujeres, puesto que a lo largo del siglo XIX y casi todo el siglo XX, la crítica e historiografía literarias han ignorado (o simplificado) el trabajo de varias de ellas³. Si bien esta situación ha cambiado en las últimas décadas, gracias a las investigaciones de Iris M. Zavala, Francine Masiello, Evelyn Picón Garfield y Francesca Denegri, todavía hay muchos caminos por explorar dentro de este campo de los estudios literarios⁴. Por este motivo, esta tesis busca poner en diálogo cuatro obras escritas por mujeres latinoamericanas del entre siglos. En particular, se ha optado por estudiar dos novelas –*Blanca Sol* (1889) de Mercedes Cabello de Carbonera y *La rosa muerta* (1914) Zoila Aurora Cáceres– y dos relatos –“El corsé” (1890) de Clorinda Matto de Turner y “El velo de la Purísima” de Adela Zamudio– con la finalidad de trazar una cartografía sobre el no-lugar de la mujer en la nación y complejizar los postulados y valoraciones en torno a lo que se ha denominado común y problemáticamente como “literatura femenina”. Esta nomenclatura tiene un sesgo patriarcal para Eliana Rivero, puesto que en su estudio sobre los feminismos hispanoamericanos, señala que esta

³ De esta forma, se ha concebido al letrado y, posteriormente, al artista como sujetos exclusivamente masculinos en *La ciudad letrada* de Ángel Rama (1984) y *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989) respectivamente. El silencio de estos críticos fundacionales para los estudios sobre la literatura latinoamericana del siglo XIX es sintomático, porque a pesar de la larga tradición de mujeres escritoras que desde muy temprano ejercían funciones de profesionalización, se ha omitido su lugar en el campo literario y cultural.

⁴ Iris M. Zavala, Francine Masiello, Evelyn Picón Garfield y Francesca Denegri cuentan entre las pioneras en la crítica literaria feminista. Iris M. Zavala fue coordinadora del libro *Breve historia feminista de la literatura española* (1992). Tal como establece Laura Borràs, “con este acercamiento a la literatura escrita por mujeres desde el siglo XIX hasta la actualidad se cierra la labor fundamental de rastrear la ausencia de la mujer del discurso literario” (1999: 141). En 1992, Francine Masiello también publicó *Between Civilization & Barbarism. Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*. Un año después, en 1993, Evelyn Picón Garfield publicó *Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Por último, *El abanico y la cigarrera: la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú* (1996) de Francesca Denegri fue un estudio clave para futuras investigaciones sobre la literatura peruana del siglo XIX hecha por mujeres. Entonces, “la labor fundamental de rastrear la ausencia de la mujer del discurso literario”, en palabras de Laura Borràs, no termina de cerrarse, porque la construcción de un archivo literario feminista es, en realidad, una permanente reconstrucción que se complejiza con cada investigación.

adjetivación “está indudablemente contaminada por el repetido uso canónico patriarcal que relega lo perteneciente a la(s) mujer(es) a una indiscutiblemente inferior alteridad” (1994: 22). De esta forma, la crítica literaria del siglo XIX y buena parte del siglo XX ha simplificado el abordaje a las obras de las mujeres al agruparlas dentro de un todo homogéneo cuando, en realidad, se pueden encontrar diferencias sustanciales a nivel estético e ideológico.

Por todo lo mencionado, la selección de este corpus no es arbitraria, puesto que se busca aplicar una lectura “relacional” en términos de Ainaí Morales-Pino (2017, 2023) que no solo tome en cuenta los puntos de contacto entre una y otra obra, sino también sus diferencias y, para ello, es importante identificar desde qué lugares escriben Mercedes Cabello (Moquegua, 1845-1909), Clorinda Matto (Cusco, 1852-1909), Adela Zamudio (Cochabamba, 1854-1928) y Aurora Cáceres (Lima, 1877-1958).

Escritoras del entre siglos: una cartografía en movimiento

Mercedes Cabello y Clorinda Matto forman parte de lo que algunas investigadoras como Francesca Denegri ha denominado la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú (2018a)⁵. Ambas participaron en las veladas literarias de la escritora argentina Juana Manuela Gorriti (1818-1892)⁶ e incursionaron en el periodismo a favor de la educación de la mujer. Además de tener una imprenta en su casa, Matto dirigió varias

⁵ A la luz de nuevas investigaciones, estos planteamientos pueden ser complejizados, ya que hay varias escritoras como Margarita Práxedes Muñoz (Lima, 1848 – Buenos Aires, 1909), María Nieves Bustamante (Arequipa, 1861 – Arequipa, 1947), Dora Mayer (Hamburgo, 1868 – Lima, 1959), María Jesús Alvarado (Chincha Alta, 1878 – Lima, 1971) y Miguelina Acosta (Yurimaguas 1887 – Lima, 1933) que participaron en el campo literario y cultural del periodo y, si bien son muchos los factores que determinan que se pueda hablar de generaciones o grupos articulados en algunos casos y no en otros, lo que resulta problemático es repetir mediante estos gestos los silencios y silenciamientos de la historia literaria, ya que solo se canonizarían a algunas autoras sobre otras.

⁶ Estas veladas se llevaron a cabo entre los años 1875 y 1877, y “desplazaron a las tertulias y clubes literarios como centro de la vida literaria limeña” (Denegri 2018a: 168). En estos espacios, “las novelistas y periodistas Clorinda Matto, Mercedes Cabello, Teresa González de Fanning y Lastenia Larriva, entre varias otras escritoras menos conocidas, tuvieron su bautismo literario y alcanzaron el reconocimiento público de los literatos limeños” (Denegri 2018a: 172).

revistas dentro y fuera del Perú⁷. En 1884, “dirigió *La Bolsa* de Arequipa y, en Lima, el semanario literario y comercial *El Perú Ilustrado*, de octubre de 1889 a julio de 1890” (Ortiz 2018: 104). Después de ser acosada políticamente por las fuerzas de Piérola, Matto tomó la decisión de exiliarse en Argentina y es allí donde funda *El Búcaro Americano* en 1896. Esta revista

surge como espacio al servicio de la literatura hispanoamericana, en especial de las escritoras, y en defensa de la emancipación de la mujer que reclama el progreso de la sociedad moderna para que ella “pueda cumplir satisfactoriamente los deberes que esa misma corriente evolutiva le señala, no solo como a madre y esposa, cargos fáciles de desempeñar porque el corazón los dirige; la mujer como suegra, como madrastra, como nuera, como cuñada, como amiga, tiene delante escollos difíciles de salvar si no es el cerebro ilustrado y la voluntad educada los que vienen a tomar parte directa en su modo de ser” (Zanetti 2010: s/p).

Así como las palabras de Matto reafirman su compromiso con la educación femenina, su práctica periodística devela lo importante que fueron las redes entre mujeres para resistir al orden patriarcal. Publicarlas implicaba visibilizar su trabajo creativo e intelectual dentro de la esfera pública. No es gratuito, en ese sentido, que Aurora Cáceres publique su primer artículo en el *Búcaro Americano* (Ruiz Barrionuevo 2018, Pachas Maceda 2019, Guardia 2019, Alejos 2020) luego de exiliarse en Argentina por el golpe de Estado de Nicolás de Piérola⁸.

⁷ Esta imprenta recibió el nombre de La Equitativa y fue fundada junto con su hermano. En este lugar, “se imprimieron el bisemanario *Los Andes*, periódico cacerista dirigido por Clorinda Matto, además de una diversidad de libros, entre ellos los comprendidos dentro de la categoría de “literatura nacional”, tal como se anuncia en las páginas de *Los Andes*. Gran parte de la obra narrativa de Matto, incluidos los dos tomos de *Tradiciones y leyendas*, sus novelas, su dramaturgia y sus ensayos fue re-impresa en *La Equitativa*” (Denegri 2018b: 3). Dada la posición cacerista de Clorinda Matto, los seguidores de Nicolás de Piérola destruyeron su casa e imprenta cuando este político tomó el poder en 1895.

⁸ Aurora Cáceres fue hija de Andrés Avelino Cáceres (1836-1923), presidente del Perú durante dos periodos: 1886-1890 y 1894-1895. A diferencia de Mercedes Cabello y Clorinda Matto, Aurora Cáceres recibe estudios superiores en el extranjero. Así, “se inscribe en la Escuela de Altos Estudios Sociales de la Sorbona entre los años 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*” (Alejos 2020: 102). Entonces, estamos frente a una escritora abiertamente feminista, destacada por su lucha a favor del sufragio femenino.

Si bien Mercedes Cabello y Clorinda Matto contaron con las veladas literarias de Juana Manuela Gorriti, en Europa, Aurora Cáceres participó activamente en el campo literario y cultural de la época (Pachas Maceda 2019, Guardia 2019) e incluso “mantuvo en París un salón literario” (Alejos 2020: 106). Entonces, estas mujeres articularon redes transnacionales, dado que la nación a la que, en teoría, pertenecían había sido construida/imaginada como una “comunidad fraternal” (Pratt 1993: 53) que invalidaba el lugar del sujeto femenino en la sociedad. Por ello, Mary Louise Pratt señalaría que

En la política, los movimientos femeninos autónomos han sido más frecuentemente internacionalistas y antimilitaristas, por ejemplo. En las letras, al menos antes de 1945, las intelectuales latinoamericanas pensaban no en términos de patrimonios nacionales (que típicamente han excluido su trabajo), sino más bien en términos mundiales o hemisféricos. Actuando como escritoras, comentaristas, editoras de revistas, traductoras, antologistas y mentoras, muchas enfocaron su trabajo cultural en prácticas de lo que se podría llamar mediación transnacional (Pratt 1993: 55)⁹.

A diferencia de las escritoras peruanas anteriormente mencionadas, Adela Zamudio no se caracterizó por ser una mujer viajera. Vivió y murió en su ciudad de origen: Cochabamba¹⁰. De acuerdo con Gabriela Ovando, “Zamudio tuvo el valor de enfrentarse con la jerarquía eclesiástica en defensa de los derechos a la educación de la mujer boliviana, de reclamar la necesidad de contar con programas laicos y, además, de lanzar propuestas como la de la instauración del matrimonio civil y el derecho al divorcio”

⁹ Esta mediación transnacional tuvo un especial desarrollo en el Buenos Aires finisecular, puesto que muchas escritoras peruanas como Mercedes Cabello, Clorinda Matto, Carolina Freyre de Jaimes, Aurora Cáceres, Margarita Práxedes Muñoz y Teresa González de Fanning acudieron a esta ciudad para fortalecer sus vínculos sororales en un contexto en el que “los crecientes reclamos de derechos políticos y sociales dinamizan la participación de las mujeres en la esfera pública de la mano de asociaciones y periódicos que implican para estas escritoras peruanas oportunidades de intervención pública” (Vicens 2020: 154).

¹⁰ Clorinda Matto, por su parte, murió en el exilio, en Buenos Aires. Otra autora que también falleció en tierras extranjeras fue Aurora Cáceres, quien perdió la vida en Madrid, a los ochenta años, luego de una fructífera carrera literaria en Europa. Mercedes Cabello tuvo acaso el destino más trágico de todas ellas, puesto que pasó los últimos años de su vida en el Manicomio del Cercado de Lima. Todo ello guardaría relación con el subtítulo de este apartado (“Escritoras de entre siglos: una cartografía en movimiento”), porque frente a la nación construida/imaginada como “comunidad fraternal” (Pratt 1993: 53), los lugares enunciativos de estas autoras se caracterizan por los desplazamientos y los desarraigos: están en constante transición, creando comunidades transnacionales.

(2007: 57). Los reclamos de esta autora también se reflejaron en su obra poética y narrativa. Así, en uno de sus poemas –titulado “Quo Vadis”– cuestionó el comportamiento poco ético de los representantes de la Iglesia Católica (Paz-Soldán 2010: 138)¹¹. La crítica a ciertas prácticas religiosas también podemos encontrarla, en menor o mayor medida, en las obras de Mercedes Cabello y Clorinda Matto. Así, en *Blanca Sol* (1889) se cuestiona la educación materialista que recibe la protagonista por parte de las monjas de su escuela. Por otra parte, en la primera novela de Clorinda Matto, *Aves sin nido* (1889), se denuncia el abuso de poder por parte de las autoridades eclesiásticas en el pueblo ficticio de Killac. Estamos, entonces, frente a escritoras que no temen tomar la pluma para denunciar una serie de problemáticas sociales que afectan, sobre todo, a la mujer. Sin embargo, las consecuencias de asumir su lugar como autoras en sociedades eminentemente patriarcales son altas, puesto que terminan siendo aisladas y/o censuradas¹².

A partir de este marco histórico y cultural, se propone analizar las relaciones de género y poder entre los personajes masculinos y femeninos en dos novelas ampliamente estudiadas como *Blanca Sol* (1889) de Mercedes Cabello y *La rosa muerta* (1914) de Aurora Cáceres, y dos relatos poco abordados por la crítica literaria como “El corsé” (1890) de Clorinda Matto y “El velo de la Purísima” de Adela Zamudio. En particular, se examinará una serie de figuras literarias que (re)aparecen, bajo distintas formas, en las obras anteriormente mencionadas, tales como el médico, la prostituta, la mujer enferma y/o dedicada a la costura.

¹¹ Por este poema, “suscitó una polémica en la que intervino gran parte de la pequeña sociedad civil de entonces; por una parte, estaban Zamudio y algunos intelectuales que la apoyaron, y por otra los que reaccionaron en contra del texto de Zamudio: el padre Pierini y aquellos grupos incondicionales de la Iglesia, especialmente de señoras de asociaciones de beneficencia” (Paz-Soldán 2010: 138).

¹² Así como la casa-imprenta de Clorinda Matto es destruida por inmiscuirse en la política, Mercedes Cabello también es censurada por su producción literaria tardía. Novelas como *Blanca Sol* (1889) y *El conspirador: autobiografía de un hombre público* (1892) fueron objeto de severas críticas que terminaron por aislarla de la sociedad.

Así pues, sostengo que mientras los personajes masculinos de estos textos empiezan a perder su poder sobre los sujetos femeninos, estos últimos adquieren una mayor autonomía, aunque pierdan la vida o el estatus de decencia (Whipple 2019) en el proceso. En tal sentido, las prostitutas y las mujeres enfermas son retratadas como sujetos de saber y dicho saber pone en evidencia su exclusión del proyecto de modernidad. En contraste, los médicos, otrora representantes de la verdad y el progreso por su vínculo con la ciencia, son desautorizados por medio del humor y su representación como adúlteros, asesinos seriales y mensajeros de la muerte. Para sustentar esta hipótesis, será necesario presentar las cuatro obras que se analizarán en la presente investigación.

***Blanca Sol* (1889) en diálogo crítico con el ideario naturalista**

Blanca Sol es la penúltima novela de Mercedes Cabello. Si bien se publicó en 1889, apareció por primera vez en forma de folletín en el diario *La Nación* en 1888 (Peluffo 2002: 50). Dada su popularidad, tuvo “tres ediciones que se sucedieron en el corto espacio de seis años (1889, 1890 y 1895)”, convirtiéndose en “uno de los primeros *best-sellers* del siglo XIX en el Perú” (Peluffo 2002: 39). De acuerdo con Mónica Cárdenas, “el éxito de ventas y la polémica que desató la historia, escandalosa para la época”, obligaron a la autora a escribir “Un prólogo que se ha hecho necesario” en la segunda edición del libro (2023: 280)¹³.

¹³ Al igual que Mercedes Cabello, Clorinda Matto también recurrió a paratextos para defender su obra y defenderse a sí misma de posibles ataques por parte de los “hombres de letras” y la sociedad en general. Así, el proemio de *Aves sin nido* (1889) y el “rebautizo” de *Herencia* (1895) de Clorinda Matto, y el “prólogo que se ha hecho necesario” de Mercedes Cabello forman parte de una tradición de paratextos utilizados para buscar cierta legitimización dentro del campo literario y cultural, ya que estas autoras nunca olvidan su lugar marginal como mujeres escritoras. Ahora bien, en el prólogo de *Blanca Sol*, Cabello se ve forzada a justificar cuál fue su objetivo al escribir su novela. De acuerdo con Leonardo Monroy, por medio del prólogo, la autora “se ve en la necesidad de plantear públicamente sus teorías sobre el ejercicio de la escritura y el papel de la literatura en sus tiempos” (2020: 79). De esta manera, justifica por qué explora el tema de los vicios sociales en esta novela.

La historia tiene como protagonista a Blanca Sol, una mujer de la clase alta que, hacia el final de la novela, se verá forzada a trabajar como prostituta para sostener económicamente a su familia, ya que luego de buscar y mantener una vida de lujos, ha caído en la bancarrota junto a sus seis hijos. La novela resultó escandalosa en su momento, porque su protagonista reunía una serie de vicios que la sociedad buscaba erradicar como la prostitución, el derroche, el materialismo y la afición al juego (Peluffo 2002: 46). Por esta razón, esta obra ha sido calificada como naturalista.

Ahora bien, para definir y situar la estética naturalista dentro de un contexto latinoamericano, es necesario remitirnos a *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)* (2000a) de Gabriela Nouzeilles y el artículo “The Scandal of Naturalism in Nineteenth-Century Peru” (2010) de Ana Peluffo. En palabras de Nouzeilles, las “ficciones estatales del naturalismo latinoamericano consisten principalmente en una re-escritura escéptica de las articulaciones narrativas conciliadoras del romance fundacional” (2000a: 15). En ese sentido, se plantea una visión distópica de la realidad en la que los amantes no terminan juntos ni es posible la (re)construcción de una nación.

Esta nación, por el contrario, se percibe como un cuerpo enfermo que el escritor naturalista debe auscultar, cual médico, para ofrecer un diagnóstico a sus lectores. Por ello, Ana Peluffo señala que la mirada científica y determinista marca el ideario naturalista (2010: 118). Si bien las obras de este género literario eran leídas y discutidas en las veladas literarias organizadas por Juana Manuela Gorriti (Berg 2012: 61), la escritura de estas obras era cuestionada si era una mujer quien tomaba la palabra¹⁴.

¹⁴ Este fue el caso de Mercedes Cabello, quien luego de publicar *Blanca Sol*, fue objeto de críticas por parte de sus pares. Si bien esto pudo deberse a “celos y rivalidades profesionales por parte de algunos colegas que cultivaban en aquel momento géneros menos redituables económicamente” (Peluffo 2002: 39), también es preciso acotar que en el siglo XIX “las escritoras no pueden incurrir en la misma franqueza erótica de sus contrapartes masculinas porque la cuestión de la virtud y la respetabilidad es crucial para el sujeto femenino intelectual” (Peluffo 2002: 38). En consecuencia, tener como protagonista a una mujer de la clase

Si bien *Blanca Sol* ha sido leída tradicionalmente como una novela naturalista, esta investigación considera que, en realidad, problematiza esta matriz estético-ideológica, ya que el paradigma de la mujer caída o prostituida que, para David Baguley, era “the star of the naturalist archive” (Peluffo 2002: 122) es confrontado en la novela de Cabello. Blanca Sol no muere vencida por la enfermedad como la Naná del escritor naturalista Émile Zola (1840-1902). Por el contrario, se resiste a caer en la pobreza y el olvido. De esta manera, está lejos de ocupar el lugar despolitizado que se le asigna a la prostituta dentro del ideario naturalista masculino. Por otra parte, el texto problematiza esta estética al incluir una subtrama amorosa que concluye con el matrimonio de Alcides Lescanti, interés amoroso de Blanca Sol, y Josefina, la costurera protegida de la protagonista.

Ahora bien, para analizar esta obra en los próximos capítulos, será necesario elaborar un estado de la cuestión. Esta novela ha sido ampliamente estudiada desde inicios del siglo XX. Sin embargo, la respuesta por parte de la crítica literaria fue desfavorable. Así, Oswaldo Voysesst señala que uno de los primeros en estudiar *Blanca Sol* fue José de la Riva Agüero, quien calificó la producción literaria de Mercedes Cabello como poca diestra (2000: 367)¹⁵. Ventura García Calderón, por otra parte, “suprime a Mercedes Cabello de su antología oficial de 1938 de la literatura peruana” (Sánchez en Voysesst 2000: 368). Este desaire a la obra y su autora se extenderá hasta finales del siglo XX.

Esta situación cambia con el desarrollo de la crítica literaria feminista. Las primeras investigadoras en visibilizar el trabajo literario de Mercedes Cabello son Lucía Guerra-Cunningham (1986, 1987, 1994), Fanny Arango Ramos (1994), Yolanda

alta que deviene en prostituta ponía a Cabello “del lado del delito y el escándalo” en palabras de Juana Manuela Gorriti, “la “madre literaria” de toda una generación de escritoras (Peluffo 2002: 37).

¹⁵ En su tesis sobre el carácter de la literatura del Perú independiente, publicada en 1905, sostiene que Mercedes Cabello “cultivó (no muy diestramente, por cierto) la novela naturalista” (Riva Agüero en Voysesst 2000: 367).

Martínez San Miguel (1996) y Francesca Denegri (1996). Estas autoras adoptaron una perspectiva de género para analizar la obra de Cabello y situarla dentro de una tradición de mujeres escritoras¹⁶.

Estos trabajos son el punto de partida para futuras investigaciones sobre *Blanca Sol*, novela que será ampliamente estudiada en el presente siglo por Ana Peluffo (2002), Mercedes Mayna-Medrano (2009), Nancy LaGreca (2009), Mónica Llorente (2012), Mónica Cárdenas (2010, 2023), Giannina Bustamante (2016), Víctor Ponce (2017), Emily Joy (2019), Leonardo Monroy (2020), Rubí Huamán (2021) y Luz Ainaí Morales-Pino (2022b)¹⁷. El diálogo con estas fuentes críticas será de suma importancia para esta investigación, porque contribuye al análisis de las feminidades y masculinidades en crisis en *Blanca Sol* y, además, contribuye al abordaje sobre las prostitutas y costureras en esta novela y “El velo de la Purísima” de Adela Zamudio.

“El corsé” (1890) de Clorinda Matto

“El corsé” es un relato publicado por primera vez en *El Perú Ilustrado* en 1890¹⁸. A pesar de que Matto de Turner “escribió durante casi tres décadas tradiciones, leyendas y relatos” (Velázquez 2015: 16), su producción novelística ha sido más estudiada por la

¹⁶ Entre los temas explorados por estas autoras, se encuentran el matrimonio sin amor como otra forma de prostitución (Guerra-Cunningham 1986), el influjo del positivismo y la ausencia de un discurso sobre la sexualidad femenina en *Blanca Sol* (Guerra-Cunningham 1987, 1994), la relación entre *El conspirador* y la reclusión de Mercedes Cabello (Arango 1994), el deseo y el trabajo femenino en *Blanca Sol* (Martínez 1996, Denegri 1996).

¹⁷ Entre los temas explorados por estos autores, se encuentran la antinomia que articula la novela entre “dos figuras culturalmente opuestas” como la costurera y la prostituta (Peluffo 2002: 46), la relación simbiótica entre “Necesidad de una industria para la mujer” (1875) y *Blanca Sol* (Mayna-Medrano 2009), la solidaridad femenina y la representación de Blanca Sol como la madrastra de Cenicienta (LaGreca 2009), la deconstrucción del arquetipo femenino del ángel del hogar (Llorente 2012), la representación de Blanca Sol como *flâneuse* (Cárdenas 2010), la injerencia de la educación en el destino de Blanca Sol (Bustamante 2016), la construcción de una sociedad regida por el contrato de género y su transgresión (Ponce 2017), la representación de la mujer como apuesta (Joy 2019), el estilo de vida burgués y sus implicancias en el devenir del sujeto femenino (Monroy 2019: 75), la relación entre la maternidad y los procesos de modernización en la capital limeña (Huamán 2021), las contradicciones éticas de las masculinidades que sostienen el sistema patriarcal y su producción de feminidades ideales (Morales-Pino 2022b: 45) y la construcción de Blanca Sol como signo de seducción (Cárdenas 2023).

¹⁸ Posteriormente, la imprenta La Equitativa publicó este texto en *Leyendas y recortes* (1893). Para la presente investigación, se recurrirá al libro editado por Marcel Velázquez: *Tradiciones, leyendas y relatos* de Clorinda Matto de Turner (2015).

crítica literaria. En particular, se ha destacado el estudio de *Aves sin nido* (1889) desde el siglo XIX. Así, uno de

los más firmes partidarios de la obra de Matto... el joven crítico literario Emilio Gutiérrez Quintanilla, miembro del Círculo Literario de [Manuel] González Prada... publicó una larga reseña de *Aves sin nido*, en la cual colocaba a Matto firmemente dentro de la tradición indigenista que fundase [Bartolomé de] Las Casas, aclamando la novela por denunciar “virilmente” las opresiones soportadas por los indios (Denegri 2018a: 232).

La inclusión de Matto dentro de la tradición indigenista se refuerza en el siglo XX. A partir de Concha Meléndez, Aída Cometta Manzoni, Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui, “la crítica literaria hispanoamericana le concede una posición dominante a *Aves sin nido*... como novela precursora del realismo de tipo indigenista y de proyección social en América” (Castro 2010: 1). Si bien la preocupación de Matto por el lugar del indígena en la nación también se encuentra presente en su narrativa breve, esta tesis tiene como uno de sus objetivos analizar un relato que sitúa al sujeto femenino como centro de reflexión¹⁹.

“El corsé” denuncia el impacto negativo que tiene el uso de esta prenda en la salud de la mujer. Para ello, la narradora de este relato introduce la historia de su amiga, María Luisa, quien por tener el cuerpo comprimido a causa del corsé, desarrolló problemas de mal aliento que terminaron por ahuyentar al hombre que la cortejaba, Mr. Thomas. En ese sentido, el texto tiene como finalidad instruir al público femenino sobre los efectos del “mal del corsé”. Por ello, se ha considerado que este relato es un artículo pedagógico (Velázquez 2015, 2017; Morales-Pino y Dengri 2021).

¹⁹ En su estudio sobre la narrativa breve de Clorinda Matto, Marcel Velázquez (2017) señala que, a través de un relato como “El corsé”, la escritora cuzqueña pudo “representar la experiencia urbana de su tiempo” (142). A diferencia de algunas tradiciones de Ricardo Palma ancladas en el pasado virreinal, Matto explora temas como “los cambios en las costumbres sociales, las nuevas figuras de la modernización (médicos, fotógrafos), amores interclasistas [...]” (Velázquez 2017: 142) que, además de figurar en “El corsé”, ponen en evidencia el cambio de época y los caminos hacia la modernidad a través de la ficción.

A diferencia de *Blanca Sol*, “El corsé” cuenta con pocos estudios críticos. En primer lugar, Marcel Velázquez (2015) advierte la injerencia de “la mirada masculina sobre el cuerpo femenino” y la centralidad del discurso científico en la resolución del conflicto (44), dado que María Luisa y Mr. Thomas terminan casándose hacia el final del relato, gracias a la lectura de una gaceta médica, en la que se revelan las causas del mal aliento en las mujeres. En segundo lugar, Luz Ainaí Morales-Pino (2018) plantea que el texto tiene un carácter híbrido, ya que además de dialogar con la crónica de moda, problematiza los códigos del caso naturalista y el idilio sentimental. En tercer lugar, Luz Ainaí Morales-Pino y Francesca Denegri (2021) sostienen que la narradora se apropia del discurso científicista para hablar desde un lugar masculino autorizado sobre la salud pública (181). En cuarto lugar, Gianfranco Rojas (2022) plantea una lectura alegórica del relato al señalar que la modernización de la nación se lograría con la liberación del cuerpo femenino.

El diálogo con estas fuentes críticas será de suma importancia para esta investigación porque, por un lado, contribuye al análisis de las estrategias femeninas de resistencia en “El corsé” y, por otro lado, contribuye al estudio sobre la crisis del sujeto/saber médico en este cuento y *La rosa muerta*.

***La rosa muerta* (1914) de Aurora Cáceres en diálogo crítico con el ideario modernista-decadentista**

La rosa muerta se publicó junto con *Las perlas de Rosa* en París por la Casa Garnier “en un volumen que aparece sin fecha, pero que se presume salió en 1914” (Jiménez del Campo 2010: 308). Esta editorial francesa, dirigida por los hermanos Garnier, publicó una serie de textos hispanoamericanos como *La mujer en la sociedad moderna* (1895) de la escritora colombiana Soledad Acosta de Samper (1833-1913). La publicación de este libro “debió ser exitosa, pues la editorial publicó otros tres libros

suyos al año siguiente. Y uno de la peruana Zoila Aurora Cáceres parece recorrer la ruta abierta por el de Acosta: *Mujeres de ayer y hoy* aparecería en 1910, y en la misma colección de Garnier, su prestigiosa Biblioteca Contemporánea” (Alzate 2023: 9). Entonces, *La rosa muerta* forma parte de un circuito cultural en el que circulaba y, hasta cierto punto, se canonizaba la literatura hispanoamericana hecha por mujeres.

A pesar de ello, el prólogo de la novela, escrito por el poeta modernista Amado Nervo (1870-1919), busca neutralizar su carácter disruptivo en el campo literario y el mercado editorial, al señalar lo siguiente: “[tengo] algunos reparos con respecto a cierta sintaxis, a un vocabulario algo cosmopolita... a la intromisión repentina de tal o cual crudo toque de naturalismo que ya no está quizás con razón, de moda” (Nervo en Cáceres 1914: 2-3). Entonces, el paratexto cumple la función de marcar una pauta sesgada de lectura porque, por un lado, celebra el texto de Aurora Cáceres pero, por otro lado, enumera sus errores de estilo y contenido para re-acomodarla dentro del canon. Siguiendo a María Vicens,

aquello que más molesta a Nervo es lo que hace a esta novela tan disruptiva: cómo Cáceres se apropia de ciertos recursos del naturalismo para desarmar algunas de sus propias ficciones somáticas. Estas ficciones, señala Gabriela Nouzeilles, identificaban el “exceso de sexualidad” como “inhumano, patológico e inherentemente antisocial” (23), ya que “una sexualidad improductiva” corrompía “la función social de la maternidad y, por lo tanto, la familia como fundamento biológico de la nación” (16). En el revés de estas premisas, *La rosa muerta* no solo propone una imagen de la sexualidad femenina completamente disociada de la maternidad, sino que la reivindica como un modo de reclamar el cuerpo propio (2023: 22-23).

La lectura de Amado Nervo es, además de simplista, sintomática porque, en primer lugar, no justifica por qué *La rosa muerta* sería una novela naturalista y, en segundo lugar, porque las mujeres que, según él, escribiesen con el “crudo toque de[l] naturalismo” (como Mercedes Cabello y Clorinda Matto en su momento) no tendrían un

lugar en la ciudad letrada. Así, el estilo narrativo de Cáceres sería nuevamente el blanco de ataque por parte de uno de los críticos literarios más leídos en el siglo XX, Luis Alberto Sánchez, quien en 1951 diría que “no se destaca la señora Cáceres por su estilo [...] Su novela, titubeante entre el romanticismo y el naturalismo, constituye un mero ensayo en un género que no ha recibido segunda visita de esta autora” (Sánchez en Jiménez del Campo 2010: 307). Al replicar a grandes rasgos la crítica de Amado Nervo, Luis Alberto Sánchez excluye a Cáceres del canon literario peruano, lo que explicaría por qué *La rosa muerta* fue reeditada casi un siglo después por Thomas Ward.

La historia tiene como protagonista a Laura, una mujer que ha enviudado joven y dispone de capital económico para vivir holgadamente en París. Sin embargo, desde el principio del relato, se plantea que este personaje padece los síntomas de una terrible y desconocida enfermedad (el cáncer). Esto la lleva a viajar a Berlín en busca de una cura o tratamiento para su mal, lo que marca el inicio de su “peregrinación de dolor” (Cáceres 1914: 4). En el transcurso de la historia, conoce a Castel, un médico con el que iniciará su vida sexual. Debido a ello, su mal se acelera y termina muriendo en el quirófano de una ciudad alemana.

Dado que la novela se instala “dentro del periodo de máxima producción de novela modernista decadente, es decir, entre las dos últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del XX” (Martínez-González 2013: 37) y, además, tiene elementos como “el gusto por lo cosmopolita, lo exótico y lo oriental, el lujo, el refinamiento, la ropa; la presencia de un sujeto amenazado; la preferencia por París [...] y la muestra de una sensibilidad distinta al resto” (Martínez-González 2014: 417), la crítica literaria ha calificado la ópera prima de Aurora Cáceres como una novela modernista (Ward 2007; Martínez-González 2013, 2014; LaGreca 2016; Ruiz Barrionuevo 2018; Alejos 2020). Sin embargo, esta investigación considera que si bien *La rosa muerta* adopta elementos

del modernismo –y del decadentismo–, al mismo tiempo problematiza dichas estéticas. Por ello, estamos frente a una escritura ecléctica y de difícil clasificación taxonómica (Grau-Lleveria 2018, Morales-Pino 2021).

Ahora bien, para definir y situar la estética modernista dentro de un contexto hispanoamericano, es necesario remitirnos al texto “Sobre el concepto del modernismo” (1968) de Federico de Onís, *La sensibilidad amenazada: tendencias del modernismo latinoamericano* (1995) de Graciela Montaldo, *Las olvidadas: mujer y modernismo* de Elena Grau-Lleveria (2008) y *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad* (2012) de Sylvia Molloy. Para Elena Grau-Lleveria, “el modernismo guarda una estrecha relación con la modernidad socioeconómica y con los procesos de modernización en sus aspectos de democratización cultural” (2008: 15). Estos cambios empiezan a gestarse alrededor de 1880 y se convierten en “el núcleo de varias de las tensiones fundantes de la sociedad contemporánea. El término *modernidad*, que describe el conjunto de esas tensiones, intenta definir una experiencia donde la pérdida de certezas se mezcla con una sensibilidad que quiere rearticular los sistemas de relación con el mundo” (Montaldo 1995: 12). Dentro de este contexto, los modernistas encarnan “individualidades aisladas que tienen como rasgo común la insatisfacción con el siglo XIX” (De Onís 1968: 70). Así,

el artista modernista se siente fuera de lugar, incómodo en una sociedad en la que no se integra plenamente y que en parte rechaza. Estas ansiedades y contradicciones se proyectan en su creación artística, de ahí que sus personajes modernistas presenten frente al optimismo y actividad del súper hombre, la abulia y el pesimismo y que las ansias de progreso del hombre moderno se conviertan en el personaje modernista en nostalgia, en pesimismo y en evasión de la realidad circundante (Grau Lleveria 2008: 25-26).

Frente a estas masculinidades abúlicas y evasivas la mujer es representada como un “objeto en que se encierra la salvación o la perdición del “artista” [...] una feminidad

de tipo tradicional en sus vertientes de virgen angelical, redentora o mujer fatal. La mujer en el modernismo masculino no habla, no crea, no piensa” (Grau-Lleveria 2008: 26). Esta imagen despolitizada del sujeto femenino no está presente en *La rosa muerta*²⁰.

Por otro lado, para definir y situar la estética decadentista dentro de un contexto hispanoamericano, es necesario remitirnos a “La recepción del decadentismo en Hispanoamérica” (1980) de Jorge Olivares, “Decadencia y vampirismo en el modernismo hispanoamericano: un cuento de Clemente Palma” (1997) de Gabriela Mora y “Degeneración y decadentismo: Salomé en la pluma de Enrique Gómez Carrillo y Froylán Turcios” (2014) de Joan Torres-Pou. El decadentismo tiene un origen francés y es el resultado de “una profunda crisis espiritual, política y social” (Olivares 1980: 59)²¹. La producción de una serie de feminidades en descontrol dentro del ideario masculino decadentista fue una respuesta a esta crisis. Así, Gabriela Mora señala que el arquetipo de la vampiresa prolifera dentro un contexto en el que el reclamo feminista empieza a emerger dentro de la sociedad. Entonces, frente a “la imagen de la Nueva Mujer”, se propone la figura de la vampiresa como “insaciable devorada” (Mora 1997: 191). Otra figura recurrente en la literatura decadentista fue Salomé²², quien no solo “encarnaba el poder de la perversidad femenina, [sino] también los temores del hombre de fin de siglo ante una atracción que le hacía perder control sobre su voluntad” (Torres-Pou 2014: 2). La representación de la mujer como signo de peligro es neutralizada con otros arquetipos

²⁰ Mientras que “el modernismo latinoamericano apoya por un lado la celebración decadentista del cuerpo como locus de deseo y placer y, por otro, ve ese cuerpo como lugar de lo perverso” (Molloy 2012: 27), la protagonista de *La rosa muerta* imagina su cuerpo como una obra artística que ella misma ha creado y forjado (Grau Lleveria 2018, Morales-Pino 2021).

²¹ Mientras que esta corriente “estuvo dominada en Europa por un sentimiento de inminente catástrofe, impulsador de una abierta actitud hedonística combinada con el temor y el deseo de la muerte” (Mora 1997: 191), el contexto cultural del decadentismo hispanoamericano era otro: “Hacia 1890 los países hispanoamericanos disfrutaban de cierta prosperidad y estabilidad y la idea de progreso, propulsada por el positivismo imperante, predominaba” (Olivares 1980: 71-72), razón por la cual el arte decadentista hispanoamericano fue considerado imitativo y artificial por un sector de la crítica literaria.

²² Salomé es un personaje bíblico adoptado por los escritores decadentistas como una variante de la mujer fatal, por su letal poder de seducción.

decadentistas como la bella enferma y la bella muerta. Estos personajes suelen ser pasivos, estáticos como una obra de arte reificada (Grau-Lleveria 2018, Morales-Pino 2021). Por todo ello, esta investigación considera que *La rosa muerta* problematiza el ideario masculino decadentista, ya que la enfermedad de su protagonista no es romantizada ni tampoco la priva de la libertad de movimiento.

Para analizar esta obra en los próximos capítulos, será necesario elaborar un estado de la cuestión. Si bien *La rosa muerta* no recibió a lo largo de siglo XX la suficiente atención por parte de la crítica literaria, en las últimas décadas se ha incrementado el número de ensayos, artículos, tesis y libros sobre la vida y obra de esta pionera del feminismo peruano²³. En tal sentido, la edición crítica de *La rosa muerta*, publicada en el 2007 por Thomas Ward, marca el punto de partida de una serie de estudios sobre la ópera prima de Aurora Cáceres (Martínez González 2013: 37). Sin embargo, será la crítica literaria feminista la que devolverá a esta y otras autoras del periodo al canon literario. Así, destacan los trabajos de Rebecca Mason (2012), Nancy LaGreca (2012, 2016), Julia Martínez González (2013, 2014), Elena Grau-Lleveria (2018), Claudia Alejos (2020, 2024), Luz Ainaí Morales-Pino (2021), María Vicens (2023), Vanesa Miseres (2024) y Carolina Sytia (2024).

La mayoría de estos trabajos giran en torno a la representación del cuerpo enfermo (Mason 2012, Martínez González 2014, Miseres 2024)²⁴, la sexualidad femenina (LaGreca 2012, LaGreca 2016), París y Berlín como espacios simbólicos antagónicos (Martínez González 2013), las contestaciones al imaginario masculino decadentista

²³ La publicación de Zoila Aurora Cáceres y la ciudadanía femenina. *La correspondencia de Feminismo Peruano* (2019) de Sofía Pachas Maceda y la exposición bio-bibliográfica “Zoila Aurora Cáceres: compromiso y legado intelectual” en el Centro Cultural Inca Garcilaso (2022) demuestran el creciente interés por la labor político-intelectual de la autora en los últimos años.

²⁴ Rebecca Mason (2012) aborda el tema a partir del tropo del destierro, Julia Martínez González (2014) estudia el cuerpo femenino enfermo en relación a la estética modernista y, finalmente, Vanesa Miseres (2024) establece un diálogo con el archivo médico feminista del entre siglos.

(Grau-Lleveria 2018, Morales-Pino 2021), las metáforas del cáncer (Alejos 2020, Alejos 2024), la escritura en relación a la experiencia (Vicens 2023) y el uso de recursos propios del género fantástico en la obra (Sytia 2024).

El diálogo con estas fuentes críticas será de suma importancia para esta investigación porque contribuye, por un lado, al análisis de las feminidades y masculinidades en crisis en *La rosa muerta* y, por otro lado, contribuye al estudio sobre las mujeres enfemas en esta novela, *Blanca Sol* de Mercedes Cabello, “El corsé” de Clorinda Matto y “El velo de la Purísima” de Adela Zamudio.

“El velo de la Purísima” de Adela Zamudio

A diferencia de los textos anteriormente presentados, “El velo de la Purísima” es un relato cuyo año de publicación se desconoce. Solo ha sido ubicado “con fecha en la edición de cuentos publicados en 1979” (Morales-Pino 2016: 46-47)²⁵. La falta de una fecha exacta de publicación es sintomática, porque revela el lugar (relegado) que tienen las escritoras del periodo dentro de la historia literaria. Así, textos como “El velo de la Purísima” estarían extraviados en el tiempo.

Este cuento tiene como protagonista a doña María de la Concepción, una mujer de la clase alta cuya única preocupación es ser reconocida por los canónigos de la iglesia y sus compañeras de la Santa Asociación. Para poder impresionarles, toma la decisión de donar un manto y un velo a la figura de la Virgen María. Por esta razón, acude a la vivienda de su ahijada Concha en búsqueda de sus servicios como costurera y bordadora. Sin embargo, grande será su sorpresa al descubrir que su ahijada no es la misma mujer que conoció en el pasado: abrumada por los gastos y la responsabilidad de ser jefa de

²⁵ Por ello, para la presente investigación, se recurrirá a una versión digital del relato, disponible en <https://www.educa.com.bo/content/el-velo-de-la-pur%C3%ADsima>.

hogar, Concha ha caído en la desesperanza y, en el tiempo presente del relato, se dedica a la prostitución²⁶.

A pesar del reconocimiento de Adela Zamudio en la esfera pública²⁷, “El velo de la Purísima” cuenta con pocos estudios críticos. En primer lugar, Alba María Paz Soldán (2010) señala que el velo es una imagen importante en la obra, porque expresa los deseos frustrados de doña María de la Concepción y Concha (44). En segundo lugar, Luz Ainaí Morales-Pino (2016) sostiene que “El velo de la Purísima” cuestiona “las prácticas tradicionales –y católicas– de la caridad, que habría sido malentendida por esas comunidades de mujeres de clase alta que decían dedicarse a la religión y la beneficencia” (58). En tal sentido, el accionar de doña María de la Concepción sería objeto de crítica por rehusarse a auxiliar a Concha. Por ello, el cuento propondría una “intervención social [que] apunta a la regeneración de ese cariz religioso tradicional y a su orientación hacia una forma de ayuda más activa, más dirigida a los hechos concretos que a los rezos vacíos” (Morales-Pino 2016: 64). A partir de otro abordaje crítico a la obra, Luz Ainaí Morales-Pino (2022a) plantea que “en “El velo de la Purísima”, la modernidad industrial excluye al sujeto femenino, lo enferma y lo condena a una vida degenerada por la ausencia de oportunidades” (134). Al igual que Blanca Sol, un personaje como Concha no tendría más posibilidades de subsistencia que la prostitución.

Ahora bien, el diálogo con estas fuentes críticas será de suma importancia para esta investigación, porque contribuye al análisis de las feminidades en crisis en “El velo

²⁶ El tratamiento narrativo de la prostitución varía en *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima”. Mientras que Mercedes Cabello cuenta la historia de una mujer de la clase alta que, hacia el final de la novela, elige dedicarse al trabajo sexual para pagar sus deudas y sostener económicamente a su familia, Adela Zamudio opta por una dama de beneficencia como protagonista de su relato y está más interesada en explorar la angustia de la trabajadora sexual.

²⁷ De acuerdo con Alba María Paz Soldán, “el día de la mujer en Bolivia [es] el 11 de octubre por el nacimiento de Adela Zamudio” (2010: 138). Asimismo, la fotografía de esta autora ha circulado “por muchos años en los billetes de cinco bolivianos” (Cajías 2011: 5).

de la Purísima” y, a su vez, contribuye al estudio de las prostitutas y costureras en este cuento y *Blanca Sol* de Mercedes Cabello.

Marco teórico y aportes de investigación

Para llevar a cabo la presente investigación, nos apoyaremos en la crítica literaria feminista, el psicoanálisis y la teoría crítica contemporánea. En primer lugar, será necesario recurrir a *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (1998) de Sandra Gilbert y Susan Gubar para abordar el tema de la autoría/autonomía femenina. Este libro, publicado originalmente en 1979, fue fundamental para los estudios literarios del siglo XIX. En él, Gilbert y Gubar reflexionan sobre los desafíos de las escritoras para construir su propia subjetividad en sociedades patriarcales: “Una mujer escritora ha de examinar, asimilar y trascender las imágenes extremas de “ángel” y “monstruo” que los autores masculinos han generado para ella. Antes de que las mujeres puedan escribir, declaró Virginia Woolf, debemos matar el ideal estético mediante el cual hemos sido “matadas” para convertirnos en arte” (Gilbert y Gubar 1998: 32). Este enfrentamiento se reactualiza en *La rosa muerta*. Laura, su protagonista, debe lidiar a lo largo de la novela con el imaginario decadentista masculino (Grau-Lleveria 2018, Morales-Pino 2021). Sin embargo, desde mi perspectiva, la lucha por conservar la autoría/autonomía femenina inicia con los primeros síntomas de su enfermedad. Para sustentar esto, será necesario remitirnos al concepto de autoría femenina propuesto por Sandra Gilbert y Susan Gubar.

En segundo lugar, se trabajará con otro texto fundamental para los estudios literarios feministas como “Las tretas del débil” (2017) de Josefina Ludmer. Este ensayo, publicado originalmente en 1985, estudia la *Respuesta* de Sor Juana Inés de la Cruz a Sor Filotea²⁸. En particular, analiza las estrategias discursivas de un yo femenino que “desde

²⁸ Frente a las recriminaciones recibidas por parte de Sor Filotea (pseudónimo del obispo de Puebla), Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) escribe su *Respuesta*.

el lugar asignado y aceptado [...] cambia no solo el sentido de ese lugar, sino el sentido mismo de lo que se instaura en él” (2017: 250-251). A estas estrategias discursivas, Ludmer llama las “tretas del débil”. Este concepto será de vital importancia para abordar las estrategias que adopta la narradora de “El corsé” para resistir al poder/saber médico.

En tercer lugar, otro libro clave para aproximarnos al estudio de la literatura decimonónica hecha por mujeres, es *Between Civilization & Barbarism. Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina* (1992) de Francine Masiello. En este texto, se propone una categoría teórica que será útil para el desarrollo de la presente investigación: la “doble voz” del sujeto femenino. Esta estrategia discursiva apuesta por la ambigüedad en lugar de ceñirse a la lógica binaria del sujeto/Estado masculino del siglo XIX. Tal como se enuncia en el título del libro de Masiello, la mujer se encontraría en una posición intersticial, desafiando el orden simbólico imperante que organiza y divide la nación en una civilización y una barbarie. Este concepto será clave para desentrañar la doble voz de la narradora de *Blanca Sol*.

En cuarto lugar, será necesario remitirnos a “Moribundas habladoras: contestaciones al ideario patriarcal en *El Conspirador* (1892), *Incurables* (1905) y *La rosa muerta* (1914)” (2021) de Luz Ainaí Morales-Pino. En este artículo, la autora estudia una serie de feminidades subversivas en la literatura peruana y venezolana del entre siglos, y propone la categoría de “moribundas habladoras” para aludir a los “personajes [femeninos] con capacidad de subjetivación individualizadora, agencia y discurso” (137). En ese sentido, estos personajes se oponen a “la silente, inmóvil, pasiva bella enferma celebrada desde el modernismo decadentista” (125). Este trabajo será clave para estudiar los mecanismos de subversión femenina en *La rosa muerta* de Aurora Cáceres.

En cuanto al psicoanálisis y la teoría crítica contemporánea, me remitiré a una serie de textos como “Lo ominoso” (1919) de Sigmund Freud; *La enfermedad y sus*

metáforas (1978) de Susan Sontag; *Espectros de Marx* (1993) de Jacques Derrida; *El acoso de las fantasías* (1997) de Slavoj Žižek; *La política cultural de las emociones* (2004) y *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría* (2021) de Sara Ahmed²⁹.

En primer lugar, se recurrirá a un texto fundamental en los estudios literarios como “Lo ominoso” (1986) de Sigmund Freud. En este ensayo, el autor estudia el cuento “El hombre de arena” (1917) de E. T. A. Hoffmann y propone la categoría de lo ominoso que será de importancia para analizar la representación de Blumen, uno de los médicos en *La rosa muerta*. Al reflexionar sobre los temores inconscientes del protagonista de “El hombre de arena”, Freud observa que lo ominoso o lo siniestro –*unheimlich* en alemán– se manifiesta cuando lo familiar se des-familiariza, y esto produce angustia en el sujeto porque, entre otros motivos, se siente bajo la amenaza de un Otro vinculado y deseoso de conducirlo a la muerte. Esta definición me permitirá entender el temor de Laura frente al doctor Blumen, el cual es comparado con Jack, el Destripador.

En segundo lugar, se trabajará con un texto clave dentro de los estudios culturales sobre la enfermedad: *La enfermedad y sus metáforas* (1996) de Susan Sontag. En este libro, la autora analiza dos enfermedades que “conllevan, por igual y con la misma aparatosidad, el peso agobiador de la metáfora: la tuberculosis y el cáncer” (2). Mientras que, para Sontag, la tuberculosis ha sido una enfermedad romantizada en la cultura y la literatura decimonónica, las metáforas del cáncer “se refieren a la topografía (el cáncer se “extiende” o “prolifera” o se “difunde”; los tumores son “extirpados” quirúrgicamente), y su consecuencia más temida, aparte de la muerte, es la mutilación o amputación de una parte del cuerpo” (6). Estas aproximaciones en torno a la tisis y el cáncer serán

²⁹ Todas las fechas corresponden al año de publicación original. En adelante, se aludirá a futuras ediciones de los textos con los que estoy trabajando.

importantes para analizar la representación de las mujeres enfermas en *Blanca Sol, La rosa muerta* y “El velo de la Purísima”.

En tercer lugar, se recurrirá a uno de los textos fundamentales dentro del campo de la hauntología o espectrología: *Espectros de Marx* (1998) de Jacques Derrida³⁰. En este libro, el autor reflexiona sobre la vigencia del pensamiento marxista en la política contemporánea y, para ello, estudia la figura del espectro en el *Manifiesto comunista* (1848)³¹. El fantasma, para Derrida, siempre está al acecho; por ello, representa una amenaza. Dado que “siempre está por aparecer y por (re)aparecer” (1998: 115), tiene una dimensión incontrolable. Ahora bien, este concepto teórico será importante para estudiar y problematizar la irrupción del espectro en “El corsé” de Clorinda Matto.

En cuarto lugar, se trabajará con otro texto importante dentro de los estudios culturales: *El acoso de las fantasías* (1999) de Slavoj Žižek. En este libro, el autor propone el concepto del “suplemento obsceno de la realidad” que será de utilidad para analizar el lugar de Blanca Sol como sujeto de saber. Žižek postula que “el poder descansa en un suplemento obsceno, es decir, la obscena ley nocturna acompaña necesariamente, como si fuera su oscuro doble, a la Ley Pública [...] El poder se sostiene en tácitas reglas obscenas siempre y cuando estas permanezcan en la sombra: en cuanto salen a la luz empieza a resquebrajarse el andamiaje del poder” (1999: 84). Blanca Sol, en ese sentido, devela hacia el final de la novela el suplemento obsceno de la realidad, resquebrajando así el andamiaje del poder patriarcal.

³⁰ De acuerdo con Mark Fisher, “Derrida acuñó el término “hauntología” en su libro *Espectros de Marx* [...] La hauntología era ese concepto, o *puncto*. El juego de palabras se realizaba sobre la noción de “ontología”, el estudio filosófico de lo que se puede decir que existe” (2018: 43). La hauntología, por otra parte, estudia “la agencia de lo virtual, entendiendo al espectro no como algo sobrenatural, sino como aquello que actúa sin existir (físicamente)” (44).

³¹ Las primeras líneas del *Manifiesto comunista* son las siguientes: “Un fantasma ronda por Europa: el fantasma del Comunismo” (1948: 1). En esta investigación, se empleará *fantasma* y *espectro* como sinónimos.

En quinto lugar, se establecerá un diálogo con la teoría de los afectos y, para ello, será necesario recurrir a *La política cultural de las emociones* (2017) y *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría* (2021) de Sara Ahmed. Estos libros nos ofrecerán una lectura crítica sobre los afectos en *La rosa muerta* y “El velo de la Purísima”. En particular, nos permitirán arrojar nuevas luces sobre el dolor y la vergüenza de Laura en *La rosa muerta* y, por otro lado, entender el descontento de la prostituta/costurera como paradigma crítico de la modernidad en “El velo de la Purísima”.

Finalmente, esta tesis busca ser un aporte para los estudios sobre la literatura latinoamericana del entre siglos hecha por mujeres. La selección de las obras seleccionadas obedece a la necesidad de poner en diálogo textos que no han sido revisados en su conjunto y que, pese a sus diferencias estéticas e ideológicas, articulan una crítica sobre el lugar al que se le ha relegado al sujeto femenino dentro de los proyectos de modernidad. A partir de un marco teórico feminista y multidisciplinario y la formulación de nuevas conceptualizaciones teóricas que se presentarán y desarrollarán a lo largo de esta investigación³², esta tesis busca ofrecer una nueva lectura sobre la representación de las mujeres enfermas y/o dedicadas a la costura, las prostitutas y los médicos en la literatura latinoamericana del periodo.

Para estudiar los imaginarios socio-sexuales en crisis en la literatura latinoamericana del entre siglos, se ha dividido este trabajo en tres capítulos. El primer capítulo analiza la representación de la mujer enferma en *Blanca Sol* (1889), “El corsé” (1890), *La rosa muerta* (1914) y “El velo de la Purísima”. Considerando que la enfermedad tiene una marca de clase en cada texto, se ha optado por dividir este apartado en dos subcapítulos. El primer subcapítulo estudia la enfermedad que padecen las mujeres de clase baja en *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima”, mientras que el segundo

³² Me refiero a los conceptos de “médicos fatales” y “masculinidades desbordadas” que he propuesto en el capítulo tres para analizar la representación del sujeto/saber médico en “El corsé” y *La rosa muerta*.

subcapítulo estudia la enfermedad que padecen las mujeres de clase media-alta en “El corsé” (1890) y *La rosa muerta* (1914)³³.

El primer subcapítulo lleva como título “Coser y enfermarse en un contexto de pobreza: la representación de la costurera en *Blanca Sol* (1889) de Mercedes Cabello y “El velo de la Purísima” de Adela Zamudio”, porque en ambos textos la mujer enferma es o ha sido costurera. En diálogo con el ensayo “Necesidad de una industria para la mujer” (1875) de Mercedes Cabello y *Educación femenina. Colección de artículos pedagógicos, morales y sociológicos* (1905) de Teresa González de Fanning, se reflexiona sobre el precario “trabajo de la aguja” que condena a mujeres como Josefina y Concha a la pobreza y la enfermedad³⁴.

Los signos de la enfermedad en estos personajes son la delgadez y la palidez. Esta sintomatología guardaría relación con una enfermedad romantizada dentro de la cultura occidental: la tisis (Sontag 1996)³⁵. Sin embargo, las costureras de *Blanca Sol* y “El velo

³³ Un antecedente de este trabajo sería el artículo “Más allá del naturalismo y las bellas enfermas. “El velo de la Purísima”, de Adela Zamudio y “A caolha”, de Júlia Lopes de Almeida y la representación de la enfermedad como metáfora crítica de la modernidad industrial en el entre siglos latinoamericano” (2022a) de Ainaí Morales-Pino. Lejos de idealizar la figura de la mujer enferma, las obras que estudio en esta investigación ofrecen una mirada crítica sobre la modernidad a partir de la enfermedad femenina. En ese sentido, esta tesis buscaría ampliar el estudio sobre este tropo en la producción literaria de las escritoras del periodo.

³⁴ Tanto Mercedes Cabello (1875) como Teresa González de Fanning (1905) llaman “trabajo de la aguja” a la costura hecha a mano. Dado que ninguna de las costureras de *Blanca Sol* o “El velo de la Purísima” dispone de una máquina de coser, esta investigación aludirá a la costura y el trabajo de la aguja como sinónimos, a menos que se indique lo contrario.

³⁵ Si bien el texto de Susan Sontag es clave para el estudio de la enfermedad femenina en esta investigación, existe un corpus latinoamericano que ha abordado este tema al analizar obras como *María* (1867) de Jorge Isaacs, *Dolores (cuadros de la vida de una mujer)* (1869) de Soledad Acosta de Samper y *Peregrinaciones de un alma triste* (1875) de Juana Manuela Gorriti. Así, destacan los trabajos de Cristina E. Valcke (2005), María Sulca (2008), Karina Cares (2012), Beatriz González-Stephan (2013), Carlos Torres (2016) y Carlos Betancurt (2020). La principal diferencia entre las obras anteriormente mencionadas es la selección y/o el tratamiento narrativo de las enfermedades femeninas. Mientras que una novela paradigmática como *María* tiene como narrador a un personaje masculino, *Dolores* y *Peregrinaciones...* tienen a las mujeres enfermas como protagonistas y narradoras. Asimismo, las enfermedades varían en uno y otro texto: mientras que *María* es idealizada a pesar de sus males físicos y emocionales, *Dolores* es una mujer marcada por la lepra. Por otra parte, Laura –la protagonista de *Peregrinaciones...*– sufre de tisis, pero eso no le impide viajar libremente por distintas regiones. Entonces, se problematiza la imagen de la tuberculosis como “el equivalente metafórico de la delicadeza, la sensibilidad, la tristeza, la impotencia” (Sontag 1996: 29). Laura no se consume por la enfermedad; por el contrario, desafía la autoridad del médico al huir de casa y negarse a guardar reposo. En ese sentido, se observa que *Dolores* y *Peregrinaciones...* cuestionan el arquetipo de la bella enferma que sí estaría presente en *María* y el ideario masculino romántico del periodo.

de la Purísima” no pueden ser calificadas como tísicas, porque no tienen el síntoma típico de esta enfermedad: la tos. En ese sentido, ambos textos evitan caer en el imaginario romántico de la tuberculosis.

Este primer subcapítulo se subdivide en tres apartados. En el primer apartado, se estudia la representación y la función de Josefina en *Blanca Sol*. A pesar de su papel secundario en el relato, Josefina adquiere relevancia por ser la antítesis de Blanca Sol (Peluffo 2002). Este personaje está marcado por la falta y la precariedad: es una joven florista y costurera, pobre y huérfana, a cargo de su abuela y sus dos hermanos pequeños. Todas estas características contribuyen a la representación de Josefina como una heroína sentimental, la cual logra salir de la pobreza a través del matrimonio. Sin embargo, la lectura de Josefina como la costurera virtuosa en *Blanca Sol* es problematizada por su representación como la Cenicienta del cuento homónimo de Charles Perrault (LaGreca 2009). De esta manera, se devela la construcción artificiosa de la virtud. Entonces, la novela propone una (des)idealización de la costurera virtuosa a partir de la ambigua “doble voz” de la narradora³⁶. Josefina, en ese sentido, estaría entre la novela realista y sentimental³⁷.

En el segundo apartado, se analiza el descontento de la costurera enferma en “El velo de la Purísima”. Lejos de asumir con resignación su situación social, la costurera y bordadora Concha no oculta su infelicidad frente a su madrina, quien pudiendo apoyarla

³⁶ Si bien el concepto teórico de la “doble voz” ha sido trabajado por Francine Masiello en *Between Civilization & Barbarism* (1992), Elaine Showalter reflexiona sobre el “double-voiced discourse” en “Feminist Criticism in the Wilderness” (1981) y llega a la siguiente conclusión: “in the reality to which we must address ourselves as critics, women’s writing is a “double-voiced discourse” that always embodies the social, literary, and cultural heritages of both the muted and the dominant” (1981: 201). Por tanto, leer entre líneas se vuelve necesario. Ahora bien, en esta investigación, se seguirá la acepción de Masiello sobre la de Showalter, porque la primera pone el énfasis en la doble voz del sujeto femenino en el siglo XIX.

³⁷ El carácter ecléctico de *Blanca Sol* –y la consecuente (des)idealización de Josefina– responde a los planteamientos estético-ideológicos que Mercedes Cabello formuló en *La novela moderna. Estudio filosófico* (1892), ya que, en este texto, “[la autora] manifiesta su elección por un punto medio” entre el romanticismo y el naturalismo y, a su vez, “enfila sus baterías contra las idealizaciones del romanticismo y sus excesos que creaban [arquetipos] antes que figuras humanas” (Velázquez 2017: 71).

en más de una ocasión, decide ignorar sus problemas económicos. Por ello, el texto plantea una crítica a “las prácticas tradicionales –y católicas– de la caridad” asumidas por las mujeres de clase alta como doña María de la Concepción (Morales-Pino 2016: 58). A pesar de que estas prácticas se reforman y modernizan hacia el final de “El velo de la Purísima” (Morales-Pino 2016), no se terminan de superar las barreras de clase. Por lo tanto, este apartado tiene como objetivo principal estudiar la infelicidad del sujeto femenino como paradigma crítico de la modernidad. Para ello, será de importancia remitirnos a los postulados de Sara Ahmed en *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría* (2021), ya que Concha no solo debe lidiar con la falta de oportunidades sociales, educativas y laborales, sino también con la indiferencia (inicial) de su madrina.

En el tercer apartado, se establece una lectura comparativa entre *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima” y se propone que la costurera no representa una alteridad absoluta para las protagonistas. A pesar de pertenecer a distintos grupos sociales, Blanca Sol y doña María de la Concepción terminan por ofrecer apoyo a Josefina y Concha respectivamente. Este acto de amadrinar busca salvaguardar el talento y la salud de las costureras, aunque en el caso de Concha, sería “demasiado tarde” (Zamudio 8).

El segundo subcapítulo lleva como título “Enfermedades (in)curables en “El corsé” (1890) de Clorinda Matto y *La rosa muerta* (1914) de Aurora Cáceres”. En el primer apartado, se estudia la moda y su producción de cuerpos anómalos en “El corsé”. En ese sentido, se plantea que esta prenda no cumple su función de formar el cuerpo femenino, ya que termina por deformar su organismo interno hasta el punto de provocarle mal aliento. Entonces, la moda no solo crea un problema de salud pública, sino también frustra las expectativas matrimoniales del sujeto femenino.

En el segundo apartado, se analiza el cáncer como metáfora de la pérdida de autoría en *La rosa muerta*. Para ello, se estudia cómo era la vida de la protagonista antes de los primeros síntomas de la enfermedad. Esta vida se caracteriza por ser libre e independiente, ya que Laura es una mujer que no está regida por los mandatos del matrimonio y la maternidad. Asimismo, se propone que este personaje asume el rol de una artista por el trabajo que ejerce sobre su cuerpo. Sin embargo, su autonomía se vería afectada por el cáncer que se desarrolla dentro de su organismo y los encuentros sexuales que tiene con el médico con el que elige tratarse. Todo ello termina por conducirla a su trágico desenlace, puesto que, si bien toma la palabra en su lecho de muerte, el imaginario masculino decadentista se impone sobre ella al calificarla como “la rosa muerta” en el título de la obra.

En el tercer apartado, se establece una lectura comparativa entre “El corsé” y *La rosa muerta* y se propone que ambos textos proponen enfermas no normativas como protagonistas³⁸. Así, el cuento de Clorinda Matto articula una crítica contra el uso del corsé porque, además de deformar el cuerpo y volverlo antihigiénico, frustra las expectativas matrimoniales de una mujer como María Luisa. Sin embargo, el mal aliento generado por el uso de esta prenda tiene solución, a diferencia del cáncer que aqueja a la protagonista de *La rosa muerta*. Esta enfermedad es planteada como incurable en la novela de Aurora Cáceres, ya que ninguno de los médicos a los que acude Laura puede restablecer su salud física; por el contrario, terminan acelerando su malestar.

El segundo capítulo analiza la representación de la prostituta y su ausencia en el proyecto de modernidad en *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima”. A través de la construcción de la prostituta como “madre cuidadora”, Mercedes Cabello y Adela

³⁸ Con enfermas no normativas, me refiero a que estos personajes no encajan dentro de la representación tradicional de la mujer enferma que sí estaría presente en el ideario masculino romántico y, posteriormente, decadentista.

Zamudio denuncian cómo está organizada la sociedad y qué valores predominan en ella. En ambos textos, el ingreso a la modernidad está vedado para ellas al no brindarles oportunidades educativas que posibiliten su independencia y desarrollo económico. Asimismo, en estos textos se cuestiona la búsqueda y la ostentación del lujo como una práctica normalizada de las clases acomodadas: el lujo que busca Blanca Sol y el manto que doña María quiere donar a la Virgen son formas de alcanzar el reconocimiento social. Por tal motivo, los textos de Matto y Zamudio se oponen a las lecturas hegemónicas del naturalismo sobre la prostitución. Para esta matriz estético-ideológica, las prostitutas no solo serían las responsables de su propia desdicha, sino que también serían las responsables de la degeneración moral en la sociedad. Sin embargo, en esta investigación, considero que la prostituta en ambos textos no nace, sino se hace y, además, nunca desatiende sus labores como madre o cuidadora de la familia.

Este segundo capítulo se subdivide en tres apartados. En el primer apartado, se estudia la representación y la función de la prostituta en *Blanca Sol*. Para ello, primero explicaré el contexto en el que crece Blanca Sol, qué valores adopta y cómo estos son celebrados por la sociedad. Posteriormente, justificaré por qué considero que la novela no es la historia de la caída de Blanca Sol, sino una forma de resistir a la misma. Quien cae, en realidad, es Serafín Rubio, su esposo, al terminar endeudado y encerrado en el manicomio. Finalmente, estudiaré cómo la protagonista de esta novela devela el “suplemento obscuro de la realidad” al volver cómplices a los hombres de la clase alta que acuden a verla hacia el final del relato.

En el segundo apartado, se estudia la representación de la prostituta y la Virgen María como agentes reformadores de la sociedad en “El velo de la Purísima”. Para ello, primero explicaré cómo una actúa como el reflejo empañado de la otra, y qué papel cumple la voz narrativa en la limpieza de ese cristal por el que doña María –y la lectora

implícita— observa a Concha, la prostituta del relato. Luego, explicaré los motivos por los que Concha se dedica a la prostitución y las diferencias de clase entre doña María y su ahijada. Esto me permitirá analizar el círculo social-religioso de doña María y los valores o prácticas que cuestiona la voz narrativa.

En el tercer apartado, se establece una lectura comparativa entre *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima” y se propone que las prostitutas en ambos textos se constituyen como sujetos de saber. Mientras que Blanca Sol devela la hipocresía de una sociedad materialista que constriñe los márgenes de libertad del sujeto femenino, Concha visibiliza las incongruencias entre la práctica y el discurso religioso de su madrina. Para reforzar la autoridad de la prostituta, Adela Zamudio intercala la imagen de Concha con la de la Virgen María. De esta forma, se refuerza el lugar de Concha como “madre cuidadora”. Blanca Sol, por otra parte, también ejerce labores de cuidado al convertirse en jefa de familia. En ese sentido, ambos textos problematizan la imagen de la prostituta como mujer pública.

El tercer capítulo analiza la representación del sujeto/saber médico en “El corsé” y *La rosa muerta*. En primer lugar, sostengo que la autoridad y/o sensibilidad médica-masculina sufre una crisis frente a la toma de la palabra del sujeto femenino. En ambos textos, se plantean mecanismos de subversión femenina que desafían la relación jerárquica entre hombre-médico y mujer-paciente (o mujer observadora del caso clínico, en el caso de “El corsé”). Esto da cuenta no solo de otro momento histórico, sino también de otro tipo de literatura (hecha por mujeres), donde el científico ha perdido poder y es incapaz de transmitir la verdad. Así pues, su crisis puede entenderse, a un nivel macro, como el resultado de las transformaciones culturales e ideológicas, propias del entre siglos. Siguiendo a Julio Ramos, el hombre de logos (el científico) asume el poder —que antes poseía el letrado— en el marco positivista de la época, desplazando así al literato a

los márgenes de la sociedad. No obstante, al igual que sus predecesores, el científico también será desplazado de la centralidad del poder en una época marcada por la incertidumbre donde “todo lo sólido se desvanece en el aire”.

Este tercer capítulo se subdivide en tres apartados. En el primer apartado, se estudia las tretas del yo femenino frente a la irrupción del espectro en “El corsé”. Primero, analizaré la mirada irónica sobre la figura del facultativo y la moda en “El corsé” de Clorinda Matto de Turner. Primero, explicaré cómo el recurso de la ironía, desde el inicio hasta el final del relato, funciona como una “treta del débil” por parte de la narradora. Para ello, estudiaré el lugar de enunciación del sujeto femenino: quién es y cómo construye –y oculta– su saber a través de su conocimiento sobre la moda y la historia. Por último, demostraré cómo el carácter espectral del médico es una forma de denotar la crisis del discurso científico en el relato.

En el segundo apartado, se estudia la representación de tres médicos en *La rosa muerta*. analizaré la representación ominosa y desacreditada del médico en *La rosa muerta* de Aurora Cáceres. Primero, examinaré la representación de dos facultativos (el doctor Castel y el doctor Blumen), quienes son descritos de forma opuesta en la novela por el vínculo que cada uno establece con Laura, la protagonista. Mientras que Castel es retratado como un amante infiel a su esposa, Blumen es comparado con Jack el Destripador, provocando el rechazo inmediato de Laura. Segundo, analizaré la doble resistencia de este personaje: se niega a ser una mujer inmóvil e inmovilizada en la cama de su habitación o del hospital y, por otro lado, se construye así misma como una mujer deseante, problematizando la imagen tradicional de la mujer enferma.

En el tercer apartado, se establece una lectura comparativa entre “El corsé” y *La rosa muerta* y se propone que el sujeto/saber médico sufre una crisis frente a la agencia femenina. Mientras que en el cuento de Clorinda Matto el facultativo adopta una figura

espectral y su palabra es desafiada por la narradora por medio del humor, los galenos en *La rosa muerta* son desautorizados por transgredir el juramento hipocrático de preservar la vida de su paciente y conducirla a la muerte.



CAPÍTULO 1

LA DES-IDEALIZACIÓN DE LA MUJER ENFERMA EN LA NARRATIVA LATINOAMERICANA DEL ENTRE SIGLOS

Este capítulo estudia la representación de la mujer enferma y/o dedicada a la costura en *Blanca Sol* (1889) de Mercedes Cabello, “El corsé” (1890) de Clorinda Matto, *La rosa muerta* (1914) de Aurora Cáceres y “El velo de la Purísima” de Adela Zamudio, con la finalidad de ahondar en las problematizaciones que estos textos plantean a las matrices estético-ideológicas del modernismo, el decadentismo y la novela sentimental. Estas obras convergen en representar a mujeres enfermas de distintas clases sociales que, por un lado, complejizan los imaginarios patriarcales sobre lo femenino y, por otro lado, develan los quiebres del discurso médico en boga durante el periodo de entre siglos (1880-1914). Desde esta perspectiva, las autoras confrontan los discursos que, o bien estetizaban la enfermedad femenina, o bien la explicaban como consecuencia de una degeneración moral particular. Al contrario, y pese a sus diferencias ideológicas y estéticas, estos textos muestran con crudeza el dolor que representa la enfermedad para las mujeres, así como las falencias de un proyecto de modernidad que las ha dejado afuera. Por esta razón, Ainaí Morales-Pino (2022a) señala, en su estudio sobre “El velo de la Purísima”, que la enfermedad del sujeto femenino puede funcionar como una metáfora de “una modernidad industrial que relega a la mujer a la marginalidad” (126).

De esta manera, este capítulo busca ampliar estudios como el de Morales-Pino (2022a) sobre la enfermedad femenina en el periodo de entre siglos y, para ello, se estudiará un corpus que muestra de distintos modos el lugar relegado de la mujer, así como las estrategias que adopta para resistir a la exclusión social. Para lograr este fin,

será necesario adoptar una perspectiva interseccional, ya que las enfermedades de los personajes femeninos varían según su clase social.

Por un lado, *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima” tiene como protagonistas a dos mujeres de la clase media-alta que buscan el reconocimiento social. Mientras el personaje homónimo de la primera novela consagra su tiempo a la organización y asistencia a fiestas de salón (Huamán 2021: 81), la protagonista de “El velo de la Purísima” (doña María de la Concepción) es una dama de beneficencia que busca activamente el reconocimiento del capellán de la iglesia. La enfermedad no asedia a estas mujeres, a diferencia de las costureras con las que trabajan o quieren trabajar. Tanto Josefina (*Blanca Sol*) como Concha (“El velo de la Purísima”) son las costureras que viven dentro de un contexto de precariedad, abrumadas por las deudas y su condición de jefas de familia. A diferencia de Josefina, Blanca Sol toma el camino de la prostitución cuando pierde su fortuna familiar. Del mismo modo, Concha renuncia al trabajo de la aguja para ser una trabajadora sexual³⁹.

Por otro lado, “El corsé” y *La rosa muerta* tienen como personajes principales a dos mujeres de la clase media-alta asediadas por la enfermedad: María Luisa y Laura respectivamente⁴⁰. Mientras que la primera tiene problemas de mal aliento por la

³⁹ Por tanto, Blanca Sol y Concha son mujeres que, ante la falta de oportunidades laborales, eligen el camino de la prostitución para sostener económicamente a sus respectivas familias. Estudiar a estos personajes en conjunto es importante, porque frente a las deudas y el desclasamiento, optan por la prostitución para cumplir con su rol de cuidadoras: mientras la primera tiene a su cargo a sus hijos, la segunda tiene la responsabilidad de velar por su abuela y sus hermanos menores. La lectura comparativa de *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima” es productiva, porque en ambos textos se contraponen la figura de la costurera enferma con la de la prostituta. Mientras que estas figuras estarían claramente diferenciadas en la novela de Cabello (Blanca Sol y Josefina serían la prostituta y la costurera respectivamente), en “El velo de la Purísima” se complejiza la figura de la costurera, porque Concha deja este oficio para convertirse en una trabajadora sexual.

⁴⁰ La principal diferencia entre uno y otro texto es la narración. Por un lado, “El corsé” está narrado en primera persona por una anónima e irónica narradora. La enferma en este caso no es la narradora, sino su amiga, María Luisa. Por otro lado, *La rosa muerta* es una novela narrada en tercera persona, que sigue la historia de Laura, una mujer que busca activamente la cura a su enfermedad.

contracción del corsé sobre su cuerpo, la segunda debe lidiar con los síntomas de una enfermedad que nunca se nombra en la novela: el cáncer de ovarios⁴¹.

Entonces, se establece que las enfermedades en las cuatro obras seleccionadas no solo tienen una marca de género, sino también una marca de clase, puesto que personajes como Josefina y Concha contraen sus males en trabajos cuya mano de obra era mayoritariamente femenina (como la costura), mientras que María Luisa tiene el mal aliento por la presión social de ceñirse a la moda de la época. Incluso una enfermedad como el cáncer que podría recaer en cualquier sujeto tiene una especificidad de género en *La rosa muerta*, puesto que Laura desarrolla un cáncer de ovarios, el cual se agrava por el ejercicio libre de su sexualidad.

1.1 Coser y enfermarse en un contexto de pobreza: la representación de la costurera en *Blanca Sol* (1889) de Mercedes Cabello y “El velo de la Purísima” de Adela Zamudio⁴²

⁴¹ Si bien la protagonista de *La rosa muerta* no es diagnosticada con cáncer de ovarios, sí se puede inferir que sufre esta enfermedad por una serie de razones que se expondrán posteriormente en este trabajo.

⁴² Antes de dar inicio a este subcapítulo, es importante mencionar que la costurera ha sido un personaje clave en el costumbrismo francés y la literatura victoriana de mediados del siglo XIX. De acuerdo con Montserrat Amores, la *grisette* es un “tipo urbano de la joven trabajadora de clase popular” (2024: 69). Además de dedicarse a la costura, era representada como una mujer soltera y atractiva cuya “vestimenta se convierte en un marcador semiótico que sirve para clasificar y ordenar las diferentes especies sociales en la ciudad” (2024: 72). Su gusto por la moda y su propensión a mantener “relaciones amorosas con cierta laxitud debido a su actitud despreocupada y su situación precaria” (Amores 2024: 83) la apartan del modelo femenino del ángel del hogar. Las costureras de Charles Rowcroft (1798-1856), Charles Dickens (1812-1870) y George W. M. Reynolds (1814-1879), por otro lado, son presentadas como un símbolo para las clases trabajadoras, porque encarnaban valores morales que debían ser protegidos en un contexto en el que “women and children were the preferred employees in many factories and mills; they were agile, more docile, and willing to work for less money” (Alexander 1999: 29). Por ello, varios escritores de protesta social –como los anteriormente mencionados– prefirieron trabajar con la figura de la costurera antes que con los obreros: “The Luddite risings in 1812, Manchester’s Peterloo Massacre in 1819, and machine breaking in 1826 and 1828 had created images of violent working-class mobs in the minds of many Victorians. The workers in these early strikes were inevitably pictured as male, and the image of the worker as an ignorant, violent animal out of control was frighteningly real one for many middle and upper-class Victorians” (Alexander 1999: 29). Estos antecedentes en la literatura europea nos permiten complejizar las políticas de representación de las costureras en los textos del entre siglos latinoamericano. Salvando las distancias, los personajes femeninos a analizar en este subcapítulo están más próximos a las costureras de la literatura victoriana que a las *grisettes* del costumbrismo francés.

Este subcapítulo analiza la representación de dos costureras: Josefina en *Blanca Sol* y Concha en “El velo de la Purísima”. Si bien son personajes secundarios, cumplen un papel clave para que las protagonistas de ambas historias reflexionen sobre el lugar de la costurera, ajena a su círculo social. A diferencia de Blanca Sol y doña María de la Concepción, quienes disponen de personal de servicio y gozan de patrimonio familiar, Josefina y Concha viven en contextos de pobreza, en espacios alquilados y/o reducidos. Así, la costurera de *Blanca Sol* vive en “dos cuartos que servían de única morada a las cuatro personas que componían su familia” (Cabello 1889: 192). Concha, por su parte, vive en un cuarto alquilado y “dividido por una cortina hecha de dos sábanas unidas y sostenidas por un cordel amarrado a dos clavos” (Zamudio 3).

Estos espacios no solo son reducidos y precarios, sino también revelan la falta de privacidad que tienen las costureras en ambas obras. La falta de una habitación propia impediría el desarrollo de su autonomía si seguimos lo planteado por Virginia Woolf en su ensayo “Una habitación propia”, publicado originalmente en 1929⁴³. Sin embargo, para disponer de un espacio así, necesitan de capital económico que ni Josefina ni Concha tienen. Ahora bien, reflexionar sobre las diferencias de clase entre las mujeres de *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima” es importante, porque problematiza la situación del sujeto femenino en los imaginarios sacionacionales latinoamericanos. Si dentro de estos imaginarios las mujeres son los grandes otros de la cultura, estos textos muestran que hay

⁴³ Tal como se indica al inicio de la edición del 2020 de *Una habitación propia*, “este ensayo está basado en dos conferencias dadas en octubre de 1928 en la Sociedad Literaria de Newham y la Odtaa de Girton” (7). En otras palabras, estuvieron dirigidas a un público femenino con acceso a la educación. Ahora bien, en este libro clave para el feminismo, la escritora británica Virginia Woolf (1882-1941) plantea que “una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas” (2020: 10). De esta forma, la autora adopta una visión materialista de la realidad: la “inspiración” no asalta al artista a cualquier hora y en cualquier lugar. Para poder escribir, la mujer necesita independencia económica. Este planteamiento crítico puede ampliarse y contemplar a otros sujetos sociales como las costureras, puesto que en *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima” las mujeres que no tienen acceso a la educación –como Josefina y Concha– no tienen dinero ni una habitación propia que les permita ampliar sus márgenes de libertad en la sociedad.

una escala de la otredad, ya que Josefina y Concha sufren otro tipo de marginalidad por su extracción social.

Pese a ello, la costurera no representa una alteridad absoluta, pues Josefina, además de parecerse físicamente a Blanca, comparte el mismo origen aristocrático que ella, y Concha tiene un vínculo de parentesco con doña María. A pesar de este vínculo, la protagonista de “El velo de la Purísima” evita asumir cualquier tipo de responsabilidad sobre su ahijada, hasta que eventualmente se siente compelida a actuar por un sueño que le deja con “una profunda impresión” (Zamudio 7). Blanca, por otro lado, amadrina a Josefina casi al instante, luego de sentirse reflejada en ella:

Blanca halló en Josefina un nuevo motivo de simpatía: pareciale estar mirándose en un espejo, tal era el parecido que notó entre ella y la joven florista, pero enflaquecida, pálida y casi demacrada [...] Con su natural sensibilidad, Blanca, habíase compadecido de Josefina, y la dio su decidida protección.

–Desde hoy –hábiale dicho– no trabajará U. sino para mí sola, y la abuela de U. recibirá una mesada con la cual podrá llenar las necesidades de los dos hermanos de U. (Cabello 1889: 118-120).

Este acto de sororidad debe ser problematizado por dos razones. En primer lugar, Blanca y doña María acuden a las viviendas de Josefina y Concha, porque requieren de sus servicios como florista y bordadora respectivamente y, además, son consideradas como las mejores dentro de sus áreas de trabajo⁴⁴. En segundo lugar, doña María es compelida a actuar en favor de la costurera por el temor que le deja un sueño con la Virgen María. Entonces, la necesidad de estudiar a Josefina y Concha en su relación con las

⁴⁴ Así, la narradora de *Blanca Sol* declara que “Josefina era admirable artista para este género de trabajos” (Cabello 1889: 117), mientras que la narradora de “El velo de la Purísima” destaca “aquellas manos de hada [de Concha], a las que [doña María] había visto ejecutar tantos primores” (Zamudio 3). Ahora bien, de acuerdo con el diccionario virtual de la Real Academia Española, primor no solo significa “destreza, habilidad, esmero o excelencia en hacer o decir algo”, sino también “arte, belleza y hermosura de la obra ejecutada con primor”. En ese sentido, Concha es comparada con una artista como Josefina.

protagonistas es importante para problematizar el lugar de la costurera como la otra en ambos textos.

La costurera a mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX

A partir de los estudios de Graciela Amalia Queirolo (2010) y Gabriela Mitidieri (2018) sobre el trabajo femenino asalariado en la Argentina de los siglos XIX y XX, se busca complejizar el genérico de “la costurera”, así como se complejizó el genérico “mujer” en el apartado anterior. Los trabajos de estas autoras abordan las prácticas y representaciones de la costurera en un país que enfrenta grandes transformaciones sociales, económicas y culturales como las olas migratorias y el acceso de la mujer a la esfera pública. Esto último representó una preocupación para la sociedad de la época, puesto que la tasa de natalidad descendió y se adjudicó este problema a las mujeres que dedicaban su tiempo al trabajo fuera de casa (Queirolo 2010). Así, la “ideología de la domesticidad” permeó los discursos médicos y legales, y tenía la función de ejercer control sobre el cuerpo femenino y su sexualidad. Siguiendo a Graciela Amalia Queirolo, los principios de la ideología de la domesticidad “maternalizaban a las mujeres, es decir, concebían a la maternidad como una identidad femenina exclusiva y por lo tanto incompatible con cualquier otra actividad, en especial la laboral” (56). Sin embargo, el trabajo de costura era permitido en casos excepcionales.

Frente a la ausencia de un hombre proveedor en la casa, era admisible que la mujer saliera a laborar sin poner en riesgo su virtud. Entonces, se concluye que las mujeres se dedicaban al trabajo de la aguja por necesidades económicas y porque era un oficio accesible para la mayoría de ellas: “Las habilidades de costura se adquirían de distintas maneras. Una posibilidad era la transmisión de saberes de una generación de mujeres a otra. Otra posibilidad era la educación formal que brindaba la escuela primaria a partir del dictado de la economía doméstica” (Queirolo 2010: 63).

Por otro lado, Gabriela Mitidieri (2018) identifica las diferencias de clase y etnicidad entre las costureras, puesto que unas trabajaban como aprendices de modistas extranjeras, en talleres céntricos que les confería cierto estatus social, mientras que otras trabajaban a destajo –y por largas horas– en su domicilio, por lo que generaban menos ingresos que las primeras⁴⁵. Dentro de este grupo, se podría inscribir a las costureras de *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima”.

La costura como tema de interés y preocupación para las escritoras de la época: los casos de Mercedes Cabello de Carbonera y Teresa González de Fanning

Así como se ha acudido a un marco crítico-teórico externo, considero fundamental detenerme en los comentarios de las mismas escritoras de la época sobre la costura. Para ello, será necesario recurrir al ensayo “Necesidad de una industria para la mujer” (1875) de Mercedes Cabello y *Educación femenina. Colección de artículos pedagógicos, morales y sociológicos* (1905) de Teresa González de Fanning. A pesar de sus diferencias ideológicas, ambas escritoras plantearon la necesidad de que el sujeto femenino acceda al trabajo debidamente remunerado y, en esa línea, a la modernidad.

En primer lugar, Mercedes Cabello establece que la costura no es solo un oficio poco rentable, sino que también pone en riesgo la salud de la mujer. Así, esta puede contraer tisis, dadas las condiciones precarias de su ambiente laboral:

Sabido es que el trabajo de la aguja es el único recurso que tiene la mujer en nuestro país; que además de poco productivo, es perjudicial á la salud; por cuanto que daña uno de los órganos más esenciales á la vida, á lo que contribuye poderosamente nuestro clima débil; resultando de aquí, que casi todas las que se entregan á esa clase de trabajo son víctimas de la tisis pulmonar (Cabello 1875: 166).

⁴⁵ Otra diferencia que podemos encontrar entre el primer y el segundo grupo es que las costureras que trabajaban en casa no disponían de un espacio femenino de socialización.

Frente a este escenario, Cabello plantea la necesidad de mejorar la educación femenina ya que, de esta manera, las mujeres de las clases medias y altas caídas en desgracia podrían

ocupar puestos en el naciente sector industrial, como dependientas en las compañías de correos, telégrafos y teléfonos, y como litógrafas, fotógrafas y tipógrafas en las imprentas. Esto, argüía [Cabello], beneficiaría al país de dos formas. Primero, contribuiría al fomento de la moral pública, dado que las mujeres asalariadas no se verían obligadas a ganarse la vida por medio de la “prostitución”, término que usaba para definir no solo la prostitución ilegal y clandestina, sino también el matrimonio por conveniencia (Denegri 2018a: 182).

La percepción del matrimonio por conveniencia como otra forma de prostitución es especialmente relevante al analizar *Blanca Sol* (1889) –publicada catorce años después de “Necesidad de una industria para la mujer”–, ya que la novela propondría la historia de una mujer que antes de dedicarse a la “prostitución ilegal y clandestina” (Denegri 2018a: 182), ya se habría prostituido al casarse por interés con Serafín Rubio. Por ello, la crítica literaria feminista ha identificado la relación entre uno y otro texto. Así, para Mercedes Mayna-Medrano (2009) y Francesca Denegri (2018), Mercedes Cabello vuelca sus preocupaciones sobre el trabajo femenino en *Blanca Sol*. De acuerdo con Mayna-Medrano (2009), a Mercedes Cabello le preocupaba que las mujeres de su condición social ejercieran labores poco productivas y virtuosas como la costura y la prostitución respectivamente. Sin un hombre que se hiciera cargo de la familia o de ellas, y dentro de un contexto en el que solo se las preparaba para ser madres y esposas, Mercedes Cabello enfatiza la necesidad de reformar la educación femenina para que las mujeres de su clase social tuvieran mejores oportunidades laborales.

Quince años después de la publicación de “Necesidad de una industria para la mujer”, Teresa González de Fanning publica *Educación femenina. Colección de artículos pedagógicos, morales y sociológicos* (1905) en un contexto diferente. La Guerra del

Pacífico (1879-1883) habría agravado la situación social y económica de la mujer⁴⁶.

Escritoras como Teresa González y Lastenia Larriva perdieron a sus maridos en combate.

Sin embargo,

la pérdida del marido y, con él, el de los medios tradicionales de supervivencia, fue una experiencia que compartieron las mujeres de la primera generación literaria. Además de González y Larriva, la viudez temprana fue el destino de Clorinda Matto, pues Joseph Turner, su marido, falleció en 1881 dejándola endeudada y hundida en la pobreza a los veintitrés años; también lo fue de Mercedes Cabello, cuyo marido, el Dr. G. Carbonera, murió en 1884 cuando ella tenía treintainueve años; y de Amalia Puga, que enviudó a los veintitrés años de Cristóbal de Losada (Denegri 2018a: 181-182).

Por todo ello, Teresa González plantea que las mujeres solteras o viudas jóvenes eran víctimas de la sociedad, dado que la pérdida del esposo, el padre o el hermano las forzaba a trabajar y recibir “la limosna del mal retribuido trabajo de la aguja, recurso matador” (1905: 32). Al igual que Mercedes Cabello, González pone el énfasis en la desventaja económica que instaura esta ocupación que se asume como tácita o casi esencial para las mujeres, pero que, al mismo tiempo, naturaliza su pobreza. Del mismo modo, denuncia el impacto de la costura en la salud de las mujeres, quienes estarían más

⁴⁶ Si bien Teresa González de Fanning publica *Educación femenina* en 1905, es necesario acotar que este libro es una reedición de textos generados en un contexto anterior. De acuerdo con Carlos Cornejo (2014), a partir de la década del 70 del Perú decimonónico, varias escritoras participan en el debate sobre la educación femenina, puesto que los setenta “es una década en que la mujer ilustrada se pregunta por sí misma y su presencia en la sociedad peruana, y lo hace refiriéndose al hombre con respecto a la familia, la educación y la vida, pero muchas veces reflexiona sobre su condición biológica que lo diferenciaba del hombre y que había servido y permitido su subordinación y su condición del “ser inferior” durante muchos siglos” (xvi). Ahora bien, escritoras como Teresa González y Mercedes Cabello adoptaron distintas posturas ideológicas. En línea con el positivismo comteano, la autora de *Blanca Sol* publica en 1893 “La religión de la humanidad” y, de acuerdo con Isabelle Tazuin, “el tema religioso es uno de los más relevantes y audazmente tratados [en esta carta pública al filósofo chileno Juan Enrique Lagarrigue]. Cabello afirma que si casi toda la humanidad se deja dominar por sus emociones ante lo desconocido, no por eso acepta ella creer en un ser superior. Siguiendo los pasos de [Augusto] Comte denuncia el miedo y el feudalismo en que se asentó durante siglos el poder de la Iglesia” (1996: 82). Esta postura anticlerical es compartida, hasta cierto punto, con Manuel González Prada (1844-1918), quien en 1892 redacta el ensayo “Instrucción laica” con la finalidad de “atacar a las congregaciones religiosas dedicadas a la educación en el Perú” y, en particular, “la instrucción femenina en manos de las monjas francesas, [ya que] a su parecer, estas no preparan a las niñas a su futuro destino de esposas y madres abnegadas, sino que alientan la presunción y el egoísmo; proporcionan una enseñanza inútil y hasta equivocada” (Tazuin 2010: 399). Las diferencias ideológicas entre Cabello, González Prada y el positivismo comteano nos permite construir un complejo marco de debate sobre la educación de las mujeres y la educación religiosa en el Perú del siglo XIX.

propensas a sufrir enfermedades como la tisis al trabajar en viviendas precarias, poco iluminadas y con poca ventilación. Así, estos espacios antihigiénicos serían el caldo de cultivo para diversas patologías⁴⁷.

A pesar de la relación próxima entre la tisis y la costura, las mujeres enfermas en *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima” no pueden ser calificadas de tísicas, porque en ningún momento escupen sangre al toser. Sin embargo, ambas obras trabajan con otros síntomas de la enfermedad como la palidez y la delgadez. Por ello, antes de analizar cómo y por qué se manifiestan los males de las costureras en *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima”, será necesario recurrir al libro *La enfermedad y sus metáforas* (1996) de Susan Sontag, dado que nos ofrecerá un marco cultural sobre las metáforas de la tisis en la sociedad.

Para empezar, la tisis se convierte en un tropo recurrente en la literatura romántica y, posteriormente, en la producción literaria decadentista. En estos textos, se construye un tipo de feminidad anclada al lugar de la musa inmóvil que inspira y da sentido al artista (Peluffo 2004, Grau-Lleveria 2008, Grau-Lleveria 2018 y Morales-Pino 2021). En el imaginario masculino modernista, por otra parte, la mujer tísica deviene en ideal de belleza, porque representa una feminidad anti-productiva que, por estar débil y anclada a la cama, no puede casarse ni tener hijos ni mucho menos cuidar la casa. En tal sentido, se marca una diferencia con la figura del ángel del hogar, que sí estaría presente en la estética romántica⁴⁸.

⁴⁷ Esto es relevante porque todos los discursos higienistas en boga del periodo tenían como blanco a las mujeres.

⁴⁸ Recordemos que el modernismo surge en un contexto en el que predomina el paradigma burgués y el tipo de feminidad que este proponía: una feminidad productiva. Por ello, la mujer tísica logra evadir ese paradigma con solvencia.

Ahora bien, Susan Sontag señala que, desde mediados del siglo XVIII, “la tuberculosis era índice de gentileza, de delicadeza, de sensibilidad” (1996: 12). Esta representación idealizada de la tisis encuentra algunos puntos de contacto con el arquetipo modernista-decadentista de la bella enferma, pues tanto el romanticismo como el modernismo y el decadentismo resaltan la belleza etérea de la mujer enferma (Peluffo 2004b, Grau-Lleveria 2018 y Morales-Pino 2021). Esta es retratada como un ideal al que se aspira y no se puede alcanzar. Sin embargo, escritoras como Mercedes Cabello y Teresa González presentarán una visión distinta de la tisis, desmarcada de su estetización romántica y/o modernista-decadentista para mostrarla, más bien, como un problema de salud pública que aquejaba especialmente a las mujeres, por la precariedad económica a la que las condenaba la misma modernidad.

De esta manera, estas escritoras del periodo cuestionaron que la costura sea el único trabajo decente al que las mujeres tendrían acceso, dado que no contaban con mecanismos o recursos como una máquina de coser que no solo aceleraría el tiempo de trabajo, sino que también posibilitaría su ingreso a la modernidad (Morales-Pino 2022a)⁴⁹. Por ello, Mercedes Cabello y Teresa González consideran necesario ampliar la oferta laboral destinada a las mujeres, para que pudieran no solo vivir dignamente, sino sobrevivir en una modernidad que no garantizaba su existencia, dado que muchas terminaban muriendo.

Entonces, ambas escritoras evitan caer en el imaginario de la tisis como “la enfermedad de la víctima nacida víctima, propia de gente sensible, pasiva, no lo bastante apegada a la vida como para sobrevivir” (Sontag 1996: 12) al develar las condiciones en las que las mujeres de cierta extracción social trabajan y contraen este mal. Por todo ello,

⁴⁹ De acuerdo con Luz Ainaí Morales-Pino, la máquina de coser sería una metáfora de la modernidad; por ello, es un objeto de deseo para las mujeres que quieren ser más productivas (Morales-Pino 2022a).

“Necesidad de una industria para la mujer” (1875) de Mercedes Cabello y *Educación femenina. Colección de artículos pedagógicos, morales y sociológicos* (1905) de Teresa González de Fanning ofrecen el marco histórico-cultural en el que se inscriben y dialogan *Blanca Sol* (1889) y “El velo de la Purísima”.

1.1.1 La (des)idealización de la costurera virtuosa en *Blanca Sol*

Josefina es la joven y pobre costurera que es encontrada al azar por Blanca Sol: “La casualidad, esa diosa que los antiguos debieron colocar entre las divinidades, que más caprichosa e inexplicablemente influyen en el destino del hombre; la casualidad llevó un día a la señora de Rubio a la casa de una joven costurera, la cual era la vez florista, oficios que escasamente alcanzaban a subvenir a las necesidades más apremiantes de su vida” (Cabello 1889: 117). La presentación de Josefina es especialmente relevante porque, por un lado, pone en evidencia el poco realismo en su historia (Guerra-Cunningham 1987, Peluffo 2002, LaGreca 2009) y, por otro lado, plantea una crítica a oficios poco productivos como la costura y el arte floral. En primer lugar, el uso de palabras como “diosa”, “los antiguos” y el “destino del hombre” nos trasladan rápidamente al lejano y anacrónico tiempo del mito. El encuentro entre los dos personajes femeninos más importantes de la novela sería fruto de una casualidad pseudodivina. En segundo lugar, el tono irónico de la narradora cambia al abordar el tema del trabajo femenino: los oficios de Josefina apenas le alcanzan para subsistir. Ahora bien, es llamativo el uso del verbo “subvenir” en el pasaje citado, puesto que se le otorga una capacidad de agencia al (buen) trabajo⁵⁰.

Para seguir complejizando el lugar de la costurera en *Blanca Sol*, la narradora cuenta que Josefina no siempre vivió en la pobreza: “[ella] pertenecía al número de esas

⁵⁰ De acuerdo con el diccionario virtual de la RAE, subvenir es auxiliar y son las personas las que tienen la capacidad de socorrer a quien esté en apuros.

desgraciadas familias que, con harta frecuencia, vemos víctimas del cruel destino que, desde las más elevadas cumbres de la fortuna y la aristocracia, vense, por fatal sucesión de acontecimientos, sepultadas en los abismos de la miseria y condenadas a los más rudos trabajos” (Cabello 1889: 117). En una primera lectura, parecería que movilizaba por la compasión, la voz narrativa acentúa el destino aciago de la costurera para posicionarla como una víctima y heroína romántica: una mujer que, pese a estar entregada al trabajo, no descuida su virtud ni a su familia⁵¹. Sin embargo, si seguimos la lectura de Francine Masiello (1997) sobre las mujeres como “agentes dobles” en la historia, podemos identificar cierta resistencia por parte de la narradora de *Blanca Sol*.

Esta resistencia velada responde al hecho de que “las mujeres, en cuanto sujetos no nombrados del debate filosófico o político, solo pueden entrar en la arena pública en su capacidad de agentes dobles, hablando siempre en dos lenguas, llevando siempre una máscara” (Masiello 1997: 255). Así, a través del discurso de la doble voz que apuesta por la ambigüedad (Masiello 1992), podemos identificar que la construcción de Josefina como heroína romántica es artificiosa, pues la narradora desvirtúa esta representación al parodiar su romance con el hijo de inmigrante italiano Alcides Lescanti⁵². Pero para desarrollar esta idea, es necesario remitirnos primero a las lecturas de Ana Peluffo (2002, 2010) y Nancy LaGreca (2009) sobre la novela.

Ambas investigadoras consideran que la trama de la costurera en *Blanca Sol* es la menos realista del relato, pues tiene como hipotexto el cuento clásico de *La Cenicienta*. En ese sentido, Blanca sería la madrastra de la virtuosa Cenicienta/Josefina, pero sería

⁵¹ Luego de perder a sus padres, Josefina queda a cargo de sus dos hermanos menores y su abuela. Estamos, entonces, frente a la historia de una huérfana. Este tipo de personajes no solo estaba asociado a la pobreza, sino también al desamparo (Huamán 2021: 81), lo que podría reforzar la imagen de Josefina como heroína romántica, pero en un contexto crudamente realista.

⁵² El uso del paréntesis en el título de este apartado (“La (des)idealización de la costurera virtuosa en *Blanca Sol*”) sigue la lógica de la doble voz de la narradora ya que, por un lado, parecería celebrar la virtud femenina de Josefina y, por otro lado, desmitifica esta virtud.

una compasiva pues le ofrece su protección luego de identificarse con ella: “Blanca halló en Josefina un nuevo motivo de simpatía: parecía estar mirando en un espejo tal era el parecido que notó entre ella y la joven florista, pero enflaquecida, pálida y casi demacrada” (Cabello 1889: 118). No hay entre ellas una relación de competitividad, sino de lo que parecería ser sororidad. Blanca anticipa, en su encuentro con Josefina, su posición de mujer desclasada a la que se debe apoyar.

Así, en *Blanca Sol*, se plantea un reconocimiento de la otra a través de la identificación. Siguiendo a Ana Peluffo, “toda la novela se estructura alrededor de la antinomia entre dos figuras culturales aparentemente opuestas: “la oscura costurera de la calle Sauce” vs. la luminosa y encandilante figura de Blanca Sol. Mientras que la una es antisentimental, gastadora y dominante; la otra es humilde, sentimental y trabajadora” (2002: 46). Entonces, en una primera lectura, podría parecer que estamos frente a un modelo femenino (Josefina) y un anti-modelo femenino (Blanca). Sin embargo, “Blanca se convierte en amiga y protectora de Josefina y ve en ella el retrato de sí misma, pero sumida en la pobreza. El parecido físico de ambas mujeres se da como elemento que las convierte más que en amigas, en una imagen especular la una de la otra, en donde lo que invierte la imagen es la posesión o carencia de virtud” (Martínez-San Miguel 1996: 35). Esto último guarda relación con el ejercicio de la sexualidad femenina.

Josefina es definida como una mujer virtuosa no solo porque está consagrada a su trabajo, sino también porque espera iniciar su vida sexual luego del matrimonio. En tal sentido, el sexo tiene una finalidad reproductiva: formar una familia. Blanca, por otra parte, transgrede el orden de esta institución burguesa al ser una mujer casada y dedicarse, al final de la novela, a la prostitución⁵³. Es así como su “virtud” quedaría “mancillada”

⁵³ Sin embargo, es importante recalcar que la prostitución es una consecuencia de la precariedad y la ausencia de medios para que Blanca pueda subsistir económicamente.

de acuerdo con la moral sexual de la época⁵⁴. Al respecto, Bibiana Andreucci señala que las mujeres virtuosas de principios del siglo XIX eran aquellas que, dentro de una relación de pareja, asumían “un papel pasivo y subordinado”, lo que implicaba una “sexualidad restringida al lecho conyugal” (2014: 215). A pesar de que Josefina acata estos mandatos sociales, el matrimonio con Alcides no puede ser visto como una recompensa, tal como se sustentará a continuación.

La deconstrucción de la figura de Alcides como príncipe de la Cenicienta

La obra no plantea un amor sincero y recíproco entre Josefina y Alcides, pues la narradora menciona que “más que enamorado, Alcides se sentía desesperado; su papel de amante desgraciado, que tan malamente creía estar desempeñando, causábale risa; pero era la risa del despecho, del encono, al sentirse humillado, lastimado en su vanidad de afortunado conquistador” (Cabello 1889: 122). A partir de esta cita, se infiere que Alcides habría decidido casarse con Josefina porque sentía amenazada su masculinidad de conquistador. Resulta interesante esta autodenominación, porque Alcides es consciente de su vulnerabilidad luego de conocer y enamorarse de una mujer casada y “coqueta” como Blanca. Esto quiere decir que, en el fondo, reniega del poder que ella tiene sobre él. Por ello, se siente humillado y desesperado, dispuesto a casarse con una mujer mucho más “controlable” como Josefina. Todo ello –el matrimonio por desesperación y no por amor, y la representación de Alcides como un hombre despechado– atenta contra la trama romántica de la costurera y su “príncipe”. Así, textos como *Blanca Sol* “visibiliza[n] las contradicciones éticas de las masculinidades que sostienen el sistema” (Morales-Pino 2022b: 45). Estas contradicciones éticas no solo se encontrarían en Serafín, sino también

⁵⁴ Esto pondría en evidencia los dobles estándares que operan sobre el sujeto femenino en una sociedad patriarcal, dado que a las mujeres se les imponen toda una serie de exigencias y, al mismo tiempo, limitaciones: decencia, honra, domesticidad y sentimentalidad.

en Alcides. Por tanto, este trabajo ampliaría la propuesta de lectura de Morales-Pino sobre la crisis y la impunidad del sujeto masculino en el entre siglos latinoamericano (2022b)⁵⁵.

Para parodiar aún más la imagen de Lescanti, este es representado como un jugador en un doble sentido. Por un lado, es un hombre con cierta inclinación a los juegos de azar, los cuales eran considerados un vicio para las autoridades republicanas del Perú decimonónico. Siguiendo a Pablo Whipple, el gusto por las apuestas era “un mal endémico” en una ciudad como Lima, puesto que tenía un origen colonial y atentaba contra “el espíritu ilustrado promovido por los movimientos independentistas” (2019: 43). Por este motivo, las autoridades buscaron acabar con los juegos de azar por medio de la ley, pero la élite limeña opuso resistencia y “tal como había ocurrido a mediados del siglo XVIII, reclamaba de las autoridades un trato especial porque creía que tanto desde una perspectiva moral como social su comportamiento no podía ser medido de la misma forma en la que se medía el de los sectores populares” (2019: 48).

De esta manera, la élite tenía una doble y conveniente visión sobre la práctica de las apuestas: “podían ser una amenaza al bienestar y el patrimonio de la gente decente, pero en ningún caso un camino hacia la delincuencia” (2019: 42-43). Este camino “deshonroso” solo estaría destinado a los sectores populares, puesto que desde su punto de vista “existía una directa relación entre apuestas y crimen dada la natural inclinación de las masas a la delincuencia” (2019: 43). Lejos de simpatizar con esta visión naturalista de la realidad, Mercedes Cabello opta por retratar la afición de los personajes de la clase

⁵⁵ En general, los personajes masculinos en *Blanca Sol* participan en un “pacto patriarcal interclasista” en términos de Celia Amorós. Siguiendo a Michel Foucault, señala que “el poder [...] circula y fluye, pero – eso no lo vio Foucault– a través de canales configurados según el género: jerárquicamente, pero de varones a varones” (2000: 53). Este pacto puede ser interclasista, porque “los varones dan poder a los otros varones, por muy “otros” que sean” (2000: 53) convirtiendo a las mujeres en “objetos transaccionales de sus pactos” por medio del matrimonio o su fuerza de trabajo (Amorós 2005: 27). En ese sentido, un hombre desclasado como Serafín y un nuevo rico como Alcides tendrían la posibilidad de caer y reinventarse, a diferencia de sus contrapartes femeninas.

media-alta por el rocambor, un popular juego de cartas en la sociedad española del siglo XIX: “Algunas noches don Serafín, su esposa, Alcides y algún otro amigo, jugaban el familiar rocambor; ella era fuerte en este juego, D. Serafín apenas si conocía el manejo de las cartas, pero gustaba él, como de todo lo que se aprende tarde” (Cabello 1889: 108). En esta cita, no solo se destaca el gusto en común por las cartas, sino también se subraya la habilidad de Blanca en el juego. Asimismo, se plantea una relación de poder por medio del rocambor: mientras Blanca es “fuerte” –a diferencia de la “pálida y macilenta costurera” (Cabello 1889: 120)–, su esposo, Serafín Rubio es un jugador inexperto. En tal sentido, no sería un oponente que esté a la altura de Blanca.

Alcides, por el contrario, se destacaría por ser un hábil jugador de rocambor, pero también tendría destreza para los juegos del amor. En su artículo “*Rocambor, Malilla, and Matrimony: Gambling in Mercedes Cabello de Carbonera’s Naturalist Novels*”, Emily Joy Clark plantea que Alcides “actually makes a bet with his friends (another form of gambling) that he will win her attentions and vanquish her honor [of Blanca] within a month (*Blanca Sol* 61). The donjuanesque trope of staking money on winning a woman’s heart emphasizes the game-playing and monetary aspects of love and sex that Cabello de Carbonera highlights in *Blanca Sol*” (2019: 513). De esta manera, la novela atenta contra la imagen de Alcides como príncipe.

No solo apostaría por el amor de una mujer casada, sino que también se casaría con Josefina para recuperar su masculinidad de conquistador. De esta forma, creería que puede restablecer el orden en su vida y, tal como señala Ana Peluffo (2002), con una mujer virtuosa como “la oscura costurera de la calle Sauce” (46) es probable que termine por alejarse del mundo vicioso de los juegos del azar, reafirmando su lugar en el orden republicano y su sujeción a la ley.

Alianza femenina frente a la exclusión social

Frente a un donjuán y jugador de cartas como Alcides, quien asume el papel de verdadera salvadora en la obra es Blanca, pues no solo se compadece por la situación de orfandad en la que vive Josefina, sino también la lleva a trabajar en su casa, en otras condiciones materiales mucho más favorables. Este cambio en su vida tiene un efecto positivo en su salud, puesto que “pocos días bastaron para que la pálida y macilenta costurera, recuperara su natural aspecto juvenil” (Cabello 1889: 120). Si bien no se menciona explícitamente cuál es la enfermedad de Josefina, la narradora enfatiza su aspecto desmejorado producto de las largas horas dedicadas a la costura. Este oficio, a su vez, es cuestionado por la narradora: “Los infortunios sufridos, y el trabajo mal retribuido aleccionan el espíritu; pero también envejecen el cuerpo. Solo el trabajo metodizado y productivo, que siempre está acompañado de la vida cómoda y el bienestar, fortifican el cuerpo y el espíritu” (Cabello 1889: 118). En ese sentido, el deterioro del cuerpo de Josefina es descrito como antinatural, puesto que su apariencia no corresponde con su edad. Frente a esta situación que debe ser revertida, la narradora anticipa la llegada de Blanca como producto del destino. Entonces, se plantea la necesidad del encuentro y el diálogo de ambas mujeres. Sin el apoyo de Blanca a Josefina, esta no hubiera conocido a Alcides ni se hubiera casado con él. Su suerte está condicionada por la voluntad de una mujer que actúa inicialmente como su empleadora para después convertirse en su benefactora. Por ello, no debemos omitir que su relación está mediada por el poder.

Blanca llega a la casa de Josefina con el objetivo de recurrir a sus servicios de florista. Sabe que “Josefina era admirable artista para este género de trabajos” (Cabello 1889: 117). Llamarla artista no es gratuito puesto que, por un lado, revaloriza el trabajo manual y femenino y, por otro lado, la narradora dota de cierta excepcionalidad a Josefina; no obstante, dicha excepcionalidad se vería amenazada por las largas jornadas laborales y su impacto negativo en la salud del personaje.

La presencia de mujeres artistas en espacios periféricos es un tema abordado por Luz Ainaí Morales-Pino (2022a) en su estudio sobre la enfermedad femenina en “El velo de la Purísima” y “*A caolha*” (1903) de Júlia Lopes de Almeida. Para la investigadora, el talento artístico de mujeres como Concha en “El velo de la Purísima” termina perdiéndose por la “falta de acceso a los medios de producción” (134)⁵⁶. A su vez, Morales-Pino reflexiona sobre el lugar en el que surgen estas mujeres artistas. Tanto Concha –como Josefina– viven y trabajan en espacios no autorizados ni reconocidos por la sociedad. En estos “márgenes de los circuitos tradicionales de legitimación y producción [artística]” (2022a: 134), estas mujeres no pueden desarrollar su talento porque, ante la falta de dinero, terminan enfocándose en labores “propias” del género, según una división sexual del trabajo, que ilumina los puntos ciegos de nuestras modernidades. Por tanto, al amadrinarla y llevarla a un mejor lugar de trabajo, Blanca salvaguarda el talento –y la salud– de Josefina.

Ser o padecer: contestaciones a la representación de la bella enferma

En la novela de Mercedes Cabello, Josefina representa una feminidad tradicional, equiparable a la figura idealizada del “ángel del hogar”, pues asume “el papel de madre por el cuidado que les brinda a sus dos hermanos pequeños y a su abuela” (Huamán 2021: 81). En ese sentido, cumple con las labores de domesticidad, aunque trabajar en condiciones precarias ponga en riesgo su salud. Tal como se mencionó con anterioridad, la narradora enfatiza el cambio en el aspecto físico de Josefina luego de ser amadrinada por Blanca: “Pocos días bastaron para que la pálida y macilenta costurera, recuperara su natural aspecto juvenil” (Cabello 1889: 120). El uso de estos adjetivos no es gratuito, puesto que dialogan con la imagen arquetípica de la “bella enferma”, proveniente del

⁵⁶ Concha sueña con una máquina de coser que le permita acelerar el ritmo de su trabajo y no deteriore sus “manos de hada” (Zamudio 3). Sin embargo, este sueño es frustrado por la falta de oportunidades sociales.

decadentismo. Tal como sostiene Elena Grau-Lleveria, la bella enferma era una creación y sobre todo una fantasía masculina que acentuaba e idealizaba la “incapacidad física e intelectual de las mujeres burguesas”. Así, se las retrataba como seres “necesitados de constante protección que deben ser encerrados en el espacio de la domesticidad por su propio bien” (2018: 37). Sin embargo, Mercedes Cabello subvierte sutilmente esta representación, porque visibiliza cuáles son las causas socioeconómicas por las que Josefina tiene un aspecto macilento y pálido. Además, no es una mujer burguesa confinada a la cama y bajo la mirada prescriptiva del médico, sino es una mujer desclasada que se ve forzada a trabajar para sostener a su familia.

Sin embargo, la costura y el arte floral no son oficios romantizados por la narradora, sino por otros personajes como la señora Alva (la abuela de Josefina), quien se muestra orgullosa por la consagración de su nieta al trabajo. Para ella, “la gente que trabaja mucho es siempre muy virtuosa” (Cabello 1889: 118). A diferencia de la señora Alva, la narradora adopta una posición mucho más crítica sobre las ocupaciones de Josefina: “Entre los muchos adornos con que sus orgullosos padres quisieron embellecer su educación, le enseñaron a trabajar flores de papel y de trapo, y a esta habilidad poco productiva y de difícil explotación recurrió Josefina en su pobreza” (Cabello 1889: 117). Entonces, se cuestiona la educación dirigida a las mujeres en general y las enseñanzas de los padres en particular. Así, la sociedad y la institución familiar fallan en su propósito de formar ciudadanas saludables y productivas.

Por otro lado, la enfermedad de Josefina no totaliza su identidad. Tal como se observó con anterioridad, ella resiste a la pobreza con las herramientas que tiene a su alcance. Por ello, vive y sostiene precariamente a su familia con su trabajo de florista y costurera. Padece, pero no es la “bella enferma” que pueblan en los textos decadentistas masculinos. Por último, si bien no podemos asegurar si la suerte de Josefina cambia con

el matrimonio, sí es evidente que, sin el apoyo de Blanca, el destino de la costurera sería distinto y, quizá, trágico como Concha en “El velo de la Purísima”.

1.1.2 La infelicidad de la costurera como paradigma crítico a la modernidad en “El velo de la Purísima”

Concha es la costurera y bordadora enferma de este cuento. Cuando su madrina, doña María de la Concepción, acude a verla para recurrir a sus servicios, lo primero que le sorprende, más allá de su aspecto físico, es su franqueza al hablar. A diferencia de Josefina, quien acepta con resignación su suerte, sin culpar a nadie, Concha articula un discurso de la queja y no tiene reparos en acusar a quienes, pudiendo cambiar su destino, deciden “cruzarse de brazos” y mirar hacia otra dirección. Entonces, el cuento de Adela Zamudio devela y cuestiona las incongruencias entre la prédica y práctica cristiana que adopta doña María (Morales-Pino 2016). Para ello, visibiliza el lugar marginal que ocupa la costurera enferma en la sociedad. Si bien no se explicita qué padece, tiene los signos visibles de la enfermedad: la delgadez y la palidez⁵⁷.

Estos síntomas guardarían relación con la tisis, puesto que era uno de los males que con frecuencia sufrían las costureras del siglo XIX y principios de siglo XX (Cabello 1985, González de Fanning 1905). Así, doña María evalúa, cual médico, el aspecto físico de su ahijada y llega a la siguiente conclusión: “Le pareció mucho más delgada y marchita” (Zamudio 3). Si bien el adjetivo “marchita” correspondería a una flor y nos llevaría a pensar la feminidad en términos románticos, el cuento resalta la fortaleza de Concha más que su belleza o fragilidad. Sin embargo, esta fortaleza tampoco es idealizada, porque su situación socioeconómica ha afectado su salud física y emocional.

⁵⁷ Ni Josefina ni Concha son diagnosticadas por el sujeto/saber médico, a diferencia de las mujeres enfermas de “El corsé” de Clorinda Matto y *La rosa muerta* de Aurora Cáceres. Esto tiene una serie de implicancias que se desarrollarán a lo largo de la investigación.

Al igual que Josefina en *Blanca Sol*, Concha es una mujer consagrada al trabajo y al cuidado de su familia, puesto que luego de perder a su madre, ella asume el papel de proveedora y cuidadora del hogar, lo cual termina por sobrecargarla hacia el final del relato. Es sintomático que el padre no sea mencionado ni una sola vez a lo largo de la historia, ya que su ausencia reforzaría el estado de abandono de Concha⁵⁸. Así, Concha y su hermana menor, María, no solo tendrían que lidiar con la ausencia de la figura materna, sino también con la ausencia de un padre que ni siquiera forma parte de su memoria familiar⁵⁹.

A pesar de estas difíciles circunstancias, no podemos argüir que Concha vive en un estado de completa orfandad, puesto que su madre le deja una madrina, quien habría sido amiga de Margarita en el pasado. No obstante, doña María evita asumir cualquier tipo de responsabilidad sobre Concha y su hermana, transgrediendo los lineamientos del madrinazgo como “institución tutelar de los hijos desamparados” en términos de Manuel Apodaca. Para este investigador, “el madrinazgo, a falta de apoyo del aparato estatal, es la institución tutelar de los desvalidos que se erige, anónima y moral, entre la población marginada como una tabla de salvación para niños abandonados” (2011: 138). Lo interesante en “El velo de la Purísima” es que doña María no forma parte de esta población marginada; por el contrario, goza de privilegios económicos que le permiten mantener una vida holgada y libre de preocupaciones.

Teniendo en cuenta este contexto, doña María podría ofrecerle apoyo material (y no solo moral) a su ahijada, pero se niega a hacerlo en pos de seguir sus propios intereses.

⁵⁸ El cuento no brinda detalles sobre la familia de Concha. Su madre, Margarita, habría fallecido a raíz de una desconocida enfermedad.

⁵⁹ Dado que el padre no es mencionado ni una sola vez en el relato, se puede inferir que Margarita era una mujer soltera o viuda. Sea cual sea su estado civil, es evidente que el texto subraya la ausencia paterna en al menos dos niveles: Concha no solo tiene un padre ausente, sino que también lidia con la figura de un Dios que pareciera ser indiferente frente al dolor de sus “criaturas” (Zamudio 8).

Al igual que la protagonista de *Blanca Sol*, doña María se dirige a la vivienda de Concha para conseguir algo de ella: sus servicios como bordadora (y, en el caso de Blanca, los servicios de Josefina como florista) porque reconocen que tienen un especial talento con las manos. Así, las manos de Concha son comparadas con las de un hada, capaces de “ejecutar tantos primores” (Zamudio 3). Pero no solo la busca por ser una artista en el bordado, sino también porque puede tomar provecho de su relación con ella: “como ahijada suya, lo haría por menos precio y del todo a su gusto, admitiendo indicaciones que quizá otra no admitiría” (Zamudio 2). Así pues, doña María admite acercarse a Concha por interés. Solo busca beneficiarse del madrinazgo, sin asumir los deberes de dicha institución.

Entonces, a diferencia de Blanca, la protagonista de “El velo de la Purísima” no se identifica con la costurera, a pesar de tener un vínculo de parentesco con ella. En ambos textos, se plantea una relación de interés: Blanca y doña María de la Concepción recurren a las costureras por su trabajo y su habilidad con las manos. Pero al visitar el lugar en el que viven y laboran, Blanca se compadece de Josefina y le ofrece su protección, amadrinándola casi al instante, mientras que doña María no se deja interpelar por el dolor de la otra, pues prioriza sus propios intereses. Por esta razón, es necesario detenernos en el desencuentro entre ambas mujeres y el papel central que cumple la religión en este proceso.

“Este oficio de vestir imágenes es a veces muy cruel”: Crítica a la práctica y la formación religiosa de doña María

En “El velo de la Purísima”, no destaca ninguna presencia masculina. El cuento se articula a partir de voces e imágenes femeninas: doña María de la Concepción, la Virgen María, Concha y la pequeña María. En ese sentido, sus nombres son intercambiables, puesto que Concha es el diminutivo de Concepción. Este recurso

aparentemente busca igualar la situación social de la mujer en el entre siglos⁶⁰, pero en esta investigación se tomará en cuenta la pluralidad de voces femeninas que ofrece el relato. Al igual que *Blanca Sol*, “El velo de la Purísima” tiene como protagonista a una mujer de la clase alta, doña María de la Concepción, cuyo deseo por deslindarse del espacio doméstico la llevará a participar en actividades de beneficencia⁶¹. No obstante, desde un inicio, la voz narrativa nos plantea que a doña María no la moviliza el amor al prójimo, sino el deseo de ser reconocida por su comunidad religiosa. Por ende, cuando es ignorada por el sacristán de la iglesia, toma la decisión de donar un manto bordado con hilos de oro para la Virgen. Este acto no es puramente impulsivo: doña María, como la mujer independiente que es o quiere ser, participa activamente en las actividades de la iglesia y adopta el discurso de la benevolencia hacia los más necesitados con el fin de ampliar sus márgenes de acción en un mundo que constriñe a las mujeres al espacio doméstico⁶². Así, Ana Peluffo señala que

el discurso de la benevolencia, aparentemente conservador y esencialista con respecto a la cuestión de género, fue utilizado por el sujeto femenino victoriano de Nueva Inglaterra para ensanchar los límites de la esfera doméstica, y para crear diversos movimientos de reforma cultural. Destaca, en este sentido, el carácter contradictorio de una ideología que se basaba a nivel discursivo en una separación imaginada entre las esferas de la moral y la política, categorías que en la vida cotidiana estaban claramente diferenciadas. La

⁶⁰ Esta búsqueda de homologar la situación de la mujer en la sociedad del entre siglos también se refleja en las iniciales de los nombres de los personajes: todas, a excepción de Concha, tienen el nombre de María. La “M” de María y Margarita puede leerse como la “M” de mujer, mientras que la “C” de Concha sería un signo disruptivo, una nueva forma de entender la feminidad (y maternidad) en contextos de crisis, como se verá a continuación.

⁶¹ Es necesario acotar que doña María es presentada como una mujer independiente. Tiene dos hijos: una ya formó su propia familia y el otro es “su hijo calavera [al] que tiene ausente y por el cual ha llorado mucho, pero no hasta el extremo de matarse a fuerza de pena como otras madres” (Zamudio 2). Esta forma irónica de retratar a doña María responde al hecho de mostrar una maternidad no idealizada, y problemática hasta cierto punto, porque este personaje no es ni quiere ser una madre/madrina/abuela maternal. Rehúye el cuidado sobre otros porque valora su libertad.

⁶² Asimismo, debemos tener en cuenta que doña María no se siente cómoda en su casa. Por ello, sale a menudo a la iglesia, la casa de su hija o sus amigas. En este punto, se parece a *Blanca Sol*, puesto que ambas mujeres valoran la vida pública, pero a diferencia de ella, doña María no abre las puertas de su domicilio a sus invitados, ni siquiera a su familia política como su ahijada y la hermana de esta. Entonces, a diferencia de Blanca, doña María traza límites entre el espacio íntimo de la casa, donde todo tiene un orden, y el espacio exterior, público, que está sujeto a cambios impredecibles.

creencia de que la caridad era un atributo femenino, derivado de la mayor capacidad afectiva del “sexo débil” fue, según [Lori] Ginzberg, una extensión de la ideología de la maternidad republicana, en la que las mujeres accedían a la categoría de la ciudadanía por medio de la influencia moral que ejercían sobre futuros ciudadanos (2004: 105-106).

Entonces, el acceso de doña María al espacio eclesiástico como devota, pero sobre todo como donante, le ofrecería el reconocimiento y validación que busca en una sociedad que solo ve a las mujeres como madres y esposas. Así pues, el discurso de la benevolencia, y específicamente la práctica de la caridad, le permitiría conquistar espacios exteriores al ámbito doméstico donde su voz ya no sería ignorada, sino escuchada y respetada. Sin embargo, según la narradora del relato, doña María yerra al tratar de conseguir esto a partir de la ostentación y un mal entendimiento de la fe religiosa.

Este mal entendimiento de la fe religiosa se debe a las enseñanzas recibidas por parte de su confesor, quien sostiene las siguientes máximas: “Manía vieja de la herejía ha sido declararse contra las sagradas imágenes” y “Contribuir al esplendor del culto es sostener la religión” (Zamudio 6). Para este sacristán –y, por extensión, para doña María– es mucho más importante vestir a una santa que a una persona que necesita ropa y zapatos como la hermana de Concha. Si analizamos con mayor detenimiento las palabras del confesor, anónimo pero con una autoridad incuestionable, nos percatamos que la fe religiosa se mide por las donaciones que una fiel entrega al templo de Cristo (la iglesia). Mientras más grande sea la donación, más grande será el reconocimiento del donante. Entonces, lo que en el fondo se valora es la capacidad adquisitiva de la persona; por ello, doña María se empeña en ofrecer un manto con hilos de oro.

Esta crítica a los representantes de la institución religiosa también podemos encontrarla en *Blanca Sol*, puesto que la protagonista de esta historia reconoce, desde muy joven, que vive dentro de una sociedad materialista: “Y a arraigar esta estimación, contribuyó grandemente el haber observado que las Madres (olvidé decir que era un

colegio de monjas) trataban con marcada consideración a las niñas ricas, y con menosprecio y hasta con acritud a las pobres” (Cabello 1889: 7). Entonces, Blanca y doña María yerran por la formación que reciben por parte de figuras de autoridad, pertenecientes al ámbito religioso, como son las monjas y los feligreses. No se trata entonces de personajes “viciosos” en términos naturalistas. Doña María no es una mujer egoísta por naturaleza. Cuando sopesa ayudar a su ahijada dándole el dinero que tenía reservado para la donación, piensa en las palabras de su confesor y decide no apoyar a Concha porque no desea ser acusada de hereje.

Por todo ello, el cuento propone la necesidad de reformar el discurso patriarcal de estos padres de la iglesia (Morales-Pino 2022a) a través de un proyecto regeneracionista que, valga la redundancia, apunte “a la regeneración de ese cariz religioso tradicional y a su orientación hacia una forma de ayuda más activa” (Morales-Pino 2016: 64). Este proyecto estaría dirigido por un personaje femenino como la Virgen María, quien se convertiría en un gran referente de cambio por adaptar la religión a los tiempos modernos. Con ello, a su vez, posibilitaría el ingreso de las mujeres a la modernidad (Morales-Pino 2022a). Así pues, al desmontar la autoridad religiosa masculina, se plantea la necesidad de reformar la religión desde una perspectiva feminista.

El descontento frente a los deseos incumplidos en “El velo de la Purísima”

Tanto Concha como doña María son representadas como sujetos deseantes. Una desea una máquina de coser para poder salir de la pobreza y la prostitución, mientras que la otra desea el manto y el velo con hilos de oro para donárselos a la iglesia y ser reconocida por la comunidad religiosa. Ambos deseos se enfrentan por la falta y la posesión del dinero de uno y otro personaje. Es decir, doña María tiene el dinero para concretar su deseo, pero al escuchar y ser testigo de las vicisitudes que atraviesa su ahijada, duda si llevar a cabo o no su propósito. Concha, por otro lado, es un personaje

que ha ahorrado lo suficiente para comprar una máquina de coser; sin embargo, ha sido víctima de un robo y, posteriormente, ha gastado el dinero en la salud de su hermana. Frente a esta situación, Concha cae en la desesperación y adopta una mirada mucho más cruda y escéptica sobre el mundo, llegando a cuestionar la existencia de un Dios, puesto que nada parece mejorar en su vida: “No comprendo la bondad de un Dios que va aumentando de día en día el peso con que carga nuestros buenos propósitos sin cuidarse de ver hasta qué punto podrá soportarlos una débil criatura” (Zamudio 8). Así pues, el descontento de Concha debe entenderse como una respuesta a su estado de abandono: ni Dios ni el Estado velan por el desarrollo de sus criaturas/ciudadanas. La familia, por otra parte, falla como pilar del individuo. Concha no tiene un padre ni una madrina que se responsabilicen por el cuidado de su hermana y el de ella. Está sola y enferma.

Todo ello contribuye a su construcción como sujeto infeliz en términos de Sara Ahmed. En *La promesa de la felicidad* (2019), esta teórica plantea que los estudios sobre la felicidad son mayores en comparación con la infelicidad. Esto puede deberse a que en los últimos años la felicidad se ha convertido en un modo de medir el progreso en la sociedad (25), mientras que la infelicidad se ha relacionado con el fracaso. Por ello,

en sus usos más tempranos, *infeliz* significaba “que causaba infortunio o problemas”. Solo más adelante llegó a significar “miserable en distintas circunstancias” o “mentalmente desgraciado”. La palabra *desgraciado* también tiene una genealogía interesante, que proviene de *desgracia*, y hace referencia a una persona extranjera, exiliada o desterrada. La persona caída en desgracia no solo se define como aquella que ha sido expulsada de su país natal, sino también la que “ha caído en un profundo estado de aflicción, pena, infortunio o pobreza”, “una persona miserable, infeliz o desafortunada”, “un ser pobre o desventurado” e incluso “una persona infamia, patética y despreciada” (Ahmed 2019: 45).

Esta reflexión sobre el sujeto infeliz es clave para entender la cartografía nacional/corporal del malestar. En primer lugar, la responsabilidad de cuidado se vuelve una carga difícil de sobrellevar por su duración: antes de cuidar a María, Concha ya había

cuidado a su madre cuando cayó enferma. Durante diez años, Concha trabajó incansablemente en pos de la recuperación de Margarita; sin embargo, esta “promesa de la felicidad” no se concretizó. En segundo lugar, la infelicidad de Concha crece con el paso del tiempo, porque a pesar de sus esfuerzos como costurera y bordadora, no logra pagar sus deudas ni salir de la pobreza. A diferencia de Josefina en *Blanca Sol*, Concha no teme pedir ayuda cuando lo necesita; por ello, acude a su madrina en más de una ocasión para pedirle apoyo.

Esta ayuda, no obstante, no debe entenderse como caridad, puesto que la primera vez que Concha solicita el favor de doña María, declara que está dispuesta a pagar el alquiler de una tienda que ella tiene en su casa. Pero la madrina se niega a recibirla en su vivienda para evitar asumir alguna responsabilidad sobre ella y su hermana⁶³. La segunda vez que Concha le pide un favor no es de forma directa, pues únicamente manifiesta su deseo de adquirir una máquina de coser. No le pide a su madrina que le compre una. Esto me parece clave, porque Concha se niega a asumir un papel subordinado frente a doña María. Le habla con horizontalidad, sin el “pudor” que recusa la madrina. Esta franqueza al hablar por parte de Concha revela, en el fondo, que ya no tiene nada que perder u ocultar.

El lugar que arrienda es, junto con su cuerpo enfermo, otra materialización de sus penurias: “En el cuarto que tenía ventana a la calle, estaba dividido por una cortina hecha de dos sábanas unidas y sostenidas por un cordel amarrado a dos clavos [...] Todo estaba sucio y descuidado” (Zamudio 3). La precariedad en la que vive Concha guarda relación con su exclusión del proyecto de modernidad. En primer lugar, vive en las periferias de la ciudad. Su madrina debe recorrer un largo camino donde impera el caos y el abandono

⁶³ Esta exclusión de la casa de la madrina puede leerse como una suerte de destierro. Concha no tiene lugar dentro de la familia de doña María de la Concepción.

estatal. En segundo lugar, llama la atención la falta de orden en el espacio doméstico, pues esto atentaría contra las políticas higienistas del periodo⁶⁴. En su estudio sobre la cultura higienista en otro país latinoamericano como el Perú, María Emma Mannarelli manifiesta que

[a] principios del siglo XX [...] los médicos percibieron al Perú como un país “estancado en los umbrales de la civilización”, viviendo una prehistoria. Solamente cumpliendo los mandatos de la higiene el Perú podría considerar haber ingresado a la “historia”. Las mujeres educadoras y progresistas, así como los médicos contemporáneos, hicieron suyas estas aspiraciones que, a su vez, se implicaban mutuamente. Ordenarlo, limpiarlo y educarlo eran requisitos para abandonar el estado de barbarie (1999: 58).

Se observa, entonces, que el binomio civilización-barbarie no desaparece con el cambio de siglo. De hecho, se entronca con el discurso higienista de la época y las mujeres son convocadas a participar en este proyecto modernizador a través de la preservación del orden y la limpieza en el hogar⁶⁵. Sin embargo, en “El velo de la Purísima”, Concha no cumple esta tarea. El desorden de las calles ingresa al espacio doméstico y, desde una lógica higienista, esto no le permitiría acceder a los procesos de modernización. Sin embargo, el cuento de Zamudio subraya que estos procesos no alcanzan ni benefician a todos.

⁶⁴ El higienismo tuvo su origen en Europa en la primera mitad del siglo XIX, y fue el paradigma médico predominante “en respuesta a las enfermedades y epidemias que se habían incrementado con el surgimiento de nuevas y más grandes ciudades [alrededor del mundo]. La pobreza, el hacinamiento, las pésimas condiciones de abastecimiento de agua y de disposición de excretas eran consideradas la causa inmediata de las enfermedades y epidemias” (Salaverry 2017: 140).

⁶⁵ El discurso higienista no solo proveyó una relación de contigüidad entre la falta de higiene y la barbarie, sino que también vinculó la suciedad y/o la enfermedad con el vicio. Por ello, no es gratuito que el entonces alcalde de Lima, Guillermo Billinghurst, haya dado la orden de destruir el Callejón Otaiza en 1909 por ser “el epicentro de la degeneración, [ya que] entre las paredes parecían sintetizarse los pecados de la urbe” (Ramón en Palma y Ragas 2018: 169). Ahora bien, el higienismo no solo tuvo injerencia a través de las políticas públicas y la violencia explícita, sino también a través de la prensa y la publicidad. Tal como señala Marcel Velázquez en *Hijos de la peste*, “se construye artificialmente una correlación entre decencia, salud, limpieza y blancura por un lado; e indecencia, enfermedad, suciedad y negros, indios y chinos, por el otro [...] Las políticas de ingreso a la «civilización» mediante el consumo de mercancías occidentales presuponen que sucio y no-blanco eran sinónimos, como en los clásicos avisos anglosajones de Pear’s Soap, que acompañaron el desarrollo del imperialismo británico” (2020: 44).

Las oportunidades que ofrece una máquina de coser –el símbolo de la modernización deseada– no están disponibles para las mujeres de escasos recursos económicos como Concha. Así pues, la máquina de coser le permitiría “acelerar el ritmo de trabajo y, de ese modo, enfrentar y resistir el círculo de pobreza y degeneración en el que está siendo sumida” (Morales-Pino 2022: 134). Representaría, en otras palabras, su acceso a la modernidad. Pero este recurso que supondría el fin de la pobreza para Concha es inalcanzable para ella porque no puede pagarlo. Entonces, “su deseo no concretado de la máquina de coser” simbolizaría una “modernidad [que] produce serialmente cuerpos condenados a la dolencia, la deformidad y la degeneración, a causa de la pobreza” (Morales-Pino 2022: 137). Pero habría que acotar que el cuerpo de Concha no se deteriora únicamente por las labores de costura y bordado, sino también por ejercer el papel de madre soltera: “Sus manos, estropeadas por el cuchillo de cocina y quemadas hasta el punto de parecer sucias, no eran ya aquellas manos de hada” (Zamudio 3). De acuerdo con esta cita, las manos de Concha se estropean por los quehaceres domésticos ligados a la cocina. Entonces, Concha tendría un triple trabajo: el materno y el de costurera y bordadora. Esta sobrecarga laboral la lleva a enfermarse y, a su vez, afecta su capacidad creativa pues sus manos no solo son su fuente de trabajo, sino también le confieren cierta excepcionalidad artística.

Ante este escenario, Concha no responde con una pasiva resignación como Josefina de *Blanca Sol*, sino con amargura, porque reconoce la injusticia y la futilidad de su deseo. Devela, entonces, la fantasía de la modernidad. El realismo de “El velo de la Purísima” es crudo por la historia y el desenlace fatídico de Concha, ya que sabiendo que el dinero de la costura no es suficiente para mantener a su hermana y, además, se encuentra enferma, opta por el camino de la prostitución. Pero esta faceta de su vida se estudiará con mayor detenimiento en el próximo capítulo.

Por otro lado, el manto y el velo de la Virgen es un deseo que no llega a concretarse porque doña María decide destinar su dinero al orfanato al que derivará a María luego de saber la suerte que corrió Concha. Entonces, el manto y el velo simboliza el boato, el sueño del que debe despertar la protagonista para interceder en favor de su ahijada. Por ello, no es gratuito que, en uno de sus sueños, el velo se rompa por el peso de los hilos de oro (Zamudio 7). Esta ruptura del velo la llevaría a tomar conciencia del problema que atraviesa su ahijada y ello le permitiría reformar su comportamiento. Sin embargo, a diferencia de la pequeña María que tendría mejores oportunidades en el orfanato, Concha desaparece al final del relato, dejando a su paso una carta en la que pide que no la busquen, pues su suerte ya está echada.

El precio de la virtud: el autosacrificio y la enfermedad

En el cuento, se pone en evidencia, por medio de las memorias de Concha, el duro trajín de las costureras y bordadoras. Sabemos que Concha no trabaja en un taller de costura, rodeada de otras mujeres con expectativas de vida, satisfechas de haber ingresado al espacio público-laboral. Por el contrario, este personaje trabaja dentro de casa, mientras cuida a su hermana. Así pues, el trabajo que realiza Concha es a destajo y se caracterizaba por ser “una alternativa que permitía permanecer en la vivienda, era el trabajo a domicilio o sistema de sudor (*sweating system*). En este, una fábrica, un taller o una casa comercial, encargaba a costureras o aparadoras la confección de ciertos productos que eran retribuidos por pieza producida” (Queirolo 2010: 63). Al respecto, Concha señala que “hace pocos meses concluía una pieza al día, por la que me pagaban cuatro o seis reales, hoy la termino apenas en dos días” (Zamudio 5). Frente a las pocas ganancias que le da el trabajo de costura, doña María le ofrece bordar el manto y el velo de la Virgen. Pero Concha responde lo siguiente: “Pero el bordado me mata. Más dañoso que ninguno me es el trabajar en bastidor” (Zamudio 5). Se grafica así la encrucijada del personaje, puesto

que el trabajo que la consume a nivel físico y emocional (el bordado) es mejor retribuido que el de costura, un oficio que le ofrece pocos ingresos pero que igualmente termina enfermándola.

Sin embargo, el cuento cuestiona, por medio del accionar de doña María, el autosacrificio que se le exige a una mujer pobre como Concha, quien no tendría más que su virtud. Tal como se mencionó con anterioridad, la virtud femenina está condicionada por la conservación de su virginidad o la práctica de su sexualidad dentro del matrimonio. Si bien en este capítulo no se abordará la vida de Concha como prostituta, quisiera llamar la atención sobre la conceptualización de la virtud para doña María. ¿Qué significa que una mujer sea virtuosa para ella? Al visitar a su ahijada, la protagonista del relato se sorprende por el cambio de actitud de Concha y se pregunta lo siguiente: “¿Es posible que hable así la que durante diez años ganó, con virtud inalterable, la subsistencia de una madre enferma?” (Zamudio 7). Entonces, la virtud de Concha es entendida en términos de autosacrificio. Ella trabaja hasta enfermarse. Pero lejos de romantizar su laboriosidad, la narradora cuestiona explícitamente el comportamiento y la percepción de doña María, para quien la mujer en estado de precariedad debe sufrir en silencio. Esta máxima del decoro es otro mecanismo de (auto)represión, puesto que se le exige mantener las apariencias a Concha; en particular, se espera que ella invisibilice su propio dolor frente a los otros. Pero como el velo es rasgado en el sueño de doña María, Concha rompe el silencio al levantar su voz y no ocultar su amargura frente a una sociedad –y una madrina– indolentes.

1.1.3 El lugar marginal de la costurera y la necesidad de articular redes de apoyo entre mujeres en *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima”

A partir de una lectura diacrónica de los textos, se puede concluir que la figura de la costurera desdibuja los límites entre el espacio privado y el público, pues convierte su

casa/cuarto en un lugar de trabajo, lo que la aproximaría a la mujer pública. Si bien las mujeres de los sectores populares desempeñaban distintos oficios como el comercio, la lavandería o la prostitución, “el trabajo femenino era visto como algo denigrante para el estatus social de algunas familias [de clase media]” (Pacheco en Cachay 2020: 25). Al igual que Mercedes Cabello y Adela Zamudio, Clorinda Matto se sirve del personaje de la costurera en *Herencia* (1895) para “criticar los proyectos hegemónicos de nación que excluyen de sus fronteras imaginadas a la mujer trabajadora” (Peluffo en Cachay 2020: 27), puesto que la costurera de esta novela –Adelina– es “esa mujer [que] no puede salir de la situación en la que está. Al ser huérfana, no hay a quién pedirle la mano, no hay dote y tampoco hay quien se encargue de ella” (Del Águila en Cachay 2020: 28). Por ello, su muerte no es sino inevitable⁶⁶.

Ahora bien, en los textos estudiados en este subcapítulo, se plantea que la costurera debe desempeñarse en otros oficios más como el bordado y los arreglos florales por motivos económicos. Sin embargo, estos trabajos también son vistos como poco productivos por las narradoras. Asimismo, laboran dentro de casa con la finalidad de cuidar a sus respectivas familias. Mientras Josefina de *Blanca Sol* tiene el apoyo de su abuela, Concha de “El velo de la Purísima” no cuenta con nadie que le apoye en el cuidado de su hermana menor. Dentro de casa, se realza que Concha también se dedica al trabajo materno, pues vela por la salud y alimentación de María. En ambos casos, el trabajo de la costura y su rol como cuidadoras y proveedoras termina enfermándolas o deteriorándolas

⁶⁶ No es gratuito que Adelina muera por una enfermedad que se cernía como una sombra sobre las costureras del siglo XIX: la tisis. Al igual que Josefina en *Blanca Sol* y Concha en “El velo de la Purísima”, una vez que queda en la orfandad, “solo le queda dedicarse a la costura para sobrevivir” (Cachay 2020: 24). Ahora bien, Adelina es un personaje llamativo porque, a pesar de ser secundario y ser la contracara de Espiritu Cadenas, la prostituta afrodescendiente de *Herencia*, tiene el mismo destino que ella: la muerte. Pese a ser “una sobreviviente de la pobreza que posee un saber práctico sobre el funcionamiento de la sociedad y uno de los personajes que pone en marcha parte de la acción narrativa cuando insufla en el italiano [Aquilino Merlo] el deseo por los bienes de Camila” (Velázquez 2013: 240), Espiritu muere y deja a sus hijas en un estado de orfandad, lo que daría inicio a un nuevo ciclo de carencias.

físicamente. En el caso de Concha, el mal no es solo físico, sino también psíquico, puesto que adopta una visión desencantada del mundo y considera acabar con su vida (aunque finalmente no lo hace).

Si bien no se nombra la enfermedad que padecen ambos personajes, se juega con la sintomatología de la tisis por los síntomas que presentan (la palidez corporal y la pérdida de peso). Sin embargo, no podemos asegurar que se trate de esta enfermedad –recurrente en la literatura romántica del siglo XIX– porque no tienen el síntoma principal de las tísicas: la tos. Esto es importante, porque ambos textos se alejan de la figura de la mujer convaleciente y anti-productiva, estetizada en el imaginario masculino romántico.

En adición a esto, los personajes analizados destacan por su habilidad con las manos. Las protagonistas de ambos textos llegan a las viviendas de Concha y Josefina porque reconocen cierto talento artístico en ellas. Entonces, la relación que establecen con las costureras está basada inicialmente por el interés, pero conforme escuchan su testimonio y se dejan interpelar por el dolor o la ira de la otra, deciden intervenir en un problema no atendido por el aparato estatal: la situación que enfrentan las mujeres solteras del siglo XIX a cargo de sus familias. La formación que reciben en casa y en el colegio es cuestionada en ambos textos, porque no les brinda las herramientas necesarias para vivir dignamente. La costura, en ese sentido, es un oficio que apenas les permite subsistir por su baja remuneración.

A pesar de su habilidad con las manos, su trabajo no es valorado por buena parte de la sociedad, lo que no les permite escapar de la pobreza. Por todo ello, la enfermedad de Concha y Josefina tiene una marca de clase y de género: el trabajo de costura es mayoritariamente asumido por mujeres y, en el caso de los textos analizados, provienen de sectores bajos. Por otro lado, el trabajo a destajo que realizan en casa agudiza el estado de aislamiento en el que viven. Por ello, la llegada de personajes como Blanca y doña

María representa la posibilidad de un cambio, pues gozan de poder adquisitivo y, sobre todo, están dispuestas a escuchar el discurso de la otra que bien podría ser la costurera o la figura de la Virgen María. Movilizadas por sus afectos y/o sus deseos de figurar, no dudan en acogerlas en sus casas y/o aliviar sus preocupaciones económicas. No obstante, en “El velo de la Purísima”, la protagonista tarda en ofrecer su apoyo a su ahijada y esto tiene una consecuencia fatal en su vida, tal como se podrá observar en el capítulo dedicado a las prostitutas.

1.2 Enfermedades (in)curables en “El corsé” (1890) de Clorinda Matto y *La rosa muerta* (1914) de Aurora Cáceres

Este subcapítulo analiza la representación de la mujer enferma de la clase alta en “El corsé” (1890) de Clorinda Matto y *La rosa muerta* (1914) de Aurora Cáceres. A diferencia de las costureras anteriormente estudiadas, los personajes principales de “El corsé” y *La rosa muerta*, María Luisa y Laura, tienen enfermedades que no responden a razones laborales o económicas. Sus patologías son producto de otros factores y las maneras en que lidian con las mismas dan cuenta de sus holgadas posiciones económicas y posibilidades.

Una segunda diferencia entre el primer grupo de mujeres y el segundo es que nunca se explicita cuál es la enfermedad de las costureras en *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima”, mientras que, en “El corsé” y *La rosa muerta*, las mujeres como María Luisa y Laura sí son tratadas y/o diagnosticadas por el sujeto/saber médico. Ahora bien, la principal diferencia entre los textos de Clorinda Matto y Aurora Cáceres es que la enfermedad femenina sí tiene una cura en “El corsé”, mientras que en *La rosa muerta* los médicos son incapaces de curar la enfermedad de la protagonista.

Por un lado, en “El corsé”, se plantea la historia de María Luisa, una mujer que por seguir la moda de la época, perjudicó el funcionamiento de su organismo interno, lo que

desencadenó otra serie de problemas en su vida personal. Por ello, la narradora de este relato se posiciona en contra del uso generalizado de una prenda como el corsé. Por otro lado, en *La rosa muerta*, se refiere, de forma implícita, que la enfermedad de Laura es el cáncer. Este mal la obliga a desplazarse por distintos consultorios médicos en busca de una cura. Ahora bien, contraviniendo las tradicionales representaciones de la dócil, pasiva e inerte mujer enferma (Grau-Lleveria 2018, Morales-Pino 2021), Laura no se doblega a la autoridad del médico (de hecho, cambia de galeno cuando no se siente a gusto con su diagnóstico o dentro de su consultorio); sin embargo, esta autonomía queda relativamente bajo amenaza cuando conoce al doctor Castel, ya que su enfermedad se agrava al iniciar su vida sexual con él.

Para llevar a cabo el análisis sobre la enfermedad femenina en “El corsé” y *La rosa muerta*, primero se establecerá un marco teórico-crítico sobre los usos y abusos del corsé en el siglo XIX y la relación entre la literatura, la enfermedad y el sujeto femenino. En primer lugar, se aludirá a los postulados de Gilles Lipovetsky (1990) y Pierre Bourdieu (1998) sobre la moda y, después, se problematizará la relación entre la moda y la autonomía femenina. Para ello, serán de utilidad los trabajos de Andrea Bazán (2018), Jessica Tidel (2021) y Gabriela Chung (2022). En segundo lugar, se estudiará la relación entre la enfermedad y el sujeto femenino en el contexto higienista del entre siglos. Para ello, será necesario revisar los trabajos de Jorge Salessi (1995), María Emma Mannarelli (1999) y Gabriela Nouzeilles (1997, 2000b) sobre el predominio del discurso higienista en la sociedad del entre siglos. Asimismo, se explorará el impacto de este discurso en la producción literaria del periodo. Para ello, se recurrirá a los trabajos de Luz Ainaí Morales-Pino (2021) y Ana Alejos (2022) sobre la figura de la bella enferma en el decadentismo, y los trabajos de Gabriela Nouzeilles (2000a) y Ana Peluffo (2010) sobre la figura de la prostituta en el naturalismo.

La moda femenina en el siglo XIX: usos y abusos del corsé

En *El imperio de lo efímero*, Gilles Lipovetsky establece un vínculo entre la moda y las sociedades modernas. Para el teórico, la moda se rebela contra el poder de la tradición, pues se ancla y renueva constantemente en el presente. A diferencia de Pierre Bourdieu, quien considera a la moda como una forma más de distinción social (1998: 231), Lipovetsky postula que esta “no puede ser identificada con la simple manifestación de las pasiones vanidosas o distintivas, sino que se convierte en una institución excepcional, altamente problemática, una realidad sociohistórica característica de Occidente y de la propia modernidad” (Lipovetsky 1990: 10-11). Así, la moda “ya no es un placer estético, un accesorio decorativo de la vida colectiva, [sino que] es su piedra angular” (Lipovetsky 13), puesto que configura las relaciones sociales y posibilita la construcción de una nueva identidad. Asimismo, la moda despierta grandes pasiones. Tal como señala Lipovetsky, “la mutabilidad de la moda se ha impuesto a la conciencia de los cronistas como un hecho evidente; la inestabilidad, la extravagancia de las apariencias, se han convertido en objeto de polémica, de asombro, de fascinación, a la vez que en blancos reiterativos para la condena moral” (33). Las reflexiones de este teórico me permitirán proponer una interpretación crítica acerca de la moda en “El corsé”, puesto que el uso de esta prenda sería objeto de fascinación y polémica para los personajes de la obra.

Si bien la moda puede considerarse un fenómeno moderno por su desapego a la tradición, también debe pensarse la moda femenina dentro de otros parámetros, mucho más restrictivos para las mujeres que los varones⁶⁷. Este es el caso del corsé que, a

⁶⁷ Así, en su artículo “Moda y feminismo: la vestimenta como símbolo de protesta”, Jesica Tidele señala que la “búsqueda de libertad [fue] lo que motivó durante siglos que la eliminación del uso del corsé fuese uno de los objetivos de la reforma feminista en virtud que la moda era considerada sintomática del confinamiento social y físico de las mujeres” (2021: 30), ya que además de los efectos negativos en la salud,

diferencia de otra indumentaria como la saya y el manto, impedía el libre tránsito del sujeto femenino y, además, tenía una repercusión negativa en su salud física⁶⁸. Así pues, en su tesis de licenciatura, Gabriela Chung sostiene que “el *corset* es una prenda que se adapta y modifica el cuerpo para que este quepa dentro de un molde y responda a la necesidad de autoadecuarse a un ideal” (2022: 4). La necesidad de encajar dentro de los parámetros de belleza del periodo obligó a las mujeres a llevar esta prenda, lo que trajo como consecuencia la alteración de su cuerpo, pues la presión del corsé tenía efectos a nivel interno y externo. En “Bound to Please: The Shaping of Female Beauty, Gender Theory, Structural Violence and Bioarcheological Investigations”, Pamela K. Stone señala que el uso del corsé daña “los órganos internos, especialmente los pulmones y la vejiga, así como las costillas, vértebras y la pelvis. A las chicas de la época victoriana, literalmente, se les exprimió el aliento de sus cuerpos” (Stone en Chung 2022: 14). Entonces, el cuerpo de la mujer, y específicamente su cintura, alcanzaba una forma “ideal” a base del sufrimiento físico y emocional⁶⁹.

En ese sentido, la moda afecta de diferentes maneras a las mujeres que a los hombres. Por ello, Simone de Beauvoir dirá, ya entrado el siglo XX, que si bien “la ropa masculina también es artefacto, [...] es más cómoda y simple, está hecha para favorecer la acción en lugar de entorpecerla” (De Beauvoir en Tidele 2021: 29). En otras palabras, la libertad del varón no es limitada a diferencia de la mujer, quien frente al mandato social

el uso diario del corsé restringía su desplazamiento dentro del espacio público y privado. Así, en nombre de la belleza ideal, se sacrificaba el bienestar del sujeto femenino.

⁶⁸ De acuerdo con Andrea, el uso de un traje típico como la saya y el manto por parte de las limeñas era una forma de resistir al ingreso de la moda europea (2018: 28). En ese sentido, el rechazo de la narradora de “El corsé” a esta prenda de origen extranjero da cuenta de un paradigma decolonial en el texto de Clorinda Matto. Las mujeres como María Luisa adoptarían una moda/tradición foránea, a pesar de las consecuencias negativas sobre su cuerpo.

⁶⁹ Este contraste entre el cuerpo ideal y el cuerpo real es importante al analizar el cuento de Clorinda Matto, puesto que personajes como María Luisa contraen enfermedades por el uso del corsé.

de usar ciertas prendas como el corsé para verse más “estilizada”, podría sufrir problemas respiratorios o inclusive desmayos, lo que reforzaría su imagen de sujeto pasivo.

Por último, la moda cumple una función clave a nivel social, puesto que “el rol de la vestimenta y su consumo” es un “indicador de posición social y modelador de identidades públicas” (Mitidieri 2018: 12). Por ello, en su libro *La distinción: criterio y bases social del gusto*, Pierre Bourdieu señala que “los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable. No es por casualidad que, cuando tienen que justificarse, se afirmen de manera enteramente negativa, por medio del rechazo de otros gustos” (1998: 53). No es gratuito que todas las mujeres de la clase alta en *Blanca Sol* (1889), “El corsé” (1890) y *La rosa muerta* (1914) compartan el mismo gusto por el corsé, en contraposición a las costureras de *Blanca Sol* (Mercedes Cabello) y “El velo de la Purísima” (Adela Zamudio).

El impacto del discurso higienista en la producción literaria del entre siglos

En el prólogo de *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*, Alberto Giordano señala, citando a Georges Canguilhem, que la enfermedad no es “la privación de la salud, sino que pone en juego una nueva dimensión de la existencia” (Giordano en Vaggione 2013: 18). En otras palabras, la enfermedad posibilita una nueva forma de habitar el mundo, reconfigura –o refuerza– relaciones sociales preestablecidas entre quienes ostentan el poder y quienes no, entre quienes evalúan y diagnostican (como el médico) y quienes son evaluados (como el o la paciente). Por ello, a fines del siglo XIX, la enfermedad es “un concepto que florece en los ámbitos más diversos del discurso, permea las distintas manifestaciones literarias y teóricas de la época, traspasa y matiza las divisiones en escuelas, tendencias o movimientos, y deviene un verdadero foco de relevancia cultural” (Clúa 2009: 34). Así, el binomio salud/enfermedad será materia de

interés para los higienistas, quienes adquieren poder y relevancia en distintos países latinoamericanos a fines del siglo XIX y principios del siglo XX⁷⁰.

Siguiendo a Gabriela Nouzeilles, “médicos e higienistas promoverían la adopción de medidas preventivas y el desarrollo de múltiples programas de higiene pública” para lidiar con (el fantasma de) las epidemias que asolaron una ciudad como Buenos Aires entre 1852 y 1900 (2000b: 173-174). Ahora bien, el temor al contagio ha sido interpretado por Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo como el temor a devenir Otro, puesto que

la capacidad de contagiar convierte a la enfermedad –cuyo dominio es por naturaleza un cuerpo, es decir, un ámbito privado– en fenómeno colectivo que va más allá de una casta y es del todo relacional. El enfermo amenaza el ambiente inmediato, ya que su cuerpo está marcado por la promesa de extender su novedad. El miedo radica en devenir Otro, transformarse en un cuerpo ajeno, volverse irreconocible para sí mismo y para la sociedad (2009: 17).

La reflexión sobre el enfermo como el “Otro” es clave en los discursos higienistas, puesto que se establece una “distinción entre lo normal y lo patológico [...], el higienismo en particular ayudó a delimitar las fronteras imaginarias entre un “Yo” [...] sano y un “Otro” (interior o exterior) enfermo que debía ser continuamente redefinido” (Nouzeilles 1997: 234), porque se creía que estaba fuera de control. De esta forma, muchos de los programas sanitarios en Argentina y otros países de Latinoamérica tuvieron como principal objetivo la “supervisión de grupos marginales, entre los que se contaban los pobres [...], los inmigrantes [...], las prostitutas [...] y los homosexuales” (Nouzeilles 2000b: 174).

⁷⁰ En Argentina, “el gran trabajo de construcción de la ciudad higiénica empezó en 1874 y una fecha de conclusión importante fue el año 1892 [...] No por casualidad en 1892 José María Ramos Mejía, el último gran higienista asumió la presidencia del Departamento Nacional de Higiene y lanzó un proyecto de salubridad de alcance entonces sí nacional” (Salessi 1995: 21). En el Perú, por otra parte, el discurso higienista se desarrolla a principios del siglo XX de acuerdo con María Emma Mannarelli: “la higiene, que sobre todo implicaba una reformulación de los vínculos entre las personas y una autopercepción más definida, empezaba a tomar cada vez más fuerza y se convertía en una esfera muy relacionada a la política pública” (1999: 35). En ambos escenarios, el sujeto/discurso higienista está vinculado a espacios de poder.

Estos cambios en nuestras formas de relacionarnos con la enfermedad también se reflejaron en la producción literaria de la época, específicamente en los textos decadentistas y naturalistas. Así, Ana Alejos, en su estudio sobre el arquetipo de la bella enferma en *Hojas de mi álbum* (1903) de Jose Antonio Román, señala que

[U]na de las amenazas de la masculinidad fue la mujer del fin de siglo. Por esta razón, el tópico de la mujer enferma fue utilizado frecuentemente por los artistas del periodo. Recordemos que la imagen de la bella enferma en la literatura proviene de la forma en que se percibieron las femineidades desde el discurso médico de la época. Como indica Alba del Pozo, en la sociedad de finales de siglo XIX, se estableció que la mujer tenía una determinación biológica a la enfermedad, aspecto por el cual, en la literatura del entre siglos, se solía retratar a este personaje, que también simbolizaba la degeneración, como un ser desviado de la normalidad, aspecto asociado, por el contrario, con lo masculino (2022: 212).

En ese sentido, la representación del sujeto femenino oscila entre la bella enferma, para los decadentistas, y las prostitutas como portadoras de la degeneración, para los naturalistas. Mientras que las bellas enfermas se caracterizan por “su pasividad, su silencio, su ausencia de agencia y racionalidad” (Morales-Pino 2021: 126), la prostituta se vuelve un personaje que el escritor naturalista busca en los “enclaves of corruption (brothels, taverns, casinos, asylums)” (Peluffo 2002: 124)⁷¹. Así, la mujer se constituye como un “Otro” en la cultura del entre siglos. Un “Otro” cuyo cuerpo anómalo y proclive a la enfermedad debe ser tratado por la ciencia médica para salvaguardar la salud pública de la nación.

Este marco cultural será importante para analizar la representación de Laura en *La rosa muerta*, puesto que Aurora Cáceres problematiza el imaginario masculino

⁷¹ En su estudio sobre el naturalismo argentino finisecular, Gabriela Nouzeilles señala que los locos, los criminales y las prostitutas se convirtieron en “tipos sociales cuya conducta respondía supuestamente a tendencias degenerativas innatas” (1997: 239). Esto refuerza la concepción de la prostituta como portadora de la degeneración en el ideario masculino naturalista.

decadentista al elegir como protagonista a una mujer enferma que opone resistencia al saber médico.

1.2.1 La moda y su producción de cuerpos anómalos en “El corsé”

María Luisa es uno de los personajes principales de “El corsé” y comparte una relación de amistad con la narradora. Ambas mujeres pertenecen a una clase media-alta, para la que la moda es una expresión de su distinción social (Bourdieu 1998: 231). A diferencia de las costureras en *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima”, estas mujeres tienen una preocupación por su aspecto físico. Les preocupa cómo se ven frente al resto. Por ello, usan una prenda como el corsé cuya función es la estilización del cuerpo.

Todo parece marchar bien en la vida de María Luisa hasta que conoce a Mr. Thomas, un joven inglés que se enamora perdidamente de ella al poco tiempo de conocerla⁷²: “[Mr. Thomas] conoció en casa a una adorable criatura de ojos rasgados, fosforescentes, tez aterciopelada, cabello ondulado, perlas por dientes, dos hojas de rosa té por labios, mano pequeña y diminuto pie. El *gentleman* fue presentado y, a los tres minutos, teníamos hombre al agua: estaba verdaderamente enamorado” (Matto 2015: 271). Por medio de esta descripción, la narradora se burla de la visión de lo femenino desde el ideario patriarcal. Al igual que un artista modernista, Mr. Thomas segmentaría el cuerpo femenino al volverla un ideal. De esta manera, María Luisa es reducida a ser un objeto bello emblemático⁷³.

Si bien este personaje nunca emite comentario alguno sobre Mr. Thomas, la narradora cuenta que “el partido era ventajosísimo para mi amiga” (Matto 2015: 271). De esta forma, ofrece una mirada pragmática sobre la relación que está a punto de cimentarse

⁷² Por ello, la historia de María Luisa y Mr. Thomas se construye inicialmente como un idilio sentimental. Los dos se enamoran rápidamente y desean compartir la vida juntos.

⁷³ No es gratuito que, a lo largo del texto, María Luisa no emita palabra alguna. Es un objeto para ser contemplado.

por medio del matrimonio⁷⁴. Sin embargo, el día que Mr. Thomas decide pedirle la mano, descubre algo que rompe el idilio sentimental: el mal aliento de María Luisa.

Ruptura del ideario sentimental

El mal aliento de María Luisa termina de romper el ideario sentimental, porque dejaría de ser una feminidad ideal para Mr. Thomas. Así, este personaje le confiesa a la narradora que “aquel día [...] estuve loco de amor, y creyendo ya mía a la mujer adorada, acerqué mis labios para beber el néctar de su boca, y... ¡Caí sin sentido, desmayado por un aliento... envenenado!” (Matto 2015: 273). El mal aliento devuelve nuestra atención sobre el cuerpo: María Luisa deja de ser una imagen etérea. Ahora bien, es interesante que la “recuperación del cuerpo” pase por el olor. La mujer idealizada por Mr. Thomas no tiene el aroma de las flores, sino un aliento envenenado. Esta contestación irónica al imaginario romántico se refuerza con la huida del pretendiente: “el caballero o místico salió taciturno y caviloso, limpiándose los labios con su blanquísimo pañuelo y sonándose las narices sin cesar” (Matto 2015: 271). Este pasaje devela el rechazo de Mr. Thomas hacia María Luisa. Su mal aliento aleja su cuerpo del suyo. Rompe la ilusión del hombre enamorado.

Esta reacción visceral frente al mal olor puede ser interpretada a partir de los postulados de Sara Ahmed en *La política cultural de las emociones* (2015). En este libro, la autora se propone a analizar el funcionamiento de una serie de emociones como la repugnancia. Para ello, sostiene que las emociones

crean el efecto mismo de las superficies y límites que nos permiten distinguir un adentro y un afuera en primer lugar. Así que las emociones no son simplemente algo que “yo” o “nosotros” tenemos, más bien, a través de ellas, o de la manera en que respondemos a los objetos y a los otros, se crean superficies o límites: el “yo” y el “nosotros” se ven

⁷⁴ Esta mirada pragmática también representa otro punto de quiebre en la (de)construcción del idilio sentimental.

moldeados por –e incluso toman la forma de– el contacto con los otros (Ahmed 2015: 34).

Esta definición será de importancia para entender cómo funciona una emoción como la repugnancia en Mr. Thomas. La repugnancia difumina los límites entre el adentro y el afuera. El mal olor de María Luisa ingresa al cuerpo de Mr. Thomas a través de sus orificios nasales, y esto se percibe como una invasión. Por ello, su respuesta inmediata es sonarse “las narices sin cesar” (Matto 2015: 271). De esta manera, busca restablecer las fronteras entre su cuerpo y María Luisa, quien pasa de ser un objeto de contemplación a un objeto de repugnancia en pocos segundos.

Para analizar la repugnancia frente a un otro que tememos incorporar, Sara Ahmed estudia uno de los diarios de viaje de Charles Darwin en el que describe su encuentro con los nativos de Tierra del Fuego⁷⁵. En este libro, cuenta el siguiente episodio: “En Tierra del Fuego, un nativo tocó con su dedo un pedazo de carne fría preservada que estaba yo comiendo... y claramente mostró una total repugnancia por su blandura; yo, por mi parte, sentí una total repugnancia porque un salvaje desnudo estaba tocando mi comida, aunque sus manos no parecían estar sucias” (Darwin en Ahmed 2015: 133). Mientras que para el nativo el objeto de repugnancia es la comida del científico, para este el objeto de repugnancia es aquel. Su tacto deja una impresión en la carne que Darwin está comiendo, una impresión de la cual busca deshacerse, porque “el nativo que toca la comida del hombre blanco es un signo del peligro de que el nativo se introduzca en el cuerpo del hombre blanco, contaminándolo con su suciedad” (Ahmed 2015: 134). En otras palabras,

⁷⁵ Este diario se publica originalmente en 1839 bajo el título de *El viaje del Beagle*.

el nativo representa una alteridad que Darwin desea mantener a una distancia segura y visible⁷⁶.

Al igual que la comida, el olor también puede ingresar al cuerpo a través de los orificios nasales. Por ello, la sensorialidad cumple una función esencial en la configuración de nuestras relaciones sociales, ya que pueden alejar o acercar cuerpos. La repugnancia, en ese sentido, es una respuesta al miedo a contaminarse por un otro que provoca náuseas en el sujeto (Ahmed 2015: 134). Este miedo aflora cuando Mr. Thomas acerca sus labios a los de María Luisa. El idilio sentimental se sellaría con el beso de estos jóvenes amantes; sin embargo, Mr. Thomas huye del jardín –y de María Luisa– “limpiándose los labios con su blanquísimo pañuelo” (Matto 2015: 271). Mientras que el color de este pañuelo sugiere que el inglés es un sujeto pulcro e higiénico, el texto parecería sugerir que su amada es una mujer antihigiénica por su mal aliento; no obstante, la narradora da cuenta al final del relato que el mal olor de María Luisa no se debe a una falta de higiene, sino al uso del corsé⁷⁷.

Desencuentros entre la moda y el matrimonio

Dado que el mal aliento de María Luisa frustra las expectativas matrimoniales de la pareja, Mr. Thomas deja de visitarla por un año y, de acuerdo con la narradora, se entrega “a la misantropía más crónica de cuantas he conocido en mi vida” (Matto 2015: 272). Mientras que Mr. Thomas se refugia en el silencio por su mal de amores, María Luisa adopta una posición melancolía frente al mundo. Dado que la pareja mantiene en secreto el motivo de su separación⁷⁸, “los largos de lengua y picantes de frase, le daban

⁷⁶ Por todo ello, “la comida es significativa no solo porque la repugnancia es un asunto de gusto así como de tacto –como sentidos que requieren cercanía con lo que se contacta–, sino también porque la comida se “lleva al” cuerpo” (Ahmed 2015: 134).

⁷⁷ Por tanto, el tema del mal olor de María Luisa nos retrotrae a una corporalidad que es negada por la construcción idealizada de la mujer etérea.

⁷⁸ A diferencia de Mr. Thomas, María Luisa no sabe por qué su amado se alejó bruscamente de ella.

vuelta y media, sacándose en limpio que la chica no se casaba, y el inglés se volvió adusto como un conejo” (Matto 2015: 272). Si bien la imagen de los amantes infelizmente separados encaja dentro del paradigma del idilio sentimental, una vez que se descubre el motivo de su separación, se vuelve a dislocar este paradigma.

La angustia de esta joven pareja llega a su fin cuando Mr. Thomas descubre que el problema de su amada tiene arreglo. Así, le cuenta con alegría a la narradora que encontró la “cura” de su mal de amores en la columna de una gaceta médica⁷⁹. En esta columna, se revela que el hígado es “cruelmente torturado por el ajuste del corsé” y “la compresión dada a la cintura [...] estanca la bilis y degenera las funciones anexas a la circulación de la sangre” (Matto 2015: 274), lo que termina por provocar mal aliento en las mujeres que usan esta prenda.

Este diagnóstico frío y objetivo del padecer físico contrasta con el dolor emocional de los amantes. Su estado anímico cambia drásticamente, así como su apertura al mundo. Dado que ninguno de ellos sabe cómo remediar el problema del mal aliento, optan por la separación y el aislamiento durante un año. Así pues, los efectos fisiológicos de llevar el corsé solo se muestran en un discurso desafectado como el científico, mientras que en la trama romántica del relato se exacerban las emociones de la pareja. La tensión entre una y otra forma de narrar evidencia, por un lado, el carácter ecléctico del texto y, por otro

⁷⁹ Si bien no se precisa el nombre de la gaceta médica en cuestión, es importante mencionar que entre 1856 y 1968 circularon distintas revistas científicas como la *Gaceta Médica de Lima* (1856-1868), *Gaceta de Medicina y Cirugía* (1875-1879) y *La Crónica Médica* (1884-1963). Esta última “formaba parte de redes de investigadores internacionales y reunió a los más capaces galenos limenses, comprometidos con ofrecer evidencia y conocimiento para las políticas públicas en temas de higiene y salud” (Velázquez 2020: 52). Así pues, el autor de la columna que lee Mr. Thomas –un médico alemán– se inscribe en “uno de los más importantes lugares de enunciación sobre la vida, el cuerpo social y la ciudad desde el último tercio del siglo XIX” (Velázquez 2020: 21), puesto que la gaceta médica del relato pertenece a una comunidad de profesionales que tienen el afán de mejorar la vida en términos de salud, pero también someterla al poder/saber científico.

lado, las estrategias discursivas a las que recurre la narradora para posicionarse en contra del uso del corsé⁸⁰.

Entonces, la moda de llevar puesta esta prenda trae una serie de consecuencias negativas en la vida de María Luisa. En primer lugar, afecta su salud física y emocional. En segundo lugar, el uso del corsé pone bajo amenaza la institución del matrimonio, ya que María Luisa y Mr. Thomas corren el peligro de no casarse por el mal aliento de ella. Esto representaría un gran problema para el sujeto femenino de la época, ya que se esperaba que ella cumpla con sus funciones reproductivas. Sin embargo, estas funciones no sería realizables con los “cuerpos enflaquecidos, comprimidos e insalubres” (Morales-Pino en Denegri y Morales-Pino 2021: 181) que (re)produce la moda del corsé.

La moda y su producción de cuerpos anómalos

El texto propone dos visiones sobre el cuerpo femenino. Por un lado, el cuerpo encorsetado es símbolo de belleza para las amigas de María Luisa. Por otro lado, el cuerpo sin encorsetar es percibido como excéntrico, porque no sigue la lógica de la moda. María Luisa representa un caso singular para la narradora, porque su cuerpo sufre una transformación luego de abandonar el corsé. Así, “su talle de avispa” adopta “las formas de mujer” (Matto 2015: 273). Este cambio es objeto de crítica por parte de sus amigas, quienes la creen “víctima de una excentricidad sajona” (Matto 2015: 273), puesto que ella abandona el corsé por petición de Mr. Thomas.

La narradora celebra la decisión de María Luisa, porque de esta forma consigue casarse y ser un cuerpo sano y (re)productivo para la nación. En tal sentido, la imagen de la mujer con corsé es desidealizada por la narradora. La cintura de “avispa” deja de ser un halago y una aspiración, para convertirse en expresión de un cuerpo anómalo. Para

⁸⁰ No solo se vale de la ciencia, sino también del humor para defender su postura contra el uso del corsé.

sustentar esta hipótesis, es necesario desentrañar qué significa el uso del corsé para el círculo social de María Luisa. Tanto ella como sus amigas usan esta prenda para formar su cuerpo. En tal sentido, el talle de avispa es un ideal al que aspiran en conjunto⁸¹. El uso del corsé, por otra parte, crea un sentido de pertenencia entre las mujeres de la clase media-alta, ya que todas se reconocen como parte de un mismo grupo social por medio de su forma corporal. Por ello, resulta escandaloso para las amigas de María Luisa que esta abandone el corsé.

El desmantelamiento del cuerpo ideal se da por medio del mal aliento y, posteriormente, por el acceso de Mr. Thomas al saber científico del médico. De esta forma, descubre los efectivos negativos del corsé en el organismo interno de su amada. Con esta información, Mr. Thomas encuentra la solución a sus problemas: María Luisa puede ser su esposa si abandona el corsé. En ese sentido, la unión de los amantes es posibilitada por el recorte de una gaceta médica que circula en el espacio público.

Entonces, el olor que emana de la boca de María Luisa no representa únicamente la ruptura del ideario sentimental, sino también el paso previo (y necesario) para que el médico puede “interpretar” los males del cuerpo y llegar a un diagnóstico; esto quiere decir que el cuerpo femenino se convierte en espacio de intervención para la ciencia médica. Sin embargo, esta intervención sería virtual, porque María Luisa nunca acude al consultorio de un facultativo para ser examinada. Asimismo, la injerencia del discurso científico gozaría de legitimidad para la narradora, porque el cuerpo encorsetado se

⁸¹ La búsqueda del cuerpo ideal por medio del corsé se puede encontrar en otras obras como *Blanca Sol* (1889) de Mercedes Cabello y *La rosa muerta* (1914) de Aurora Cáceres. Así, Blanca Sol se esfuerza por tener “el flexible talle, delgado y esbelto como una sílfide” (Cabello 1889: 34), mientras que Laura ajusta su corsé para tener el “talle de [una] flor” (Cáceres 1914: 4). En ambos casos, se socava la imagen idealizada del cuerpo femenino encorsetado, porque Blanca Sol sufre desmayos por querer tener el talle de un espíritu del aire. Por otra parte, el uso del corsé no es recomendable para Laura porque agrava su estado de salud. En ese sentido, todas las mujeres de la clase media-alta en *Blanca Sol*, “El corsé” y *La rosa muerta* sufren por el (des)uso del corsé.

convierte en un cuerpo antihigiénico por su mal olor. Entonces, la moda tiene un carácter patológico en el texto de Clorinda Matto, dado que produce cuerpos anómalos y antiproductivos para la sociedad.

La moda como enfermedad contagiosa

El uso del corsé es un problema que no solo afecta a María Luisa, sino también a otras mujeres del relato, quienes también “embalsamarían la atmósfera” (Matto 2015: 274) con su mal aliento⁸². Por lo tanto, se trataría de un problema de salud pública.

Dado que el gusto por esta prenda es contagioso, la narradora –en su rol como escritora– se posiciona públicamente contra su uso⁸³. Por esta razón, se dirige explícitamente a sus lectoras que “por desgracia, no tuviesen olor a rosa o clavel” (Matto 2015: 274). De esta forma, se burla del imaginario masculino romántico que asocia al sujeto femenino con el aroma de las flores. A su vez, esta cita devela una adquisición de poder por parte de la narradora, ya que a partir del saber científico tiene la capacidad de identificar otros cuerpos anómalos como el de María Luisa. Así, visibiliza otros casos de muchachas “bien empaquetada[s] en el teatro, en el paseo o en el baile” (Matto 2015: 274). En ese sentido, se plantea que la moda de usar el corsé es un mal que circula por las calles, a la vista de todos. Sin embargo, nadie –a excepción de la narradora– parece advertir la gravedad de este mal, porque las portadoras del corsé no son enfermas convencionales: no sufren desmayos ni guardan reposo en la cama. En ese sentido, Clorinda Matto se aleja de las imágenes tradicionales de las mujeres enfermas y convalecientes del ideario patriarcal.

⁸² Las comparaciones del mal aliento con el veneno y otras sustancias tóxicas empleadas para embalsamar cuerpos muertos, además de ser hiperbólicas e irónicas, subrayan los peligros de seguir esta moda.

⁸³ El texto es, hasta cierto punto, autorreferencial, porque la narradora anónima de “El corsé” comparte algunas características en común con Clorinda Matto. Ambas están casadas con ingleses y se dedican a la escritura.

María Luisa sería una enferma no normativa, puesto que su cuerpo anómalo no le impide movilizarse dentro y fuera del espacio doméstico. Sin embargo, su mal aliento muestra una faceta no deseable del cuerpo femenino. Entonces, el texto es una reescritura crítica del arquetipo patriarcal de la bella enferma del entre siglos, ya que confronta este paradigma por medio del olor que emite un cuerpo aprisionado por la fuerza del corsé.

Para subrayar el lugar excepcional de María Luisa, el texto establece una diferenciación entre las mujeres que son fieles seguidoras de la moda y aquellas que no. Cuando María Luisa abandona el corsé por petición de Mr. Thomas, es cuestionada por parte de sus amigas: “¡Cuánto la criticaban sus amigas! ¡Creyéndola víctima de una excentricidad sajona!” (Matto 2015: 273). La reacción de sus amigas es escandalosa, porque desafía el orden impuesto por la moda, en el que todas deben tener la misma prenda y, sobre todo, la misma forma corporal.

Así, mientras que las amigas de María Luisa se constituyen como identidades genéricas⁸⁴, María Luisa se destaca por su diferencia. De esta forma, este personaje se emanciparía de la masa problemática de mujeres idénticas y frívolas que la critican por dejar de usar el corsé⁸⁵. Por todo ello, el caso de María Luisa es paradigmático. Al ser inmune al “contagio” de la moda, lograría casarse con el hombre que ama. Entonces, por medio de su historia, la narradora buscaría “modificar la afición entre las limeñas por esta prenda” (Velázquez 2015: 44).

Entre la liberación y la sujeción: la respuesta de María Luisa frente al mal aliento

⁸⁴ La ausencia de nombres propios refuerza sus identidades genéricas.

⁸⁵ Ahora bien, la tensión radica en el hecho de que no llega a esto por sí misma, sino por “complacer” a un hombre que, además, es inglés. Es decir, no solo habría una diferencia de género entre ambos personajes, sino también a nivel étnico-racial. Mr. Thomas, en ese sentido, funcionaría como una metonimia de Europa, el hombre que busca –y consigue– “civilizar” al sujeto amado por medio del discurso científico-higienista.

Para resolver el problema del mal aliento, María Luisa deja de usar el corsé. Sin embargo, esta decisión no significa necesariamente una liberación del sujeto/cuerpo femenino, puesto que ella lo hace por pedido de Mr. Thomas. Esto problematiza el lugar de María Luisa como sujeto femenino excepcional. Si bien es una feminidad excéntrica por no seguir la moda como otras, también es una novia complaciente. Busca hacer feliz a Mr. Thomas; por ello, no pone objeciones a su deseo. Entonces, el texto plantea que María Luisa se liberaría con el permiso del (futuro) esposo.

Las relaciones de poder entre María Luisa y Mr. Thomas se problematizan con la injerencia del discurso científico, puesto que Mr. Thomas haría suyo el saber médico para “curar” su mal de amores. María Luisa, por otra parte, acataría la palabra del galeno por medio del novio. Entonces, terminaría aceptando el lugar de la ciencia como símbolo del orden y el progreso, puesto que al ser indirectamente tratada por el médico de la gaceta, recupera sus “formas de mujer” (Matto 2015: 273) y vuelve a ser un cuerpo funcional para la nación⁸⁶.

Entonces, María Luisa encarna una feminidad modélica en tanto satisface el deseo del sujeto masculino y lo “salva” de un posible suicidio (Matto 2015: 274)⁸⁷. Ella no deja de usar el corsé por su salud, sino para complacerlo y estar junto a él. Es el amor –o el deseo de contraer nupcias con el inglés– lo que la lleva a desafiar los imperativos de la moda y tolerar las críticas por parte de otras mujeres de su clase social. El amor, o más bien el poder disfrazado de amor, posibilita la transformación de su cuerpo. De esta

⁸⁶ Es llamativo que la narradora recurra al discurso científico para validar su posición. Ahora bien, este discurso es enunciado por un médico alemán; es decir, por un sujeto masculino y extranjero que terminaría encarnando los valores de la ciencia, el orden y el progreso. Luego de ser “transformada” por este discurso, María Luisa anticiparía un nuevo modelo de feminidad no sometida a la moda del corsé, mas sí a la palabra y el deseo masculino.

⁸⁷ La representación de Mr. Thomas como víctima del mal de amor será analizada en el tercer capítulo.

manera, recupera sus “formas de mujer” (Matto 2015: 273) y deja atrás su talle de avispa y el mal aliento.

Ahora bien, no basta el saber científico para que la pareja contraiga matrimonio y se consolide así el proyecto de nación interétnico. Es necesaria la “docilidad” de la novia (Matto 2015: 274) para que su historia concluya con un final feliz, deseado por las lectoras/consumidoras de idilios sentimentales. María Luisa, en ese sentido, representaría una feminidad modélica en tanto acepta ser disciplinada en nombre del amor. Por ello, puede estudiarse a este personaje como un cuerpo dócil en términos de Michel Foucault.

En *Vigilar y castigar*, Michel Foucault sostiene que la “noción de “docilidad” [...] une al cuerpo analizable el cuerpo manipulable. Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado” (2002: 125). En ese sentido, María Luisa es un cuerpo dócil en tanto es un cuerpo analizable por la ciencia médica y manipulable por el deseo masculino. En otras palabras, se trata de un cuerpo firmemente sujetado al poder patriarcal. Ahora bien, dicho poder se acentúa cuando el sujeto en cuestión padece una deformación, pues pasa a convertirse en un objeto de estudio para la medicina. Por este motivo, no es gratuito que aparezca el discurso científico hacia el final del relato. Este discurso no solo provee la “cura” para la anomalía de María Luisa, sino que también revela el padecimiento físico de las mujeres que usan el corsé.

Concesiones y transgresiones del texto

El texto establece una serie de negociaciones con el sistema patriarcal. En primer lugar, la narradora adopta una posición de autoridad al tomar la pluma (Gilbert y Gubar 1998: 18). Asimismo, aborda el tema de la moda femenina –considerado banal por su relación con el exceso y el consumo (Rodríguez Lehmann 2013: 11)– para reflexionar

sobre un problema de salud pública que está afectando a las mujeres. En ese sentido, hace uso de una “mascarada política” (Rodríguez Lehmann 2013: 11) para intervenir en el debate público sobre la higiene del cuerpo social.

En su libro *Con trazos de seda. Escrituras banales en el siglo XIX*, Cecilia Rodríguez Lehmann reflexiona sobre el carácter político y experimental de esta escritura que “estuvo muy cercana al desarrollo de la prensa y a su diversificación” (2013: 9). En tal sentido, no es casual que “El corsé” haya aparecido por primera vez en un semanario ilustrado como *El Perú Ilustrado*, puesto que estaría participando dentro de un campo cultural reñido por las fuerzas del mercado y el desplazamiento de la figura del letrado.

En segundo lugar, el texto adopta y adapta la forma de un idilio sentimental para socavar la imagen idealizada del cuerpo encorsetado. Para cumplir este objetivo, la narradora propone una feminidad excéntrica que, al mismo tiempo, está al servicio de la ciencia y el matrimonio. Estas negociaciones con el sistema patriarcal ponen en evidencia que “El corsé” no es un mero producto de entretenimiento de la prensa finisecular, sino también una plataforma en el que se proponen nuevos modelos de feminidad.

1.2.2 El cáncer como metáfora de la pérdida de autoría en *La rosa muerta*

La rosa muerta tiene como protagonista a Laura, una mujer que enviuda joven y dispone de capital económico para vivir holgadamente en París. Sin embargo, desde el principio de la novela, se plantea que este personaje padece los síntomas de una terrible y desconocida enfermedad. Esto la lleva a viajar a Berlín en busca de una cura o tratamiento para su mal, lo que marca el inicio de su “peregrinación de dolor” (Cáceres 1914: 4). Pese a que la enfermedad no impide que Laura se movilice por el espacio público, sí interrumpe el desarrollo de su vida social. Así, el cáncer atentaría contra su autoría/autonomía femenina.

La construcción de la autoría femenina

La vida de Laura antes de su enfermedad es sugerente, porque revela los márgenes de libertad que tenía este personaje dentro de la sociedad de entre siglos. Para empezar, se trata de una mujer excepcional en el sentido de que no está sometida a los mandatos del matrimonio ni a los de la maternidad, porque “enviudó siendo muy joven” (Cáceres 1914: 5) y no llegó a tener hijos. A diferencia de las costureras de *Blanca Sol* (1889) y “El velo de la Purísima”, dispone de tiempo libre para consagrar su existencia entera a “mantener el prestigio de estar de moda, deslumbrando por el gusto artístico y exótico de sus vestidos” (Cáceres 1914: 5). Su gusto “artístico” por la moda marcaría su singularidad y, a su vez, su deseo de diferenciarse del resto. Por este motivo, Laura ha sido comparada con la figura del artista modernista: “Laura, como el artista modernista, vive por y para la belleza y padece con angustia la fealdad” (Morales-Pino 2021: 134). Por ello, busca preservar la belleza física de su cuerpo: “Amaba su cuerpo como se ama lo bello y cual una pagana le consagraba culto” (Cáceres 1914: 5). Esta visión sobre su propio cuerpo refuerza la imagen de Laura como artista modernista, ya que su “paganización” es una respuesta a los procesos de secularización que se vivieron en el entre siglos. Así, en su libro *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, Rafael Gutiérrez Girardot plantea que

la “desmiraculización del mundo” [...] equivale a la de “las ruinas de las destrozadas creencias y supersticiones vetustas” de Valera. Y es resultado de la “racionalización de la vida”, que en Valera se llama el adelanto de las ciencias y sus consecuencias. Para el atormentado católico Valera, estas consecuencias sólo podían ser ateísmo y blasfemia. Para la moderna sociología de la religión, la “desmiraculización del mundo” es sencillamente “un proceso por el cual partes de la sociedad y trozos de la cultura se liberan del dominio de las instituciones y símbolos religiosos”. Pero esa liberación fue, como la modernización de los estratos tradicionales en las regiones no metropolitanas y en las capitales mismas, parcial. Un Baudelaire, un Huysmans, un Barrès, por no hablar de los autores de lengua española, siguieron moviéndose en el ámbito de las imágenes y

nociones de la fe perdida. Pero se sirvieron de esas imágenes y nociones para describir fenómenos profanos (35-36).

Frente a la “desmiraculización del mundo”, una artista como Laura sacralizaría su propio cuerpo, manteniéndolo en forma a partir de ejercicios físicos: “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” (Cáceres 1914: 5). Mientras que Laura se construye a sí misma como una artista, su cuerpo se convierte en una obra artística que debe ser contemplada.

Otros elementos que dan cuenta de su singularidad son su independencia económica y su participación dentro de circuitos culturales. Por un lado, tiene la capacidad adquisitiva para vestirse a la moda y recibir clases de gimnasia y, dado que en el texto no se menciona si cuenta con un trabajo fijo o provisional, se puede inferir que vive de sus rentas. En otras palabras, no depende económicamente de ninguna figura masculina. Por otro lado, tiene una activa vida social. Asiste con frecuencia a los salones y, de acuerdo con Ana María Freire, estos espacios eran privados y se caracterizaban por unir la reunión de sociedad con el debate intelectual (2002: 149). En ese sentido, Laura no es una mujer confinada a la esfera privada de su hogar, sino que visita constantemente a sus amigas y participa en estos espacios culturales. Así, el texto enfatiza “la sensibilidad especial de la protagonista, así como la existencia de una intelectualidad femenina en una lucha constante contra los estereotipos de asociar la belleza con la falta de inteligencia en una mujer” (Martínez González 2014: 431). Si bien se resalta una y otra vez la belleza física de Laura, también se aclara que

Sus conocimientos en pintura eran sorprendentes, había recorrido los principales museos mundiales y sus opiniones eran escuchadas con la misma atención que se escuchan las del mejor crítico. Su biblioteca de pintura se consideraba como una de las más completas que existía, entre los aficionados, y si ella misma no había aprendido a pintar, era debido

a su pereza invencible para todo lo que significaba un esfuerzo. Tenía una facilidad de asimilación extraordinaria, era capaz de hacer análisis profundos como un psicólogo; pero no de producir (Cáceres 1914: 18).

Esto demuestra que ya viajaba por el mundo antes de su enfermedad. Asimismo, no solo posee una sensibilidad especial para el arte, sino conocimientos sobre el mismo. Es decir, es un sujeto de saber valorado por el resto. Por otro lado, dispone de una amplia biblioteca que da cuenta de su capacidad adquisitiva y su interés por la pintura. Para contrarrestar esta imagen extraordinaria, Aurora Cáceres le adjudica un defecto a su personaje: la pereza “invencible”. Pero como si aquello no fuera suficiente, se resalta al final de la cita su incapacidad para producir arte. Esto puede leerse en clave metafórica: así como no puede crear obras pictóricas, tampoco puede –o desea– ejercer la maternidad⁸⁸.

De esta manera, incumple uno de los mandatos de género impuestos a las mujeres: ser madres. Por ello, resulta crucial preguntarse si la muerte de Laura, además de ser producto del cáncer y los encuentros sexuales con Castel, no es acaso un castigo por desviarse de la norma, pues es un personaje excepcional a nivel económico, social e intelectual. Nótese a su vez que la escritura de Aurora Cáceres oscila entre el reconocimiento y la fascinación por Laura, y los vanos intentos por neutralizar su fuerza disruptiva: declaraciones como “sus opiniones eran escuchadas con la misma atención que se escuchan las del mejor crítico” y “era capaz de hacer análisis profundos como un psicólogo” demuestran que ella puede tener las mismas dotes intelectuales que sus pares masculinos.

Por todo ello, Laura se constituye como una autora en términos de Sandra Gilbert y Susan Gubar. En su libro *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del*

⁸⁸ A pesar de ello, Laura puede ser considerada una artista por la transformación de su cuerpo en obra de arte.

siglo XIX, las investigadoras reflexionan sobre el concepto de autor y su relación con la autoridad. Para ello, citan a Edward Said, quien señala que el autor es “una persona que origina o da existencia a algo, un engendrador, iniciador, padre o antecesor, una persona que también expone declaraciones escritas [...] *autor* está unido al participio pasado *auctus* del verbo *augere*; por lo tanto, según Eric Partridge, literalmente es un reproductor y, por consiguiente, un fundador” (Said en Gilbert y Gubar 1998: 18). Mientras que la figura del autor está asociada a la fuerza creativa (ellos empuñarían la pluma para escribir), las mujeres asumirían el lugar de las musas y/o serían objetos de creación: “Después de todo, a partir de Eva, Minerva, Sofía y Galatea, la mitología patriarcal define a la mujer como creada por, desde y para el hombre, las hijas de los cerebros, costillas e ingenio masculino” (Gilbert y Gubar 1998: 27). Sin embargo, en *La rosa muerta*, Laura “engendra” una nueva forma de entender el arte a partir del culto a su cuerpo⁸⁹.

La amenaza de la pérdida de autonomía

La autonomía de Laura estaría bajo amenaza con los primeros síntomas de su enfermedad, dado que renunciaría a su vida social para mantener en reserva su estado de salud. En tal sentido, esta investigación no considera que la enfermedad simbolice la “libertad y [el] movimiento” de Laura (Alejos 2020: 139). Por el contrario, el cáncer la lleva al doctor Castel, un hombre casado con el que inicia su vida sexual. Mantener relaciones sexuales con este personaje agudiza su mal y eventualmente la conduce a la muerte.

Ahora bien, para estudiar la enfermedad de Laura, es necesario advertir lo que el texto oculta. Siguiendo a María Vicens en su estudio sobre *Mi vida con Enrique Gómez*

⁸⁹ En ese sentido, el culto a su cuerpo no es una expresión de frivolidad, como lo ha creído Rebecca Mason en su estudio sobre *La rosa muerta*: “aunque no se exalte explícitamente el hecho de que Laura sacrifica la vida para preservar su cuerpo, de ninguna manera se la condena por ser frívola y Laura no sirve como ejemplo del peligro de dejarse influenciar por lo superficial” (2012: 76).

Carrillo (1929), debemos leer toda obra, por más autobiográfica que sea, “como un relato construido que elige qué decir y qué silenciar, con sus propias intenciones estéticas y narrativas” (2023: 14). En ese sentido, la pregunta por el *qué* y el *por qué* se oculta el diagnóstico de Laura es clave. Si bien *La rosa muerta* no está narrada en primera persona (sino en tercera), la focalización del relato recae sobre la mujer enferma, mas nunca se establece explícitamente qué enfermedad padece. Sin embargo, podemos inferir que se trata de un cáncer de ovarios por la alusión a los fibromas dentro de su cuerpo y sus constantes visitas al ginecólogo.

La enfermedad de Laura se resiste a ser nombrada a lo largo de la novela, ya sea por el temor que siente la protagonista frente a las implicancias del cáncer o, como ha señalado Julia Martínez González, por el deseo de que, al no nombrar la enfermedad, esta puede dejar de existir (2014: 425). Así, se menciona en el texto que la causa de su mal son los fibromas que “habían adquirido grandes proporciones en estos últimos tiempos” (Cáceres 1914: 24). Se evita en todo momento asociar la palabra “cáncer” a la protagonista, lo que crea un halo de misterio sobre dicha enfermedad. Al respecto, Susan Sontag señala que

Basta ver una enfermedad cualquiera como un misterio, y temerla intensamente, para que se vuelva moralmente, si no literalmente, contagiosa. Así, sorprende el número de enfermos de cáncer cuyos amigos y parientes los evitan, y cuyas familias les aplican medidas de descontaminación, como si el cáncer, al igual que la tuberculosis, fuera una enfermedad infecciosa. El contacto con quien sufre una enfermedad supuestamente misteriosa tiene inevitablemente algo de infracción; o peor, algo de violación de un tabú (1996: 2).

Por ello, Laura siente vergüenza de estar enferma: “Avergonzada cual si hubiese cometido un delito, vistió con un traje muy sencillo y con un nombre supuesto pidió una cita a un médico del barrio, temerosa de ser reconocida si se dirigía a uno de los especialistas en boga, a los que solía encontrar en los salones que frecuentaba” (Cáceres

1914: 6). Teme ser reconocida como un cuerpo enfermo frente a su círculo social y, por este motivo, viaja hasta Berlín para tratarse, ya que es un país en el que nadie sabe de ella.

Frente a las medidas que adopta Laura para mantener su enfermedad en reserva, es necesario preguntarse cuál es el origen de su vergüenza. De acuerdo con Sara Ahmed en *La política cultural de las emociones*, “la vergüenza llega a sentirse como un asunto del ser –de la relación del ser consigo mismo–, en tanto se trata de la apariencia, de cómo aparece el sujeto ante los demás” (2015: 167). La mirada del otro es clave para entender el funcionamiento de este afecto. No obstante, el “otro” también puede ser entendido como el yo que queremos ser: el yo ideal. Por ello, “el conflicto de la vergüenza ha sido caracterizado como un conflicto entre el yo y el yo ideal” (Ahmed 2015: 169). En *La rosa muerta*, se disputan dos imágenes de la protagonista: la mujer bella y la mujer enferma. El gran temor de Laura es perder su atractivo físico: “Amaba su cuerpo como se ama lo bello y cual una pagana le consagraba culto” (Cáceres 1914: 5).

Sus clases diarias de gimnasia y su adhesión a la moda expresan la búsqueda y la construcción de un yo ideal. Sin embargo, estas expectativas son frustradas por la “invasión” del cáncer⁹⁰. Así, en un diálogo con el doctor Castel, Laura expresa su fastidio frente a la enfermedad: “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” (Cáceres 1914: 14). En esta cita, se sugiere un posible futuro de aislamiento y convalecencia, características impropias de la protagonista. En ese sentido, la pérdida de la belleza física implica una restricción de su libertad: ya no podría asistir a los salones,

⁹⁰ En *La enfermedad y sus metáforas*, Susan Sontag plantea que “el cáncer es la enfermedad de lo Otro [porque] es la invasión de células “extranjeras” o “mutantes”, más fuertes que las células normales” (1996: 32). Esta metáfora bélica de la enfermedad nos permite entender el dolor de Laura desde otra perspectiva. Laura, como paciente de cáncer, sería víctima de una invasión dentro de su propio cuerpo.

pues sentiría vergüenza de su cuerpo “deformado” por la enfermedad; ni tampoco podrá viajar por el mundo, pues sus fuerzas serían reducidas. Esto explicaría por qué Laura siente rechazo hacia otros cuerpos/sujetos enfermos como los que encuentra en la clínica del doctor Blumen en su visita a Berlín:

Así, descubiertas, mostraban la deformidad del cuerpo a que las condenaba la enfermedad. Por lo general casi todas eran gruesas y tenían el vientre abultado, algunos rostros diríase de cerámica amarillenta; se les veía los párpados estirados y oscurecidos por profundas ojeras de color enfermizo. Una mujer muy flaca, casi escuálida, atrajo la mirada de Laura, inspirándole, al mismo tiempo, una mezcla indefinible, mitad de piedad, mitad de repulsión (Cáceres 1914: 7).

Mientras la protagonista se esfuerza en mantener en secreto su estado de salud para proyectar una imagen ideal de sí misma, las mujeres de esta clínica no temen mostrar los excesos del cuerpo enfermo. Si bien Laura se desmarca de esta comunidad de mujeres, no puede dejar de verlas. Esta “lujuria de ver” se desarrolla en un contexto en el que

la exhibición, como forma cultural, es el género preferido del siglo XIX, la escopofilia, la pasión que la anima. Todo apela a la vista y todo se espectaculariza [...] Hay *exhibición* y también hay *exhibicionismo*. La clasificación de la patología («obsesión morbosa que lleva a ciertos sujetos a exhibir sus órganos genitales») data de 1866; la creación de la categoría individual, *exhibicionista* –categoría que marca el paso del *acto* al *individuo*–, de 1880. Exhibir no solo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca [...] El fin de siglo procesa esa visibilidad acrecentada de maneras diversas, según dónde se produce y según quién la percibe. Así, la crítica, el diagnóstico o el reconocimiento simpático (o antipático) son posibles respuestas a ese exceso, a la vez que son, no hay que olvidar, formas de una escopofilia exacerbada. Mírese desde donde se mire, el exceso siempre fomenta lo que Felisberto Hernández llamaría más tarde «la lujuria de ver» (Molloy 2012: 43-44).

Si bien el texto propone una mirada cruda sobre la enfermedad femenina, Laura está lejos de empatizar con el dolor ajeno; por el contrario, parecería creer que sus congéneres son exhibicionistas por mostrar la “deformidad” de sus cuerpos en un área común como la sala de espera de una clínica. En ese sentido, se constituye como una

mujer “egoísta”, en términos de Elena Grau-Lleveria, porque nunca va a identificarse con el colectivo de mujeres enfermas (Morales-Pino 2021: 136)⁹¹.

Estas mujeres también son fuente de malestar para la protagonista, porque vaticinan, de alguna forma, su futuro. Laura teme y rechaza ser un cuerpo deformado por la enfermedad. Por ello, además de piedad, siente repugnancia y, de acuerdo con Sara Ahmed, “sentirse repugnado es, después de todo, *verse afectado por lo que uno ha rechazado*” (2015: 138)⁹². Así pues, Laura rechaza en el fondo la posibilidad de perder su independencia; ser un cuerpo que ya no se (re)crea a sí mismo a partir del ejercicio físico y la moda, sino un objeto de estudio y tratamiento para la ciencia médica.

Si bien la enfermedad de Laura se resiste a ser nombrada a lo largo de la novela, son otros personajes los que son acusados de padecer cáncer, como una de las mujeres que aguarda en la sala de espera del consultorio del doctor Blumen: “La enferma lucía su grotesca figura ante los otros pacientes, sin mostrar disgusto alguno. Soportaba su mal con paciencia y resignación admirables. Era la heroína de la fealdad doliente. Según Laura, que principaba a enterarse de esta clase de enfermedades debía tener un cáncer en el colmo de su desarrollo” (Cáceres 1914: 7). Lejos de ser retratada como una bella enferma, esta mujer anónima es víctima de una invasión de células “extranjeras” (Sontag 1996: 32) que deterioran su cuerpo a nivel interno y externo. Así, se resalta su “grotesca figura” y su “fealdad doliente”. En ese sentido, los efectos del cáncer no producen un cuerpo estetizado ni mucho menos ideal. De allí el horror que siente Laura ante la enfermedad.

⁹¹ En *Las olvidadas: mujer y modernismo*, Elena Grau-Lleveria señala que, a diferencia del arquetipo del ángel del hogar, “uno de los tipos de mujer [en la literatura del entre siglos] que cuestiona el esencialismo de la entrega, la abnegación y autosacrificio de la mujer es la egoísta” (2018: 51-52). Así, la mujer egoísta tendría “la habilidad, [la] capacidad y [el] poder de autodefinición” (52).

⁹² El asco como emoción es importante, porque reitera su distancia con respecto a lo femenino como genérico.

Ahora bien, llama la atención que Laura sea quien diagnostique la enfermedad de la mujer anónima. Nombra aquello que los médicos (y la novela) se resisten a nombrar. Toma por asalto el saber científico: “Según Laura, [...] debía tener un cáncer en el colmo de su desarrollo”, pero recurre a una “treta del débil” (Ludmer 1985) excusando que “principaba a enterarse de esta clase de enfermedades” (Cáceres 1914: 7). Es decir, subraya que sus conocimientos son limitados e intuitivos, alejándose a sí misma del lugar de la razón asociado al sujeto masculino. Por otro lado, se puede inferir que su conocimiento sobre el cáncer proviene de su experiencia propia. Laura ve en la mujer anónima su futuro; aunque no sea capaz de admitirlo, proyecta en ella sus temores más profundos. Llegar a tener el cáncer en estado avanzado le angustia no solo porque la aproxima a la muerte, sino también, porque su cuerpo –entendido como obra de arte– sufrirá, inevitablemente, las consecuencias de este mal.

A partir de lo mencionado anteriormente, se puede considerar a Laura como una heroína trágica, pues es un personaje excepcional y elevado en el sentido aristotélico. Para Aristóteles, “el término trágico siempre alude a algo que traspasa los límites de lo normal” (Burgos 2007: 54). Pese a su matrimonio infeliz, la protagonista de *La rosa muerta* tiene una vida satisfactoria hasta que es marcada por el sino del cáncer. Por su parte, Juan Claudio Burgos señala que “quienes están a merced del sino trágico o *fatum* son los héroes, porque la idea de lo trágico se fragua en el mito. Por otro lado, el concepto “dignidad de la caída” implica una cierta delimitación social que hace suyo el destino trágico sólo al grupo social privilegiado” (2007: 56). En efecto, Laura cumple los requisitos para ser una heroína trágica; especialmente, por su enfermedad que no solo es incurable, sino también innombrable.

Mujer viajera y deseante: las contestaciones al arquetipo de la bella enferma

Dado que *La rosa muerta* de Aurora Cáceres dialoga y problematiza la matriz estético-ideológica del decadentismo, será importante detenernos en la figura de la bella enferma. Lejos de ser una mujer inmovilizada por el dolor, Laura busca activamente la cura de su enfermedad. Viaja de París a Berlín y viceversa para ser tratada por distintos médicos. En ese sentido, tiene una capacidad de agencia que no encontramos en las bellas enfermas del ideario masculino decadentista. De acuerdo con Elena Grau-Lleveria,

dentro de la lógica de producción de realidad de este tipo de discursos, las mujeres de la burguesía devienen cuerpos, pero cuerpos que se quieren incorpóreos, incapaces de estar y ser partícipes en la modernidad. La normalización en ideal de feminidad de la querida incapacidad física e intelectual de las mujeres burguesas crea seres necesitados de constante protección que deben ser encerrados en el espacio de la domesticidad por su propio bien. Dentro de ese imaginario cultural, la enfermedad en las mujeres burguesas se sublima, se embellece 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 (2018: 37).

Laura se resiste a encajar en este arquetipo, porque la enfermedad no anula sus capacidades físicas e intelectuales. Puede desplazarse libremente por Europa. Es, en ese sentido, una mujer viajera del entre siglos. Si abandonar el espacio de la domesticidad ya representa un desafío para la sociedad patriarcal, abandonarlo sin la compañía de un sujeto masculino representa un doble desafío. Así, mientras algunas mujeres escritoras del siglo XIX viajan por las “funciones diplomáticas, científicas o de negocios de sus maridos” (Miseres 2017: 22), Laura es una mujer que viaja sola para restablecer su salud física: “Deseosa de ocultar su enfermedad a sus relaciones de París, resolvió hacer un viaje a Alemania para continuar su curación en esa ciudad, atraída en parte por la celebridad de los médicos prusianos. Con este propósito despidióse de sus amigas diciendo que iba a hacer un viaje de placer” (Cáceres 1914: 6). Es interesante la pose que adopta Laura frente a su círculo social: la pose de un cuerpo sano y en forma. Para sostener esta

ilusión, cambia los motivos de su viaje en su discurso y nadie parece sorprenderse ante su decisión de viajar sola por placer.

Por otra parte, el cáncer de Laura no impide que tenga una activa vida sexual (LaGreca 2016, Grau-Lleveria 2018), lo cual desafía la idea de que las mujeres carecen de pasión sexual, a diferencia del hombre, porque “estaban hechas para experimentar la ternura matenal” (Kirkpatrick 1991: 18). Esta visión del sujeto femenino perduró a lo largo del siglo XIX bajo la figura del ángel del hogar. En *Las Románticas: escritoras y subjetividad en España 1835-1850*, Susan Kirkpatrick define este arquetipo en relación al sujeto masculino: “mientras que los hombres eran capaces de grandes cometidos, intelectuales, políticos, militares, que vinculaban su interés personal al bien universal, la verdadera mujer se limitaba abnegada y casi exclusivamente a las necesidades y sentimientos su círculo doméstico” (1991: 18). Si bien Laura cumple con el deber social de casarse, no llega a tener hijos y dispone de tiempo y dinero para dedicarse a sí misma. Tampoco está sujeta a la esfera doméstica, porque viaja y acude con frecuencia a eventos sociales. Pero lo que termina por derribar la imagen del ángel del hogar –así como el arquetipo de la bella enferma que debe guardar reposo por estar físicamente agotada– es su pasión sexual.

Laura, en ese sentido, se constituye como una mujer deseante al conocer a Leopoldo Castel, un médico con el que elige empezar su tratamiento en París. La razón por la que nuestra protagonista elige a este facultativo sobre otros es porque

en sus miradas, en sus ademanes, en su solicitud exagerada, Laura pudo observar que, de igual modo que al médico, tenía delante un hombre anhelante de agradarla y deseoso de evitarle sufrimientos; además, su exquisita sensibilidad le 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 (Cáceres 1914: 13).

En Castel, Laura encuentra un admirador. Aprecia la belleza de su cuerpo como ella y, por eso mismo, es dueño de una “exquisita sensibilidad”. Por tanto, Laura elige a Castel como médico, y posteriormente como amante, porque reafirma su lugar como artista. Su “buen gusto” lo lleva a tratar el cuerpo de ella como si fuera una obra de arte. Todo ello halaga la vanidad de Laura (Cáceres 1914: 13) y, con el paso del tiempo, terminan manteniendo relaciones sexuales en el consultorio, pese a que él es un hombre casado y ella es su paciente.

Laura, con un movimiento rápido, se sentó sobre las rodillas del 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 encontraban en su consultorio, donde un número considerable de pacientes hacía más de una hora que esperaban sus cuidados, y convirtió del canapé blanco en un lecho de caricias... (Cáceres 1914: 19).

Laura no adopta una posición sumisa frente a Castel. Acorta la distancia que los separa. Lo “devora a besos”. Se trata, entonces, de una pasión desmedida⁹³. Hasta ese momento de la historia, Laura no es un cuerpo sobrepasado por la enfermedad, sino por el deseo⁹⁴. Castel, por otra parte, es el “doctor [que] olvidó que era médico”. De esta forma, la narradora visibiliza la negligencia de este personaje que termina convirtiendo su espacio laboral en un “lecho de caricias”, mientras fuera de su consultorio hay “un número considerable de pacientes [...] que esperaban sus cuidados”. Sin embargo, mantener relaciones sexuales con Laura es su mayor acto de negligencia, porque pone en estado crítico la salud de su paciente.

⁹³ Esta pasión desmedida también se refleja en el uso de puntos suspensivos. La narradora pierde, momentáneamente, la capacidad del habla frente al placer de los amantes.

⁹⁴ Entonces, la enfermedad en *La rosa muerta* no es lo único que “pone en juego una nueva dimensión de la existencia” (Giordano en Vaggione 2013: 18), sino también el deseo. Así, en una de sus visitas al consultorio de Castel, la narradora menciona que “[Laura] estaba tan blanca como el marfil, su rostro tenía la brillantez del marfil y sus ojos negros parecían lúcidos, inflamados de amor” (Cáceres 1914: 19). De esta forma, a los efectos del cáncer se suman los del deseo, lo que de alguna manera termina por sellar el destino fatal de la protagonista.

En ese sentido, la pasión que sienten el uno por el otro obnubila sus sentidos y, además, los lleva a mantener una relación clandestina. Sin embargo, como ocurre con sus amigos, Laura se esfuerza en sostener la ilusión del cuerpo sano incluso con Castel, puesto que ante el mínimo gesto de dolor por parte de ella, él recordaría sus funciones como médico y la relación llegaría a su fin. Así, en la carta que le escribe antes de morir, confiesa que

Nada te he dicho de los dolores físicos que se 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 mi amor, lo único indestructible era esta pasión tan intensa que me abrasa el alma y desborda de mi pecho, de tal modo que el mundo le parece pequeño si la pregonase a gritos (Cáceres 1914: 23).

Por este motivo, la liberación sexual de Laura (Grau-Lleveria 2018) es un arma de doble filo ya que, por un lado, ampliaría sus márgenes de libertad y, por otro lado, la condenaría a la muerte, ya que su estado de salud se agravaría y se vería obligada a “desterrarse” en Berlín (Mason 2012), en esa “ciudad a propósito para morir [donde] se aleja uno de ella sin extrañar la vida” (Cáceres 1914: 23). De esta forma, el cáncer no es lo único que pone bajo amenaza la autonomía/autoría de Laura, sino también la pasión que siente por Castel.

Desde el inicio de la novela, se plantea que Laura tiene cierta independencia afectiva frente a los hombres. Luego de la decepción amorosa que sufrió por la infidelidad de su esposo (Cáceres 1914: 5), no vuelve a interesarse por alguien más hasta que conoce al doctor Castel. Sin embargo, el “amor” que siente por él no la lleva a querer ser su esposa. Castel, por otra parte, no está dispuesto a separarse de su esposa por ella. En tal

sentido, la novela no se rige bajo el ideario sentimental de los amantes que quieren –y no pueden– estar juntos⁹⁵.

Tensiones entre la pluma masculina y femenina

Una vez que Laura ya no puede ocultar por más tiempo el dolor que le embarga, decide dejar París para internarse en una clínica de Berlín. Sin embargo, durante su intervención médica, los cirujanos no logran detener una hemorragia “abundantísima” (Cáceres 1914: 24) y termina perdiendo la vida. Nadie más que su amigo, el doctor Barrios, sabe cómo y dónde murió, ya que Laura lo convoca como testigo y mensajero de su muerte. Así, le pide que entregue una carta que escribió para Castel.

Esta carta cumple una función clave en el texto, porque Laura toma la palabra para dejar un testimonio sobre su dolor:

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 [...] (Cáceres 1914: 23).

En primer lugar, Laura se configura como autora a través de la escritura de esta carta. De esta manera, el texto deja de estar (momentáneamente) en tercera persona para estar en primera persona. En segundo lugar, adopta una serie de estrategias discursivas para justificar su autoría. Si bien toma la palabra para hablar de su cuerpo enfermo y sus “dolores físicos”, recurre inicialmente a un lenguaje religioso para referirse a sí misma como “alma”. Esta alma se sentiría apenada por haber engañado a su médico/amante

⁹⁵ Tampoco terminan casados (como sí ocurre en “El corsé” de Clorinda Matto). Laura y Castel ya están – o han estado– casados con otras personas. Sin embargo, en ambos casos, se plantea que sus matrimonios son o han sido infelices.

sobre su estado de salud. Al pedirle perdón por su “vanidad de mujer”, parecería adoptar una postura sumisa frente a Castel. Sin embargo, luego se reafirma en su decisión al señalar que “prefiere morir en el extranjero [...] antes que dejarte unido al recuerdo de nuestro amor la imagen de mi cuerpo estropeado y mutilado”. De esta forma, Laura no siente culpa o arrepentimiento por lo que hizo; por el contrario, busca poner en primer plano su deseo de cómo quiere ser recordada.

La imagen del cuerpo “estropeado y mutilado” atenta contra la imagen ideal que ella ha buscado sostener a lo largo de la novela. Si es operada por los cirujanos, su “obra de arte” se echaría a perder. Ya no ocuparía el lugar de artista en la sociedad, puesto que su belleza física es algo que la distingue del resto. La vuelve un cuerpo/sujeto excepcional. Por este motivo, impone su deseo de no ser operada por los cirujanos: “No quiero que lastimen mi cuerpo, no quiero tener, si vivo, huella alguna que recuerde la enfermedad” (Cáceres 1914: 24). Si bien su palabra es acatada por el personal de salud, a Laura le preocupa la forma que adoptará su cuerpo en la memoria de Castel luego de saber que murió producto del cáncer. Por ello, recurre a un artista cuya “maestría de su pincel [es] incomparable” (Cáceres 1914: 24) para que haga un retrato de ella misma desnuda. De esta manera, buscaría trascender en el tiempo como “la Venus más perfecta que queda del arte contemporáneo” (Cáceres 1914: 24). Este autorretrato representa otra transgresión por parte de Laura, porque elige mostrarse desnuda y sensual, como la Venus de Botticelli⁹⁶. La identificación de Laura con Venus es llamativa, porque esta es la diosa del amor, la belleza y la fertilidad en la mitología romana.

Entonces, la carta y el autorretrato son dos objetos de importancia para la construcción de Laura como autora y obra de arte. Este personaje se sublevaría contra el

⁹⁶ Me refiero al cuadro *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli.

arquetipo de la bella enferma a través de la toma de palabra (Morales-Pino 2021). De esta manera, “configurándose como moribunda escritora, Laura aprovecha sus últimos soplos de vida para redactar una carta a Castel donde da las pautas sobre cómo ha de ser vista y recordada” (Morales-Pino 2021: 136). No conforme con esto, “adjunta” el autorretrato de su cuerpo desnudo.

A pesar de sus transgresiones, la autoría/autonomía de Laura es neutralizada por el doctor Barrios, quien no puede evitar estetizar el cuerpo inerte de la protagonista: “La muerte le quitó la vida, pero no la hermosura. ¡Qué bella estaba! Parecía una estatua de Carrara” (Cáceres 1914: 24). Esta visión de Laura como bella muerta guardaría correspondencia con el imaginario masculino decadentista del periodo. Dentro de este imaginario, la imagen del sujeto femenino silente e inmóvil representaría un ideal de belleza (Peluffo 2004b). Laura, por otra parte, rechaza este paradigma al mostrarse como una mujer viajera y escritora.

Por todo ello, se crearía un conflicto de poder entre la autoría de Laura y el ideario masculino decadentista, ya que hacia el final de la novela, este ideario buscaría imponerse sobre la subjetividad de Laura al compararla con una rosa muerta:

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 (Cáceres 1914: 25).

Con estas palabras de la narradora, la novela llegaría a su final. El nombre de Laura desaparecería bajo el peso del ideario masculino decadentista y pasaría a ser la “rosa muerta” que anuncia el título de la obra. A pesar de lo disruptivo que fue este personaje a lo largo de la historia, la visión del doctor Barrios sobre Laura terminaría imponiéndose para remarcar el destino trágico de la protagonista.

1.2.3 Entre el humor y la tragedia: las enfermas no normativas de “El corsé” y *La rosa muerta*

En primer lugar, “El corsé” (1890) y *La rosa muerta* (1914) son textos que problematizan la imagen tradicional de la bella enferma, ya que María Luisa tiene problemas de mal aliento por usar el corsé y Laura es una mujer que busca activamente la cura de su enfermedad. Sin embargo, el lugar enunciativo de las autoras varía de acuerdo a sus posturas ético-ideológicas. Por un lado, María Luisa es una mujer tradicional que espera al príncipe azul para ser liberada; por ello, Matto persigue una finalidad reformadora en su obra, ya que su texto está dirigido a las mujeres de una clase específica: la burguesía. En ese sentido, la (re)educación de María Luisa intenta marcar una pauta pedagógica para otras lectoras que “por desgracia, no tuviesen olor a rosa o clavel” (Matto 2015: 274).

Por otro lado, *La rosa muerta* propone una feminidad poco tradicional, ya que Laura no estaría confinada a la esfera doméstica, bajo la atenta mirada del médico o la familia. Por el contrario, circularía libremente por el espacio público, lo que desafía distintos paradigmas hegemónicos de lo femenino. La postura ético-ideológica de Aurora Cáceres sería radicalmente diferente a la de Clorinda Matto, porque el lugar enunciativo de *La rosa muerta* es el de la mujer artista. La obra de Cáceres no tiene como protagonista a una mujer común como María Luisa, sino a un ser excepcional como Laura, quien no teme tomar la palabra para dejar constancia de “cómo quiere ser recordada” en las postrimerías de su vida (Grau-Lleveria 2018: 40).

En segundo lugar, el tratamiento narrativo de la enfermedad varía en uno y otro texto. Mientras que Clorinda Matto expone su preocupación por los cuerpos femeninos encorsetados, Aurora Cáceres elige como protagonista de su relato a una paciente de cáncer. Si bien esta enfermedad limita los márgenes de libertad de Laura, son los

encuentros sexuales con Castel los que terminan por condenarla a la muerte. En ese sentido, el problema del mal aliento de María Luisa tendría una cura en el texto de Clorinda Matto, ya que su cuerpo recuperaría sus “formas de mujer” si acata la palabra de su pretendiente. Por otra parte, la enfermedad de Laura no podría ser tratada por ninguno de los médicos de la novela, lo que propone una visión desencantada de la ciencia.

Ahora bien, la enfermedad en “El corsé” y *La rosa muerta* es planteada bajo distintos tonos narrativos. Por un lado, Clorinda Matto opta por trabajar con el humor para articular un discurso crítico sobre la moda femenina y su no-relación con la modernidad. Para ello, la narradora cumple una función clave en el texto, ya que se apoya en el discurso científico para que María Luisa –y sus lectoras– dejen de usar una prenda que se ha mantenido intacta con el paso del tiempo y, de esta manera, puedan participar en el proyecto de modernidad con cuerpos sanos y funcionales para la nación⁹⁷. En ese sentido, marca una diferencia sustancial con *La rosa muerta*, porque la ciencia sí podría resolver el problema del mal aliento de María Luisa y, además, posibilitaría su matrimonio con Mr. Thomas. Por otro lado, Aurora Cáceres dota de sentido trágico a su novela, ya que Laura no solo sería metafóricamente expatriada por ser una mujer excepcional, sino que también sería reducida a ser una rosa muerta por el imaginario masculino decadentista, a pesar de sus esfuerzos por posicionarse como una artista dentro de la sociedad.

Sin embargo, la enfermedad en *La rosa muerta* no impide que Laura tenga una activa vida sexual y viaje de un país a otro. Asimismo, tiene el poder de diagnosticar a otras pacientes con cáncer, a diferencia de los médicos, quienes son incapaces de nombrar

⁹⁷ Por ello, es importante el recorrido histórico-mítico que realiza la narradora al inicio del texto, ya que el uso del corsé se remontaría a “los tiempos prehistóricos y antediluvianos” (Matto 2015: 270). Por tanto, se plantearía y cuestionaría la visión de una moda petrificada en el tiempo, ajena al devenir histórico del sujeto femenino.

y tratar su enfermedad. Por ello, es considerada una enferma no normativa en este trabajo. A través de otro proyecto estético-ideológico, Matto propone otra representación de la enferma no normativa, ya que María Luisa no tiene el cuerpo enfermo, sino deformado por el uso del corsé. Así, su talle de avispa es considerado una anomalía por la narradora.

Ahora bien, María Luisa logra librarse del mal aliento cuando acata la palabra de Mr. Thomas. Esta sumisión al sujeto masculino sería recompensada con un final feliz tradicional, ya que ambos jóvenes cumplirían su deseo de casarse. Sin embargo, esta aparente concesión con el sistema patriarcal debe ser leída en función del proyecto pedagógico y reformador de Clorinda Matto, ya que por medio del idilio sentimental, la autora/narradora buscaría cambiar el gusto de las mujeres (relativamente) comunes por el corsé. De esta forma, la salud/higiene –y la función social– de la mujer no se verían afectadas por la moda (Morales-Pino en Denegri y Morales-Pino 2021: 181).

Desde otro horizonte estético-ideológico, Aurora Cáceres desafía la imagen idealizada de la bella enferma/muerta en *La rosa muerta*, ya que por medio de la carta y el autorretrato, la protagonista de esta novela expresa su última voluntad y elige el erotismo como forma de representación (Grau-Lleveria 2018, Morales-Pino 2021). Por tanto, los lugares enunciativos de “El corsé” y *La rosa muerta* complejizan las visiones sobre las escrituras de mujeres en el entre siglos, puesto que las dos propuestas son totalmente divergentes: mientras que Matto apunta a un proyecto pedagógico, democrático y reformador, Cáceres apunta a la excepcionalidad de un proyecto artístico femenino.

CAPÍTULO 2

MÁS ALLÁ DE LOS VICIOS MORALES Y LA FETICHIZACIÓN: LA REPRESENTACIÓN DE LA PROSTITUTA EN *BLANCA SOL* Y “EL VELO DE LA PURÍSIMA”

En el presente capítulo, se estudiará la representación y la función de la prostituta en la novela *Blanca Sol* (1889) de Mercedes Cabello y el cuento “El velo de la Purísima” de Adela Zamudio. Por un lado, *Blanca Sol* narra la historia de una mujer de la clase alta que se verá forzada a trabajar como prostituta, debido a sus deudas familiares y la necesidad de cuidar a sus seis hijos. Por otro lado, “El velo de la Purísima” narra la historia de otra mujer de la clase alta llamada doña María de la Concepción, quien tiene una ahijada (Concha), consumida por la desesperanza de no poder salir jamás de la pobreza, a pesar de sus esfuerzos. Dado que los oficios de costura y bordado son mal remunerados y tienen un impacto negativo en su salud, Concha decide dedicarse al trabajo sexual para pagar sus deudas y cuidar de su hermana menor (María).

El tema de la prostitución, tan vinculado con las novelas naturalistas, es relevante en ambos textos, porque devela los factores sociales que llevan a las mujeres a dedicarse a la prostitución. Esto nos muestran sus contestaciones ideológicas, puesto que los personajes femeninos de ambos textos no se prostituyen por placer, sino porque necesitan dinero para poder sobrevivir en sociedades capitalistas. En ese sentido, *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima” problematizan los horizontes estético-ideológicos del naturalismo, ya que estas obras no explican la prostitución como una predisposición genética (Nouzeilles 2000a, Peluffo 2010), sino como la única salida para las mujeres que han

caído en la pobreza y no tienen a nadie más que ellas mismas para sostener económicamente a sus familias.

Entonces, las obras de Mercedes Cabello y Adela Zamudio no pueden ser consideradas naturalistas⁹⁸, porque no están interesadas en explorar los vicios de “una clase baja envilecida” (Peluffo 2002: 40)⁹⁹. En los textos naturalistas, vicios como el adulterio, el alcoholismo y la prostitución eran producto de la herencia y/o un entorno marcado por la degeneración; por ello, Gabriela Nouzeilles sostiene en su libro *Ficciones somáticas* que estos textos planteaban una visión distópica de la realidad (2000a: 20). Así, un personaje “degenerado” como la prostituta estaba condenado desde el principio y el lector solo asistía a su inevitable caída. Sin embargo, en *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima”, las prostitutas provienen de una clase alta o de un contexto donde se practicaba y valoraba la virtud y el “trabajo honesto”. Asimismo, la caída de estos personajes es puesta en entredicho, porque la responsabilidad de sus acciones recae en una sociedad poco comprometida con el desarrollo integral de las mujeres. Así, el “fin” de Blanca Sol y Concha no es irremediable, sino modificable¹⁰⁰.

⁹⁸ Ahora bien, es necesario precisar que las obras de las escritoras del periodo –como Mercedes Cabello y Adela Zamudio– no están “exentas de contradicción” (Morales-Pino 2023: 138), porque no pueden evitar el diálogo con temas y problemas que han hecho que ciertos discursos críticos las vinculen con matrices estético-ideológicas particulares. Sin embargo, esto no significa que sus obras hayan sido incluidas en las historias literarias.

⁹⁹ La percepción de la prostitución como vicio social puede rastrearse desde mediados del siglo XIX. Así, en su *Estadística general de Lima* (1858), el escritor peruano Manuel Atanasio Fuentes incluía dentro de la “Estadística del vicio” a la prostitución, el juego, el alcoholismo y la mendicidad (Drinot 2022: 57).

¹⁰⁰ El uso de la palabra “irremediable” no es gratuito, puesto que se inserta dentro de un campo semántico ligado a la medicina: una situación irremediable implica que no tiene cura o solución y, de acuerdo con Isabel Clúa, el naturalismo es “una producción literaria que no oculta su interés por los casos patológicos como materia literaria y cuya deuda con el discurso médico es más evidente, en tanto que se modela teóricamente sobre términos importados directamente de él” (2009: 35). Entonces, al binomio cura-enfermedad, se suman otros conceptos médicos como “casos patológicos” y “casos clínicos” para entender el devenir de ciertos personajes como las prostitutas. De esta manera, Gabriela Nouzeilles refuerza la injerencia que tuvo el discurso médico sobre determinados grupos sociales al señalar que “el discurso médico proveyó a los escritores no solo de presupuestos epistemológicos acerca del cuerpo y de una iconografía extensa de lo patológico, sino también de un criterio de autoridad para legitimar ciertos prejuicios sociales” (2000a: 21-22).

2.1 Resistir y develar: la función de la prostituta en *Blanca Sol*

Blanca Sol ocupa un lugar central en el texto. Por ello, su nombre figura en el título de la novela. Al respecto, Ana Peluffo ha señalado que “onomásticamente, se la compara con un sol, un astro brillante alrededor del cual giran figuras planetarias marginales [...] que quedan completamente eclipsadas por su desmesurada y titánica presencia” (2002: 45). De esta forma, en el título de la obra, Blanca Sol se resiste a ser presentada con su apellido de casada. No es la señora Rubio, es Blanca Sol. En otras palabras, su identidad no es definida por su relación con Serafín Rubio, su esposo. Este gesto anticipa el carácter disruptivo del personaje.

Ahora bien, hacia el final de la novela, Blanca Sol termina prostituyéndose por la falta de mejores opciones laborales¹⁰¹. Descarta la posibilidad de ser costurera y florista, como Josefina, porque sabe que son oficios “espantosamente mal remunerados y desestimados, en estas nuestras mal organizadas sociedades” (Cabello 1889: 117). Asimismo, otro motivo por el que Blanca Sol termina prostituyéndose es porque Serafín ha caído en la locura y ya no puede ejercer el rol de proveedor. Por ello, Blanca Sol asume el papel de jefa de hogar¹⁰².

La forma en la que Blanca y Serafín afrontan la crisis económica es llamativa porque, mientras que Serafín es incapaz de lidiar con la presión de las deudas familiares y termina siendo declarado por los médicos como “víctima de incurable enajenación mental” (Cabello 1889: 230), Blanca Sol recurre a la prostitución como único medio para

¹⁰¹ Tal como señaló Mercedes Cabello en su ensayo “Necesidad de una industria para la mujer” (1875), las posibilidades de vida de las mujeres en el siglo XIX eran limitadas, porque solo podían dedicarse a la costura y a la prostitución, porque no eran capacitadas para ingresar al “naciente sector industrial como dependientas en las compañías de correos, telégrafos y teléfonos, y como litógrafas y tipógrafas en las imprentas” (Denegri 2018a: 182). Ahora bien, es necesario mencionar que, para Mercedes Cabello, el matrimonio por conveniencia era otra forma de prostitución (1875).

¹⁰² En ese sentido, el matrimonio con Serafín, “un partido codiciable por su dinero” (Cabello 1889: 32), tampoco es garantía para que Blanca Sol pueda vivir sin problemas económicos.

sobrevivir. En ese sentido, coincido con Rubí Huamán al señalar que este personaje femenino se encuentra en una “condición de viuda pobre” hacia el final de la novela (2021: 81), porque si bien Serafín no ha perdido la vida, ha dejado a Blanca y su familia en una situación de desamparo al terminar en “una celda entre los locos furiosos de la casa de insanos” (Cabello 1889: 230). Por tanto, la novela de Mercedes Cabello pone en evidencia la precariedad en la que viven las mujeres incluso cuando los maridos y padres están vivos. Mientras Serafín tiene la posibilidad de refugiarse en la locura, Blanca tiene que enfrentarse a la realidad de ser una viuda pobre. En ese sentido, la respuesta pasiva de Serafín guardaría correspondencia con las abúlicas masculinidades en crisis del ideario masculino modernista (Grau-Llevería 2008: 44)¹⁰³. Por todo ello, Blanca Sol no es la típica prostituta de los textos naturalistas: no se prostituye “por amor al sexo o por degeneración genética, sino porque una vez que pierde todos sus bienes maritales, ya no le queda nada que vender o empeñar” (Peluffo 2002: 40). De esta forma, la sociedad deja desarmadas a las mujeres viudas y pobres como Blanca, quienes al no ser capacitadas en oficios más “productivos” (Cabello 1875: 166), no tendrían más opción que dedicarse al “mal retribuido trabajo de la aguja” (González de Fanning 1905: 32) o empeñar su cuerpo en el mercado matrimonial y/o sexual.

El origen de las deudas y su relación con la educación

Blanca Sol dilapida su fortuna familiar para mantener una imagen de lujo en su vida que es aceptada y celebrada en la alta sociedad. Desde que es pequeña, reconoce que vive en un entorno capitalista en el que solo importa el poder adquisitivo de los

¹⁰³ Para Luz Ainaí Morales-Pino, las corrientes estético-ideológicas del entre siglos (como el naturalismo, el modernismo y el decadentismo) ponen en evidencia, de distintas formas, las crisis del periodo y, sobre todo, el proyecto fallido de la modernidad (2022), que será clave para entender el no lugar del sujeto femenino en *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima”.

individuos. En tal sentido, las instituciones como la familia y la escuela cumplen un papel clave en su educación (Mayna-Medano 2009, Bustamente 2016, Morales-Pino 2022b).

En primer lugar, antes de desposarse, Blanca Sol vive junto con su madre y sus dos tías, sin la presencia de un *pater familias* que pueda pagar las deudas de la casa y garantizar una dote para su hija. Esta situación es descrita por la narradora de la siguiente manera:

La madre de Blanca y dos tías solteras con más campanillas que una procesión de pueblo vivían en fastuoso lujo, sin contar con otra renta que el producto de un pequeño fundo rústico, administrado por un hermano natural de la señora que muy imprudentemente decía que tal fundo no le daba a su lujosa hermana ni para los alfileres. Y esta renta que no alcanzaba, según el decir de su administrador, ni para los alfileres, debía llenar las exigencias de cuatro mujeres que no juzgaban factible suprimir uno solo de sus gastos [...] y los préstamos a interés crecido se sucedían uno tras otro, sin llegar jamás a cancelar sus deudas, que de más en más iban creciendo (Cabello 1889: 17).

Con esta cita, se evidencia que Blanca Sol no es la única dentro de su familia que no escatima en sus gastos: tanto ella como su madre y sus tías dilapidan el poco dinero que tienen para sostener la ilusión del lujo en sus vidas y, así, encajar en una “atmósfera en que viven y se agitan las personas de cierta posesión social” (Cabello 1889: 17). Sin embargo, la contradicción social que exponen estas mujeres se asienta en el hecho de que, por sí solas, no pueden costear el estilo de vida que desean. Necesitan casarse o vivir de los préstamos (es decir, estar permanentemente en deuda) para ser reconocidas en la alta sociedad¹⁰⁴. De esta forma, las mujeres de esta familia piden préstamos que no tienen intención de saldar, porque ninguna de ellas tiene un trabajo que les permita vivir como quieren, ni tampoco están casadas con hombres que satisfagan sus necesidades materiales.

¹⁰⁴ Por ello, no es gratuito que se mencione el estado civil de las tías de Blanca. Están solteras (como la protagonista al inicio de la novela).

Entonces, la familia de Blanca niega la cultura del ahorro que cultiva y promueve la burguesía¹⁰⁵.

El texto, en ese sentido, muestra –como muchas otras obras desde el costumbrismo– que un sector de la burguesía limeña vive a base de las apariencias sociales¹⁰⁶. El lujo, para este sector, posibilitaría el acceso a la modernidad. Sin embargo, se penalizaría únicamente a las mujeres por querer alcanzar un estilo de vida oneroso que, al mismo tiempo, es aceptado y celebrado por el resto de la sociedad. Por ello, Mónica Cárdenas (2023) ha señalado que “el ascenso social es la regla” en *Blanca Sol*¹⁰⁷, ya que la familia de la protagonista estaría conformada por “mujeres que no tienen recursos, sin embargo, se preocupan por obtenerlo de cualquier manera” (289), ya sea a través de los préstamos o el matrimonio por interés.

En segundo lugar, el hecho de que Blanca Sol no herede ninguna dote por parte de su familia tiene una implicancia negativa en su vida, ya que “la dote de la mujer [en el siglo XIX] determinaba su valor en el mercado matrimonial [y] desempeñaba una función clave en la formación de alianzas y la adquisición de estatus” (Illouz 2012: 52). Por este motivo, Mónica Cárdenas sostiene que

¹⁰⁵ En la lectura de Juan Fonseca y Juan Prieto sobre *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1904) de Max Weber, señalan que el surgimiento del capitalismo burgués “favoreció el ahorro a partir de la renuncia a los placeres mundanos, y la especialización del trabajo como parte de una búsqueda existencial y solitaria de la salvación personal” (2020: 13). Pese a pertenecer a la burguesía, la familia de Blanca se negaría a prescindir de los “placeres mundanos” del lujo y la moda. Por ello, estaríamos frente a una familia burguesa que no es rica, pero finge serlo.

¹⁰⁶ Esto sitúa el texto de Mercedes Cabello dentro de una tradición literaria que representa críticamente a estas clases emergentes. Sin embargo, las consecuencias de vivir a base de las apariencias sociales son divergentes según el lugar de enunciación del personaje.

¹⁰⁷ En ese sentido, *Blanca Sol* guarda similitud con una obra canónica y canonizada como *Martín Rivas* (1862) del escritor chileno Alberto Blest Gana. Al igual que *Blanca Sol*, esta novela cuenta la historia de un hombre que busca mejorar su situación socioeconómica a como dé lugar; por ello, se casa con Leonor Encina, una mujer de la clase alta, y pretende conseguir más dinero por medio de las apuestas y los juegos de azar. Sin embargo, hacia el final de la obra, no es castigado del mismo modo que Blanca Sol por sus acciones. Ahora bien, comparar ambos textos es productivo porque da cuenta de cómo las escritoras del periodo abordaban temas y problemas que no solo formaban parte de los debates centrales de sus respectivos países, sino que también respondían al contexto latinoamericano del siglo XIX.

La falta de figura paterna de Blanca tiene consecuencias en su estatus social, económico, pero también simbólico, ya que la familia no se identificará con ningún apellido de prestigio. Esta falta tiene dos consecuencias inmediatas: los nombres de la protagonista le serán suficientes para singularizarse, pero al mismo tiempo, en una sociedad fuertemente patriarcal, su capacidad de acción estará supeditada a la búsqueda de un marido (2023: 288).

Por ello, Blanca Sol busca casarse con “algún hombre rico que pague todas nuestras deudas” (Cabello 1889: 17). En otras palabras, busca un hombre que asuma el rol de proveedor y, además, le otorgue el apellido que necesita para alcanzar el estatus de mujer casada. Por tanto, acepta casarse con Serafín Rubio, “que acaba de heredar de su avaro padre un par de millones de soles” (Cabello 1889: 17). Con este dinero, paga las deudas familiares de la protagonista y, a cambio de lo que parecería ser una transacción económica, ella acepta ser su esposa.

Sin embargo, nuestra protagonista no pierde su apellido luego de casarse¹⁰⁸. Si bien es llamada en algunas ocasiones “la señora Rubio”, quien pierde su identidad onomástica es Serafín, pues este personaje es denominado con frecuencia “el marido de Blanca Sol” (Cabello 1889: 32). En ese sentido, la novela de Mercedes Cabello problematiza las relaciones de poder dentro del matrimonio; sin embargo, el poder simbólico que podría tener Blanca Sol es contrarrestado con el “poder económico al que solo tienen acceso los varones” como Serafín Rubio y su padre (Ponce 2017: 73).

¹⁰⁸ Esta estrategia de adquisición de poder problematizaría el lugar central que tiene el sujeto masculino en los procesos socioculturales y políticos de la modernidad y la modernización. Al respecto, Rita Felski plantea que Fausto, Marx y Baudelaire no son únicamente símbolos de la modernidad, sino también de la masculinidad en uno de los libros fundacionales sobre la experiencia del sujeto moderno: *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1982) de Marshall Berman (1995: 2). En consonancia con lo que señala Gail Finney, Felski visibiliza la relación estrecha “between femininity and modernity in the late-nineteenth-century social imaginary [...] Most noticeably, intimate relationships emerge as central arena within which the contradictions of the modern are played out” (1995: 3). De esta forma, en los textos escritos por mujeres como *Blanca Sol*, podemos encontrar “the centrality of familial ties and identities –as mother, daughter, wife– in the construction of modern forms of subjectivity. The so-called private sphere, often portrayed as a domain where natural and timeless emotions hold sway, is shown to be radically implicated in patterns of modernization and processes of social change” (1995: 3). En ese sentido, la reticencia de Blanca Sol a no perder su apellido luego de casarse muestra las complejas y hasta contradictorias negociaciones entre los personajes masculinos y femeninos de la obra.

En tercer lugar, la escuela cumple un papel clave en la educación de Blanca Sol, porque en este espacio de socialización se refuerza lo aprendido en casa:

Además de lo que la enseñaron sus profesoras, ella aprendió, prácticamente muchas otras cosas, que en su alma quedaron hondamente grabadas; aprendió, por ejemplo, a estimar el dinero sobre todos los bienes de la vida «hasta vale más que las virtudes y la buena conducta», decía ella, en sus horas de charla y comentarios con sus amigas. Y a arraigar esta estimación, contribuyó grandemente el haber observado que las Madres (olvidé decir que era un colegio de monjas) trataban con marcada consideración a las niñas ricas, y con menosprecio y hasta con acritud a las pobres. -Y estas pagan con mucha puntualidad sus mesadas -observaba Blanca. De donde dedujo que el dinero no solo servía para satisfacer las deudas de la casa, sino además para comprar voluntades y simpatías en el colegio (Cabello 1889: 7-8).

Así pues, su familia no sería la única que adopta una visión materialista de la realidad, sino también las monjas de su escuela, quienes ofrecerían un trato desigual a las niñas con poder adquisitivo. Al respecto, resulta irónica la intervención de la narradora al aclarar que el colegio de Blanca Sol es religioso, ya que sus instructoras no estarían interesadas en cultivar las “virtudes y la buena conducta” de sus estudiantes; por el contrario, crearían un sistema jerárquico en el que se valoraría únicamente a las niñas con padres ricos.

Entonces, se observa que el gusto y la importancia que le confiere Blanca Sol al dinero no es un vicio o defecto causado por los genes, sino que es aprendido e inculcado implícita y soterradamente por sus profesoras¹⁰⁹. La lección es la siguiente: no todas las estudiantes pueden ser tratadas y valoradas por igual, porque no “valen” lo mismo en el sentido pecuniario. Entonces, Blanca Sol no es una mujer cínica o superficial, sino más

¹⁰⁹ En su tesis sobre la educación de las mujeres en *Herencia y Blanca Sol*, Giannina Bustamante diferencia el currículum expreso y el currículum oculto en los colegios privados del siglo XIX, y señala que este último “tiene una gran fuerza formativa en lo que se refiere a la educación de actitudes y valores” (2015: 114). Es decir, la formación recibida en el colegio de monjas influye decisivamente en el futuro de Blanca Sol.

bien es perspicaz y realista, pues ha sabido leer entre líneas el funcionamiento del orden social, lo cual le posibilita aspirar y conseguir un “mejor” lugar dentro de ese orden. De esta forma, la novela denuncia desde las primeras páginas la educación recibida por parte de las monjas, sus tías y su madre.

El matrimonio por interés como otra forma de prostitución

Debido a la educación que recibió por parte de su familia y las monjas de su escuela, Blanca Sol adopta una visión pragmática sobre el amor y el matrimonio. Deja a su primer novio, por el que sí sentía afecto, porque sabe que no podrá mantenerla económicamente. Lejos de ser un personaje superficial, Blanca Sol es realista; sabe que, si quiere vivir cómodamente, deberá elegir con la razón y no con el corazón. Por ello, considera que “el amor puede ser cosa muy sabrosa cuando llega acompañado de lucientes soles de oro; pero amor a secas, sácheme a pan duro con agua tibia. Yo necesito, pues, novio con dinero, y en último caso, tomaré dinero con novio” (Cabello 1889: 13-14). De esta manera, se plantea que la suma de amor y dinero es deseable, pero si tiene que elegir una sola variable, priorizará su bienestar material.

Si bien la metáfora del “amor a secas” como “pan duro con agua tibia” pone en evidencia que las mujeres como Blanca “[no] creen en las típicas historias de amor romántico, vencedor de obstáculos que circulaban en los discursos escrito-visuales (literarios y culturales) del momento” (Morales-Pino 2022b: 51), también se plantea que el amor y la riqueza –o “el novio con dinero” en palabras de Blanca Sol– “puede ser cosa muy sabrosa”.

A pesar de que la imagen del novio con dinero puede ser “apetitosa”, Blanca Sol termina casándose por interés con Serafín Rubio, un hombre que es descrito como “feo de cara, rechoncho de cuerpo, y con más condiciones para llamarse Picio” (Cabello 1889:

18). De acuerdo con el diccionario virtual de la Real Academia Española, picio es una “persona excesivamente fea”. Por tanto, es evidente que nuestra protagonista no se siente atraída ni física ni sexualmente por Serafín; sin embargo, accede a casarse con él porque tiene dinero y puede permitirse pagar el estilo de vida que ella desea.

Por ese motivo, el matrimonio sin amor es considerado otra forma de prostitución en la novela¹¹⁰: Blanca Sol “pensaba que el matrimonio sin amor no era más que la prostitución sancionada por la sociedad; esto cuando no era el ridículo en acción, como era su matrimonio ridículo que para ella era ya tortura constante de su corazón” (Cabello 1889: 156). En esta cita, Blanca Sol diferencia el matrimonio sin amor del matrimonio ridículo. El primero podría estar basado en la indiferencia, pero el segundo le inflige dolor y hastío: es una “tortura constante” para su corazón. Esto refuerza el rechazo que inicialmente sintió nuestra protagonista por Serafín. Este rechazo ya no está basado únicamente en la primera impresión, sino que es producto de los años de convivencia. Por ello, Mercedes Mayna-Medrano ha argumentado que “Blanca Sol ha sido, para los parámetros de la novela, siempre una prostituta” (2009: 56), porque ha elegido casarse y mantener relaciones sexuales con un hombre por dinero. Así pues, nuestra protagonista contempla el matrimonio como una vía para el ascenso social.

Ya casada y con hijos, Blanca se rehúsa a adoptar el papel asignado por la sociedad: ser madre y esposa a tiempo completo. Por tanto, no puede ni quiere resignarse a asumir el papel del ángel del hogar, así que organiza y se vuelve anfitriona de diversas reuniones sociales que lleva a cabo en el salón de su casa. Estas reuniones son el espacio idóneo para establecer contactos y alianzas con las personas y grupos de poder. De esa forma, la casa deja de ser un lugar privado, cerrado e íntimo para convertirse en un espacio

¹¹⁰ Así, una premisa central del texto es que el matrimonio por necesidad es una forma de prostitución, lo que desencializa este “problema” social de las mujeres prostitutas.

semi-público, en el que la clase alta celebra el lujo que derrocha Blanca Sol:

¡Las recepciones de Blanca Sol! ¡Los salones aristocráticos de la mujer de moda! El palenque del lujo de la elegancia, donde se realizaban las justas de la belleza y de las gracias, que acreditaban el buen nombre de sus convidados... ¿Quién no desearía, quién no ambicionaría como grande honor, como singular distinción, ser del número de elegidos, de los favorecidos con sus invitaciones y su amistad? (Cabello 1889: 60).

Al asumir el lugar de la “mujer de moda”, Blanca se convierte en una mujer con presencia en el espacio (semi)público. Todos desean ser incluidos en su círculo social, ser uno de los “elegidos” para participar en sus “salones aristocráticos”. Por tanto, Blanca alcanza la fama por medio de la ostentación de su riqueza familiar. Si bien la moda tiene un carácter efímero, este personaje mantiene su popularidad hacia el final de la novela, lo que demostraría su capacidad para adaptarse a situaciones adversas.

A pesar de que Blanca no asume el papel de ángel del hogar dentro de su matrimonio, cumple con la función social de ser madre y tiene seis hijos junto con Serafín. En ese sentido, satisface “los deseos de paternidad insaciable de un marido que, posteriormente, la dejaría sola” (Morales-Pino 2022b: 53). Sin embargo, su maternidad tampoco es mariana; es decir, no es un sujeto femenino que se desvive y sufre por el cuidado y el amor hacia sus hijos, tal como se puede apreciar en la siguiente cita:

Seis hijos, que si hoy apenas le ocupaban algunos instantes, robados a sus compromisos sociales, mañana, cuando no tuviera dinero para pagar nodrizas, ayas y sirvientas, había de verse ella obligada a servirlos, a cuidarlos y a amamantarlos... Ella, que tanto se fastidiaba y tan cruelmente se aburría desempeñando los quehaceres domésticos, para los que sólo deben haber nacido mujeres vulgares y de mísera condición (Cabello 1889: 211).

Debido a su nueva posición económica, Blanca tiene la capacidad adquisitiva para poder pagar el servicio de nodrizas, ayas y sirvientas y, de esta manera, dedicarse a otros proyectos de vida; no es una mujer atada al trabajo doméstico, pues tiene ciertos márgenes

de libertad para seguir sus propias ambiciones¹¹¹. Sin embargo, ella estaría dispuesta a asumir el rol de cuidadora si “mañana [...] no tuviera dinero”. En ese sentido, no desatiende por completo el deber social de la maternidad. Ahora bien, su maternidad se problematiza aún más cuando se ve forzada a trabajar como prostituta. Ante la pérdida de la riqueza familiar y la caída de Serafín en la locura, Blanca no abandona a sus hijos a su suerte, sino que asume la responsabilidad de cuidarlos y alimentarlos a como dé lugar.

Entonces, Blanca disloca el arquetipo femenino del ángel del hogar. Si bien muestra un inicial rechazo a hacerse cargo de las tareas domésticas, termina problematizando el lugar del sujeto femenino en la sociedad, puesto que en ella se aunaría la mujer pública y la mujer doméstica, la cuidadora y la proveedora.

Masculinidades en crisis frente a la agencia femenina

Pese a ser celebrada por toda la sociedad, Blanca Sol es un personaje transgresor hasta cierto punto, ya que tiene una capacidad de agencia que intimida a los hombres de su entorno, especialmente a su esposo. Serafín es caracterizado como un ser pasivo que financia cada proyecto y “capricho” de su esposa. En ese sentido, Blanca Sol no es una mujer al servicio del esposo, sino más bien es él quien está a su disposición al satisfacer cada uno de sus deseos. Incluso es incapaz de distinguir la complicidad que su esposa tiene con Alcides Lescanti, quien “llevaba en sus venas sangre italiana, sin dejar por esto de ser tipo esencialmente americano” (Cabello 1889: 54)¹¹².

¹¹¹ Así, organiza reuniones y festividades dentro y fuera de su casa, e impulsa la carrera política del marido.

¹¹² Por medio de esta descripción, Mercedes Cabello dialoga y problematiza el ideario naturalista. La alusión a la sangre italiana resalta el origen extranjero de este personaje. Este origen sería problemático dentro de los textos naturalistas, ya que se asociaría con la degeneración de la sociedad (Nouzeilles 2000a). Sin embargo, la narradora de *Blanca Sol* se apresura a añadir que Alcides es “esencialmente americano”, lo que terminaría relativizando la visión del inmigrante como “conspirador urbano” por naturaleza (2000a: 18).

Si bien la crítica ha resaltado la personalidad coqueta de la protagonista, es necesario mencionar que Alcides es presentado desde un inicio como un donjuán: “A los treinta años, Alcides Lescanti se había batido con dos maridos celosos –por celos injustos– decía él riendo, aludiendo sin duda a que, de los amantes, él era el que menos había amado; pero si un hombre tiene derecho a matar al que le roba el amor de su esposa, esos maridos debieron matar al joven Lescanti” (Cabello 1889: 56). Entonces, se plantea que este personaje tiene el hábito de cortejar a mujeres casadas y sus “malas artes y bajezas ético-morales no reducen sus oportunidades de ascenso social, a diferencia de la inexorable condena que sufre Blanca, en tanto mujer” (Morales-Pino 2022b: 55). Estos dobles estándares que tiene la sociedad patriarcal para castigar a unos y no a otros por las mismas faltas es una de las críticas que plantea Mercedes Cabello en *Blanca Sol*.

Si bien el hábito de cortejar a mujeres casadas pone en aprietos a Alcides, logra librarse de ellos porque mantiene su corazón indómito. Sus márgenes de libertad son más amplios que los de Blanca Sol, porque es un hombre rico y soltero. No está sujeto a los deberes del matrimonio ni tampoco tiene ninguna virtud que proteger; por tanto, actúa con impunidad¹¹³. Asimismo, Alcides demostraría su poder sobre las mujeres y frente a otros hombres porque él tendría la capacidad para enamorarlas, pero nunca caería en las redes del amor.

Esta situación cambia cuando conoce a Blanca, puesto que su brío empieza a apagarse al descubrirse enamorado de una mujer casada y coqueta como ella: “Sin embargo, de poco tiempo a esta parte, sin que nadie pudiera explicarse la causa, veíasele, retirarse aislándose cada día más, como si alguna profunda pena, le trajera contrariado y abatido” (Cabello 1889: 57). Observamos, entonces, el declive de su poder sobre el sujeto

¹¹³ Esta libertad para seducir o ser seducidas se le negaría al sujeto femenino porque, por un lado, se espera que adopten un papel pasivo en las dinámicas de cortejo y, por otro lado, se exige que proteja su virtud.

femenino. Blanca nunca cede a los encantos de Alcides. Nunca se consuma el acto que la convertiría a ella en adúltera. En otras palabras, salvaguarda su virtud y, con ello, evita perder el poder que ella tiene sobre él. No obstante, al final de la novela, Blanca se descubre enamorada del americano con ascendencia italiana, lo que representará un problema para su autonomía, ya que su visión pragmática del amor le garantizaba una independencia afectiva¹¹⁴.

Así pues, la relación con Alcides tiene una serie de repercusiones en la vida de la protagonista ya que, además de exponerla a una serie de humillaciones sociales, termina conduciéndola a la ruina económica. Este personaje no solo apuesta con sus amigos que será el “dueño de Blanca Sol” en menos de un mes (Cabello 1889: 78)¹¹⁵, sino que hacia el final de la obra la castiga con “la miseria y el ostracismo social” al juzgarse “el elegido para la regeneración de Blanca” (Morales-Pino 2022b: 55). De esta forma, en su rol de acreedor, Alcides le quita la fortuna a Serafín “como medio de convertir a la gran coqueta y gran señora en buena y honrada madre de familia” (Cabello 1889: 247-248). Sin embargo, logra todo lo contrario, puesto que la ruina la lleva a la prostitución.

Ahora bien, Alcides termina convirtiéndose en el “dueño de la mayor parte de los créditos de don Serafín” (Cabello 1889: 210) por los gastos y los préstamos de la familia Rubio. Estos gastos no son ocasionados únicamente por el estilo de vida lujoso de la

¹¹⁴ La atracción de las mujeres criollas por los cuerpos europeos juega un papel importante en su valoración social y amorosa, tal como también se puede observar en *Herencia* (1895) de Clorinda Matto. Tanto Alcides Lescanti como Aquilino Merlo tienen ascendencia italiana. Sin embargo, hay una diferencia clave entre uno y otro: su condición económica. Alcides es un hombre adinerado, mientras que Aquilino es un inmigrante italiano de clase baja. Para reforzar aún más sus diferencias, este personaje es representado como un “hombre-bestia [...] energía pura, luz cegadora que no deja ver ni actuar racionalmente [a Camila, la hija de una familia aristocrática]” (Velázquez 2013: 238). En contraste, Alcides es un hombre pragmático, se rehúsa a ser dominado por sus deseos. Por ello, su victoria sobre el cuerpo masculino criollo (Serafín) es total, ya que se convierte en su acreedor y termina por conquistar a Blanca hacia el final de la novela.

¹¹⁵ De esta forma, objetiviza y pone en riesgo la virtud de la protagonista. Sin embargo, lejos de ser cuestionado por su comportamiento poco ético, recibe el apoyo de una comunidad masculina que participa activamente en la apuesta: “Todos hicieron apuestas interesantes y valiosas más o menos como las anteriores, dándole a las palabras de Alcides el carácter de un reto importante” (Cabello 1889: 78).

protagonista (el cual se ve reflejado en su casa, su vestimenta y sus joyas), sino también por su gusto por los juegos de naipes. Así, la obra pondrá énfasis en las consecuencias negativas de esta práctica asociada con el vicio en el siglo XIX (Whipple 2019).

Los gastos por los juegos de azar no solo afectan el patrimonio familiar de Serafín, sino también tienen un impacto negativo en su salud emocional: “Pagar diez mil soles del juego, cuando las rentas no alcanzaban para los gastos ordinarios de la casa; ¡esto no era posible soportarlo en silencio! Habló, vociferó, maldijo su suerte. Su cariño y sus condescendencias eran causa de esta situación. Para vivir así valía más morir” (Cabello 1889: 91). La desesperación de Serafín debe ser entendida como la crisis del *pater familias*: sostiene económicamente a su familia, pero no representa una ley dentro de esta institución. O, por el contrario, representa una ley continuamente transgredida por el sujeto femenino.

Por esta razón, hacia el final de la novela, Serafín terminará cayendo en la locura y será encerrado en un centro psiquiátrico, dejando endeudada y huérfana a su familia¹¹⁶. Su fragilidad emocional no se expresa únicamente en este momento de la historia, pues en el fragmento anteriormente citado, se muestra que este personaje consideró acabar con su vida para huir de sus problemas. En lugar de fijar ciertos límites en su relación con Blanca, Serafín adopta una actitud permisiva, incluso sumisa, desde el inicio del relato, demostrándonos que quien goza del poder en esta relación conyugal es ella y no él.

Esta inversión de los roles de género no es la única en la novela, ya que eventualmente Alcides se siente amenazado por el poder que Blanca tiene sobre él. Al respecto, resulta interesante que la atracción que sienten el uno por el otro se refuerce con

¹¹⁶ Ahora bien, la orfandad de Blanca Sol es problemática, porque la posiciona en el lugar de hija/menor de edad que depende económicamente del marido. Por ello, al perderlo, Blanca se ve en la necesidad de buscar otro medio de subsistencia como la prostitución.

la afición de ambos por los juegos de naipes. Blanca no corrompería a la sociedad con el vicio del juego, porque esta práctica sería aceptada y compartida por otros personajes como Alcides. Sin embargo, quien terminaría endeudada sería ella. Alcides, por el contrario, se apropiaría de todos los inmuebles hipotecados de Serafín (Cabello 1889: 210), lo que lo convertiría en una suerte de “hombre fatal”¹¹⁷.

A pesar de ser una amenaza para su autonomía, Blanca recurre a él cuando pierde a Serafín y tiene pensado ofrecerle una vida juntos. Sin embargo, para ese momento de la historia, Alcides ya se encuentra casado con Josefina, la pobre y virtuosa costurera de la novela, por lo que termina rechazándola:

Y lejos de conquistar el amor de Alcides, solo llevó al más cruel rechazo.

Es que Alcides no estaba muy seguro de sí mismo y al sentirse débil para resistir a las seducciones de la mujer que tan tiránicamente lo dominara, quiso levantar entre los dos muros, y ese muro, no pudiendo ser su enérgica voluntad, sería su cólera, su indignación, su temor de caer nuevamente a los pies de ella y ver perdida su felicidad, malgrado su matrimonio (Cabello 1889: 244-245).

Este pasaje es llamativo, porque pone en evidencia el orgullo herido de Alcides. No quiere volver a caer en las redes del amor. Por ello, levanta muros invisibles entre ellos. Desea alejarla porque, para él, Blanca representa un peligro para su autonomía. Por lo tanto, su matrimonio con Josefina es, en el fondo, un intento desesperado por restablecer el orden en su vida y, tal como señala Ana Peluffo (2002), con una mujer virtuosa como Josefina es probable que termine por alejarse del mundo vicioso de los juegos del azar, reafirmando su lugar en el orden republicano y su sujeción a la ley.

¹¹⁷ Blanca no solo sería víctima de una apuesta, sino que también acabaría perdiendo todo su dinero al enamorarse de un jugador, en el doble sentido del término, como Alcides. Ahora bien, la representación de Alcides como hombre fatal permitiría problematizar la lectura tradicional de Blanca como mujer fatal, ya que ella no comete adulterio y solo le confiesa su amor cuando ha perdido a Serafín en el manicomio; es decir, cuando “enviada”.

Necesidad del dinero para sobrevivir en una sociedad capitalista

Luego de perder su fortuna familiar, Blanca Sol ha sido –al menos públicamente– expulsada de la alta sociedad¹¹⁸. En la novela de Mercedes Cabello, también encontramos otro relato de desclasamiento: el de Josefina, cuya familia pierde su riqueza de antaño y pasa a vivir en la pobreza. Tal como se puede apreciar, la vida de estas mujeres está marcada por la falta y la precariedad, puesto que han quedado totalmente desprotegidas en una sociedad patriarcal que les niega ciertas opciones o caminos para su subsistencia.

Blanca Sol ha “enviudado” al perder a su esposo en el manicomio. Ahora bien, es importante mencionar que esta novela se publica en un contexto de posguerra. En ese sentido, Blanca se sumaría simbólicamente a las filas de viudas que perdieron al esposo en la guerra contra Chile (1879-1883) y, tal como se mencionó en el capítulo uno, la situación de estas mujeres era un tema de interés y preocupación para Mercedes Cabello y Teresa González de Fanning porque, al perder al marido, las mujeres perdían los “medios tradicionales de supervivencia” (Denegri 2018a: 181) y se veían en la necesidad de trabajar como costureras o prostitutas para “mantenerse a sí mismas y/o a sus familias” (Denegri 2018a: 181). Asimismo, es necesario analizar los márgenes que tienen los personajes masculinos y femeninos para la discapacidad en estos escenarios: un hombre como Serafín puede “[abandonar] a la familia so pretexto de la locura” (Morales-Pino 2022b: 55) y encerrarse en su propia “torre de marfil”, mientras que las mujeres como Blanca no pueden renunciar al trabajo ni a la realidad porque tienen que ejercer su función social de madres¹¹⁹.

¹¹⁸ Porque también se podría decir que, como prostituta, ha sido acogida por cierto sector de la alta sociedad.

¹¹⁹ Algo similar ocurre con la tuerta del cuento homónimo de la escritora brasileña Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). Este personaje es una madre soltera que, pese a estar enferma, trabaja sin descanso para mantenerse a sí misma y a su único hijo. Al igual que Blanca Sol, la tuerta no tiene otra alternativa posible que hacerse cargo de la familia y lidiar con el “qué dirán” de la sociedad, ya que una es condenada por dedicarse a la prostitución, mientras que la otra es condenada por tener el rostro marcado por la enfermedad.

Josefina, por su parte, es una joven soltera a cargo de su abuela y sus dos hermanos pequeños. Sin embargo, se encuentra en la misma situación que Blanca, porque las dos disponen de pocas alternativas para sostener económicamente a sus familias y/o pagar sus deudas¹²⁰, porque la oferta laboral es limitada para las mujeres caídas en desgracia (Cabello 1875, González de Fanning 1905)¹²¹. Al no contar con estudios profesionales o técnicos, se dedicaban al trabajo manual como la costura y el arte floral y, tal como se analizó en el capítulo anterior, estos oficios tienen una baja remuneración económica y afectan a la salud física y emocional de Josefina.

En ese sentido, se podría señalar que ella forma parte de la “mano de obra barata” de la sociedad. Si bien Josefina tiene una máquina de coser, su trabajo sigue siendo sacrificado, porque vive “uncida” a esta máquina y “su corazón, largo tiempo adormecido; con ese adormecimiento que trae el trabajo, cuando su incesante afán aniquila la fuerza física y abate la fuerza; su corazón, parecía erguirse cual si sus derechos y prerrogativas reclamara” (Cabello 1889: 134). Josefina, como la heroína sentimental parodiada que es, nunca pierde la fe ante la adversidad y, por ello, es “recompensada” con el apoyo de Blanca Sol y, posteriormente, con su matrimonio con Alcides Lescanti.

Blanca, por otra parte, no cuenta con la protección de ninguna mujer de la clase alta. Luego de perder sus riquezas y a Serafín Rubio, continúa siendo objeto de las habladurías de la sociedad limeña y, además, es rechazada por su interés amoroso (Alcides Lescanti). Si bien “de su antigua servidumbre solo le quedaba [Faustina] una criada [...] que fielmente la acompañaba” (Cabello 1889: 236), la relación entre ambas es

¹²⁰ En ese sentido, las deudas de Blanca Sol exponen lo difícil que es sobrevivir para las mujeres en una sociedad que no les permite acceder a la educación adecuada ni al trabajo.

¹²¹ Es necesario aclarar que, hasta 1874, el matrimonio y el claustro eran las dos posibilidades de vida que tenía la mujer (González de Fanning en Mayna-Medrano 2009: 34). Otras posibilidades de vida, podríamos añadir, serían la costura y la prostitución según lo planteado por Mercedes Cabello en “Necesidad de una industria para la mujer” (1875).

contractual; es decir, está basada en el dinero que Blanca Sol debe pagarle por sus servicios. Llegado el momento, Faustina también se verá forzada a abandonarla porque nuestra protagonista tiene una deuda económica con ella: “Faustina, muy compungida y llorosa le participó que, con gran pena, ella también dejaría la casa por serle del todo imposible seguir viviendo sin tener con qué comprar zapatos y pagarle el lavado de la ropa limpia” (Cabello 1889: 246). Cabe indicar que Faustina pretende dejar la casa porque la deuda que tiene Blanca Sol con ella ha empezado a perjudicarla. Esto pone en evidencia que la solidaridad entre mujeres, tan celebrada desde ciertos discursos, necesita condiciones materiales básicas. De esta forma, el texto plantea que el dinero es necesario para sobrevivir en una sociedad capitalista. Para ello, adopta un crudo realismo: “Blanca no elige los llantos, los desmayos, el suicidio, la locura o la abulia (como lo harían sus contrapartes masculinas), sino que se dedica desengañadamente al único oficio que, sabe, le dará sustento” (Morales-Pino 2022b: 53).

Así, en el desenlace de la novela, se sugiere que Faustina permanecería al lado de Blanca Sol incluso si esta se dedica a la prostitución, porque así obtendría el dinero que le falta. Entonces, no se alejaría de ella por razones morales porque, al igual que la protagonista, Faustina necesita el dinero para sobrevivir. Así, el texto plantea que todos estos personajes femeninos viven en una sociedad capitalista y, para que Blanca pueda ejercer su deber social de madre, necesita acceder a los medios de producción y a la remuneración. Por tanto, no puede ni quiere ser el ángel del hogar que la sociedad espera y exija que sea¹²².

Ahora bien, Josefina sí cuenta con el apoyo material y moral de otra mujer: Blanca Sol, quien la acoge en su casa como su protegida (Cabello 1889: 161) luego de

¹²² En ese sentido, el texto rechaza la feminidad ideal del ángel del hogar por no ajustarse a la realidad y las necesidades materiales de las mujeres (Morales-Pino 2022b). Blanca no espera que su suerte cambie con la llegada de un “príncipe” como Alcides; necesita trabajar para alimentar a sus hijos.

identificarse con ella: “Blanca halló en Josefina un nuevo motivo de simpatía: parecíale estar mirando en un espejo tal era el parecido que notó entre ella y la joven florista, pero enflaquecida, pálida y casi demacrada” (Cabello 1889: 118). De esta forma, Blanca anticipa, en su encuentro con Josefina, su posición de mujer desclasada a la que se debe apoyar. Por ello, contrata sus servicios como florista y, conmovida por su situación, le brinda “su decidida protección” (Cabello 1889: 120). Esto implica un puesto de trabajo asegurado para Josefina y “una mesada con la cual podrá llenar las necesidades de los dos hermanos de U.” (Cabello 1889: 120).

Resulta interesante la forma de proceder de Blanca Sol en comparación con otras mujeres de élite: no es indiferente al sufrimiento de su prójimo. Esto problematiza la imagen de Blanca Sol como una mujer preocupada únicamente por el lujo, puesto que con Josefina se muestra compasiva y está dispuesta a ayudarle desde el inicio, a pesar de no conocerla de antemano. A pesar de sus gestos solidarios, nuestra protagonista no es recompensada por ninguna Providencia, como anunciarían los discursos religiosos y moralistas de la época.

La narradora, no obstante, explica que Blanca Sol socorre a Josefina por una mezcla de curiosidad y sensibilidad, tal como se puede apreciar en la siguiente cita: “Blanca era sensible y compasiva, y el papel de protectora de la joven florista, halagó su vanidad y también su corazón” (Cabello 1889: 119). Así como la narradora ofrece una imagen positiva de la protagonista, neutraliza sus virtudes con “vicios” como la vanidad, el gusto por el lujo y los juegos negándose a fijarla dentro de los modelos del ángel del hogar o la mujer fatal. Esta imagen, aparentemente contradictoria, es producto de dos formas distintas de relacionarse con el otro. Mientras que Blanca Sol ejerce el papel de salvadora con Josefina, también representa una amenaza para el sujeto masculino. Las deudas de Blanca Sol llevan a Serafín Rubio al manicomio. Alcides Lescanti, por otro

lado, se niega a doblegarse a los encantos de Blanca Sol y elige contraer nupcias con una mujer dócil como Josefina. De esta manera, nuestra protagonista se queda sin el esposo, sin su interés amoroso y sin la protección o amistad de otra mujer.

La redefinición de la maternidad y el espacio doméstico

Buscando estrategias de subsistencia, Blanca Sol cae en la cuenta de que como costurera no podrá generar los suficientes ingresos económicos para mantener a su familia, así que decide dedicarse a la prostitución, pues ya tiene una clientela en mente, una clientela que podría pagarle con creces, y estos son sus antiguos invitados de la clase alta, quienes participaban con regocijo en las recepciones que ella organizaba cuando era la “mujer de moda” de la alta sociedad (Cabello 1889: 60).

Mientras que Serafin cae en la angustia ante la pérdida de su riqueza, Blanca hace uso de su capital social y organiza una cena e invita a los hombres de la alta sociedad con la finalidad de ofrecer sus servicios como anfitriona y prostituta. Estos hombres asisten con entusiasmo a la cena, lo que reafirma el interés que tenían en el pasado por ser incluidos en el círculo social de la protagonista. Por ello, Blanca Sol tiene la seguridad de que su invitación no será rechazada hacia el final de la novela. Sabe que es deseada y ese saber le dota de cierto poder.

De esta forma, Blanca Sol se caracteriza por ser astuta y, por esta cualidad, usa su saber/poder a su favor. Por esta razón, no considero que *Blanca Sol* sea la historia de una mujer “caída” en la prostitución; por el contrario, la protagonista de esta novela se resiste a caer en la pobreza y el olvido. Entonces, estamos ante una feminidad contradictoria y problemática para la sociedad de entre siglos, porque no encaja dentro del modelo tradicional del ángel del hogar ni dentro del arquetipo, tan cuestionado por unos y celebrado por otros, de la mujer fatal. Por ello, Blanca Sol es una mujer hasta cierto punto

transgresora, porque nunca deja de ser una mujer pública, pero al mismo tiempo cumple con la función doméstica de cuidar de la familia (o lo que queda de ella).

Así, nuestra protagonista no abandona a sus seis hijos a su suerte ni tampoco cae en la locura como su esposo. De hecho, como argumenta Ana Peluffo, “una vez que [Blanca Sol] se prostituye se convierte en una figura oximorónica (una prostituta maternal) que justifica su nueva identidad invocando el discurso de la maternidad republicana” (2002: 48). De esta manera, la protagonista de esta novela sopesa sus posibilidades como jefa de hogar y descarta el trabajo de la costura, que sí desempeña Josefina, porque la remuneración es mínima y ella tiene deudas por saldar y una familia por mantener.

Ahora bien, al prostituirse, no solo se reconfigura la maternidad de Blanca, sino también el espacio doméstico que tiene a su cargo¹²³. Blanca no busca clientes en la calle, sino que trata con ellos en la esfera privada del hogar. En particular, ejerce el trabajo sexual en una habitación que alquila luego de perder su “lujosa y elegante morada” (Cabello 1889: 234). Así, después de perder su fortuna familiar, termina junto con sus hijos en una “pieza de reja”; es decir, en una modesta habitación que solo le costaba quince soles el alquiler (Cabello 1889: 234).

Al recibir a sus invitados-clientes en su habitación, el espacio doméstico deja de ser el lugar exclusivo de la familia para ser también el lugar de la prostitución¹²⁴. En ese sentido, las piezas de reja en *Blanca Sol* se encuentran dentro de “casas abiertas” en

¹²³ La casa ha sido considerada una “experiencia social y creación cultural femenina” para el filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel en *La cultura femenina* (Simmel en Mannarelli 2018: 53), puesto que con la división social del trabajo las mujeres estuvieron a cargo de la esfera privada y los hombres, de la esfera pública. Así, ellas tenían la función de mantener el orden en la casa. Esto implicaba cuidar de la familia e instruir a los futuros hijos de la nación. Al cumplir con estas tareas, la casa ha sido entendida por Mariemma Mannarelli como “el espacio social de los afectos” (2018: 53) y esta definición es clave para analizar la respuesta emocional de Blanca Sol frente a la prostitución.

¹²⁴ Esto crea una crisis en el espacio, puesto que se superpone el trabajo doméstico con el trabajo sexual.

términos de la historiadora peruana Mariemma Mannarelli. En su libro *La domesticación de las mujeres: patriarcado y género en la historia peruana*, define una casa abierta como un “espacio simbólico y material de una estructura, sin contornos definidos, que puede incluir miembros de distintas clases sociales” (2018: 57). Entonces, una casa abierta desafía los límites entre el interior y el exterior, lo familiar y lo no familiar. Así, la “lujosa y elegante morada” de Blanca Sol (Cabello 1889: 234) pasa de ser un espacio exclusivo para las élites a ser un espacio reducido y de bajo costo donde coexisten “las vecinas del segundo piso: jóvenes y bonitas que, según informes recibidos, eran «mujeres de vida alegre»” (Cabello 1889: 247) y hombres de una clase privilegiada. Sin embargo, es necesario mencionar que la casa de Blanca –sea una mansión (Cabello 1889: 134) o una precaria habitación arrendada– siempre tuvo las puertas abiertas por las recepciones que organizaba en el pasado. Lo que cambia, no obstante, son las condiciones materiales.

La ira y la venganza de Blanca Sol

Blanca Sol siente ira porque se siente abandonada a su suerte en el momento más vulnerable de su vida: ha perdido su fortuna familiar y la única persona que podría apoyarle económica y moralmente (Alcides Lescanti) la ha rechazado “con la matadora elocuencia de la indignación, del desprecio, llevando su temeridad hasta decirle que, puesto que andaba en pos de hombres con quienes prostituirse, buscara a otros, no a los que como él, tenían una esposa amada, que les ofrecía cumplida felicidad” (Cabello 1889: 245). La respuesta de Alcides hiere el orgullo de Blanca Sol. No esperaba ser rechazada por un hombre que antes la deseaba y por el que sentía afecto. Sin embargo, Alcides no rechaza a Blanca Sol por respeto a su matrimonio con Josefina, sino porque en el fondo teme “caer nuevamente a los pies de ella” (Cabello 1889: 244). Por eso, sus palabras son implacables y no teme ofender a nuestra protagonista al compararla con una prostituta por ir tras un hombre casado.

Mientras Blanca Sol se retira de la casa de Alcides, “iba jurándose a sí misma no pensar jamás ni pronunciar una sola vez en el resto de su vida el nombre de Alcides, de ese infame que había esperado verla abatida por las desgracias para insultarla y despreciarla” (Cabello 1889: 245). Así, el amor que sentía por Alcides se transforma en ira contra él y contra sí misma por haberse permitido tener expectativas amorosas en él¹²⁵. Hasta ese momento, Alcides era el único hombre con el que quería estar más allá del dinero que pudiera tener. Sin embargo, Blanca Sol se recompone rápidamente de esta decepción amorosa, porque tiene otras prioridades como mantener a su familia. En este contexto, decide ejercer la prostitución y, para ello, organiza una cena en su casa e invita a quienes serían sus futuros clientes: los hombres de la alta sociedad que en el pasado participaban –o deseaban participar– en sus recepciones. La respuesta de ellos será inmediata, lo cual demuestra y devela una vez más la hipocresía de una clase que no pone en práctica el discurso moral que predica.

Así, en la novela de Cabello, los clientes de Blanca Sol son los hombres de la clase alta que conoció antes de ser desclasada. Con la concurrida asistencia de invitados que recibe en su casa, podemos inferir que su “amistad” todavía sigue siendo deseada. El deseo que los hombres sienten por ella es una herramienta que ella usa a su favor, lo que evidencia su astucia y su flexibilidad para adaptarse a nuevas circunstancias. Entonces, podemos aseverar que Blanca Sol conserva su poder hasta el final de la novela, y que dicho poder no es económico, sino simbólico. Usa sus contactos para pagar sus deudas, y consigue esto gracias a su atractivo físico y su seductora personalidad. Al respecto, Mónica Cárdenas indica que “el poder de seducción de Blanca Sol reside en su ambigüedad, a medio camino entre el conservadurismo y la liberación de la mujer por su

¹²⁵ Tal como señala Luz Aná Morales-Pino, “cuando lo efectivo está involucrado, Blanca pierde total control sobre el logos y sobre su discurso. Lejos de ser idealizada por su entrega cabal al estado amoroso, es objeto de desprecio por parte de Lescanti” (2022b: 56).

propia acción. Ella utiliza y trastoca todo aquello que se le impone a la mujer de su tiempo: el matrimonio, la religión, una educación diferenciada, para cumplir con su propósito de ascenso social” (2023: 281) y evitar caer en el olvido hacia el final de la obra.

Así pues, luego de cenar con los hombres y las prostitutas que invitó a su casa, la narradora cuenta que “hubo grande algazara, loca alegría, cristales rotos, palabras equívocas y Blanca llegó hasta... ¡Silencio!.. No se debe describir el mal sino en tanto que sirva de ejemplo para el bien” (Cabello 1889: 248). Con estas palabras, concluye la novela para el estupor del lector. Ahora bien, el desenlace de *Blanca Sol* es llamativo por varios motivos. En primer lugar, la invocación al silencio funciona como bisagra de dos momentos en la narración: el primero está marcado por el goce y se manifiesta por medio de un lenguaje fragmentado, mientras que el segundo está marcado por el control del goce y se manifiesta por medio de un lenguaje claro y reestructurado. La casa abierta de Blanca Sol cierra sus puertas abruptamente y solo podemos imaginar lo que ocurre y seguirá ocurriendo en su interior, noche tras noche.

En segundo lugar, el goce de Blanca Sol es reprimido por la narradora con un “¡Silencio!”. No sabemos a ciencia cierta con qué goza nuestra protagonista (¿con el alcohol? ¿con el orgasmo? ¿con una mezcla de ambos?), pero sí sabemos que se encuentra en un estado de “loca alegría”. También advertimos que, ante el goce femenino, algo sucede con el lenguaje: se revela inconexo, sugerente y altamente sensorial. En tercer lugar, el goce no es solamente femenino: es colectivo, porque Blanca Sol y sus invitados se encuentran en un estado de descontrol reforzado por el consumo de alcohol¹²⁶. Por ello, su alegría es calificada como “loca”. Todos están fuera de sí, extraviados en la vorágine

¹²⁶ Los “cristales rotos” y las “palabras equívocas” son los efectos del alcohol, pero también los restos de un lenguaje que difícilmente puede ser articulado por la fuerza del goce.

del goce¹²⁷. Blanca Sol es consciente de ello, tal como se puede apreciar en la siguiente cita: “Ella estaba bien segura que, por el tenor de sus cartas, dejaba adivinar bien claro que ella no decía: -¡Ven, ayúdame a salvarme!, sino al contrario: -“Ven, acompáñame a perderme...” (Cabello 1889: 247).

Blanca, en ese sentido, es un personaje complejo y disruptivo no solo por ser una prostituta de la clase alta, sino también porque no satisface el complejo de salvador de ningún hombre. No asume el rol de la damisela en apuros como Josefina¹²⁸, sino que se perfila como la prostituta que regenta y trabaja en su casa-burdel para pagar sus deudas y demostrar el poder que aún tiene sobre los hombres de la alta sociedad, quienes acuden presurosamente a su casa ante el primer llamado¹²⁹.

Ahora bien, las raíces de su ira son más profundas, puesto que hacia el final de la novela es castigada por desear una vida de lujos que también es deseada y practicada dentro de su círculo social. Desde que era joven, supo lo importante que era tener dinero –y, en el caso de las mujeres, vestir a la moda– para ser reconocida y valorada dentro de la sociedad patriarcal. Dos instituciones fueron cruciales para su formación: la familia y el colegio de monjas. En estos espacios de socialización, Blanca Sol tuvo sus primeros modelos femeninos de comportamiento: su madre y sus tías, por un lado, se esforzaban en proyectar un estilo de vida caro y sofisticado que no podían costear. Por otro lado, las monjas de su centro educativo mostraban un trato diferente y “especial” a las estudiantes

¹²⁷ El goce aumenta con cada frase, y los signos de puntuación como la coma enumerativa y los puntos suspensivos contribuyen a crear un ritmo acelerado y tensión en la narración.

¹²⁸ Lejos de adoptar la pasividad de la damisela en apuros, Blanca Sol busca abiertamente la complicidad del otro y, por extensión, del lector.

¹²⁹ Si bien Blanca es inquilina como las otras prostitutas a las que invita a su habitación, tiene cierto poder sobre ellas, porque dispone del capital social. En ese sentido, se perfila como la jefa de la casa-burdel, puesto que no solo dispone de los contactos de los hombres de la élite, sino también los contactos de “las vecinas del segundo piso: jóvenes y bonitas, que según informes recibidos, eran «mujeres de vida alegre»” (Cabello 1889: 247).

adineradas, porque pagaban “con mucha puntualidad sus mesadas” (Cabello 1889: 7). De esta manera, Blanca Sol comprendió que debía apostar por el lujo para “triunfar” en la alta sociedad y, para ello, eligió casarse con un hombre con dinero como Serafín Rubio. Creía que el matrimonio con él podría asegurar su futuro y la vida que deseaba; no obstante, al perder su fortuna, cae en la locura y deja a Blanca Sol a cargo de la familia sin más recursos que su ingenio y su cuerpo.

Entonces, la ira no es solo por la hipocresía de la alta sociedad, sino también por sus expectativas en el amor y en el “hombre con dinero”. Mientras que Alcides Lescanti despierta y frustra sus expectativas amorosas al elegir a Josefina como esposa, el matrimonio con Serafín Rubio fracasa por las deudas que no pueden ser saldadas. De esta manera, Blanca Sol vuelve a asumir la posición de mujer endeudada, tal como fue presentada al inicio de la novela, salvo por la diferencia de que esta vez está casada con un hombre que ha perdido toda su riqueza. Frente a la pérdida de dinero y la creencia de que su esposa le fue infiel, Serafín abandona su docilidad para atentar contra la integridad física de Blanca Sol. Así, intenta estrangularla y, debido a ello, termina siendo encerrado en el manicomio. La figura del hombre con dinero que encarnó Serafín deviene en un marido en bancarrota y con el cargo de tentativa de feminicidio en su historial clínico. Así pues, el matrimonio es una institución que frustra los deseos de Blanca Sol de encontrar la estabilidad económica.

Frente a esta situación, Blanca se siente infeliz y, para Sara Ahmed, la infelicidad “puede funcionar como un signo de frustración, de sentirse limitada o a la espera de poder hacer aquello que a una la haría feliz” (2021: 126). La expresión “a la espera” me parece clave, puesto que en esta posición se encuentra Blanca Sol hacia el final de la novela, luego de recibir a sus invitados-clientes en su habitación: “En la expresión de su semblante y en todo su porte, había algo insólito, algo extraordinario; era el descaro, la

insolencia de la mujer que quiere expresar con sus acciones lo que no puede decir con el lenguaje hablado. Ya llegará el momento que lo diga todo, pensaba ella, y sus palabras fueron tomando el tinte subido que retrataba su pensamiento y sus designios” (Cabello 1889: 248).

¿Qué es aquello que no puede decir con el lenguaje hablado? La queja, la impugnación de una mujer contra los dobles estándares de la alta sociedad. Pero, parafraseando la frase popular, al callar, Blanca Sol otorga. Devela la hipocresía de su círculo social y considera que si va a “caer bajo” al prostituirse, otros “caerán” con ella. Por ello, no es gratuito que su objeto de venganza sean los hombres de la clase alta. Entonces, si el silencio “de la narradora [hacia el final de la novela] tiene que ver con la autocensura ante los límites de la literatura femenina de la época, el de la protagonista se transformará en una necesidad proyectada, en un reclamo que solo se resolverá a modo de venganza en un esperado futuro” (Cárdenas 2010: 161). Por este motivo, el “descaro” y la “insolencia” de Blanca Sol deben ser leídos en función de la ira y el deseo de venganza, pues “Blanca logra legitimarse a sí misma como sujeto al transgredir las normas sociales establecidas por medio de un lenguaje agresivo al enunciar su queja” (Atencia-Oliden 2015: 160).

La prostituta como sujeto de saber

La representación de la prostituta en *Blanca Sol* resulta problemática por dismantelar ciertas imágenes tradicionales asociadas a ella. Desde la matriz naturalista, se ha configurado a este personaje como la portadora y la responsable de la degeneración en la sociedad (Nouzeilles 2000a, Peluffo 2010), pues se creía que era la responsable de corromper los valores burgueses al ofrecer sexo extramatrimonial a cambio de dinero; además, el sexo no tenía una finalidad reproductiva para las mujeres dedicadas a la prostitución. En ese sentido, se trataba de una sexualidad no regulada, antinormativa e

indeseable dentro del marco moral y social burgués. No obstante, en *Blanca Sol* se observa cómo la alta sociedad participa y permite que siga funcionando el mercado de la prostitución.

Por lo tanto, el goce de los invitados-clientes de Blanca develaría el “suplemento obsceno de la realidad” en términos de Slavoj Žižek. En *El acoso de las fantasías*, el filósofo esloveno define este concepto teórico de la siguiente manera: “El poder [...] descansa en un suplemento obsceno; es decir, la obscena ley «nocturna» [...] acompaña necesariamente, como si fuera su oscuro doble, a la ley «pública» [...] El poder se sostiene sobre tácitas reglas obscenas siempre y cuando estas permanezcan en la sombra: en cuanto salen a la luz, empieza a resquebrajarse el andamiaje del poder” (1999: 84). Por esta razón, una novela como *Blanca Sol* escandalizó al lector de la época: su protagonista no solo se resistía a ser encasillada en el modelo del ángel del hogar y el antimodelo de la mujer fatal, sino también develaba el suplemento obsceno de la realidad y resquebrajaba el andamiaje del poder patriarcal. Si la prostitución era sancionada por la ley pública, la asistencia de los invitados-clientes de Blanca demostraba que ellos estaban sujetos a la ley nocturna; es decir, al placer de consumir cuerpos y alcohol por una suma de dinero. Por ello, Simone de Beauvoir señala en su análisis sobre las prostitutas en *El segundo sexo*, que las mujeres se prostituyen porque hay un mercado que “reclama sus servicios” (2016: 55). Este mercado, no obstante, estaría conformado por los hombres “decentes” de la élite en *Blanca Sol*.

Ahora bien, la prostituta ha sido representada como un personaje constituido por los vicios y desprovisto de poder o autoridad moral dentro del ideario masculino naturalista. Así, sumida y rodeada de pobreza, en los bajos fondos de una ciudad que se imagina y desea moderna, la prostituta es un personaje marginal, periférico e inclusive grotesco por ser un antimodelo femenino (Nouzeilles 2000a, Peluffo 2010). Su cuerpo,

de esta manera, no solo ha sido fetichizado como objeto de deseo, sino también está marcado por el estigma de ser un agente infeccioso. Así, en la literatura y la cultura del entre siglos, se creería que la prostituta no solo tiene el mal, sino que también puede transmitirlo a toda persona con la que tenga un contacto, sea o no sexual (Nouzeilles 1997: 239). Por ende, ella debe permanecer oculta en las sombras de la ciudad, en las periferias, pero el caso de Blanca Sol es excepcional, porque no se trata de un personaje que creció en medio de la pobreza, sino por el contrario logró ser parte de la alta sociedad gracias a su inteligencia y su matrimonio con Serafín Rubio.

Entonces, ante la falta de oportunidades laborales y sociales para la mujer, la prostitución funciona como una estrategia de sobrevivencia y preservación de la familia. Así, la prostituta en *Blanca Sol* no es representada como un sujeto degenerado por naturaleza ni tampoco es la responsable de corromper los valores burgueses, sino más bien es el resultado de un sistema social excluyente y patriarcal (Peluffo 2002, Mayna-Medrano 2009, Huamán 2021, Morales-Pino 2022b). Esta radiografía ejecutada por Blanca reforzaría su poder/saber “otro” que develaría, perturbaría y desestabilizaría la ley pública del orden social, puesto que pondría al descubierto la ley nocturna que opera sobre el mundo de la élite.

Así pues, *Blanca Sol* plantea mecanismos de subversión femenina que alteran los imaginarios literario-culturales sobre la prostituta y, a su vez, alteran las relaciones de poder existentes en el binomio hombre/mujer. En ese sentido, la novela apunta a una desidealización del sujeto femenino decimonónico: Blanca Sol toma la decisión de volverse prostituta para cuidar y alimentar a sus hijos y, de esta manera, no solo problematiza la imagen tradicional de la prostituta, sino también de la madre mariana o ángel del hogar. Dicha decisión le permite develar la hipocresía de la sociedad.

Por todo lo mencionado, queda claro que, en *Blanca Sol*, la figura de la prostituta

maternal cobra una mayor agencia y poder en desmedro del sujeto masculino. De esta manera, la obra de Mercedes Cabello propone feminidades y masculinidades problemáticas que desestabilizan, mas no reestructuran el orden del discurso imperante, ya que si bien su protagonista no logra escapar de la censura de la narradora, sí logra obtener ciertos márgenes de libertad para articular subrepticamente su denuncia y decidir cómo “caer”.

2.2 La prostituta y la Virgen María como agentes reformadores de la sociedad en “El velo de la Purísima”

En “El velo de la Purísima”, también tenemos otro caso de familia monoparental conformada por mujeres: Concha vive con su madre (Margarita) y su hermana menor (María). Sin embargo, a raíz de una desconocida enfermedad, pierde a su progenitora y se ve forzada a hacerse cargo de la pequeña María. Ahora bien, el padre es otra figura ausente en este relato: no acompaña a Margarita cuando enferma ni tampoco reaparece luego de su muerte. En ese sentido, podemos inferir que falleció o fue un esposo/padre ausente en la vida de estas mujeres. Esto tiene una serie de repercusiones en la vida de todas ellas, porque al no contar con la figura masculina del proveedor de la familia, se encuentran en una posición de desventaja económica, tal como lo plantea la escritora peruana Teresa González de Fanning en *Educación femenina. Colección de artículos pedagógicos, morales y sociológicos* (1905). Si bien el contexto al que alude González de Fanning es diferente al contexto boliviano del entre siglos¹³⁰, se pueden encontrar puntos de convergencia entre la situación económica de Concha y las mujeres que han perdido al esposo, el padre o el hermano en la guerra contra Chile y no tienen más alternativas que trabajar y recibir “la limosna del mal trabajo de la aguja, recurso matador”

¹³⁰ Teresa González de Fanning publica *Educación femenina* en un contexto posterior a la Guerra del Pacífico (1879-1883) y, por ello, tiene como tema de interés la situación de las mujeres que han perdido al marido en combate y, con él, “los medios tradicionales de supervivencia” (Denegri 2018a: 181).

(1905: 32). Al igual que las mujeres peruanas caídas en desgracia, Concha no tiene más opciones que trabajar como costurera (y prostituta), porque no han sido formadas para desempeñar otra función que no sea la de ser madre y esposa. Así, la mujer que debe salir al espacio público para trabajar solo tiene dos posibilidades de vida en el siglo XIX: ser costurera o prostituta (Cabello 1875, González de Fanning 1905). Por ello, no es gratuito que Concha desempeñe ambos oficios en “El velo de la Purísima”.

Tal como se estableció en el capítulo anterior, el trabajo de la aguja –como le llamaba Mercedes Cabello (1875) y Teresa González de Fanning (1905) a la costura hecha a mano– era el único medio de subsistencia de Concha. Sin embargo, en el tiempo presente del relato, no ha tenido más alternativas que volverse prostituta, porque el dinero que recibía como costurera y bordadora no era suficiente para pagar sus deudas y cuidar de la pequeña María¹³¹.

Ahora bien, el texto elige como protagonista del relato a una dama de beneficencia como doña María de la Concepción para mostrar las diferencias de clase entre ella y Concha. Así, contrapone la historia de doña María con la historia de dos pobres huérfanas. Las diferencias de clase son notorias desde el inicio del relato. A diferencia de doña María, Concha y su hermana carecen de un apellido que las distinga dentro de la sociedad. Viven en las periferias de la ciudad, en una habitación alquilada, y no cuentan con el apoyo de nadie, pese a que antes de morir, Margarita le dejó a Concha una madrina (doña María de la Concepción)¹³².

¹³¹ Concha no solo le debe seis meses de alquiler a su casera (doña Carlota); también se encuentra enferma, debido a la sobrecarga laboral como jefa de familia.

¹³² El texto ofrece poca información sobre el pasado familiar de Concha. Desconocemos en qué circunstancias se conocieron Margarita y doña María de la Concepción, cómo llegaron a ser comadres o si Margarita perteneció a la misma clase social de doña María.

Mientras que doña María goza de buena salud y tiene una casa propia, Concha es una mujer enferma que debe seis meses de alquiler y esta situación es preocupante para ella porque podría ser desalojada de su vivienda y tiene a una niña bajo su cuidado. Por lo tanto, podemos señalar que quienes están más propensos a enfermarse en “El velo de la Purísima” son las personas con escasos recursos económicos como Concha y Margarita. En contraste, ni doña María ni su familia consanguínea tienen problemas de salud, tal como se puede apreciar en la siguiente cita: “Felizmente sus nietos son muy sanitos; cuando alguno de ellos se enferma, cosa que sucede rara vez, va a verlo un rato y luego pasa a lamentarse, con alguna comadre, de las penas del matrimonio” (Zamudio 2). Al igual que *Blanca Sol*, “El velo de la Purísima” está narrado en tercera persona y, en la cita expuesta, se aprecia el tono irónico de la narradora. Doña María dispone del capital del que carece Concha; dispone de tiempo para “lamentarse, con alguna comadre, de las penas del matrimonio”; y si ella o sus nietos se enferman, su hija o ella misma podrían pagar sin ningún inconveniente los gastos de su recuperación. Ahora bien, las diferencias de clase se acentúan a lo largo del relato, ya que doña María quiere donar un manto y un velo con “hilos de oro” (Zamudio 6) a la Virgen de su iglesia y, por ello, acude junto con una criada a la casa de Concha en búsqueda de sus servicios como bordadora.

El recorrido a la casa de Concha es importante de analizar, porque doña María siente un profundo rechazo por el lugar en el que vive su ahijada:

Calles y calles ya angostas, ya anchas, y otra vez angostas, más allá –veredas irregulares– casas y más casas, casi todas de bajos, alguna vez un altito recién pintado, patios solitarios, puertas cerradas, ya un perro que acosa al transeúnte, ya un montón de cerdos y de criaturas sucias que vagan confundidos sobre el fango de media calle. Chicherías a cada paso. A veces, junto a una chichería, una capillita cuya cruz sirve de estandarte a la crápula... Mujeres de aspecto repugnante, hombres ebrios que disputan y se provocan

[...] quizá esos rincones apartados son el escondrijo de la miseria, de la deshonra... y de mil horrores más (Zamudio 2-3).

Al salir de su zona de confort, doña María se enfrenta contra una realidad desconocida para ella¹³³. Su recorrido por las periferias de la ciudad no es la de un *flâneur* que “busca su asilo en la multitud” (Benjamin 2005: 45); por el contrario, siente rechazo por esta multitud conformada por “mujeres de aspecto repugnante [y] hombres ebrios que disputan y se provocan”. Cabe preguntarse por qué la respuesta de doña María es visceral frente a las chicheras y qué relación guardan estas con los hombres que pelean en la vía pública. Para empezar, en el pasaje citado, se menciona que en el barrio de Concha hay un número elevado de chicherías y este dato no es gratuito, porque las chicherías eran espacios de venta y consumo de alcohol, administradas por mujeres de una extracción social baja. Asimismo, Dyann Sotéz sostiene que en la Cochabamba del siglo XIX, las chicheras eran principalmente “cholas mestizas” (Sotéz 2021: 106); es decir, se trataba de un trabajo femenino racializado. Así pues, teniendo en cuenta que el alcohol era considerado un vicio para la época (Atanasio Fuentes en Drinot 2022: 57), doña María muestra su rechazo a las chicheras y sus clientes, quienes han perdido el control de sus impulsos y se batan a duelo a la vista de los transeúntes.

Doña María necesita la guía de su criada para llegar a la casa de Concha y el camino le resulta largo y fatigoso, porque las calles son irregulares y laberínticas (te invitan a extraviarte); los animales, domésticos y de granja, asedian e irrumpen el paso de los transeúntes; y el único lugar/baluarto de la religión es una “capillita” y este dato es importante, porque doña María pertenece a una congregación religiosa¹³⁴. Por tanto, el

¹³³ Esto sería producto de los limitados espacios de acción y sociabilidad que tienen las mujeres en el siglo XIX. Doña María solo parecería desplazarse de su casa a la iglesia y viceversa. Así, en su recorrido por el barrio de Concha, doña María accede a la contracara de la ciudad moderna y dicha contracara está marcada por la precariedad.

¹³⁴ Ahora bien, el uso del diminutivo en “capillita” es ambiguo, puesto que puede tener un tono peyorativo por parte de la narradora y, por otro lado, puede aludir a una pequeña capilla, lo que lejos de ser redundante,

barrio de Concha, además de ser caótico y peligroso, es retratado como el lugar de los vicios. Ahora bien, tampoco es gratuito que Concha viva en las periferias de la ciudad, puesto que una de las “formas medievales y modernas tempranas de gestión de la prostitución [en todo el mundo]” era el confinamiento de las prostitutas en “zonas apartadas de las ciudades” (Drinot 2022: 29). De esta forma, como se estableció con anterioridad, el barrio de Concha funciona como la contracara de una ciudad que se imagina moderna cuando, en realidad, es desigual.

El lugar de la prostituta a fines del siglo XIX

Para seguir ahondando en el análisis del lugar de la prostituta a fines del siglo XIX, es importante remitirnos a una serie de textos como “Ficciones paranoicas de fin de siglo: naturalismo argentino y policía médica” (1997) y “La plaga imaginaria: Histeria, semiosis corporal y disciplina” (2000b) de Gabriela Nouzeilles, e *Historia de la prostitución en el Perú* (2022) de Paulo Drinot. Para empezar, dentro del contexto de entre siglos en el que se sitúa “El velo de la Purísima”, la reflexión sobre el enfermo como el “Otro” fue clave en los discursos higienistas latinoamericanos. De esta forma, muchos de los programas sanitarios en Argentina y otros países de Latinoamérica tuvieron como principal objetivo la “supervisión de grupos marginales, entre los que se encontraban los pobres [...], los inmigrantes [...], las prostitutas [...] y los homosexuales” (Nouzeilles 2000b: 174). Todos estos grupos sociales eran considerados los “Otros” enfermos de una nación que era entendida como un “organismo biológico” (Nouzeilles 1997: 234).

Entonces, la prostituta no solo era considerada un “Otro” por ser una mujer cuya sexualidad no estaba “dirigida a la procreación” (Drinot 2022: 31), sino también porque,

acentúa su escaso tamaño. Para reforzar esta última lectura, se plantea que esta capillita, contra todo pronóstico, es el último bastión de la religión en el barrio de Concha: tiene una cruz como estandarte/defensa contra la crápula/libertinaje.

dentro del imaginario higienista de la época, era un potencial agente infeccioso para la nación, ya que podía transmitir una serie de enfermedades venéreas (Drinot 2022: 31). Por ello, una de las medidas implementadas para la gestión de la prostitución en el Perú decimonónico fue confinar a las prostitutas en “zonas apartadas de las ciudades” (Drinot 2022: 29). Así, se buscaba alejarlas de la visibilidad de la “gente decente”, lo cual develaba “el miedo [de este sector] a que las prostitutas pudieran despertar en las mujeres una sexualidad latente desviada y no dirigida a la procreación” (Drinot 2022: 31). De esta forma, se creía que la prostituta tenía la capacidad de corromper a los cuerpos “sanos” de la nación. Así pues, por medio del confinamiento de la prostitución en zonas apartadas de la ciudad, el higienismo “ayudó a delimitar las fronteras imaginarias entre un “Yo” [...] sano y un “Otro” (interior o exterior) enfermo que debía ser continuamente redefinido” (Nouzeilles 1997: 234) en pos de la salud pública.

Este marco histórico crítico de la prostitución nos permitiría entender el impacto de los discursos higienistas en las sociedades latinoamericanas del entre siglos. En primer lugar, “El velo de la Purísima” ofrecería una lectura crítica sobre la prostitución al deconstruir la imagen de la prostituta como un “Otro” enfermo. Si bien Concha parecería representar una otredad para doña María, porque vive en un lugar ajeno a su realidad, también se problematiza el lugar de Concha como el “Otro” porque ambas tienen un vínculo de parentesco y, al final del relato, la prostituta alcanza el estatuto de prójima para doña María. En ese sentido, lejos de sentir miedo ante al contacto con el “Otro” enfermo, doña María termina sintiendo compasión por el destino incierto de su ahijada. En segundo lugar, la enfermedad de Concha no parece ser de índole sexual, sino que sería producto del “mal trabajo de la aguja, recurso matador” (González de Fanning 1905: 32) y la ausencia de redes de apoyo femenino. En tercer lugar, por medio del recorrido de doña María, el texto refuerza el lugar marginal que ocupan las prostitutas en la sociedad:

Concha no vive en el centro de la ciudad como su madrina, sino en la periferia, invisible para la “gente decente”.

Mientras que en el barrio de Concha impera el caos y el vicio del alcohol, el exterior de la casa de doña Carlota es descrito como antihigiénico: “Por fin la criada se paró ante una puerta y la señora pudo ver hacia adentro del zaguán una casa vieja donde todo era desaseo, ruina y abandono” (Zamudio 3). Si bien se pueden atisbar los primeros signos de lo patológico en la fachada de esta casa, también se establece una correspondencia entre su estado viejo y descuidado, y el cuerpo enfermo de Concha, una de sus huéspedes. Sin embargo, “lo que contribuyó principalmente de un modo pésimo a impresionarla, fue la mala catadura de un hombre que salía en aquel momento de la casa y que se encontró con ella en el zaguán” (Zamudio 3). El encuentro con este extraño – que, como sabremos más adelante, es un cliente de Concha– deja una impresión en doña María y, para Sara Ahmed en *La política cultural de las emociones*, “hay que recordar la “presión” de una impresión, que nos permite asociar la experiencia de tener una emoción con el efecto mismo de una superficie sobre otra, un efecto que deja su marca o rastro” (2015: 28). Doña María, en ese sentido, siente la “presión” del cuerpo del extraño en la superficie de su piel. Esta presión es incómoda porque, para empezar, la única descripción que tenemos sobre él es su “mala catadura”. Su semblante adusto deja una profunda impresión en la protagonista, porque la contacta con el vicio de la prostitución. Ahora bien, es llamativo que quien inspira rechazo en el texto sea el cliente y no la trabajadora sexual, puesto que Concha se prostituiría por razones económicas, mientras que los clientes solo buscarían satisfacer sus “necesidades sexuales masculinas” (Drinot 2022: 26). En ese sentido, otra de las razones por las que las mujeres se prostituyen es porque hay un mercado que “reclama sus servicios” (De Beauvoir 2016: 55).

Así, la casa de doña Carlota (la propietaria) y la habitación de Concha (la arrendataria) se abren a desconocidos y su presencia resulta intrusiva para doña María, porque estos encarnan el vicio de la prostitución. Asimismo, el cliente de Concha es el otro por excelencia, puesto que sabemos poco o nada de él, y su presencia resulta una amenaza para la identidad del sujeto femenino basada en el honor. Desde la Conquista española, el código de honor

era un principio discriminador de estratos y de comportamientos y distribuía el reconocimiento de privilegios. La honra y la fama definían las coordenadas de las actitudes de los españoles. La reputación de un hombre se adquiría por virtud de su rango, sus hechos y su valor. Los pobres reclamaban un honor basado en la virtud; y, las mujeres, según la versión masculina de modo exclusivo, en el recato sexual (Mannarelli 2018: 31).

En la sociedad decimonónica, el código de honor todavía rige el comportamiento de las mujeres, quienes buscan ser virtuosas como doña María de la Concepción. Sin embargo, frente a la necesidad económica y la ausencia de redes de soporte femenino, Concha (y Blanca Sol) “sacrifican” el recato sexual para mantener a sus respectivas familias. Pero esto no significa que ambos personajes sean considerados viciosos; por el contrario, se los retrata como víctimas de una sociedad regida por dobles estándares.

Así pues, la casa en “El velo de la Purísima” deja de ser el espacio exclusivo de la familia para ser el lugar del sexo remunerado. Ahora bien, Concha no busca clientes en las calles o, al menos, no la vemos a la espera de un esporádico cliente, sino que aguarda a sus “invitados” en el espacio doméstico. En ese sentido, la casa de doña Carlota se transforma en una casa-burdel, puesto que es el lugar de descanso y, a su vez, el lugar de trabajo para las prostitutas. Así, se menciona que la pequeña María estaba en la habitación de su hermana cuando uno de sus clientes salió del inmueble: “Doña María entró en la pieza a tiempo de que una niña desgredada, que se había agazapado detrás de la puerta después de abrirla, huía al patio sin saludar” (Zamudio 3). Si bien Concha explica que su

hermana huye porque siente vergüenza por su aspecto físico, también se podría inferir que el origen de su incomodidad y su rechazo a hablar se debe a que Concha ejerce la prostitución dentro de la habitación que ambas comparten.

Vivir en una habitación las priva a ambas de privacidad y explica parcialmente la huida de la pequeña María al presentarse la madrina de Concha. Son extrañas la una para la otra, porque doña María ha sido una figura ausente en sus vidas. Dado que no cuentan con su apoyo, no tienen más opción que vivir en una casa que pone en riesgo la virtud de ambas.

La falta de solidaridad por parte de doña María se muestra en varias ocasiones. En primer lugar, Concha pudo vivir en casa de su madrina y resguardar su honor; sin embargo, “con pretextos más o menos hábiles”, doña María le negó el alquiler de “una tienda con pasaje que ocupaba una planchadora en su casa” (Zamudio 4). Así, la protagonista prefería ser la casera de una desconocida porque “alquilar habitaciones en la propia casa a una ahijada pobre [...] era, en cierto modo, contraer la obligación definitiva de echarse encima dos personas más de familia” (Zamudio 4). Así pues, al mantener la distancia con Concha, doña María busca deslindarse de cualquier tipo de responsabilidad sobre su ahijada. Quiere beneficiarse de las redes de madrinazgo al recurrir a ella como su clienta¹³⁵, pero no está dispuesta a cumplir con la tarea de cuidarla, por lo que faltaría a la palabra (o el deseo) de Margarita.

En segundo lugar, doña María prefiere invertir su dinero en un manto y un velo con hilos de oro para la Virgen María que le permitirá ser reconocida dentro de su congregación, en lugar de apoyar a quienes necesitan de ese capital para cubrir sus

¹³⁵ Así, piensa que, como ahijada suya, Concha aceptará bordar el velo y el manto de la Virgen “por menos precio y del todo a su gusto, admitiendo indicaciones que quizá otra [bordadora] no admitiría” (Zamudio 2).

necesidades básicas: las hijas de Margarita, una antigua amiga suya. De esta forma, el texto devela las oportunidades que tiene y pierde doña María al negarle apoyo a su ahijada demostrando, por un lado, el fracaso de las redes familiares y, por otro lado, la injerencia que tiene el discurso religioso en su formación.

Por medio de donaciones onerosas, doña María y otras mujeres de la Santa Asociación buscan ser reconocidas dentro de la iglesia y, lejos de desaprobando estos comportamientos, son alentadas por los feligreses. Así, al saber el proyecto de doña María de regalarle un velo y un manto a la Virgen, el canónigo declara lo siguiente: “Manía vieja de la herejía ha sido declararse contra las sagradas imágenes” y “Contribuir al esplendor del culto es sostener la religión” (Zamudio 6). Estas palabras refuerzan su creencia de que “primero [está] la Virgen y después [están] los pobres” (Zamudio 6). De esta manera, curas y devotas priorizan el cuidado de la imagen –ya sea personal, de la iglesia o de la Virgen– y relegan a un segundo plano el cuidado de sus semejantes quienes tienen dificultades para acceder a una vivienda segura y no cuentan con el dinero para tratar sus enfermedades.

Concha como agente de crítica social

Al igual que Blanca Sol, Concha es una agente de crítica social, porque devela el “doble discurso” de doña María por preferir invertir su dinero en un manto y un velo lujosos, en lugar de apoyar a dos huérfanas pobres que necesitan y piden ayuda para subsistir. Sin embargo, a lo largo del relato, nuestra protagonista evita apoyar a las dos hermanas, porque de acuerdo con la narradora “abrigaba ideas falsas respecto de la caridad” (Zamudio 9). Este concepto es clave para entender la crítica social que se realiza en este cuento de Adela Zamudio. Para empezar,

la caridad les permitió un relativo agenciamiento y empoderamiento a unas mujeres que, en su condición periférica respecto a las dinámicas, prácticas e imaginarios de la

modernidad, articularon distintas modalidades de pactos, alianzas y, sobre todo, comunidades más o menos jerárquicas, más o menos transversales, de apoyo y asistencia femenina en marcos político-sociales específicos (Morales-Pino 2016: 48).

Sin embargo, las mujeres que integran la Santa Asociación en “El velo de la Purísima” están más interesadas en ser reconocidas por sus donaciones a la iglesia. Así, doña María se sulfura exclamando lo siguiente: “¡Los humos que se dan aquí las X! ¡Y qué poco les cuesta: una araña que obsequiaron hace años que no valdría veinte pesos! Es que ellas saben hacer bombo y darse importancia” (Zamudio 1). La iglesia, al igual que el salón en *Blanca Sol*, se vuelve un espacio de exhibición del lujo porque, a través de sus donaciones, las mujeres demuestran su poder económico. Los feligreses alientan este comportamiento en aras de mejorar la imagen pública de su institución y, así, ampliar el número de devotos. De este modo, la caridad es entendida por doña María y las otras mujeres de su congregación como el medio para conseguir el reconocimiento público que se les niega en la sociedad de entre siglos.

Ahora bien, el velo que doña María quiere donar a la Virgen es relevante en el cuento, porque además de figurar en el título, es una expresión del trabajo/deseo femenino (Paz-Soldán 2010: 144), pero a su vez es “un objeto de adoración estética e idealización a la manera modernista” (Morales-Pino 2022: 132). Como un artista modernista, doña María elige evadir la realidad prosaica de la pobreza al destinar su dinero y atención a la producción de objetos estéticos (el manto y el velo). Sin embargo, la narradora del cuento adopta un tono irónico para dismantelar la “fantasía” de doña María y para evidenciar la falta de coherencia ético-ideológica entre la religión que profesa y practica esta dama de la alta sociedad. Frente al acto de velar/ocultar la realidad por parte de la protagonista, Concha articula un discurso de la queja que indudablemente incomoda a doña María por su nivel de honestidad:

–[María] estaba descalza y sucia -dijo [Concha] con una especie de franqueza ruda que rayaba en descaro -y por eso habrá huido. Además, como hace tanto tiempo que no va a la escuela, se ha acostumbrado a no ver gente y se hace cada día más corta.

–¡No va ya a la escuela! Qué malo está eso. ¿Y por qué no va?

–Porque no tiene calzado ni vestido con que salir a la calle.

La señora se quedó cortada. Le asombraba oír semejantes confesiones en boca de Concha. De Concha que toda la vida había sabido disimular y ocultar sus penurias y que en otra ocasión se hubiera dejado abrumar a reconvenciones antes que confesarse vencida por la pobreza. Era indudable que su madrina la hallaba en uno de esos momentos en que, cediendo al fin el peso de una situación que no podemos sostener más, nos dejamos llevar de la amargura y el despecho (Zamudio 3-4).

Concha no oculta su hastío porque, a diferencia de su madrina, no le interesa mantener el código cultural del decoro. Por el contrario, agobiada por sus circunstancias, devela la realidad (la pobreza) que doña María se esfuerza en evadir. Asimismo, la libertad de Concha para enunciar su discurso desafía la pasividad asociada a la mujer enferma dentro del ideario masculino decadentista. En sí, esta libertad es vista con desconfianza por doña María, porque “desde la independencia, a través del largo proceso de negociación de la hegemonía criolla, los hombres euroamericanos abiertamente consolidaron su privilegio como los únicos dueños de la cultura y el poder ciudadanos. Se trataba de negar a las mujeres –y a los no blancos– el derecho de tomar la palabra y hablar en nombre de toda la ciudadanía” (Pratt 2000: 75). Así, la franqueza de Concha es calificada de “ruda” y la elección de este adjetivo no es gratuita, puesto que la rudeza no es una cualidad asociada a lo femenino, sino a lo masculino. Si bien este personaje no habla en nombre de toda la ciudadanía, sí habla desde su especificidad de clase y género convirtiendo su discurso en una denuncia social.

Lejos de ser un personaje vicioso, como suelen ser las prostitutas en el ideario masculino naturalista, Concha se caracteriza por ser una mujer sacrificada, puesto que no

solo cuidaba de María, sino también de la madre enferma cuando estaba con vida. Por ello, a diferencia de Blanca Sol, no tiene ningún gusto que sea considerado un vicio para la sociedad: ni es aficionada a los juegos ni busca el lujo. Es una joven trabajadora que ha perdido sus ahorros en dos oportunidades, como ella misma lo cuenta en su conversación con su madrina: “La primera como Ud. sabe, cuando me falsearon el candado y me robaron todo lo que tenía en mi tiendita de la calle San Francisco, y otra vez el año pasado, cuando la enfermedad de la chica, en que gasté todo lo que tenía” (Zamudio 5). Concha, en ese sentido, es presentada como una víctima en el texto. Se esfuerza en conservar su virtud, en cuidar de la salud de la madre y la hermana, pero no obtiene ninguna recompensa. Por el contrario, su situación se agrava más y más¹³⁶.

Por ello, el texto plantea una serie de críticas a los discursos religiosos y moralistas de la época. En primer lugar, Concha manifiesta que ha sido abandonada a su suerte por un Dios indolente: “No comprendo la bondad de un Dios que va aumentando de día en día el peso con que carga nuestros buenos propósitos sin cuidarse de ver hasta qué punto podrá soportarlos una débil criatura” (Zamudio 8). Al igual que su madrina, Dios sería indiferente ante su sufrimiento. Abandonaría a una criatura como ella que, como Atlas en la mitología griega, siente el peso de los cielos sobre sus hombros. Por ello, sus esfuerzos no son recompensados por ninguna Providencia. En segundo lugar, Concha no teme cuestionar los valores de la religión católica en la carta que le escribe a su madrina:

Ud., como todas, me condenará severamente. Muy fácil es amar la virtud y practicarla cuando sin lucha, sin crueles y terribles pruebas, la virtud se reduce a cerrar los ojos a las miserias del mundo y acogerse en el cómodo y plácido recinto de la oración. Pero mi madre, mi santa madre que ha visto desde el cielo mis dolores íntimos de tantos años, será más indulgente conmigo (Zamudio 8).

¹³⁶ En ese sentido, el texto sí podría leerse como la historia de una caída. Concha está marcada por la falta y, hacia el final del relato, tiene la conciencia de haber fallado.

De esta forma, se plantean dos formas de entender el perdón y la virtud. Por un lado, doña María no tendría más que rezar en la comodidad de su casa o la iglesia para ser considerada una mujer virtuosa para la sociedad; sin embargo, al no tener el mismo privilegio de clase que su madrina, Concha no tendría más opción que trabajar como prostituta y renunciar a su virtud con el fin de cuidar de su hermana. Ahora bien, al mostrar los sacrificios que ha hecho este personaje por su familia, el texto problematiza la imagen de Concha como una mujer poco virtuosa por dedicarse a la prostitución. Por el contrario, sería otra prostituta maternal como Blanca Sol. Por otro lado, Concha no busca el perdón de su madrina ni de la iglesia a la que representa, sino de su madre Margarita, quien “desde el cielo” ha sido testigo de su sufrimiento y sabrá disculparla y acogerla dentro de su seno.

Doña Carlota y su casa-burdel

Al igual que el cliente anónimo de Concha, Carlota es otro personaje problemático para doña María, porque es la dueña de la casa en la que se prostituye su ahijada. Su nombre rompe con la relación onomástica del resto de los personajes: doña María de la Concepción, Concha y su hermana. Tal como ha advertido Alba María Paz-Soldán,

las tres mujeres involucradas [en la historia] tienen el mismo nombre con las modificaciones de virgen y doña Concepción, y el respectivo apócope familiar y más popular de Concha. Como si el nombre, la palabra que sirve para identificarlas, fuera algo semejante al velo: una forma que, en cada caso, vela distintas significaciones a partir de las necesidades y los deseos de cada uno de estos personajes sujetos a carencias (2010: 145).

Sus nombres unen a estos personajes con la figura de la Virgen María. Sin embargo, doña Carlota quedaría fuera de esta constelación femenina por una serie de razones. Para empezar, Concha parece estar al servicio de Carlota porque la llama “mi patrona” (Zamudio 8) y este sustantivo tiene tres acepciones que llaman nuestro interés. En primera instancia, para el diccionario virtual de la Real Academia Española, alude a

la “persona que emplea trabajadores” y, en ese sentido, Carlota sería la “locataria” de Concha en términos de Pascale Absi¹³⁷. En segunda instancia, alude a la “dueña de la casa donde alguien se hospeda” (esta acepción aplica para el caso de Concha, porque Carlota es su arrendadora). En tercera instancia, “patrona” tiene una connotación religiosa por aludir a un “santo titular de un templo” y un “santo elegido como protector de un pueblo o congregación religiosa o civil”. El uso de “patrona” con esta acepción sería irónico, porque al fusionarse la voz de Concha con la imagen de la Virgen en un sueño hacia el final del relato, Carlota sería la “santa” elegida como la protectora de la prostituta. Sin embargo, lejos de sentirse protegida por su patrona, Concha reconoce que ha sido abandonada por Dios y su madrina. Así pues, el texto juega con la ambigüedad, dado que la presentación de Carlota como “patrona” de Concha puede aludir únicamente a una relación de inquilina-propietaria, pero también puede aludir a la relación de prostituta-locataria.

Asimismo, Carlota es descrita como “una vieja alta y flaca sumamente antipática” (Zamudio 7). Como las chicheras, este personaje despierta rechazo en doña María por su aspecto físico; al respecto, llama la atención que se critique su personalidad antipática, porque doña María no ha interactuado con Carlota y su desconfianza hacia ella es producto de la primera impresión y los “informes nada tranquilizadores” que ha escuchado sobre ella (Zamudio 7). El cuento de Zamudio apuesta por la sugerencia, por el peso de lo no dicho, porque el lector nunca sabe qué se dijo en estos informes. Sin embargo, por la reacción de doña María, se puede inferir que el rechazo a Carlota no es porque sea propietaria de una casa en un barrio pobre, sino por su oficio (¿reclutadora además de locataria?). El texto no menciona a otras mujeres que estén en la misma

¹³⁷ En su estudio sobre las prostitutas en el contexto boliviano, la antropóloga Pascale Absi llama locatarios a los dueños de los burdeles que a veces asumen el rol de reclutadores; es decir, pueden reclutar a las (potenciales) prostitutas para que trabajen con ellos (2014: 10).

condición que Concha dentro de la casa de Carlota, pero por el remordimiento de doña María podríamos inferir que el caso de Concha no es la excepción: “Le pesó no haber insistido con la joven en que dejase esa casa” (Zamudio 7). Si en el barrio de Concha prolifera el “vicio” del alcohol a través de las chicherías, en la casa de Carlota se desarrolla el “vicio” de la prostitución, razón por la cual Concha desea apartar a su hermana de estos espacios.

Ahora bien, la relación de Concha y Carlota no es completamente vertical, puesto que esta cuenta con el apoyo de aquella: pese a deber seis meses de alquiler, Carlota no ha optado por desalojarla; además, en la carta que le escribe Concha a su madrina, le dice que de no poder aceptar su pedido de acoger a su hermana, “mande su contestación a doña Carlota, mi patrona, que se encargará de hacerla llegar a mi poder para que yo envíe inmediatamente por mi hermanita” (Zamudio 8). En esta cita, Carlota asume el papel de emisaria, dispuesta a posibilitar el reencuentro entre las dos hermanas separadas por el “vicio”. Al respecto, Pascale Absi considera que

ya sean hombre o mujer, las artimañas de los locatarios son primero configuradas por el modelo protector autoritario de la *madame*, que a veces aún es llamada “mama grande”. Es en contrapunto a esta figura y de lo que ella representa de la infantilización de las mujeres intrínseca al reglamentarismo, que estas últimas, independientemente de su edad, son denominadas las chicas -más popularmente las niñas-, también por los funcionarios públicos (2014: 14).

Si bien no sabemos cómo llama Carlota a Concha, podemos inferir que la primera encarna el modelo protector autoritario, porque “cuida” de la segunda al ofrecerse como su emisaria, pero a su vez no deja de ser la patrona a la que le debe seis meses de alquiler y para la que Concha presumiblemente trabaja como prostituta.

El sueño y las palabras sagradas de la Virgen

El discurso de Concha como agente de crítica social no cala en su madrina, quien luego de visitarla, vuelve a su casa “tristemente impresionada; pero las penas ajenas, que solían afligir sinceramente, no pesaban por sobre ella hasta el punto de hacerla perder la paz, ni quitarle los gustos un tanto regalones de su vida habitual” (Zamudio 7). Sin embargo, esta situación cambia con el sueño que tiene esa misma noche:

Concha, triste, desalentada, enferma, el velo de la Purísima rasgado por el peso del oro - aquella vieja antipática asomando la cabeza para atisbar una calle oscura. -Un hombre sospechoso esperando en una esquina. Luego el templo.- el sacristán que de un salto, ponía sus sucios y groseros zapatos sobre el altar despojado de sus manteles y alargaba los brazos para apoderarse de la imagen, y por último la Purísima caída desastrosamente despedazada... ella angustiada, estremecida, acudiendo a levantarla y la imagen que alzando la cabeza lánguida y dolorida, le decía tristemente del mismo modo que Concha. -Es tarde, ya no es tiempo (Zamudio 7).

El sueño devela la angustia de la protagonista frente al fantasma de la prostitución. Mientras que Carlota y el presunto cliente de Concha son configurados como amenazas dentro del espacio público, esta última es retratada como una víctima de sus circunstancias; por ello, se acentúa su sufrimiento. Sin embargo, hacia el final del sueño, ocurre algo disruptivo: la víctima levanta la voz adoptando la imagen de la Virgen María. No obstante, esta imagen se encuentra rota por la imprudencia del sacristán. Así pues, la Virgen y la prostituta comparten el mismo destino en el sueño de la protagonista, pues ambas están “despedazadas” (a nivel literal o emocional) por la falta de cuidado. Por ello, el sueño responsabiliza de alguna manera a doña María por el presente/futuro de Concha, ya que le niega su ayuda en diversas oportunidades.

Frente a las palabras de la Virgen/Concha, la protagonista empieza a tomar conciencia de la realidad y decide apoyar a su ahijada comprometiéndose a pagar la pensión de la pequeña María en el orfanato. Es decir, abandona el proyecto del manto y el velo para mejorar las condiciones de vida de su prójimo. Sin embargo, este giro en su

comportamiento no se debe tanto al encuentro con Concha, sino a la injerencia de un personaje que goza de autoridad religiosa como la Virgen María. Así, al final del cuento, la narradora rompe la cuarta pared al dirigirse a su público lector para ofrecerle una interpretación del sueño:

Lectora mía, ¿quieres saber ahora lo que la Virgen María quiso decirle en sueños?

“Te hice un llamamiento, quiso decirle, y lo desoíste. Llegaste a tiempo para tender la mano y salvar del abismo a una desgraciada y le negaste tu ayuda y la dejaste caer. ¡Ah! ¡Qué importaba que una imagen mía, allá en la tierra vistiese un miserable trapo de más o menos, si el precio de ese trapo importaba la salvación de una criatura! No comprendiste que, si es meritorio ornar el templo material donde se adora a Dios, mil veces más lo es sostener en la virtud a un alma pura, templo mucho más precioso, consagrado a Dios en espíritu y verdad” (Zamudio 9).

A través del uso de comillas, la narradora busca singularizar la voz de la Virgen. De hecho, el cuento concluye con sus palabras, que no tienen como única finalidad reformar el comportamiento de doña María, sino también el de otras lectoras/mujeres que “abrigaba[n] ideas falsas respecto de la caridad” (Zamudio 9). De este modo, el texto devela su carácter pedagógico y su preocupación por el destino de mujeres como Concha que sí podrían ser “salvadas” del abismo de la prostitución.

Ahora bien, es llamativo que en “El velo de la Purísima” sea la Virgen quien toma la palabra para articular su discurso como agente reformador de la sociedad. Su importancia en el texto se reflejaría en la alusión de su nombre en el título de la obra. Sin embargo, al “fusionar” a la Virgen y la prostituta en el sueño de la protagonista, se propone que comparten la misma autoridad moral. Esta fusión resulta disruptiva, porque la Virgen representa un modelo de feminidad y maternidad ideal, mientras que la prostituta ha sido considerada tradicionalmente como un antimodelo de feminidad. De esta manera, el cuento abriga la contradicción –o rechaza las visiones opuestas y

polarizadas del sujeto femenino como virgen/virtuosa y prostituta/viciosa— al fusionar a estos personajes y darles la misma autoridad moral.

En ese sentido, la con-fusión de estos personajes femeninos en el sueño de doña María guardaría relación con el título del cuento, en el que el nombre de la prostituta no figura en un primer plano, sino que aparece velado con la alusión a la “Purísima” y, si bien este personaje alude a la Virgen María, el relato de Zamudio juega con la ambivalencia al fusionar a la Virgen y la prostituta en el sueño de la protagonista. De esta manera, la Purísima puede ser una u otra o ambas ya que, gracias a sus intervenciones, el comportamiento de doña María cambia y, de esta manera, el cuento propone la necesidad de una reforma social con marcas de género.

La carta como espacio de los afectos en crisis

La carta de Concha a doña María cumple una función importante en “El velo de la Purísima” porque posibilita que la prostituta tome la palabra sin mediación de la narradora. Al igual que la Virgen, Concha también tendría su propio “espacio textual” para enunciar su discurso, lo que reforzaría la autoridad de ambos personajes. Así, el cuento de Zamudio no solo problematiza el ideario masculino modernista y decadentista¹³⁸, sino también dialoga y pone en tensión el ideario romántico al usar un recurso como la carta para plantear una crítica social. Por tanto, la carta deja de ser el lugar reservado para la pareja heterosexual y la confesión de sus sentimientos, para convertirse en el locus de escucha y búsqueda de apoyo entre dos mujeres; entonces, a través del recurso epistolar, se busca establecer redes de soporte y sororidad en un mundo que las restringe a nivel económico.

¹³⁸ Tal como se ha desarrollado en el anterior capítulo, Concha no es la bella enferma del ideario masculino decadentista. Por otra parte, el texto de Zamudio problematiza la imagen de doña María como artista modernista por su fijación en un objeto “estético” como el velo de la Virgen (Morales-Pino 2022: 132).

Concha es construido como un personaje que debe ser socorrido, porque su vida está marcada por la falta: pierde a la madre a raíz de una enfermedad, pierde sus ahorros, pierde la fe y, hacia el final del relato, elige perder a su hermana para que pueda tener una mejor calidad de vida lejos de ella. Frente a esta suma de pérdidas, podemos argüir que Concha es un personaje familiarizado con el dolor desde antes de dedicarse a la prostitución, ya que luego de cuidar a Margarita por diez años, debe lidiar con la orfandad y el duelo por la madre. A pesar de estas difíciles circunstancias, Concha continúa asumiendo su rol como cuidadora y jefa de hogar y, para ello, elige la costura y el bordado como medios de subsistencia. Sin embargo, al enfermarse y perder sus ahorros, decide dedicarse al trabajo sexual a tiempo parcial. Así, cuando su madrina acude a su casa en busca de sus servicios como bordadora, ella rechaza inicialmente la oferta porque “hacía un año no bordaba [y] solo recibía costura blanca” (Zamudio 4). No obstante, acepta el trabajo porque doña María le ofrece un adelanto.

En ese sentido, Concha trabaja como costurera y prostituta a la vez, y estos oficios son representados como incompatibles porque, para la sociedad decimonónica, están ligados a la virtud y el vicio respectivamente. Por ello, al renunciar al trabajo encomendado por doña María y elegir presumiblemente la prostitución a tiempo completo, Concha siente vergüenza de sí misma y toma la decisión de alejar a su hermana de ella, derivándola a la casa de su madrina. Por tanto, la vergüenza es un afecto clave para entender el comportamiento de Concha. En *La política cultural de las emociones*, Sara Ahmed sostiene que “el conflicto de la vergüenza ha sido caracterizado como un conflicto entre el yo y el yo ideal, en contraste con la culpa, donde el conflicto es entre el superyó y el yo” (2015: 169). En la carta que Concha le escribe a doña María, se aprecia más vergüenza que culpa, porque no lamenta su decisión de prostituirse, sino que acepta una realidad que para ella es inapelable: “[...] yo que durante toda mi vida practiqué la

máxima de que se debe sacrificar todo, todo a la dignidad, sucumbo al fin... no a la pasión, al cansancio, al desaliento, al escepticismo” (Zamudio 8). A pesar de resignarse a su suerte, la vergüenza impide que Concha se presente en la casa de doña María junto a su hermana. Teme quedar expuesta ante la mirada de su madrina. Al respecto, Ahmed señala que

la vergüenza se siente como estar expuesta –otra persona ve lo que he hecho, que es malo y por lo tanto vergonzoso–, pero también involucra un intento de esconderse, un ocultamiento que requiere que el sujeto le dé la espalda al otro y se voltee hacia sí mismo. O, como lo describe Erik H. Erikson, en la vergüenza “uno está visible y no está listo para ser visible” (1965: 244) (Ahmed 2015: 164).

Así pues, la vergüenza explicaría la condición espectral de Concha hacia el final del cuento¹³⁹. Dado que “no está lista para ser visible”, recurre a la carta para manifestar su decisión y su deseo de que la pequeña María sea acogida en el orfanato. Ahora bien, ¿qué es lo que avergüenza a Concha: el acto de prostituirse o saber que los otros –y sobre todo su hermana– sepan que se prostituye? Antes de la visita de la madrina, ya se dedicaba a la prostitución y la posibilidad de dejar a la pequeña María en el orfanato estaba cancelada por la falta de dinero¹⁴⁰. Con la visita de la madrina, Concha contempla la posibilidad de dejar a su hermana en el orfanato, ya que gracias a los contactos que tiene su madrina en la iglesia, María podría ser aceptada “gratuita en la casa de huérfanos” (Zamudio 8) y tener una mejor calidad de vida. Aquí es donde el dolor se mezcla con la vergüenza, porque le duele renunciar a su hermana y reconocer que, pese a sus esfuerzos, es un “mal ejemplo” para ella. Entonces, Concha vive internamente el conflicto entre la persona que es –una prostituta– y la persona que quisiera ser –una mujer recompensada

¹³⁹ Con condición espectral, me refiero a que físicamente no está presente. Su presencia es invocada a través de la lectura de la carta.

¹⁴⁰ En el texto, se menciona que se debe pagar una pensión para ingresar al orfanato (Zamudio 8).

por su sacrificio y su “virtud inalterable” (Zamudio 6). Sin embargo, al saber que su yo ideal es inalcanzable, toma la decisión de dejar ir a su hermana para su bienestar futuro¹⁴¹.

Al renunciar a su hermana, Concha se enfrenta a un segundo duelo. Este duelo no es por una pérdida material, sino por una pérdida simbólica. La pequeña María es el único familiar vivo que conserva, y siente dolor al apartarla de su lado, pero al mismo tiempo reconoce que este acto de desprendimiento es necesario para mejorar el estilo de vida de su hermana. Ahora bien, a lo largo del texto, se evidencia que el dolor de Concha es también por la vida de privaciones que ha tenido: siempre cuidando de los otros, siempre sacrificándose. Por este motivo, desde la teoría de los afectos, “la experiencia del dolor” ha sido entendida por Elaine Scarry como “negación: algo de fuera me presiona, incluso se introduce en mí [...] y] esta percepción de la intrusión de algo distinto en el cuerpo crea el deseo de restablecer la frontera, de empujar hacia afuera el dolor o el objeto (imaginado, material) que sentimos es la “causa” del dolor” (Ahmed 2017: 58). Este objeto imaginado sería la responsabilidad de cuidar a María, puesto que por ejercer su rol como jefa de hogar, no ha tenido más alternativa que prostituirse y sacrificar su salud.

Por este motivo, en un momento de angustia, Concha le confiesa a su madrina lo siguiente: “el día en que yo hubiese asegurado su porvenir, ¡con qué gusto renunciaría a la vida!” (Zamudio 6). Ya para ese entonces, la situación de Concha es insostenible: el suicidio no solo figura como posibilidad, sino también como algo deseado, algo que pondría fin a su dolor. No sorprende entonces que el texto juegue con la posibilidad de una carta de suicidio al final de la historia¹⁴², pues al “liberarse” de la responsabilidad de

¹⁴¹ Mientras que Concha considera que su situación es irreversible, sí considera que el futuro de su hermana puede y debe cambiar.

¹⁴² Si se tratara de una carta de suicidio, la función de doña María sería la del testigo del dolor en términos de Sara Ahmed. Para la teórica, “aunque la experiencia del dolor puede ser solitaria, nunca es privada. Un dolor verdaderamente privado sería uno que terminara con un suicidio sin nota” (2017: 61). Por ello, la escritura/lectura de la carta sería una forma de “ser con los demás” en “El velo de la Purísima”.

cuidar a María, tendría la libertad de acabar con su vida si así lo desease. Sin embargo, en su carta se sugiere que elige permanecer con vida, aunque su destino es incierto para su madrina y el lector¹⁴³.

Frente a esta situación que pudo haber sido evitada por doña María, Adela Zamudio adopta una postura anticlerical en “El velo de la Purísima” al develar y cuestionar el discurso y la práctica religiosa de su protagonista. Ahora bien, para reformar su comportamiento, no solo es importante la intervención de la Virgen en el texto, sino también la carta “profana” de Concha, ya que gracias a su lectura, doña María siente “en el corazón una puñalada tan aguda” y comienza a llorar “con la mayor amargura” (Zamudio 8) por el papel que desempeñó en la vida de su ahijada, así que decide destinar el dinero del donativo a la manutención de la pequeña María.

Sin embargo, el apoyo de la protagonista es tardío y parcial, puesto que quien logra cambiar sus condiciones de vida es la pequeña María y no Concha. Este personaje desaparece hacia el final del texto, “[dejando] a doña María anonadada” (Zamudio 8). Asimismo, el apoyo de esta dama de beneficencia es tardío, porque pudiendo haber cambiado el destino de su ahijada, elige deslindarse de cualquier tipo de responsabilidad sobre ella al negarle el alquiler de su tienda y el dinero para que pueda comprarse una máquina de coser. Por este motivo, Concha plantea en su carta y en el sueño de doña María que es demasiado tarde para revertir su situación, lo que pone en evidencia el realismo crudo del texto.

2.3 Las prostitutas como sujetos de saber en *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima”

¹⁴³ En la carta de Concha, no hay un ultimátum, sino una solicitud. Si su madrina hubiera rechazado la solicitud de Concha, la pequeña María habría vuelto bajo su cuidado.

A pesar de que *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima” giren en torno a las historias de dos trabajadoras sexuales, las palabras “prostitución” o “prostituta” son escasamente mencionadas¹⁴⁴. En primer lugar, ambos textos apuestan por la sugerencia y el eufemismo. Así, las prostitutas en *Blanca Sol* son llamadas “mujeres de vida alegre” (Cabello 1889: 247), mientras que en “El velo de la Purísima” el lector se ve forzado a leer los claroscuros de la narración. De esta manera, en el cuento de Adela Zamudio, advertimos el ritmo acelerado de Concha para vestirse luego de la salida de un hombre de su casa. La única descripción que tenemos sobre este extraño es su “mala catadura” (Zamudio 3). Ahora bien, ¿por qué tiene un mal semblante? ¿Este cliente podría haber sido de Blanca Sol? Me atrevería a señalar que no, puesto que la experiencia de esta última y Concha está marcada por la diferencia de clase. Blanca Sol invita a hombres que pertenecen a la alta sociedad, mientras que Concha recibe a desconocidos de un barrio que, para doña María, es “sucio y descuidado” (Zamudio 3).

En segundo lugar, es necesario precisar que la novela de Mercedes Cabello no inicia con Blanca Sol siendo prostituta. Es en el último capítulo donde decide serlo; por ello, podemos saber qué la llevó a dedicarse al trabajo sexual, pero no cuáles son las consecuencias de esta decisión a largo plazo. Algo similar ocurre con “El velo de la Purísima”. Si bien Concha es presentada como prostituta en el tiempo presente del relato, todavía continúa dedicándose a las labores de costura; sin embargo, atormentada por sus responsabilidades como jefa de hogar y su autopercepción negativa, renuncia el trabajo encomendado por su madrina (el bordado) y, luego de dejar a su hermana en la casa de doña María, desaparece del relato.

¹⁴⁴ En el texto de Zamudio, no se menciona ninguna vez la palabra “prostitución” ni sus derivados. Por otro lado, en las 248 páginas que conforman *Blanca Sol*, sí se menciona la palabra “prostitución” una sola vez, para aludir al matrimonio, y dos conjugaciones verbales: “prostituirse” y “prostituida”.

Lejos de sentirse protegida por su madrina o su patrona, Concha es un personaje que sucumbe “al cansancio, al desaliento, al escepticismo” (Zamudio 8). Ha perdido la fe en un mundo que es indiferente ante su dolor. En ese sentido, su malestar no es solo físico, sino también emocional, pues ha abandonado toda esperanza de cambio frente a las deudas, los robos sufridos y la falta de ayuda. Entonces, el contenido de su carta no sugiere una crisis pasajera de fe. Hay algo que pierde –o renuncia– de manera permanente y bien podría ser su “virtud” o la tenencia de su hermana menor. Al igual que *Blanca Sol*, el desenlace de la prostituta es incierto porque no sabemos si Concha volverá a ver a María (queda claro que la quiere apartar y, por eso, se la entrega a su madrina) o si atentará contra su vida ahora que ya no tiene la responsabilidad de cuidar de su hermana. Recordemos que, en su conversación con doña María, declara lo siguiente: “–Y por aquella -añadió Concha pensativa señalando a la niña- solo por ella, el día en que yo hubiese asegurado su porvenir, ¡con qué gusto renunciaría a la vida!” (Zamudio 6). ¿Es esta una posibilidad o una (futura) realidad? Más que una carga, María ata a Concha a la vida¹⁴⁵. Cuidarla no es un castigo, pero sí es hacerlo en circunstancias adversas. Así pues, el lenguaje de la prostitución es sumamente cuidado en ambos textos por ser considerado un tema “indecoroso” para las escritoras de la época¹⁴⁶. Se apela a la sugerencia y el eufemismo; por ello, las narradoras de ambos textos deciden cerrar abruptamente las historias de *Blanca Sol* y *Concha*, manteniendo en reserva sus destinos; y, para reforzar su postura –y distancia– frente a lo narrado, adoptan un tono aleccionador hacia el final.

En relación al carácter pedagógico de ambos textos, las prostitutas de *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima” se constituyen como sujetos de saber por desenmascarar la hipocresía de la alta sociedad que exige y espera que las mujeres asuman su función social

¹⁴⁵ Por ello, renunciar a ella podría implicar una renuncia a su propia vida.

¹⁴⁶ Las reacciones de las escritoras Juana Manuela Gorriti y Lastenia Larriva de Llonca son prueba de ello (Peluffo 2002).

de cuidadoras virtuosas cuando, al mismo tiempo, necesitan del dinero para sobrevivir en el sistema capitalista. Dado que el trabajo de costura las enferma y no es suficiente para sostener económicamente a sus familias, Blanca y Concha se ven forzadas a ejercer la prostitución para alimentar a los niños que tienen bajo su cuidado¹⁴⁷. De esta forma, ambas obras muestran los factores sociales que empujan a estas mujeres a prostituirse.

El gusto de Blanca por el lujo y las apuestas –que al final terminan llevándola a la quiebra– es aceptado y celebrado por la alta sociedad. Todos quieren ser incluidos dentro de su círculo social; sin embargo, cuando pierde su fortuna familiar, es abandonada a su suerte. Lejos de caer en la pobreza y el olvido, Blanca hace uso de su capital social para tener una amplia clientela en su pieza de reja. De esta forma, devela el suplemento obscuro de la realidad. Por otra parte, Concha se constituye como un sujeto de saber al articular un discurso de la queja y cuestionar las contradicciones éticas de las mujeres religiosas como doña María de la Concepción, quien pudiendo salvaguardar la virtud de su ahijada, elige “cerrar los ojos a las miserias del mundo y acogerse en el cómodo y plácido recinto de la oración” (Zamudio 8). Entonces, se cuestiona en ambos textos la injerencia que tiene el discurso religioso en la formación de Blanca y Concha, puesto que la primera adquiere el gusto por el lujo y el dinero por la educación que recibe por parte de las monjas de su escuela, mientras que la segunda abriga “ideas falsas respecto de la caridad” (Zamudio 8) por las lecciones que recibe por parte de los canónigos de su iglesia.

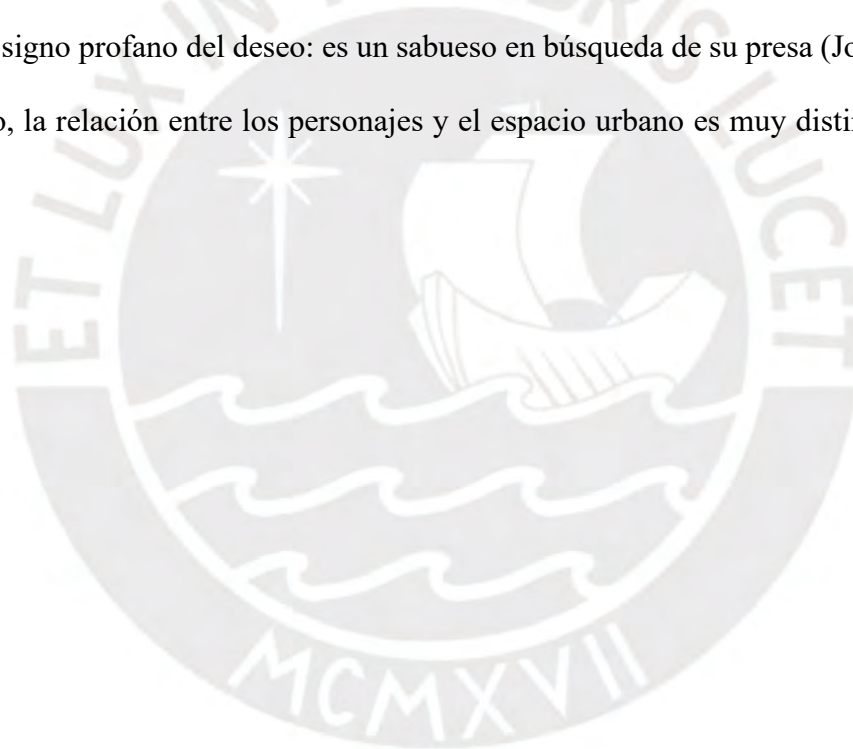
En ambas obras, la religión es un medio para que las mujeres de la clase alta – como las damas de beneficencia– alcancen el poder y el reconocimiento fuera del espacio doméstico. Amparadas bajo la protección de los sacerdotes, usan su capital económico

¹⁴⁷ En ese sentido, la asunción del ejercicio de la prostitución ocurre con mayor o menor énfasis en el cumplimiento del mandato mariano del cuidado de los hijos. Tanto *Blanca Sol* como “El velo de la Purísima” proponen la figura de la madre/prostituta que rompe el imaginario hegemónico del periodo estudiado.

para ofrecer grandes contribuciones a las iglesias. Sin embargo, *Blanca Sol* muestra el camino que pudo seguir (y no siguió) doña María de la Concepción, ya que, en una charla con su confesor, Blanca le pregunta lo siguiente: “¿A propósito ha visto U. el manto que le he regalado a la Virgen? ¡Quinientos soles me ha costado! Yo pensaba ponérselo desde el primer día; pero me aconsejaban que lo guarde para el día de la fiesta, y le viene muy bien a la Virgen estrenar manto nuevo ese día. Me dicen que U. lo ha aplaudido mucho, de lo que estoy muy satisfecha” (Cabello 1889: 41). En ese sentido, se plantea una relación de codependencia entre las mujeres de la clase alta y las autoridades religiosas que, a cambio de dinero, absuelven sus “pecados” (es decir, su gusto por el lujo y su individualismo). Sin embargo, habría una diferencia sutil pero contundente en estas representaciones críticas de la sociedad y el lugar que les asignan a las mujeres, ya que hacia el final de “El velo de la Purísima”, doña María lograría regenerarse al ayudar a Concha y su hermana. Sin embargo, como propone Ainaí Morales-Pino, el texto no solo apelaría a una forma tradicional de intervención social (la caridad), sino que también plantearía la necesidad de crear instituciones sociales como la casa de huérfanos que acojan y eduquen a los niños desprotegidos como la pequeña María (2016: 64). A Blanca, por otra parte, se le negaría la regeneración por dedicarse a la prostitución. Sus hijos, además, no correrían la misma suerte de la pequeña María, ya que terminarían en la pieza de reja que Blanca ha alquilado para vivir y trabajar.

Por tanto, el espacio del mundo representado en “El velo de la Purísima” es diferente a la Lima de *Blanca Sol*. Doña María y Concha vivirían en una pequeña ciudad en la que las relaciones de madrinazgo y el control de la Iglesia son más evidentes: la Virgen es una figura respetada y temida por la protagonista, y su palabra ofrece un sentido pleno al principio de la caridad en una sociedad cerrada y tradicional. *Blanca Sol*, por otra parte, es una novela iconoclasta. A manera de ejemplo, podemos remitirnos al encuentro

de Alcides y Josefina con los fieles de la ciudad de Lima en plena procesión del Señor de los Milagros: “Un sabueso husmeando la presa perdida en el bosque, sería apenas comparable a Alcides, buscando a la joven [Josefina] en medio de ese bosque de cabezas humanas, que se apiñan y se agrupan, oscureciendo la atmósfera con el humo de incienso de las mil sahumadoras, que van delante del anda del Señor de los Milagros” (Cabello 1889: 180-181). Los fieles –es decir, los adheridos a la religión católica– son los otros: los “negros, mestizos, indios” (Cabello 1889: 180), quienes son representados como parte de una colectividad caótica y ex-céntrica (fuera del espacio de poder). Asimismo, la intrusión de Alcides problematiza e ironiza el sentido sagrado de la procesión, porque encarna el signo profano del deseo: es un sabueso en búsqueda de su presa (Josefina). En ese sentido, la relación entre los personajes y el espacio urbano es muy distinta en cada texto.



CAPÍTULO 3

LA AUTORIDAD CIENTÍFICA EN DISPUTA: LA REPRESENTACIÓN DEL SUJETO/SABER MÉDICO EN “EL CORSÉ” Y *LA ROSA MUERTA*

En el presente capítulo, se estudiará y contrastará el discurso médico en “El corsé” (1890) de Clorinda Matto y las representaciones de tres facultativos en *La rosa muerta* (1914) de Aurora Cáceres con la finalidad de explicar el funcionamiento de las relaciones de poder entre los personajes femeninos y masculinos durante un periodo de producción cultural específico como el entre siglos (1880-1914). Para ello, será necesario establecer un *close reading* por cada texto y, posteriormente, realizar una lectura comparativa a manera de balance.

3.1 Las “tretas” del yo femenino frente a la irrupción del espectro en “El corsé”

El texto de Clorinda Matto plantea una aguda crítica al uso del corsé y, para ello, hace uso del humor. A partir del lugar de enunciación femenino de la narradora, “El corsé” atenta contra la autoridad del médico que, además de ser anónimo, no tiene una presencia corpórea dentro del relato. Por esta razón, en este apartado se estudiará el texto en diálogo con conceptos de la crítica literaria feminista y la teoría crítica contemporánea. En particular, se recurrirá a las “tretas del débil” de Josefina Ludmer, las nociones de ironía y parodia planteadas por Linda Hutcheon y el concepto del espectro de Jacques Derrida.

Para empezar, “El corsé” de Clorinda Matto es un texto que se caracteriza por su eclecticismo y la ambivalencia¹⁴⁸. Tiene, en primer lugar, una narración en primera

¹⁴⁸ Según Morales-Pino, “El corsé” tiene un carácter híbrido porque dialoga con la crónica de moda, el texto periodístico, el texto higienista, el caso naturalista y el idilio sentimental (2018).

persona. Es decir, la autora no apuesta por una mirada totalizante de la realidad, sino que por el contrario elige un “caso de estudio” (la relación de dos jóvenes deseosos de contraer nupcias) para justificar su postura en contra del uso generalizado del corsé¹⁴⁹. Por ello, estudiosos como Marcel Velázquez han enfatizado la función didáctica de un texto que buscaría “modificar la afición entre las limeñas por esta prenda, que revelaba el ejercicio de poder de la mirada masculina sobre el cuerpo femenino” (Velázquez 2015: 44)¹⁵⁰. Esta función didáctica, como ya lo han notado Denegri y Morales-Pino (2021), se refuerza con la estructura que tiene el texto: dividido en seis partes, busca explicar desde un inicio “el cariño que la mujer ha llegado a tener por este mueble” (Matto 2015: 270). Para ello, la narradora reescribe el texto bíblico añadiendo y otorgándole protagonismo a un personaje femenino que nunca existió: Adori, “hija de Adán y Eva, de la que se enamoraron en una misma estación Caín y Abel, sus hermanos, y que las disputas y rivalidades de entre ambos tuvieron el trágico desenlace de que Abel fue despachado al otro barrio, no con puñal ni revólver, sino con una quijada de burro” (Matto 2015: 270). Mientras que en la primera cita del texto se plantea que el uso generalizado del corsé es absurdo¹⁵¹, en la segunda cita se superponen la parodia y la idealización.

¹⁴⁹ Si bien este uso particular del lenguaje puede remitirnos al naturalismo, específicamente a “la estructura narrativa del caso clínico” cuyo fin es mostrar “las consecuencias negativas de una corporalidad en descontrol, libre de la supervisión del Estado” (Nouzeilles 2000a: 22), también puede entenderse como un tropo dentro de la narrativa detectivesca. En este tipo de literatura, tenemos a un investigador como protagonista cuya función es resolver un caso (criminal o de misterio) que pone a prueba el intelecto humano. Tradicionalmente, este papel se le ha asignado a personajes masculinos, tales como Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle y Hércules Poirot de Agatha Christie.

¹⁵⁰ Denegri y Morales-Pino también consideran que “El corsé” tiene una función didáctica, pero reparan en su particular división y articulación. Así, señalan que este texto de Clorinda Matto “combina hábilmente el relato ficcional con la estructura típica de los artículos destinados a la educación del «bello sexo» para introducir una propuesta de liberación femenina respaldada en un aparente discurso cientificista del que la narradora se apropia sin tapujo” (2021: 177). Sin embargo, esta función didáctica no está ligada a un tono solemne por parte de la narradora. El humor, como se apreciará más adelante, es la característica más llamativa del texto, puesto que le permite ser irreverente frente al discurso científico, religioso y sentimental.

¹⁵¹ La narradora cuestiona el apego que “la mujer”, en un sentido general, ha desarrollado por un “mueble” como el corsé. El mueble, de acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española, tiene la particularidad de ser un “objeto que se puede mover, tiene usos prácticos y sirve para decorar una casa u

Por un lado, se idealiza la belleza femenina a partir del uso del corsé. Adori no tiene problemas de mal aliento como María Luisa, la protagonista del “caso de estudio”, porque está anclada al mito y no a la realidad. Es objeto de deseo y disputa al mismo tiempo: un arquetipo. Por otro lado, Clorinda Matto parodia el texto bíblico al cambiar las circunstancias de la muerte de Abel. Así, el tropo de los celos –ya presente en el Libro del Génesis– se repite en la versión de Matto, salvo por una diferencia: el objeto de los celos ya no es Dios, sino la mujer (Adori). Una segunda diferencia con el texto bíblico es el nombramiento del arma homicida: una quijada de burro. En el Libro de los Jueces, Sansón mata a mil filisteos con esta arma, lo que prueba su valor y su fuerza sobrenaturales. En la versión de Matto, es Caín quien empuña la quijada de burro para “despachar al otro barrio” a su hermano. En ese sentido, el asesinato de Abel a manos de Caín no es narrado con dramatismo, sino con humor. El uso de anacronismos –como la alusión al revólver– y expresiones coloquiales contribuyen a la parodia del texto sagrado y sus personajes masculinos.

El cuento “El corsé” plantea un escenario en el cual los sujetos masculinos son representados como seres acrílicos que actúan impulsados por su deseo. Matan y mueren por los celos, o contemplan la posibilidad del suicidio como Mr. Thomas, quien, frente al problema del mal aliento de María Luisa, se hunde en la más profunda melancolía: “Casi estaba resuelto a suicidarme, viendo la desventura de María Luisa y mi eterna pesadumbre” (Matto 2015: 274). En diálogo con los planteamientos de las autoras del periodo, el texto presenta un archivo de masculinidades en crisis que se remontan a los tiempos antiguos (desde Caín y Abel hasta el presente del texto, con Mr. Thomas y la figura del médico espectral). Se trata de sujetos que enfrentan claros problemas para

otro lugar semejante”. En ese sentido, tiene una función decorativa como el corsé; sin embargo, su uso sería absurdo porque es un objeto aparatoso. Que se pueda mover no implica que sea un objeto portable.

controlar sus emociones, pues estas se desbordan y terminan consumiéndolos¹⁵². Sin embargo, cabe preguntarse qué ocurre con las mujeres de este relato. “El corsé” plantea dos tipos de feminidades: el yo femenino idealizado (por su belleza o su docilidad) y el yo femenino intelectual (encarnado en la figura de la narradora).

El saber de la narradora

La narradora del cuento se presenta como una mujer escritora (no en balde se dirige a sus lectoras). Además, está casada con un inglés, como la misma Clorinda Matto¹⁵³, y tiene como finalidad demostrar el impacto negativo del uso del corsé en el cuerpo/sujeto femenino: “contra lo que protesto –y paso a dar razones–, es contra aquella modificación que la mujer del siglo ha introducido en el corpiño primitivo, convirtiéndolo en instrumento de martirio y también en la fuente de las más feas decepciones” (Matto 2015: 271). Por ello, se plantea en este trabajo que “El corsé” toma algunos elementos del texto argumentativo como la inclusión de una tesis y el anuncio de los argumentos que desarrollará para defender su postura. Asimismo, la anterior cita articula dos historias aparentemente desconectadas entre sí: la historia de Adori y la de María Luisa, la mujer del mito (que no sufre) y la mujer real (que sí sufre a nivel físico y emocional). El corsé, en ese sentido, pasa de ser “un accesorio de la belleza” (Matto 2015: 271) a un instrumento de martirio que afecta la salud de las mujeres, provocándoles mal aliento y, a su vez, frustra sus expectativas matrimoniales. Todo ello atentaría contra la construcción de un sólido proyecto nacional, puesto que se pondría en riesgo “la unión entre el componente extranjero-masculino y el componente nacional-femenino” (Rojas 2022: 18)

¹⁵² Esta es otra respuesta a la construcción patriarcal de las mujeres como seres emocionales, desbordados, instintivos, exentos de razón y control, que no ha sido abordada por la crítica literaria en su estudio sobre este cuento de Clorinda Matto.

¹⁵³ Estas características que la narradora comparte con la autora revelan el carácter ambiguo y experimental del texto. Así pues, “El corsé” es un relato que juega con la autorreferencialidad.

que beneficiaría económicamente a la nación. Asimismo, el uso generalizado del corsé impediría que las mujeres ejerzan su función social asignada (maternar), porque tendrían los “cuerpos enflaquecidos, comprimidos e insalubres” (Morales-Pino en Denegri y Morales-Pino 2021: 181). Entonces, se plantea la primera crítica a los dobles estándares de la sociedad: se espera que las mujeres tengan un cuerpo “ideal” y, al mismo tiempo, que este cuerpo sea uno sano y reproductivo.

Para llegar a este planteamiento, la narradora elige contar primero la historia de Adori. El paso de la mujer ideal a la mujer real es crucial, así como la relación de la narradora con el saber que ostenta, persigue y problematiza. En la primera parte de “El corsé”, la narradora se constituye indiscutiblemente como un sujeto de saber. No solo es dueña de un saber religioso, sino también histórico, pues nombra a una serie de mujeres de la realeza francesa de los siglos XVII y XVIII –como Madame de Pompadour, Luisa de La Vallière y Madame de Montespan– que tenían el talle “aprisionado” por el corsé (Matto 2015: 270)¹⁵⁴. En otras palabras, la narradora construye una historia de la opresión femenina a partir del uso del corsé, desde el Antiguo Testamento hasta el siglo XIX. La moda, en ese sentido, se convierte en un vehículo de crítica social. Es digna de ser estudiada, porque está provocando estragos en la salud pública y el mercado matrimonial. Mr. Thomas y María Luisa, los protagonistas de su “caso de estudio”, tienen deseos de casarse, pero se ven impedidos de hacerlo por el mal aliento de ella. La narradora descubre esto hacia el final del relato, una vez que la pareja ya está felizmente casada y dispuesta a hablar sobre el asunto. Como un investigador de un texto detectivesco, interroga al inglés en el momento oportuno, cuando vencida la melancolía y encontrada la “cura”, le confiesa el motivo de su separación. En ese sentido, la narradora no es una mera

¹⁵⁴ El uso del verbo *aprisionar* no es gratuito, porque anticipa la postura de la narradora. Asimismo, el corsé sería opresivo para el cuerpo/sujeto femenino, porque no solo limita su libre movimiento, sino también porque afecta su salud y frustra sus expectativas matrimoniales.

espectadora del drama amoroso. Interviene en la historia como testigo e investigadora. De hecho, en retrospectiva, elige contar este “caso de estudio” para reforzar su postura en contra del uso del corsé.

Sin embargo, es necesario analizar cómo opera el saber de la narradora y, para ello, será necesario remitirnos al ensayo de Josefina Ludmer titulado “Las tretas del débil” (1985). En este texto, la teórica estudia las estrategias discursivas de Sor Juana Inés de la Cruz en su “Respuesta a Sor Filotea” (1700). Considera, en primer lugar, el lugar de enunciación femenino dentro de sociedades coloniales patriarcales: *saber* y *decir*, sostiene ella, “constituyen campos enfrentados para una mujer; toda simultaneidad de esas dos acciones acarrea resistencia y castigo” (Ludmer 2017: 246), puesto que el lugar del saber no estaba reservado para el sujeto femenino, sino para el sujeto masculino. A la mujer, por el contrario, se le asignaba el lugar del cuidado y los afectos¹⁵⁵. La narradora de “El corsé” rompe con esta máxima, porque se caracteriza por tomar la palabra y estar guiada por su razón y su deseo de develar la verdad. Es decir, quiere descubrir por qué María Luisa y Mr. Thomas se separaron si aparentemente se sentían atraídos el uno por el otro. En retrospectiva, la narradora sabe por qué lo hicieron, pero trae esta historia a colación para probar su punto de vista. Entonces, elige qué decir –y qué callar– para no ser objeto de censura dentro de la sociedad.

Por ello, su discurso puede resultar contradictorio en ciertos momentos: María Luisa se libera del imperio de lo efímero (la moda), pero no por iniciativa propia, sino por solicitud de Mr. Thomas: “Este papel, y la docilidad de mi novia, me han salvado de

¹⁵⁵ Josefina Ludmer lo plantea en estos términos: dentro de “la distribución histórica de afectos, funciones y facultades (transformada en mitología, fijada en la lengua) tocó a la mujer dolor y pasión contra razón, concreto contra abstracto, adentro contra mundo, reproducción contra producción” (2017: 245). Así, dentro de esta visión dicotómica de los géneros, a los hombres se les asigna un rol activo, mientras que a las mujeres un rol pasivo.

una tragedia” (Matto 2015: 274), confiesa el inglés a la narradora refiriéndose al informe médico del periódico. Nótese que no solo la ciencia salva la relación de esta joven pareja, sino también la obediencia femenina. De hecho, en ningún momento del relato escuchamos a María Luisa (o Adori). Son objetos para ser contemplados por la mirada masculina. Entonces, la pregunta queda suspendida en el aire: ¿María Luisa se libera de algo realmente? Se libera del imperativo de la moda, pero no de la palabra del sujeto masculino (ahora convertido en esposo). Una segunda contradicción que podemos encontrar en el relato es el lugar de la narradora como sujeto de saber. En la primera parte del texto, se evidencian sus conocimientos bíblicos e históricos. Sin embargo, en la segunda parte del texto, se construye como un sujeto femenino en búsqueda del saber: quiere resolver el misterio de la primera cita matrimonial de María Luisa y Mr. Thomas (Matto 2015: 273). Es entonces cuando llega a ella el recorte de la gaceta médica, en el que se explican las causas del mal aliento de María Luisa. Este “documento” de carácter científico termina siendo el caballo de Troya dentro de la argumentación de la narradora. A partir de la palabra del médico alemán, ella refuerza su posición. Pero cabe preguntarse quién tiene el saber/poder en la segunda parte del texto: ¿el médico ausente o la narradora que llegó a él por medio de su interés en el tema?

Resulta llamativo que la narradora haga alarde de un saber religioso e histórico, pero no de un saber científico. Es el otro –un sujeto masculino y europeo– quien toma la palabra en el documento, sin el menor atisbo de duda. Su discurso es solemne, porque está autorizado para hablar desde el lugar de la ciencia y la razón. Sin embargo, la narradora interviene en este documento a través de una breve nota entre paréntesis: “Mis largos estudios ginecológicos (habla un médico alemán) [...]” (Matto 2015: 274, los

corchetes son míos)¹⁵⁶. Su intervención puede leerse de dos maneras: por un lado, podría tratarse de una mera precisión de la identidad del locutor. Por otro lado, podría ser un comentario irónico sobre el lugar privilegiado que le asignamos a ciertos sujetos (hombres, europeos, médicos) dentro de sociedades poscoloniales. Entonces, no solo se problematiza el lugar de la narradora como sujeto de saber (no es ella quien transmite la “verdad científica” a las lectoras), sino que también se problematiza el lugar de poder que tiene este anónimo médico alemán. Así pues, la ambigüedad y la ironía son dos recursos que emplea la narradora para articular su discurso y sortear la censura de sus lectores varones.

La ironía y la parodia como estrategias discursivas y de resistencia

El humor puede entenderse como una “treta del débil” en términos de Josefina Ludmer, puesto que le permite a la narradora jugar con la ambigüedad y la impunidad. Nótese a manera de ejemplo la presentación de un personaje como Adori en el texto: “Un sabio alemán supone, y si no es él lo supongo yo, que existió en los tiempos prehistóricos y antdiluvianos, una gran doncella llamada Adori [...]” (Matto 2015: 270, los corchetes son míos). La narradora se apropia del saber del sujeto masculino. Parafrasea sus palabras, a diferencia del médico alemán al que sí cita textualmente al final del relato. Sin embargo, en ambos casos, les arrebató el nombre y este gesto es una forma de restarles autoridad¹⁵⁷. En la anterior cita, se puede apreciar más su tono incisivo, puesto que no sabemos el oficio del personaje aludido. Es un sabio que, además, no sabe, sino supone. Estas diferencias

¹⁵⁶ La estrategia retórica de enunciar un discurso por medio de otro sujeto se puede entender a la luz del concepto teórico de “ventriloquización”. Según Jesús Portillo-Fernández, este término proviene del término “ventrílocuo” que, a su vez, proviene del latín *ventris* (vientre) y *quus* (que habla) “que hace referencia a la persona que es capaz de hablar con el vientre, con una segunda voz originada en la zona abdominal, de manera que parezca venir de lejos y que imita las de otras personas o diversos sonidos” (2018: 243). Esta estrategia sería la que emplea la narradora para legitimar su posición contra el uso del corsé.

¹⁵⁷ Si bien tampoco se menciona el nombre de la narradora, el texto juega con elementos autorreferenciales, puesto que tanto la narradora como la autora comparten el oficio de la escritura y están casadas con ingleses.

entre el saber y el suponer pueden ser entendidas a la luz de lo planteado por Ludmer en “Las tretas del débil”. Para la autora, hacer uso de estas tretas implica separar el “campo del saber del campo del decir” y reorganizar el “campo del saber en función del no decir (callar)” (2017: 246) para no ser castigada por las figuras masculinas de autoridad.

La narradora se apropia del saber religioso y el saber científico a través de la cita, recurso es propio de los textos argumentativos y, también, estrategia de legitimación y autoridad. Sin embargo, cita bajo sus propios lineamientos, de manera imprecisa y hasta desprolija, lo que la hace desafiante. Por otro lado, se plantea una sutil diferencia entre el saber y el suponer. Suponer implica hablar desde una posición insegura. Pero esto tiene un significado distinto dependiendo del locutor. Si el sabio supone, hay una crisis en el campo del saber que tradicionalmente le corresponde. Si la narradora elige decir que supone es porque, en el fondo, no es relevante saber quién creó la historia de Adori. Tanto ella como el sabio alemán son figuras intercambiables dentro de la producción de esta historia, lo que al mismo tiempo significa que tienen poderes equivalentes. Ahora bien, como se ha observado con anterioridad, la historia de Adori –y el relato de “El corsé” en su conjunto– están marcados por el humor y, en particular, por dos modalidades discursivas: la ironía y la parodia, las cuales funcionan como estrategias retóricas de resistencia ante la seriedad oficial asociada a los grandes discursos de la cultura occidental (la ciencia, la historia y la religión).

En su artículo “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, Linda Huchteon define la ironía como la “oposición entre lo que se dice y lo que se quiere hacer entender” (1992: 176). Esta antífrasis exige una lectura atenta, porque apuesta por un manejo particular del lenguaje. Un enunciado puede tener un sentido literal (visible) y, a su vez, un sentido encubierto (invisible). La ironía funcionaría como una treta del débil, porque implicaría decir sin decir, resguardarse en la ambivalencia y el sentido

literal. Existen varios pasajes del texto que prueban el tono irónico de la narradora, pero podríamos pensar en su justificación al transcribir las palabras del médico alemán: “Copiaré el contenido del papel para conocimiento de mis lectoras que, por desgracia, no tuviesen olor a rosa o clavel” (Matto 2015: 274). La narradora no solo contextualiza la cita que viene después, sino que también explicita su lugar como mujer escritora: ella cuenta la historia de María Luisa y Adori pensando en sus lectoras, las cuales no tendrían el olor a flores por usar corsé.

Se observa, entonces, que la narradora no solo atenta contra figuras masculinas de autoridad (como el sabio o el médico alemán), sino también contra su propia audiencia. Al respecto, Hutcheon sostiene que “la función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implica, al contrario, un juicio negativo” (1992: 176-177). Si bien el juicio negativo está dirigido a las mujeres que usan corsé, al mismo tiempo el texto se ha encargado de retratarlas como víctimas de esta prenda. Asimismo, el uso del inciso “por desgracia” matiza la burla irónica, puesto que se sugeriría que la narradora se conmueve por el estado físico de sus lectoras. Ahora bien, el mal olor de la mujer que lleva corsé se convierte en un tema cómico, porque es tratado desde la hipérbole y la parodia¹⁵⁸. Así, Mr. Thomas le confiesa a la narradora cómo fue su primer acercamiento con María Luisa: “Aquel día, señora, estuve loco de amor, y creyendo ya mía a la mujer adorada, acerqué mis labios para beber el néctar de su boca, y... ¡Caí sin sentido, desmayado por un aliento... envenenado!” (Matto 2015: 273). La retórica sentimental de Mr. Thomas se rompe junto con la idealización de la mujer que huele a flores. María Luisa no solo es presa del corsé, sino también es presa de la

¹⁵⁸ Todo ello transgrediría los códigos de la típica historia de amor sentimental que no admitiría estas intervenciones humorísticas e irreverentes.

idealización masculina. Su pretendiente quiere “beber el néctar de su boca”, pero para ello debe enfrentar la realidad del cuerpo femenino contraído por la fuerza del corsé.

El texto, a su vez, lleva al paroxismo las emociones de sus personajes masculinos. Mr. Thomas se enamora con intensidad de María Luisa, no concibe un mundo sin ella y, por ello, está dispuesto a acabar con su vida si no encuentra una “cura” para su mal aliento. La historia de esta pareja tiene un efecto cómico por el origen prosaico de su separación. María Luisa no tiene una enfermedad terminal. Tampoco los separa el hecho de amar a otras personas o tener problemas de comunicación. Clorinda Matto se aleja de los tópicos de la literatura romántica con su “contra-canto” en términos de Linda Hutcheon. En su artículo dedicado a la ironía, la autora define la parodia como contra-canto; es decir, “como oposición o contraste entre dos textos. En el significado evocado a fin de poner el acento sobre la intención paródica tradicional a nivel pragmático, a saber, sobre el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante” (1992: 178). La oposición, en este caso, no sería entre dos textos, sino entre la historia de María Luisa y la tradición romántica.

Así pues, la narradora usa la ironía y la parodia como herramientas para resistir al saber/poder masculino que podemos encontrar en los discursos de la religión, la historia y la ciencia. Sin embargo, como ya se ha mencionado con anterioridad, el médico no aparece como personaje en “El corsé”. ¿Su falta de nombre y corporeidad podría significar un cambio en las relaciones de poder? ¿Qué implicancia tiene su irrupción hacia el final del relato? En el siguiente apartado, se estudiará al médico como espectro en términos de Jacques Derrida con la finalidad de problematizar el lugar del saber/poder que tiene frente a un sujeto femenino desafiante como la narradora.

El médico como espectro

En *Los espectros de Marx*, el filósofo Jacques Derrida reflexiona sobre la vigencia del pensamiento marxista en la política contemporánea. Para estudiar la figura del espectro en el *Manifiesto comunista* (1848)¹⁵⁹, se remite a otro fantasma importante dentro de la literatura clásica: el rey Hamlet, quien luego de ser asesinado por su hermano Claudio, le pide a su hijo que venga su muerte. Tanto el espectro de uno y otro texto se caracterizan por asediar a los vivos: no son invocados, aparecen y reaparecen desafiando cualquier lógica racional. Por ello, sostiene que

el espectro es una incorporación paradójica, el devenir-cuerpo, cierta forma fenoménica y carnal del espíritu. El espectro se convierte más bien en cierta «cosa» difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro. Pues son la carne y la fenomenalidad las que dan al espíritu su aparición espectral, aunque desaparecen inmediatamente en la aparición, en la venida misma, en la venida misma del (re)aparecido o en el retorno del espectro (Derrida 1998: 20).

El espectro pone a prueba el lenguaje y nuestra visión del mundo: está y no está allí. Es una ausencia presente. Una ausencia que busca o trae a colación algo del pasado (o del futuro). En ese sentido, detenta un poder. En *Hamlet* (1603), el fantasma es rey y padre. Su palabra es la ley. En el *Manifiesto comunista*, el fantasma es una ideología que está por-venir. Para reforzar el poder que tiene el rey Hamlet, Derrida analiza qué lleva puesto cuando aparece en escena:

La armadura no deja ver nada del cuerpo espectral, pero, a la altura de la cabeza y *bajo la visera*, permite al presunto padre ver y hablar. Se han practicado, y ajustado, aberturas que le permiten ver sin ser visto y hablar, eso sí, para ser oído. El *yelmo* (*helm*, el casco), al igual que la visera, sólo daba protección: sobrepasaba el escudo, y señalaba la autoridad del jefe, como blasón de su nobleza [...] Incluso cuando [la visera] está alzada, de hecho su posibilidad continúa significando que alguien, bajo la armadura, puede, a salvo, ver sin ser visto o sin ser identificado [...] Es eso lo que distingue una visera de la máscara

¹⁵⁹ Las primeras líneas del *Manifiesto comunista* son las siguientes: “Un fantasma ronda por Europa: el fantasma del Comunismo” (1948: 1). En esta investigación, se empleará *fantasma* y *espectro* como sinónimos.

con la que, no obstante, comparte ese poder incomparable, quizá la enseña suprema del poder: poder ver sin ser visto (1998: 22, los corchetes son míos).

Este poder puede ser inquietante y, por ello, no es gratuito que los fantasmas sean personajes recurrentes dentro de la narrativa gótica: viven dentro de castillos embrujados, presos de un tiempo que parece haberse detenido¹⁶⁰. Ahora bien, “El corsé” de Clorinda Matto está lejos de ser un relato gótico, puesto que el fantasma no aparece como personaje. En ese sentido, está más próximo al espectro del *Manifiesto Comunista* que al de *Hamlet*. Encarna un saber, un saber que no está asociado al por-venir, sino a la tradición, pues “la medicina moderna ha fijado su fecha de nacimiento hacia los últimos años del siglo XVIII” (Foucault 2004: 4). El paso del “Siglo de las Luces” al siglo XIX es clave para entender el desarrollo de la medicina, pues tal como señala Michel Foucault en *El nacimiento de la clínica*, “el ojo se convierte en el depositario y en la fuente de la claridad; tiene el poder de traer a la luz una verdad que no recibe sino en la medida en que él la ha dado a la luz; al abrirse, abre lo verdadero de una primera apertura” (2004: 6). Entonces, la palabra del médico se vuelve ley a partir de la función que cumple su mirada: ilumina los “misterios” del cuerpo humano. El poder de iluminación del espectro en “El corsé” es tan grande que ni siquiera es necesario revisar el cuerpo de María Luisa para “curarla”. Esto nos lleva al siguiente punto: la importancia que tiene la prensa para la circulación de información. El diagnóstico, aplicable para cualquier sujeto femenino que use corsé, se encuentra en una gaceta médica (especializada), disponible para cualquier consumidor interesado que pueda pagarla.

¹⁶⁰ Al respecto, Jerrold E. Hogle señala que estos espacios suelen ocultar “secretos del pasado que persiguen a los personajes (ya sea psicológica o físicamente)”, de modo que el asedio de los fantasmas manifiesta “crímenes no resueltos o conflictos que ya no pueden permanecer enterrados” dentro de la narrativa gótica (Hogle en Rivas 2022).

Sin embargo, el texto de Matto problematiza el poder del médico al mencionar cuál es el estado material de esta gaceta. Se encuentra recortada y “bastante apachurrada y sucia” (Matto 2015: 273). A partir de esta precisión, se aprecia una contradicción entre la forma y el fondo: la palabra del médico (ahora convertido en espectro) tiene un poder indiscutible por su función “iluminadora” y su alcance, pero al mismo tiempo su lugar de enunciación ha perdido valor. Su palabra, fuera del espacio clínico, se encuentra dentro de un texto mutilado y descuidado. Por otra parte, la narradora problematiza el lugar del saber/poder médico al resolver otro misterio que el galeno alemán ignora: ¿por qué se frustró la primera cita matrimonial de María Luisa y Mr. Thomas?

El facultativo indirectamente cura a María Luisa y posibilita su unión con Mr. Thomas. En otras palabras, gracias a su intervención, la historia de amor tendría un “final feliz”. Sin embargo, la narradora está más interesada y decidida a resolver el misterio de su inicial separación. Por esta búsqueda del saber, accedemos al recorte de la gaceta médica que reza así:

Mis largos estudios ginecológicos (habla un médico alemán), me llevaron a otra observación importante sobre las funciones del hígado, *cruelmente torturado* por el ajuste del corsé, y descubrí como causa única del aliento *fétido* de las mujeres, la comprensión dada a la cintura que estanca la bilis y *degenera* las funciones anexas a la circulación de la sangre (Matto 2015: 274, las cursivas son mías).

El discurso médico no es puramente objetivo, porque busca una respuesta emocional en el lector. En primer lugar, se sugiere una relación particular entre la parte (el hígado) y el todo (el sujeto femenino). Ambos serían cruelmente torturados por la fuerza del corsé. De esta manera, la imagen de esta prenda como “instrumento de martirio” se refuerza. En segundo lugar, se apela a la sensorialidad del lector por medio del aliento fétido y la bilis estancada. Si antes podría haber provocado risa el aliento “envenenado” de María Luisa, ahora estos efectos fisiológicos serían motivo de

preocupación porque el tono del médico no es sentimental ni irónico, sino “serio”. En tercer lugar, el uso de la palabra *degenerar* no es gratuito, puesto que forma parte del lenguaje naturalista. La sangre de la mujer que usa corsé no circularía adecuadamente, lo que terminaría por enfermarla y, dentro de los textos naturalistas, “el enfermo encarnaba la figura ambulante del paria o el leproso” (Nouzeilles 2000a: 21). Sin embargo, se plantearía que esta degeneración en el cuerpo es evitable, porque no sería provocado por un mal hereditario, sino por la moda de la época.

Por lo tanto, las voces del médico y la narradora confluyen en una misma dirección: el uso del corsé tiene un impacto negativo en la salud pública. Esto no significa que la relación entre uno y otra sea armónica, porque está en juego el saber/poder que buscan mantener oculto o visible. De esta manera, la irrupción del espectro buscaría neutralizar el saber/poder de la narradora, pero al mismo tiempo su aparición le serviría para “iluminar” a sus lectoras.

3.2 Adúlteros, asesinos seriales y mensajeros de la muerte: los médicos fatales en *La rosa muerta*

A diferencia de “El corsé”, *La rosa muerta* se caracteriza por tener varios médicos como personajes. Sin embargo, la representación de estos científicos no es positiva por la relación que tienen con Laura, la protagonista. Lejos de ser una fuente de alivio para ella, contribuyen a la aceleración de su mal y, posteriormente, a su muerte. En ese sentido, la novela plantea una mirada crítica y desencantada frente a prácticas médicas éticamente cuestionables. De esta manera, los facultativos en *La rosa muerta* representan una amenaza para los márgenes de libertad conquistados por la protagonista, puesto que buscan silenciar su voz por medio de la idealización y la objetivación. Para sustentar esta hipótesis, se estudiará la representación de tres médicos respetando su orden de aparición

en la novela: el doctor Barrios, el doctor Blumen y el doctor Castel. Todos ellos pueden ser considerados como “médicos fatales” por su relación próxima con la muerte¹⁶¹.

Para empezar, los médicos en *La rosa muerta* tienen distintos lugares de enunciación: Barrios tiene un origen español (como Laura) y es amigo suyo; Castel también tiene un origen extranjero y desempeña el papel del “abnegado amante” (Cáceres 1914: 11); y, por último, Blumen es alemán y despierta rechazo inmediato en Laura por el proceso de objetivación que ejecuta sobre su cuerpo. Entonces, la relación de la protagonista con estos facultativos oscila entre la confianza y la desconfianza. Frente a la falta de certezas sobre su enfermedad, siente angustia. En Alemania, los médicos yerran y cambian su diagnóstico. En Francia, su país de residencia inicia una relación con un personaje que encarna lo que he denominado un médico fatal por excelencia: Castel. Entonces, ninguno de los doctores de *La rosa muerta* es capaz de tratar ni curar la enfermedad de Laura por una serie de motivos que se analizarán en este apartado. Para ello, será necesario remitirnos a ciertos conceptos teóricos provenientes del psicoanálisis (Sigmund Freud) y la teoría de los afectos (Sara Ahmed).

El médico como confidente y mensajero de la muerte

El primer médico que presenta la novela es el doctor Barrios, quien además de formar parte del círculo social de la protagonista, comparte la misma nacionalidad que ella: son españoles en tierras parisinas. Por ello, se dice que este doctor era un

¹⁶¹ Propongo el concepto del “médico fatal” como una respuesta al arquetipo de la “mujer fatal”, presente en la literatura de fin de siglo, bajo las figuras de “Elena, Circe, Dalila, Pandora, Semíramis, Judith, Cleopatra o Salomé, personajes que guardan entre sí una gran semejanza, coincidiendo en sus rasgos esenciales: ellas representan la fatalidad, la perversión, la unión indisoluble entre el erotismo y la muerte (Eros y Tánatos), entre el deseo y la destrucción” (Camacho 2006: 32). En *La rosa muerta*, el personaje que reúne estos atributos es Castel; sin embargo, en este trabajo quisiera amplificar el significado de “médico fatal” para explicar el destino trágico de la protagonista. En ese sentido, entenderé lo fatal como una característica propia de las tragedias griegas, pues la novela está cargada de prefiguraciones de la muerte desde sus inicios.

“compatriota suyo, el cual, si no gozaba de gran reputación como médico, en cambio la tenía, y grande, de ser buen amigo, francote, hombre de conciencia, escrupuloso en el cumplimiento de su profesión y enamorado para no desmentir a la raza” (Cáceres 1914: 4). La descripción de este personaje es clave, porque anticipa cómo será la relación entre Laura y Castel. En primer lugar, la narradora señala que Barrios no se caracteriza por ser ducho en su carrera y esa sería una de las razones por las que Laura no acude a él como médico. Asimismo, otro motivo por el que no lo elige como facultativo sería porque es su amigo y siente vergüenza de quedar expuesta ante él como un cuerpo enfermo.

La vergüenza de Laura puede estudiarse a raíz de lo planteado por Sara Ahmed en *La política cultural de las emociones*. En este libro, la autora se propone rastrear “la manera en que circulan las emociones entre cuerpos, analizando cómo se “pegan” y cómo se mueven” (2014: 24). En ese sentido, una emoción como la vergüenza es “relacional”, puesto que involucra una (re)acción (2014: 30). Así, Ahmed plantea que “cuando nos avergonzamos, el cuerpo parece arder con la negación que se percibe (autonegación); y la vergüenza se imprime en el cuerpo, como un sentimiento intenso de que el sujeto “está contra sí mismo”” (2014: 164). ¿Qué es lo que Laura niega de sí misma al sentir vergüenza? Para empezar, esta emoción moviliza a la protagonista y la lleva a ocultarse en Berlín. Piensa que, de esta manera, puede mantener a salvo el ideal del cuerpo perfecto que ha erigido frente al resto: “Deseosa de ocultar su enfermedad a sus relaciones de París, resolvió hacer un viaje a Alemania, para continuar su curación en esa ciudad, atraída en parte, por la celebridad de los médicos prusianos” (Cáceres 1914: 4). Entonces, se infiere que Laura elige a sus médicos por el prestigio y la “discreción” que estos puedan tener. Barrios, por el contrario, es descrito como “francote”, no teme contarle sus confidencias a Laura apenas la ve en una reunión social: “El doctor Barrios se aproximó a Laura, miró en torno, y después de persuadirse de que se encontraban entre personas

que no comprendían el español, principió a soltar la lengua con labia exuberante, sin preocuparse de los que se encontraban a su lado” (Cáceres 1914: 4). En ese sentido, Barrios representaría una amenaza para el secreto que ella quiere mantener acerca de su enfermedad.

En segundo lugar, la relación de ambos personajes está regida por la amistad. Confían, hasta cierto punto, en el otro. Laura puede tener varios amigos, pero elige a Barrios como su confidente cuando se encuentra en las postrimerías de su vida. A él le revela su estado de salud y le confía la carta que escribe para Castel. Por otro lado, Barrios no ve a Laura como paciente ni como posible amante, sino como su amiga y confidente. Tal como señala la narradora, “Laura solía decir: puedo dividir a mis amigos en dos categorías: los que se enamoran de mí, y los que me cuentan sus amores. En esta ocasión no se equivocaba, el doctor Barrios era de los segundos, le hacía confidencias” (Cáceres 1914: 4). Por todo ello, su relación es más horizontal que jerárquica. Asimismo, la relación que tiene Barrios con una “amiguita” suya (Cáceres 1914: 4) anticipa la relación que tendrá Laura con Castel, pues ambos médicos terminan vinculándose sentimentalmente con sus pacientes. Pero hay una diferencia clave entre una pareja y la otra: mientras Laura acude a Castel como paciente, Barrios empieza a salir con una mujer que luego se convertirá en su cliente. Así, al hablar de ella, declara lo siguiente: “La conocí en un baile del Elíseo, yo no sabía quién era... Un día después de habernos dado algunas citas, no acudió a la hora convenida y me envió *un neumático*. La pobrecita estaba enferma y me pedía que fuese a verla, en mi carácter de médico” (Cáceres 1914: 4). Al igual que Laura, esta mujer anónima mantiene en reserva secretos para sostener el idilio con la figura amada. De esta manera, oculta su identidad y, solo cuando la enfermedad la alcanza, le revela al doctor Barrios quién es. En otras palabras, la fantasía amorosa se quiebra frente al dolor del cuerpo enfermo.

Ahora bien, una vez que esta mujer anónima convoca a Barrios como médico, él acude a su llamado y logra salvarla. Lejos de sentirse apenado por el fin de su relación, se siente satisfecho por el restablecimiento de la salud de ella. Entonces, la imagen de médico termina por sobreponerse a la de amante. Esto no implica que, durante el proceso de curación, Barrios no haya sufrido ninguna crisis, pues al recordar este penoso momento, le confiesa a Laura lo siguiente: “¡Qué infortunio! ha estado gravísima, más no se puede estar; nada, que se moría y yo allí a su lado, pasando las noches enteras sin dormir, viendo lo que perdía, sin que la ciencia sirviese para nada” (Cáceres 1914: 4). Esta sensibilidad romántica también la podemos encontrar en Castel. Ambos se dejan llevar por sus emociones, pero en el caso de Barrios, se evidencia más su impotencia y su descreimiento frente a la ciencia. Frente al sufrimiento de su amada, cae momentáneamente en el desencanto, aunque se recupera con prontitud. En general, Barrios parecería tener una imagen más positiva que Castel y Blumen; sin embargo, hacia el final de la novela, su imagen como confidente de la protagonista será eclipsada por su relación próxima con la muerte y el silenciamiento simbólico que ejerce sobre ella.

Para desarrollar este punto, es necesario remitirnos a la carta que escribe Laura a Castel. Presintiendo su hora final, nuestra protagonista viaja a Berlín para tratar su enfermedad. Sin embargo, mantiene en secreto su paradero¹⁶². El único personaje al que comunica su mal es el doctor Barrios, quien se convierte en “testigo” de su muerte¹⁶³. Sin embargo, al ver su cuerpo inerte, no puede evitar estetizarlo: “La muerte le quitó la vida, pero no la hermosura. ¡Qué bella estaba! Parecía una estatua de Carrara” (Cáceres 1914: 24). Carrara es un municipio italiano, mundialmente conocido por su venta de mármol.

¹⁶² Ni siquiera los lectores sabemos dónde –o en qué estado– se encuentra Laura hacia el final de la novela. Descubrimos, a través de la carta que lee Castel, el destino trágico de la protagonista.

¹⁶³ Si bien no la ve morir, sí la acompaña en sus últimas horas de vida.

Escultores como Miguel Ángel (1475-1564) emplearon este material para crear, entre otras obras, *El David*. Entonces, al comparar a Laura con una estatua de Carrara, se piensa al sujeto femenino como objeto artístico, dispuesto para ser contemplado. Esta objetivación guarda relación con el arquetipo de la bella muerta, tal como han advertido Elena Grau-Llevería (2018) y Luz Ainaí Morales-Pino (2021) en sus respectivos estudios sobre *La rosa muerta*.

De esta manera, Grau-Llevería sostiene que la bella muerta es una “representación visual de inmovilidad, pasividad, delgadez, desfallecimiento y desaparición” (2018: 37) y podría tener sus orígenes en otro arquetipo femenino: “the dead beloved”. En su estudio sobre la estetización de la muerte femenina en la poesía del siglo XIX, Ana Peluffo postula que

The topos of the dead beloved has a long genealogy that goes back to Classical mythology. Orpheus’ celebrated Eurydice, to name one of the most ancient examples, becomes incarnated in Edgar Allan Poe’s phantasmagoric lovers, or in the tubercular “dame aux caméllias” by Alexandre Dumas. According to Bram Dijkstra in *Idols of Perversity* (1983) it was the pre-Raphaelite brotherhood that mythologized the morbid *figura* for an England deeply traumatized by the advances of industrialization [...] Ophelia’s suicide in an aquatic tomb surrounded by floating flowers was depicted over and over again in the painting of the members of the brotherhood (2004: 63-64).

Existe una similitud en la forma de anunciar la muerte de Ofelia y Laura¹⁶⁴. Tanto la reina de Dinamarca en *Hamlet* como el doctor Barrios en *La rosa muerta* son los encargados de anunciar esta fatídica noticia al resto de personajes (y a los lectores). Mientras Ofelia muere en un arroyo, rodeada de flores, Laura muere en el quirófano rodeada por un equipo médico que no sabe cómo actuar frente a una emergencia: “Los

¹⁶⁴ Ofelia es el interés amoroso de Hamlet en la tragedia homónima de Shakespeare. Luego de ser desairada públicamente por Hamlet y saber que su padre Polonio ha sido asesinado por él, Ofelia pierde la razón y termina ahogándose en un arroyo.

fibromas habían adquirido grandes proporciones en estos últimos tiempos, causándole una hemorragia abundantísima, la que volvió a presentarse en el momento de la operación, entonces ya nada se podía esperar. Los cirujanos perdieron la cabeza, y la pobre Laura murió” (Cáceres 1914: 24). Si bien nuestra protagonista no muere en comunión con la naturaleza (como Ofelia), persiste la imagen del sujeto femenino como flor, pues Laura es equiparada con una rosa muerta hacia el final de la novela¹⁶⁵. Así pues, se convierte en una rosa en el quirófano, pálida como una estatua de Carrara. Estas imágenes de corte romántico y modernista son producidas por Barrios, quien parecería tener una conciencia trágica sobre el destino de su amiga. Ni los mejores médicos son capaces de salvar a Laura. Pierden la cabeza frente al exceso de sangre. Entonces, se sugiere que en Alemania su muerte sería inevitable: “Si hubiese querido operarse en Francia, tal vez habría sido otra su suerte, nosotros habríamos adivinado, previsto lo que podía ocurrir, nosotros conocíamos su naturaleza y ese anuncio secreto, esa convicción que tenía de que iba a morir, la habríamos tenido en cuenta para redoblar las precauciones” (Cáceres 1914: 24). Cabe preguntarse a qué “nosotros” alude Barrios en esta cita. No quiere decir que los médicos franceses sean mejores que los alemanes. No está en juego el orgullo nacionalista, sino la convicción de conocer a la paciente de manera personal.

En ese sentido, Barrios habla y reclama su lugar como amigo y confidente. Las “premoniciones” de Laura son un factor que él habría considerado antes de operarla. Sin

¹⁶⁵ Tal como ha advertido Elena Grau-Llevería en su estudio sobre *La rosa muerta*, Aurora Cáceres “no cierra el texto con la voz de Laura. En un giro de sutil crítica feminista, la historia de Laura tal como ella quiere contarla, desaparece tras la doble inscripción que de ella hace el doctor Barrios como bella muerta” (2018: 41). Con esta doble inscripción, la crítica alude al texto y el paratexto. La novela lleva el título de *La rosa muerta* por el destino “inevitable” de la protagonista, que termina constreñida dentro de un imaginario masculino romántico en el que las rosas simbolizan una feminidad asociada a la belleza y la fragilidad. De este modo, se busca inmortalizar la imagen de Laura como una “bella muerta” en contraposición a la imagen que ella busca construirse de sí misma.

embargo, este deseo es frustrado con la realidad. “Ya nada se podía esperar” (Cáceres 1914: 24) de Laura o los médicos prusianos, puesto que destino estaba sellado cuando decidió tratarse en Berlín. Frente a esta situación, siente impotencia: el saber científico ha perdido el poder de restablecer la salud de sus amadas pacientes. Sin embargo, el lamento de Barrios es rápidamente superado al final de la novela, puesto que se atreve a teorizar sobre los ciclos de muerte y resurrección de ciertos sujetos femeninos como Laura: “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” (Cáceres 1914: 25). Este “nuevo capullo” vendría a ser la hija de Castel que, ajena a la tragedia que se cierne sobre los dos médicos en la estancia, irrumpe en escena con una carcajada¹⁶⁶. Nancy LaGreca ha interpretado este desenlace de la novela como “the beginning of a new era. Other progressive women will “flower” to take Laura’s place and continue the struggle for equality” (2016: 138). Sin embargo, la información que tenemos sobre la hija de Castel es mínima. No sabemos cómo se llama, a qué se dedica o quiere dedicar. Es decir, no sabemos nada acerca de su deseo. Es un personaje desprovisto de interioridad, a diferencia de Laura. Más que el inicio de una nueva era, encuentro en esta cita el fantasma de un nuevo ciclo de violencia sobre el sujeto femenino. El final de *La rosa muerta* es problemático porque la visión de Barrios sobre la mujer acabaría permeando la misma escritura del texto. La imagen de Laura como la bella muerta se cristalizaría con el título de la novela: pasiva, inmóvil, desprovista de una voz propia. Pero esta imagen contrasta con la agencia que tiene este personaje para viajar y buscar un tratamiento eficaz contra su enfermedad. Laura se niega a permanecer en silencio incluso

¹⁶⁶ Castel se entera de la muerte de Laura en su casa: “En la semioscuridad de la estancia no se veían, estaban inmóviles cual dos sombras dolorosas, en medio de las cuales vagaba la imagen de la muerte. Una voz sonora, aguda como un trino, lanzó una carcajada, que por lo inusitada les hizo estremecer” (Cáceres 1914: 25). El contraste entre los personajes es claro: mientras los médicos tienen un aire taciturno por el luto que les dejó la muerte de Laura, la hija de Castel destaca por su belleza y su vitalidad.

cuando se aproxima la hora de su muerte. Es, en palabras de Luz Ainaí Morales-Pino, una “moribunda habladora” (2021).

Si bien el texto no es narrado en primera persona, la focalización de la narración recae en Laura; sin embargo, luego de su muerte, el personaje de Barrios adquiere protagonismo. De esta manera, la voz de la narradora termina por diluirse hacia el final de la novela para dar paso a la visión masculina y científica sobre las “rosas muertas”. El destino de la hija de Castel podría ser el de Laura. La belleza es efímera, con o sin enfermedad de por medio. En ese sentido, se refuerza la imagen de Barrios como mensajero de la muerte. Anuncia sucesos fatídicos acaecidos o por acaecer. La amenaza de ser silenciada recae también sobre la hija de Castel, que también se convierte en un objeto de idealización por parte de personajes masculinos: “Su belleza se había desarrollado con la exuberancia oriental, estaba floreciente de juventud, de alegría y de hermosura” (Cáceres 1914: 25). Entonces, la angustia que siente Laura frente a la posibilidad de perder su belleza puede ser interpretada a raíz de todo lo discutido como el temor a perder la voz incluso cuando está con vida. Si bien la novela se encarga de acentuar los estragos que provoca la enfermedad en el cuerpo, el imaginario que prevalece es romántico y masculino. Por tanto, Barrios terminaría traicionando la confianza de su amiga al ignorar cómo ella quiere ser recordada¹⁶⁷. Esta traición, además, revela la conciencia de la autora sobre la futilidad de un proyecto disruptivo en la sociedad del entre siglos. Esto explicaría el quiebre del poder que intenta auto-conferirse Laura y, a

¹⁶⁷ Laura no quiere ser recordada como una bella muerta, sino como “la Venus más perfecta que queda del arte contemporáneo” (Cáceres 1914: 23). En esta cita, se observa cómo Laura se apropia del lenguaje modernista de Castel. Sin embargo, no busca objetivarse a sí misma, sino imponer una visión de su cuerpo con la que se identifica. Se pone en el mismo lugar que una divinidad: Venus, la diosa romana del amor, la belleza y la fertilidad. Este gesto es desafiante, porque Laura es una mujer que no puede –o no quiere– ser madre.

nivel extratextual, pondría en evidencia el poder que intenta conferirse la autora mediante el texto.

Blumen y el fantasma del asesino serial

Los facultativos que tienen mayor aparición en la novela –y, a su vez, han sido más estudiados por la crítica literaria¹⁶⁸– son Castel y Blumen. Estos médicos funcionan como personajes antitéticos no solo por el espacio geográfico en el que viven, sino también por la relación que mantienen con la protagonista. Para empezar, Blumen es un ginecólogo alemán que tiene su consultorio en Berlín. Esta ciudad tiene una representación negativa desde el inicio:

[Laura] veía reproducirse su pasado con la fuerza del instante presente. Recordaba su peregrinación de dolor por las clínicas de Berlín. Fue aquella la romería del sacrificio, del holocausto. Y aún se estremecía de espanto ante la visión del primer día, no lejano, en el que un facultativo le dijo:

–Cuídese usted, puede ser grave lo que usted tiene (Cáceres 1914: 4).

El recuerdo de Berlín es traumático, porque está marcado por la violencia y la repetición. Ahora bien, para sustentar esto, es necesario definir qué es el trauma. En su artículo “La noción de trauma en la obra de Freud y Lacan: algunas relaciones posibles con el juego infantil y la formación psíquica de la memoria”, Norma Bruner y otros autores señalan que el trauma es un acontecimiento disruptivo, porque “trastoca las coordenadas del relato de una vida, inscribiendo al acontecimiento traumático como lo que escinde al sujeto y a su relato en un antes y un después” (2016: 111). Esto explicaría por qué el texto se encuentra cronológicamente desordenado: inicia con Laura en París, a

¹⁶⁸ Son varios los estudios sobre los médicos en *La rosa muerta*: Julia Martínez (2014) analiza estos personajes en relación a los espacios que habitan (París/Berlín), Nancy LaGreca (2016) examina las masculinidades de Castel y Blumen en relación al deseo femenino, Elena Grau-Llevería (2018) y Luz Ainaí Morales-Pino (2021) estudian las estrategias del sujeto femenino para resistir al poder/saber médico masculino, entre otros.

punto de conocer a Castel; después, hay un salto al pasado en el que se aprecian los primeros síntomas de su enfermedad, por lo que toma la decisión de tratarse en Berlín; y, finalmente, el texto vuelve al tiempo presente en el que Laura recupera la esperanza al conocer a Castel.

Sin embargo, cabe preguntarse cuál es el origen del trauma, pues no es la enfermedad la que marca un antes y un después en la vida de Laura, sino cómo esta es tratada en Alemania. En Berlín, nuestra protagonista es examinada por varios médicos, pero ninguno de ellos le ofrece una cura o tratamiento eficaz. Por el contrario, yerran o se contradicen al emitir sus diagnósticos. Pensemos, a manera de ejemplo, en su primer encuentro con un médico alemán¹⁶⁹. Lejos de inspirarle alivio o certeza alguna sobre su salud, refuerza su temor a lo desconocido: “Cuídese usted, puede ser grave lo que usted tiene” (Cáceres 1914: 4). Esta prefiguración de la fatalidad se acentúa durante su estancia en Berlín, porque ningún facultativo es capaz de encontrar la fuente de su dolor.

Asimismo, el viaje a esta ciudad es entendido como un peregrinaje y, de acuerdo con el diccionario virtual de la Real Academia Española, el acto de peregrinar es “ir a un lugar sagrado recorriendo un camino por devoción”. El uso de este lenguaje religioso es irónico, porque Laura no viaja a Berlín para encontrarse con Dios. No busca una verdad trascendental, sino una verdad “científica”. Por ello, acude a la clínica en lugar del templo¹⁷⁰. Busca curar su cuerpo, no salvar su alma. Ahora bien, su peregrinaje se hace

¹⁶⁹ A diferencia de Blumen, el resto de médicos alemanes carece de nombre. Esta es una forma de restarles poder e importancia, pues se sugeriría que no tienen individualidad. Acechan, como sombras, a la protagonista.

¹⁷⁰ Otra novela que juega con esta terminología religiosa es *Peregrinaciones de un alma triste* (1876) de Juana Manuela Gorriti. Tal como ha señalado Francesca Denegri, el uso de la palabra “peregrinaciones” “legitima el tránsito que realiza la protagonista y evita cualquier posible cuestionamiento sobre una mujer que viaja sin la compañía del hombre por toda Latinoamérica” (Denegri en Torres 2016: 58). Esto último también aplica para la protagonista de *La rosa muerta*, quien viaja por una parte de Europa para recuperar su salud.

largo y fatigoso, porque no encuentra la cura a su enfermedad en ninguna de las clínicas a las que acude. Por este motivo, su estancia en Berlín se convierte en una “romería del sacrificio, del holocausto” (Cáceres 1914: 4). El temor a perder la vida se agudiza cuando conoce a Blumen, puesto que este personaje es comparado directamente con Jack, el Destripador¹⁷¹:

Delante de [Laura], pendía en la pared un lienzo de tamaño natural, que representaba una mesa de operaciones, encima de la cual aparecía extendido un hombre, mostrando las entrañas que le desbordaban rojas y sanguíneas como una granada reventada; al lado de este, el doctor Blumen, de pie, blandía en el espacio un cuchillo, como un barbero luce su navaja [...] Desde aquel momento, poseída del terror y repulsión indecibles, imaginóse al doctor Blumen, no como un hombre de bien y útil a la humanidad, sino como un malhechor, un Jack, el destripador (Cáceres 1914: 7).

En primer lugar, estamos frente a un médico con gustos artísticos. Tiene un lienzo de tamaño natural en su consultorio. Sin embargo, lo que exhibe este lienzo es un espectáculo de terror: un hombre con el cuerpo abierto, probablemente muerto¹⁷². En segundo lugar, este cuadro funciona como una prefiguración de la muerte para Laura, porque inmediatamente se activa el temor a acabar como el hombre del lienzo. Este se encuentra en la mesa de operaciones de un quirófano, lugar en el que termina perdiendo la vida nuestra protagonista hacia el final de la novela. Asimismo, es significativa la representación naturalista de este cuerpo masculino, puesto que se sugeriría que Blumen goza con la violencia¹⁷³. Lleva un cuchillo que acaso se empleó contra el hombre del lienzo.

¹⁷¹ Jack, el Destripador fue un asesino serial en la Inglaterra del siglo XIX, famoso por no haber sido atrapado por la policía. Su identidad también es un misterio.

¹⁷² Resulta interesante que la víctima sea un varón y no una mujer, puesto que las principales víctimas de Jack, el Destripador fueron las mujeres dedicadas a la prostitución.

¹⁷³ Y, además, goza con la presencia de un testigo, dado que el cuadro no se encuentra en un lugar privado, sino público, a la vista de sus pacientes.

Ahora bien, el uso de armas punzocortantes como el cuchillo y la navaja no solo refuerza la similitud de Blumen con Jack, el Destripador, sino que también pone al descubierto el tipo de violencia que recaía sobre el cuerpo femenino en la Inglaterra del siglo XIX. De acuerdo con Robert D. Keppel y otros autores (2005), las víctimas de este asesino serial sufrieron cortes en la garganta, mutilaciones en el área genital y abdominal, extirpación de órganos y desfiguración del rostro y, si bien no se encontró evidencias de que estas hayan sido violadas, algunos de estos ataques tienen indudablemente un componente sexual. Para reforzar este punto, podemos pensar en el papel que cumplen las armas blancas en un género cinematográfico popular como el *slasher*. En su estudio sobre los asesinos seriales en este tipo de películas, Carolina Ibáñez sostiene que estos personajes

no suelen portar armas de fuego. Un arma que descuartice, mutile o raje, con una consecutiva cascada de sangre, resultará más atractiva en la puesta en escena que un simple y rápido disparo. Tienen preferencia las armas que puedan abrir y desmembrar el cuerpo [...] Clover señala la simbología fálica del arma del asesino, como extensión de su propio cuerpo, que puede ser un cuchillo, un machete o una sierra mecánica, que penetra en el cuerpo de las víctimas (2019: 15).

En otras palabras, por medio del ataque con un arma punzocortante, el asesino serial de los *slashers* ejercería violencia sexual sobre sus víctimas. A partir de esta lectura simbólica, el miedo de Laura cobra otras dimensiones. Blumen blande un cuchillo como si se tratara de una espada, dispuesto a desatar una guerra en el cuerpo de nuestra protagonista. Este escenario bélico se refuerza con el léxico empleado para describir el estado del hombre del cuadro: “[...] aparecía extendido un hombre, mostrando las entrañas que le desbordaban rojas y sanguíneas como una granada reventada” (Cáceres 1914: 7). Entonces, el deseo de Laura por conservar su cuerpo intacto no se debe únicamente a su búsqueda de preservar su belleza, sino también es una forma de resistir al asedio del

fantasma de un asesino serial. Nuestra protagonista no quiere acabar como las víctimas de Jack, el Destripador. Estas eran mujeres “públicas”, dedicadas a la prostitución.

Si bien Laura no se dedica a este oficio, se puede argüir que es otro tipo de mujer pública, porque participa activamente en eventos sociales, viaja de un país a otro sin la compañía de un hombre y, sobre todo, no está regida por la vida doméstica al ser viuda y gozar de una buena economía. Es una mujer que desacata el deber ser femenino, como las prostitutas asesinadas por Jack, el Destripador. Al respecto, Judith R. Walkowitz señala que “over the past hundred years, the Ripper murders have achieved the status of a modern myth of male violence against women, a story whose details have become vague and generalized, but whose “moral” message is clear: the city is a dangerous place for women, when they transgress the narrow boundaries of home and hearth and dare to enter public space” (1982: 544). Entonces, Laura teme inconscientemente ser castigada por Blumen. Por ello, huye desesperadamente a un espacio familiar y seguro como París.

En tercer lugar, la visión de Blumen como Jack, el Destripador desencadena el efecto ominoso en Laura. Según Sigmund Freud (1986), lo ominoso o lo siniestro – *unheimlich* en alemán– se manifiesta cuando lo familiar se des-familiariza, y esto produce angustia en el sujeto, porque entre otros motivos, se siente bajo la amenaza de un Otro vinculado y deseoso de conducirlo a la muerte. El médico deja de ser un “hombre de bien y útil a la humanidad” (Cáceres 1914: 7) para ser y no ser Jack el Destripador, un asesino serial en la Inglaterra del siglo XIX que desfiguraba el cuerpo de las mujeres hasta volverlas irreconocibles. Ahora bien, no solo la figura del médico se desdibuja y des-familiariza, sino también la ciudad de Berlín, que pasa a convertirse en una suerte de Londres de 1888, bajo el acecho de un asesino de rostro desconocido. Al respecto, resulta irónico que Blumen signifique “flores” en alemán, porque los hombres como él acabarían

con la vida de las “rosas” como Laura.

Este médico también sería objeto de rechazo para nuestra protagonista, porque la sometería a un proceso de objetivación. Es decir, Blumen convierte a sus pacientes en objetos de estudio. Por ello, adopta una fría distancia con las mujeres que acuden a su consultorio. Este trato despersonalizado ofende a Laura, porque ella se esfuerza por hacer visible su singularidad, a través del culto a su imagen. Así, tiene una fascinación por el uso del corsé y recibe clases de gimnasia para conservar su figura. Sin embargo, esta disciplina que ella tiene consigo misma se interrumpe con los primeros síntomas de su enfermedad y, cuando acude a la clínica de Blumen, se encuentra con un “espectáculo” en la sala de espera:

[...] era digno de una página de Abel Faivre [...] una hilera de mujeres, solas algunas, y otras, acompañadas de sus esposos, descansaban en los sofás o sillas que habían colocado 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 las que condenaba la enfermedad (Cáceres 1914: 6-7).

Jules Abel Faivre (1865-1945) fue un pintor y caricaturista francés. En la revista ilustrada *L'Assiette au Beurre*, se difundieron varios de sus trabajos en los que se representaba de manera satírica a los médicos y sus pacientes. Los cuerpos de ellas – descubiertos frente a la mirada masculina y científica– eran sexualizados o ridiculizados por su tamaño o su peso. Resulta interesante la relación que traza Laura entre estas mujeres y las que encuentra en la sala de espera. Todas ellas muestran su “deformidad” sin el pudor que caracteriza a nuestra protagonista. Forma parte de su rutina descubrirse y aguardar su turno, junto a otras desconocidas. Por ello, la espera se convierte en un espectáculo para Laura, que no puede dejar de observarlas con una mezcla de horror y fascinación. Esta sensación se refuerza cuando conoce a la “heroína de la fealdad

doliente”, quien es descrita como “una mujer muy flaca, casi escuálida” cuyo “abdomen, en su formidable desarrollo, habíase desviado hacia el lado derecho sobresaliendo con agudeza ostensible” (Cáceres 1914: 7). Esta representación grotesca del cuerpo femenino es similar a la que podamos encontrar en los dibujos de Abel Faivre. Sin embargo, la narradora le da el estatuto de heroína a esta mujer anónima, convirtiéndola en una versión especular de la misma Laura¹⁷⁴. De esta manera, frente a la figura de la heroína, el médico se erige como una amenaza para la libertad y la preservación de la vida.

El médico como sujeto deseante

Leopoldo Castel es el nombre del interés amoroso de Laura. Es un hombre de origen turco, casado y con hijos. Su visión del matrimonio es pragmática:

sabía que, para ejercer su profesión de ginecólogo, le era necesario adquirir la respetabilidad que socialmente da la condición de casado; además, deseaba tener un hogar y los cuidados materiales que este procura, librándose así de entenderse con las pequeñeces de la existencia diaria, lo que también le era indispensable, deseoso, como estaba, de consagrarse por entero a su profesión, sin distraer el tiempo, que le era precioso, en futilidades (Cáceres 1914: 12).

Se infiere, entonces, que Castel no se casa impulsado por el amor romántico, sino por los beneficios de la vida conyugal. Dentro del matrimonio, espera que su esposa – cuyo nombre nunca es revelado – se responsabilice del trabajo doméstico y del cuidado de los hijos. Estas labores, a su vez, son menospreciadas por remitir a una realidad prosaica de la que él quiere escapar. Así, se percibe a sí mismo como un artista: “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” (Cáceres 1914: 12). Su consultorio

¹⁷⁴ Al respecto, Vanesa Miseres señala que “Laura no quiere quedar fuera de la norma y ser rechazada por su deformidad, pero también, al esconderse, revela su poder volitivo, [pues] rechaza el mandato médico de la cirugía, rechaza la marca que la intervención dejaría en su cuerpo” (2024).

tiene un estilo sofisticado, modernista: “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 porcelanosa japonesas guardenciendo un bargueño moderno” (Cáceres 1914: 3). Considerando que “buena parte de las masculinidades “modernistas” del entresiglos [...] se vincularon con idearios de marginalidad, antinormatividad e improductividad” (Morales-Pino 2021: 127), Castel se erige como un médico distinto al resto, excepcional al igual que Laura. Por ello, convierte su consultorio en una suerte de “torre de marfil”, lleno de objetos cuidadosamente seleccionados para la vista de sus pacientes.

Sin embargo, no es el único “artista” en la obra, puesto que Laura “se entrega a la producción de un yo ‘as an aesthetic artifact’ que encarna el último grito de la moda, a la vez que [...] se sitúa en un paradigma de feminidad antiburguesa que rechaza la domesticidad, el matrimonio, no busca la maternidad y niega el principio femenino burgués de vivir en función de la entrega a otros” (Grau-Lleveria 2018: 39). Esto explicaría por qué conectan de manera casi inmediata cuando se conocen: ambos valoran la sensibilidad artística del otro. Asimismo, no es fortuito que se conozcan en el consultorio de Castel. Este espacio no solo simboliza el lugar de la medicina y la estética, sino también es el lugar en el que se libera el deseo:

[Castel] se acercó a Laura pausadamente, cruzó uno de sus brazos por la espalda de esta y rozándole la cara, le dijo:

“Deme usted un beso, Laura.”

Ella se sintió paralizada y no tuvo tiempo de responder, como no fuese instintivamente, devolviendo el beso, amante, lento e inmenso con que el doctor le apretaba los labios. No obstante, reaccionó su espíritu un segundo, durante el cual pretendió desprenderse del doctor, mas en vano, porque la caricia la cauterizaba con la fuerza de una quemadura. El doctor pareció no darse cuenta de esta efímera reacción, e insaciable en ternezas devorábala a besos... (Cáceres 1914: 19).

Castel inicia la relación extramatrimonial con Laura al demandarle un beso en la intimidad del consultorio. La pasión que él siente por el arte y la ciencia es la misma que siente por ella. Olvida que está casado y se encuentra en su lugar de trabajo, pues se encuentra obnubilado por su deseo. Tampoco advierte el rechazo inicial de Laura que busca separarse sin éxito. Al respecto, llama la atención el lenguaje médico empleado para nombrar el deseo femenino: frente a las caricias del sujeto amado, nuestra protagonista siente su piel cauterizada. Pero esta cauterización no se da por medio de un artefacto médico, sino por el contacto de su cuerpo con el de ella. Con el tiempo, esta “quemadura” de la pasión tendrá un impacto negativo en su salud, puesto que su enfermedad, controlada inicialmente por Castel, volverá a manifestarse al mantener relaciones sexuales con él. Por ello, este personaje termina convirtiéndose en un médico fatal para la protagonista: no solo le da placer, sino displacer. Aúna las fuerzas del Eros y Tanathos, del amor y la destrucción. En ese sentido, Castel sería mucho más peligroso para Laura que Blumen, puesto que no representa una amenaza visible de la que ella pueda alejarse. Por el contrario, Castel ejerce un poder de atracción sobre ella.

Mientras que Berlín está marcada por la muerte, la peregrinación y el dolor, París –la ciudad en la que vive y trabaja Castel– es el escenario del carnaval, la vida y la liberación sexual: “París vibraba al unísono en una sola carcajada de festejo. Reían despreocupadas las jovencitas en un jolgorio de verbena picaresca; reían los transeúntes envueltos en la oleada de la mascarada; las grandes damas desde el fondo de sus carrozas huyendo de la popular cabalgata clounesca y deslumbrante de colorido” (Cáceres 1914: 13). Se refuerza, en ese sentido, la imagen arquetípica de la ciudad del amor. Después de haber huido del fantasma del asesino serial, Laura retorna a París desesperanzada. No obstante, en el consultorio de Castel, es atendida con respeto y sumo cuidado. A diferencia de Blumen, Castel valora la belleza de Laura. No es un caso de estudio, sino una obra

artística.

Por esta razón, ella se siente sexual y afectivamente atraída hacia él. Castel demuestra una sensibilidad otra: tiene una “piedad maternal” (Cáceres 1914: 10), es “el más abnegado amante” (Cáceres 1914: 11) y, además, se comporta “cual niño” al titubear y sentirse avergonzado ante la presencia de Laura (Cáceres 1914: 14). Lejos de controlar y regular sus emociones para ser lo más objetivo posible al momento de tratar a su paciente, Castel siente *mucho* hasta el punto de aglutinar una triple representación: madre, amante y niño. Esta feminización e infantilización de Castel plantea una masculinidad problemática que se refuerza con el adulterio que comete él al ser un hombre casado y con hijos. No solo cae en el error de ver a la mujer y no a la paciente, tal como apuntó Laura en una de sus conversaciones, sino también transgrede los votos conyugales. Si dos de los valores de la burguesía son el respeto por el matrimonio y la familia, Castel los incumple y no es castigado por eso en la novela. No obstante, su autoridad moral es desacreditada por el lector implícito, quien será testigo de cómo el facultativo usará su propio consultorio como lugar de encuentros sexuales, arriesgando así la salud de Laura. De esta manera, Castel no respeta el juramento hipocrático de cuidar y salvar la vida de su paciente y, además, es él quien toma la iniciativa para cometer la infidelidad.

3.3 Entre fantasmas y masculinidades desbordadas: la crisis del sujeto/saber médico frente a la agencia femenina en “El corsé” y *La rosa muerta*

Existen varios puntos de contacto y divergencia entre ambos textos. En primer lugar, el saber médico es problematizado por medio de la ironía. Por un lado, la narradora de “El corsé” emplea el humor para problematizar el lugar de enunciación privilegiado del facultativo en la sociedad. Su palabra tiene el poder de cambiar el destino de los jóvenes amantes, pero al mismo tiempo se ha convertido en un fantasma, en un recorte periodístico arrugado. Por otro lado, *La rosa muerta* es una novela irónica desde el título,

porque el nombre de la protagonista (des)aparecería tras el velo del arquetipo decadentista de la bella muerta. De esta manera, la identidad de Laura estaría bajo disputa entre ella y los imaginarios masculinos encarnados en la figura del amigo, el amante y el médico.

En segundo lugar, el facultativo tiene un carácter espectral en ambos textos. Por un lado, no tiene el lugar de personaje en “El corsé”. Es una “voz” a la que recurre la narradora para reforzar su posición contra el uso de esta prenda. Por otro lado, el fantasma de Jack, el Destripador recorre las calles de Berlín a través de la figura de Blumen en *La rosa muerta*. El encuentro con este médico resulta traumático para la protagonista, puesto que no solo siente bajo amenaza su vida, sino también sus márgenes de libertad.

En tercer lugar, la crisis del sujeto/saber médico en ambos textos puede ser interpretada como una respuesta a la incursión de las mujeres en el espacio público: la narradora en “El corsé” tiene un lugar en la prensa y no teme tomar la pluma para defender su posición enunciativa, mientras que los médicos en *La rosa muerta* son asociados a la transgresión y la muerte. No respetan sus votos conyugales ni el juramento hipocrático de preservar la vida de sus pacientes a toda costa.

Entonces, los textos de Clorinda Matto y Aurora Cáceres se insertan en los discursos críticos a la ciencia y la medicina del periodo, aunque desde otro lugar enunciativo y desde la visibilización de otros sujetos, en un contraste radical con respecto a lo que se estaba planteando en los imaginarios modernistas y decadentistas. Piénsese, a manera de ejemplo, en la representación del médico en *Un adulterio* (1903) del escritor mexicano Ciro B. Cevallos (1873-1938). Esta novela cuenta la historia de Rogelio Villamil, un hombre enfermo de tisis que, por prescripción médica, viaja a su casa de campo para recobrar su salud. Sin embargo, en este espacio en el que debería encontrar paz, se enamora de Geraldina Kerse, una viuda de origen escocés que tiene una extraña relación con un gorila que la sigue a todos lados. Hacia el final de la obra, se descubre

que la relación entre la mujer y el animal es de índole sexual. De esta forma, Geraldina se constituye en el texto como un sujeto degenerado y adúltero¹⁷⁵.

Si bien los tópicos del crimen pasional y la degeneración social están asociados al naturalismo, la crítica literaria ha leído esta novela como modernista y decadentista por su tratamiento “inquietante” del adulterio (Gutiérrez 2014: XII). Así, Rogelio entendería el amor como un ideal y lo perseguiría para escapar de su vida prosaica. Sin embargo, esta búsqueda no es el único factor que lo conduce a la muerte, pues la obra subrayaría y cuestionaría el poder/saber que tiene el científico al derivarlo al campo y casarlo con Geraldina¹⁷⁶. En ese sentido, *Un adulterio* devela, desde otro lugar enunciativo, la crisis y la impotencia del sujeto masculino modernista.

Por tanto, los textos de Mercedes Cabello, Aurora Cáceres y Ciro B. Cevallos muestran la heterogeneidad de la literatura latinoamericana del entre siglos, así como las distintas agendas estético-políticas de sus autores, y sus diferentes formas de participación en el campo literario e intelectual del periodo. Las mujeres en “El corsé” (1890) y *La rosa muerta* (1914) están lejos de ser la *femme fatal* de *Un adulterio* (1903). Sin embargo, la visión del médico fatal en esta novela sí estaría presente en la novela de Aurora Cáceres.

Ahora bien, en los textos de Clorinda Matto y Aurora Cáceres se buscaría abrir espacios en los que las mujeres burguesas no estén sujetas a los imperativos de la moda a costa de su salud¹⁷⁷ ni tampoco sufran (o mueran) por iniciar su vida sexual. Del mismo

¹⁷⁵ Para este momento de la historia, Geraldina ha aceptado casarse con el protagonista por la intervención del médico, quien la persuade de “otorgar su mano al admirador, si no, por amor, por piedad” (Ceballos 1903: 41). En ese sentido, el galeno cumple un papel clave en el destino fatal de Rogelio, quien encontraría la muerte a manos del gorila hacia el final de la obra.

¹⁷⁶ De hecho, el médico termina convirtiéndose en el padrino de bodas de ambos personajes: “El casamiento se verificó en la parroquia del pueblo apadrinando la ceremonia religiosa el médico” (Ceballos 1903: 41).

¹⁷⁷ No es un dato menor que el texto se haya publicado originalmente en *El Perú Ilustrado*, revista que la misma Matto dirigió entre octubre de 1889 a julio de 1890 (Ortiz 2018: 104). Esta revista no solo presentó “un país dinámico, secreta cornucopia al alcance de los hombres emprendedores” (Tauzin 2003: 149), sino que también estuvo compuesta por un amplio número de avisos publicitarios. Por ello, Isabelle Tauzin sostiene que, conforme *El Perú Ilustrado* ganaba popularidad, “el límite entre la información y la publicidad casi no existe [...] El lector es considerado como un comprador potencial al que la revista presenta las

modo, la protagonista de *La rosa muerta* apostaría por una representación de sí misma como obra de arte para trascender en la historia y la memoria de quienes la conocieron, lo que la volvería un personaje mucho más disruptivo y desafiante que María Luisa. Sin embargo, el desenlace de *La rosa muerta* truncaría el deseo de la protagonista, poniendo en evidencia la imposibilidad/futilidad de su proyecto artístico. Por todo esto, ninguno de los textos analizados en este capítulo plantearía discursos idealistas o celebratorios sobre la mujer y la modernidad.



últimas novedades, ya sean productos de importación o fabricados en el país bajo patente extranjera” (2003: 154). Entre los productos que se ofrecieron en sus páginas, destacan los diversos tipos de corsés, lo que volvería aún más problemático el texto de Matto porque, por un lado, se cuestionaría el uso de esta prenda y, por otro lado, se promovería su venta por la naturaleza comercial de la revista.

CONCLUSIONES

Esta investigación ha analizado la representación de las mujeres enfermas, las prostitutas y los médicos en un corpus específico de la literatura latinoamericana del entre siglos (1880-1914) a partir del diálogo con los postulados de la crítica literaria feminista, los estudios literarios sobre el periodo de entre siglos y la teoría crítica contemporánea. El objetivo ha sido analizar las relaciones de poder y resistencia entre los personajes masculinos y femeninos en una serie de obras que problematizan las matrices estético-ideológicas dominantes en la producción literaria de la época, tales como el modernismo, el naturalismo y el decadentismo. Si bien dos de los cuatro textos literarios estudiados han sido ampliamente analizados por la crítica literaria, mi trabajo ha buscado establecer una lectura comparativa e interseccional entre *Blanca Sol* (1889) de Mercedes Cabello, “El corsé” (1890) de Clorinda Matto, *La rosa muerta* (1914) de Aurora Cáceres y “El velo de la Purísima” de Adela Zamudio. Pese a sus diferencias estéticas e ideológicas, estos textos trazan una cartografía sobre el no-lugar de la mujer en la nación y complejizan los postulados y valoraciones en torno a lo que se ha denominado común y problemáticamente como “literatura femenina”.

En primer lugar, todos estos textos plantean feminidades y masculinidades en crisis en un contexto de grandes cambios socioculturales como el periodo de entre siglos (Grau-Lleveria 2008, Morales-Pino 2017). En materia de género, las mujeres empiezan a tener más participación en la esfera pública; aunque, en el caso de las escritoras del siglo XIX, eligen pronunciarse desde el lugar autorizado de madres republicanas. Al adoptar este modelo de feminidad, las mujeres “accedían a la categoría de la ciudadanía por medio de la influencia moral que ejercían sobre futuros ciudadanos” (Peluffo 2004: 106). Así, intervenían en la esfera pública sin transgredir los límites de la esfera doméstica, ya que

tomaban la palabra por sus lectores/hijos de la nación. Por ello, no es casual que autoras como Mercedes Cabello (Moquegua, 1845-1909), Clorinda Matto (Cusco, 1852-1909), Adela Zamudio (Cochabamba, 1854-1928) y Aurora Cáceres (Lima, 1877-1958), desde distintos lugares de enunciación, lleven al terreno de la ficción su preocupación por temas de interés público como el trabajo, la educación y la salud sexual y reproductiva de las mujeres.

Ahora bien, en los textos seleccionados para esta investigación, las mujeres ocupan lugares marginales en la sociedad, puesto que se encuentran enfermas y/o trabajan como costureras y prostitutas. A pesar de ello, toman la palabra para articular su discurso de la queja y, con ello, se apropian de un signo de poder como la pluma que tradicionalmente era reservada para el sujeto masculino (Gilbert y Gubar 1998). Así, como las escritoras del siglo XIX analizadas por Sandra Gilbert y Susan Gubar, buscan “liberarse del encierro social y literario mediante redefiniciones estratégicas del yo, el arte y la sociedad” (1998: 12). De esta forma, desafían las construcciones patriarcales del ángel del hogar, la mujer fatal y la bella enferma/muerta.

En segundo lugar, frente al protagonismo de los personajes femeninos en las obras estudiadas, los personajes masculinos que gozan de autoridad científica (como los médicos), autoridad religiosa (como los canónigos) y autoridad jurídica (como el *pater familias*) son cuestionados por su ausencia y sus contradicciones éticas. Por consiguiente, los textos de Mercedes Cabello, Clorinda Matto, Adela Zamudio y Aurora Cáceres problematizan las relaciones de poder entre los personajes femeninos y masculinos, así como los lugares que la cultura les ha designado: el espacio doméstico dejará de ser el lugar exclusivo de la familia para ser una extensión de la vida pública al convertirse en el espacio laboral de las costureras y prostitutas.

En tercer lugar, todos los textos estudiados se caracterizan por ser anti-sentimentales en menor o mayor medida, puesto que plantean una visión cruda de la enfermedad y el precario trabajo femenino. En ese sentido, coincido con Luz Ainaí Morales-Pino al señalar que

la apelación al realismo sin matices melodramáticos ni complacientes fue un recurso usado por las escritoras de la época para abordar cuestiones sociales desde una perspectiva ética diferencial. Se trata de un realismo con improntas de género que visibiliza especialmente las problemáticas que aquejan a las mujeres dejadas de lado por la modernidad patriarcal; al tiempo que propone caminos para la reforma desde la concepción de la literatura como aliada para la mejora social (2022b: 48-49).

Ahora bien, el realismo al que apelan Mercedes Cabello, Clorinda Matto, Adela Zamudio y Aurora Cáceres varía en cada una de las obras estudiadas. Mientras que *Blanca Sol* (1889) y “El velo de la Purísima” exponen los factores sociales por los que las mujeres se prostituyen con una dosis de ironía¹⁷⁸, “El corsé” (1890) se destaca por su humor desde principio a fin y tiene como propósito reformar el comportamiento de las mujeres que están sujetas al poder de la moda. *La rosa muerta* (1914), por otra parte, plantea un final trágico para su protagonista porque el ejercicio libre de su sexualidad termina condenándola a la muerte¹⁷⁹.

Frente al final amargo e incierto de las prostitutas en *Blanca Sol* (1889) y “El velo de la Purísima”, Mercedes Cabello propone la historia de la costurera virtuosa (Josefina) como contrapunto a la historia de Blanca. A diferencia de esta última, Josefina termina felizmente casada con un hombre rico (Alcides) hacia el final de la novela. Este desenlace

¹⁷⁸ *Blanca Sol* es un texto mucho más irónico que “El velo de la Purísima”, puesto que al final de este relato se impone la palabra sagrada de la Virgen para educar a las lectoras/hijas de la nación. Mercedes Cabello también tiene la “concepción de la literatura como aliada para la mejora social” (Morales-Pino 2022b: 49). Sin embargo, no apela a una imagen religiosa para plantear su crítica social ni tampoco rompe la cuarta pared al dirigirse explícitamente a sus lectoras.

¹⁷⁹ El final de Concha, la costurera/prostituta en “El velo de la Purísima”, también es trágico hasta cierto punto, ya que termina desapareciendo del relato sin más explicaciones que las que dejó en su carta.

es similar al que encontramos en “El corsé”, ya que los personajes principales de este relato –María Luisa y Mr. Thomas– terminan cumpliendo su sueño de casarse cuando ella deja de usar el corsé por petición de él. Sin embargo, Mercedes Cabello y Clorinda Matto problematizan el ideario sentimental de los amantes que desean y logran casarse a pesar de los obstáculos, porque en el caso de *Blanca Sol* la historia de Josefina y Alcides es una parodia de *La Cenicienta* (LaGreca 2009) y, en el caso de “El corsé”, lo que impide que los amantes contraigan nupcias es el mal aliento de María Luisa. De esta forma, se rompe con la idealización del sujeto femenino que huele a flores.

En sí, todos los textos estudiados cuestionan el encorsetamiento (metafórico y literal) de las mujeres. María Luisa tiene problemas de mal aliento por usar el corsé; Josefina, Concha y Blanca Sol no tienen más opción que trabajar como costureras y prostitutas para pagar sus deudas y sostener económicamente a sus familias; y Laura, en *La rosa muerta*, tiene el cuerpo metafóricamente encorsetado por el cáncer que le queja y limita su libre movimiento en el espacio público. En ese sentido, los personajes femeninos de estos textos están lejos de ser las mujeres etéreas del ideario masculino modernista. Incluso la Virgen María en “El velo de la Purísima” deja de ser una imagen al mezclarse con el cuerpo de la prostituta en el sueño de doña María de la Concepción, la protagonista de este relato.

Entonces, al poner el foco en la materialidad del cuerpo femenino, las obras estudiadas apuestan por el realismo con marcas de género¹⁸⁰. Así, *Blanca Sol* y “El velo

¹⁸⁰ Esta modalidad del realismo, a su vez, se inserta en un horizonte modernista con un archivo naturalista, lo cual representa un desafío para la historia y las periodificaciones generales. Se podría ampliar este enriquecimiento del periodo literario de entre siglos con el concepto *discronismo*, acuñado por Hervé Le Corre en *Poesía hispanoamericana posmodernista* (2001). Dicha categoría propone un “replanteamiento de nuevas configuraciones textuales diferenciadoras [y] la apertura del (pos)modernismo hacia los territorios textuales más diversos, sin estrictas categorías cronológicas o tipológicas” (Le Corre en Velázquez 2004: 328). Lejos de ser obras modernistas o naturalistas, los textos estudiados en esta investigación se caracterizan por ser dúctiles: abrazan la contradicción y la heterogeneidad porque viven dentro de una multitemporalidad que, para Jacques Rancière, también significa “la permeabilidad de los límites del arte” (2002: 127).

de la Purísima” exponen los cuerpos enfermos de las costureras como Josefina y Concha respectivamente, así como la necesidad de sobrevivir a cualquier costo en sociedades eminentemente capitalistas. *La rosa muerta*, por otra parte, explora el viaje de un cuerpo/sujeto enfermo en busca de su cura. Sin embargo, a diferencia de otras mujeres enfermas estudiadas en esta investigación, Laura también se constituye como un sujeto femenino deseante; por ello, la crítica literaria ha leído esta obra como la historia del despertar sexual de su protagonista (LaGreca 2016, Grau-Lleveria 2018).

Para llevar a cabo esta investigación, ha sido importante recurrir a un marco teórico feminista y multidisciplinario. Así, para analizar la representación de las mujeres enfermas en las obras estudiadas, ha sido esencial revisar *La enfermedad y sus metáforas* (1978) de Susan Sontag, ya que este libro reflexiona sobre las representaciones culturales de la tisis y el cáncer. En primer lugar, se llegó a la conclusión de que en *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima” se evita que las costureras sean las tísicas del ideario masculino romántico. Pueden ser pálidas y delgadas, pero no tosen sangre ni sufren desmayos. Tampoco representan un ideal de belleza/virtud femenina, porque se cuestionan las largas horas que las mujeres consagran al trabajo de la aguja a costa de su salud. En segundo lugar, en *La rosa muerta*, se manifiesta la metáfora bélica del cáncer que “invade” el cuerpo de la protagonista; sin embargo, Laura opone resistencia por medio de su búsqueda de médicos en Berlín y París, ya que recuperar su salud implica recuperar su autonomía.

La teoría de los afectos también fue clave para estudiar el funcionamiento y las implicancias de la vergüenza, el dolor, la repugnancia y la infelicidad en las obras estudiadas. En ese sentido, fueron esenciales *La política cultural de las emociones* (2015) y *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría* (2021) de Sara Ahmed. Mientras que el primer libro explora cómo se “pegan” las emociones a los cuerpos y cómo se mueven (Ahmed 2015: 24), el segundo desentraña el “potencial

político de los afectos negativos como plataformas posibles desde las cuales transformar la realidad” (Cuello en Ahmed 2021: 18), ya que se visibilizan desigualdades sociales que rompen la fantasía de la felicidad.

Así, la vergüenza pone en evidencia la lucha entre el yo y el yo ideal en *La rosa muerta* y “El velo de la Purísima”. Por un lado, el cuerpo enfermo rompe con el ideal del cuerpo bello en *La rosa muerta*: Laura no quiere ser desfigurada por la enfermedad y, por ello, mantiene en reserva su estado de salud y busca asiduamente una cura o tratamiento para su mal. Por otro lado, en “El velo de la Purísima”, la vergüenza se activa a partir del conflicto interno de Concha de ser la persona que es –una prostituta– y la persona que quisiera ser –una mujer recompensada por su sacrificio y su “virtud inalterable” (Zamudio 6). Sin embargo, al saber que su yo ideal es inalcanzable, toma la decisión de separarse de su hermana.

Los personajes de estos textos no solo están marcados por la vergüenza, sino también por el dolor y, de acuerdo con Sara Ahmed, a través de este afecto “llegamos a sentir nuestra piel como una superficie corpórea [...], como algo que nos mantiene separados de los otros, y como algo que “media” la relación entre lo interno y lo externo, o el adentro y el afuera” (2015: 53). Por ello, cuando se transgreden los límites entre el Yo y el mundo, se “crea el deseo de restablecer la frontera, de empujar hacia afuera el dolor o el objeto (imaginado, material) que sentimos es la “causa” del dolor” (2015: 58). Si bien en *La rosa muerta* y “El velo de la Purísima” Laura y Concha son mujeres enfermas, el dolor de la primera es mucho más notorio por las secuelas del cáncer en su cuerpo. Así, el dolor la lleva a dejar París para ser hospitalizada en Berlín. Ahora bien, la enfermedad no es la única fuente de su dolor, sino también el contacto (sexual) con Castel, su médico-amante; por este motivo, este personaje se convierte en el objeto imaginado de su dolor, ya que sus encuentros sexuales agravan su estado de salud. De esta forma, al

dejarlo en París, Laura buscaría restablecer la frontera entre su cuerpo herido y el mundo exterior.

En “El velo de la Purísima”, el acto de separarse de la hermana desencadena dolor en Concha y, al igual que Laura en *La rosa muerta*, deja una carta a su paso para explicar el motivo de su partida. De esta forma, la circulación de afectos como el dolor crea alejamientos en ambos textos literarios y, a su vez, pone en evidencia su “socialidad” en términos de Sara Ahmed: “aunque la experiencia del dolor puede ser solitaria, nunca es privada. Un dolor verdaderamente privado sería uno que terminara con un suicidio sin nota. Pero incluso entonces se buscaría un testigo, aunque un testigo que llegara después del evento anticipado de la propia muerte” (2015: 61). Por este motivo, las cartas en *La rosa muerta* y “El velo de la Purísima” son testimonios del dolor femenino, dirigidos a un narratario determinado. Por una parte, Laura le escribe a Castel, pero convoca previamente al doctor Barrios para que sea el emisario de su misiva y el testigo de su muerte en Berlín. Por otra parte, Concha le escribe a su madrina, doña María de la Concepción, para justificar su partida. En ambos casos, las mujeres buscan testigos para que su dolor sea (re)conocido.

El asco –definido como un afecto negativo y pegajoso por Sara Ahmed (2015)– también fue analizado en “El corsé” y *La rosa muerta*. Mientras que en el primer texto un hombre enamorado como Mr. Thomas siente asco por el mal olor de María Luisa, en el segundo texto la protagonista siente asco por el aspecto físico de las mujeres enfermas que encuentra en una clínica berlinesa. En ambos casos, se apela a la sensorialidad de los cuerpos/sujetos. Mr. Thomas teme ingerir al “otro” a través de sus orificios nasales (por ello, huye espantado de María Luisa), mientras que Laura buscaría desidentificarse del colectivo de mujeres enfermas para restablecer las fronteras entre ella y las “otras”.

El último afecto estudiado en esta investigación fue el descontento, dado que arroja luces sobre el no lugar de las mujeres en los proyectos de modernidad. Tanto en *Blanca Sol* como en “El velo de la Purísima” las prostitutas se rebelan contra el código cultural del decoro con el fin de expresar su infelicidad por haber sido abandonadas a su suerte. Blanca y Concha no tienen más alternativas que empeñar su cuerpo para sobrevivir en una sociedad que, por un lado, espera y exige que sean virtuosas y, por otro lado, no les ofrece otros medios de subsistencia. El descontento, en tal sentido, tiene la capacidad de “producir demandas políticas interseccionales desde las cuales agenciar espacios novedosos que [...] reactiven los repertorios cancelados de otras formas de imaginación política” (Cuello en Ahmed 2021: 18-19). De esta forma, Mercedes Cabello y Adela Zamudio abogarían por reformar la educación femenina y religiosa para que las mujeres caídas en desgracia puedan desempeñarse en otros oficios más “productivos” (Cabello 1875: 166) o, en su defecto, puedan mejorar sus condiciones laborales por medio de la tecnología (la máquina de coser en el caso de Concha).

Ahora bien, el diálogo con la crítica literaria feminista ha sido fundamental para situar todas las obras estudiadas dentro de un contexto particular como el entre siglos. En primer lugar, se ha recurrido a los trabajos de Ana Peluffo (2004b), Elena Grau-Lleveria (2008, 2018) y Luz Ainaí Morales-Pino (2021, 2022a) para identificar las contestaciones al imaginario masculino modernista-decadentista. De esta forma, se ha observado que todas las obras analizadas problematizan el arquetipo femenino de la bella enferma/muerta, así como proponen nuevas aproximaciones sobre la figura de la mujer artista. Así, las mujeres enfermas como Josefina y Concha serían artistas por sus habilidades con las manos, mientras que Laura sería una artista por “cincelar” su cuerpo y transformarlo en una obra de arte.

En segundo lugar, se ha recurrido a los trabajos de Gabriela Nouzeilles (1997, 2000a, 2000b), Ana Peluffo (2002, 2010) y Luz Ainaí Morales-Pino (2022a, 2002b) para estudiar las contestaciones al imaginario masculino naturalista y los discursos higienistas que estuvieron en boga a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. De esta manera, se ha observado que todas las obras analizadas problematizan la imagen del cuerpo femenino antihigiénico, ya que la enfermedad de las mujeres no sería producto de una predisposición genética, sino que se debería a la pobreza, en el caso de Josefina y Concha, y los imperativos de la moda en el caso de María Luisa. Al respecto, es llamativo que el discurso/sujeto médico solo intervenga en dos de los cuatro textos estudiados: “El corsé” y *La rosa muerta*. Mientras que en “El velo de la Purísima” la casa de la prostitución de doña Carlota es representada como un espacio antihigiénico, en *La rosa muerta* el consultorio del doctor Blumen es retratado como un lugar sucio y descuidado, lo que problematiza la imagen del científico como garante del orden y la limpieza pública.

A partir de este marco teórico-crítico, se ha dividido este trabajo en tres capítulos para analizar los imaginarios socio-sexuales en crisis en la literatura latinoamericana del entre siglos. En el primer capítulo, se estudió la representación de la mujer enferma en *Blanca Sol* (1889), “El corsé” (1890), *La rosa muerta* (1914) y “El velo de la Purísima”. Considerando que la enfermedad tiene una marca de clase en cada texto, se optó por dividir este apartado en dos subcapítulos. El primer subcapítulo analizó la enfermedad que padecen las mujeres de clase baja en *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima”, mientras que el segundo subcapítulo estudió la enfermedad que padecen las mujeres de clase media-alta en “El corsé” y *La rosa muerta*.

En el primer subcapítulo, se observó que existe una relación entre la costura y la enfermedad en *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima”. En diálogo con textos periodísticos del periodo como “Necesidad de una industria para la mujer” (1875) de Mercedes Cabello

y *Educación femenina. Colección de artículos pedagógicos, morales y sociológicos* (1905) de Teresa González de Fanning, se llegó a la conclusión de que el trabajo de la aguja condena a personajes como Josefina y Concha a la pobreza y la enfermedad, ya que la remuneración económica es baja y, además, las volvía “víctimas de la tisis pulmonar” (Cabello 1875: 166). Sin embargo, Mercedes Cabello y Adela Zamudio evitan que Josefina y Concha sean las tísicas del ideario masculino romántico (Sontag 1996) ya que no representan ningún ideal de belleza femenina por su inmovilidad. Por el contrario, estas mujeres trabajan para sostener económicamente a sus familias y, además, no tienen el síntoma típico de la tuberculosis: la tos con sangre.

Este primer subcapítulo se subdividió en tres apartados. En el primer apartado, se estudió la representación y la función de Josefina en *Blanca Sol*. A pesar de su papel secundario en el relato, este personaje adquiere relevancia por ser la antítesis de Blanca Sol (Peluffo 2002). Así, Josefina está marcada por la falta y la precariedad: es una joven florista y costurera, pobre y huérfana, a cargo de su abuela y sus dos hermanos pequeños. Todas estas características contribuyen a la representación de este personaje femenino como una heroína sentimental, la cual logra salir de la pobreza a través del matrimonio. Sin embargo, la lectura de Josefina como la costurera virtuosa en *Blanca Sol* es problematizada por su representación como la Cenicienta del cuento homónimo de Charles Perrault (LaGreca 2009). De esta manera, se devela la construcción artificiosa de la virtud. Entonces, la novela propone una (des)idealización de la costurera virtuosa a partir de la “doble voz” de la narradora.

Este concepto teórico fue acuñado por Francine Masiello en *Between Civilization & Barbarism. Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina* (1992). En este libro, Masiello define la “doble voz” del sujeto femenino decimonónico como una estrategia discursiva que apuesta por la ambigüedad en lugar de ceñirse a la lógica binaria

del sujeto/Estado masculino. De esta forma, la mujer se encontraría en una posición intersticial, desafiando el orden simbólico imperante que organiza y divide la nación en una civilización y una barbarie. Por ello, la doble voz de la narradora posibilitaría la (des)idealización de Josefina como la costurera virtuosa en *Blanca Sol* y, a su vez, explicaría por qué este personaje se encontraría entre la novela realista y sentimental.

En el segundo apartado, se analizó el descontento de la costurera enferma en “El velo de la Purísima”. Lejos de asumir con resignación su situación social, Concha no oculta su malestar frente a su madrina, quien pudiendo apoyarla en más de una ocasión, decide ignorar sus problemas económicos. Por ello, el rol de doña María como dama de beneficencia es cuestionado en el relato (Morales-Pino 2016). Ahora bien, este apartado tuvo como objetivo principal estudiar la infelicidad del sujeto femenino como paradigma crítico de la modernidad, ya que Concha no tiene otro medio de subsistencia que no sea la costura o la prostitución y, además, carece de los medios de producción para acelerar el ritmo de su trabajo (Morales-Pino 2022a). Así, se concluyó que Concha no solo debe lidiar con la falta de oportunidades sociales, educativas y laborales, sino también con la indiferencia (inicial) de su madrina.

En el tercer apartado, se estableció una lectura comparativa entre *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima” y se llegó a la conclusión de que la costurera no representa una alteridad absoluta para las protagonistas. A pesar de pertenecer a distintos grupos sociales, Blanca Sol y doña María de la Concepción terminan por ofrecer apoyo a Josefina y Concha respectivamente. Este acto de amadrinar busca salvaguardar el talento y la salud de las costureras, aunque en el caso de Concha, sería “demasiado tarde” (Zamudio 8), porque desaparecería de la historia sin dejar más rastro que una carta.

En el segundo subcapítulo, se observó que la enfermedad femenina no es producto de la pobreza en “El corsé” y *La rosa muerta*, ya que María Luisa y Laura pertenecen a

una clase social media-alta. A diferencia de las costureras en *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima”, estas mujeres se preocupan por su aspecto físico y por seguir la moda de la época. Por ello, el (ab)uso del corsé es clave en ambos textos, ya que deforma el cuerpo del sujeto femenino y atenta contra la salud pública de la nación.

Este segundo subcapítulo se subdividió en tres apartados. En el primer apartado, se estudió la moda y su producción de cuerpos anómalos en “El corsé”. En ese sentido, se planteó que esta prenda no cumple su función de formar el cuerpo femenino, ya que termina por deformar su organismo interno hasta el punto de provocarle mal aliento. Entonces, la moda no solo crea un problema de salud pública, sino también frustra las expectativas matrimoniales del sujeto femenino.

En el segundo apartado, se analizó el cáncer como metáfora de la pérdida de autoría en *La rosa muerta*. Para ello, se estudió cómo era la vida de la protagonista antes de los primeros síntomas de la enfermedad. Así, se mencionó que ella era libre e independiente, puesto que no estaba regida por los mandatos del matrimonio y la maternidad. Asimismo, se propuso que este personaje asumió el rol de una artista por entender su cuerpo como una obra de arte que hay que pulir en base a las clases de gimnasia y los lineamientos de la moda. Sin embargo, su autonomía se vería afectada por el cáncer que se desarrolla dentro de su organismo y los encuentros sexuales que tiene con el médico con el que elige tratarse. Todo ello termina por conducirla a su trágico desenlace, puesto que, si bien toma la palabra en su lecho de muerte, el imaginario masculino decadentista se impone sobre ella al calificarla como “la rosa muerta” en el título de la obra.

En el tercer apartado, se estableció una lectura comparativa entre “El corsé” y *La rosa muerta* y se propuso que ambos textos proponen enfermas no normativas como protagonistas. Así, el cuento de Clorinda Matto articula una crítica contra el uso del corsé

porque, además de deformar el cuerpo y volverlo antihigiénico, frustra las expectativas matrimoniales de una mujer como María Luisa. Sin embargo, el mal aliento generado por el uso de esta prenda tiene solución, a diferencia del cáncer que aqueja a la protagonista de *La rosa muerta*. Esta enfermedad es planteada como incurable en la novela de Aurora Cáceres, ya que ninguno de los médicos a los que acude Laura puede restablecer su salud física; por el contrario, terminan acelerando su malestar.

En el segundo capítulo, se analizó la representación de la prostituta y su ausencia en el proyecto de modernidad en *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima”. A través de la construcción de la prostituta maternal, Mercedes Cabello y Adela Zamudio denuncian cómo está organizada la sociedad y qué valores predominan en ella. En ambos textos, el ingreso a la modernidad está vedado para ellas al no brindarle oportunidades educativas que posibiliten su independencia y desarrollo económico. Asimismo, en estos textos se cuestiona la búsqueda y la ostentación del lujo como una práctica normalizada de las clases acomodadas: el lujo que busca Blanca Sol y el manto/velo que doña María quiere donar a la Virgen son formas de alcanzar el reconocimiento social. Por tal motivo, los textos de Matto y Zamudio se oponen a las lecturas hegemónicas del naturalismo sobre la prostitución. Para esta matriz estético-ideológica, las prostitutas no solo serían las responsables de su propia desdicha, sino que también serían las responsables de la degeneración moral en la sociedad. Sin embargo, en esta investigación, se llegó a la conclusión de que las prostitutas en *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima”, por parafrasear la célebre frase de Simone de Beauvoir (2016), no nace sino se hace (207) y, además, nunca desatiende sus labores como proveedora y cuidadora de la familia.

Este segundo capítulo se subdividió en tres apartados. En el primer apartado, se estudió la representación y la función de la prostituta en *Blanca Sol*. Para ello, se desarrolló cuál fue el contexto en el que creció Blanca Sol, qué valores adoptó y cómo

estos fueron celebrados por la sociedad. De esta manera, se llegó a la conclusión de que la educación recibida por parte de su familia y las monjas de su escuela fue clave para que adquiriese el gusto por el lujo. La búsqueda de reconocimiento por medio del lujo la llevó a apostar por el matrimonio por interés; sin embargo, la fortuna de Serafin Rubio termina agotándose por las deudas y Blanca no tiene más opción que prostituirse para sostener económicamente a su familia. Por ello, en este trabajo se explicó por qué hacia el final de la novela no es Blanca quien cae, sino su esposo. Mientras que ella resiste a la caída apelando a la única forma de subsistencia que tiene a su alcance, Serafin pierde la cordura y es encerrado en el manicomio, dejando a su familia en un estado de orfandad. Por lo tanto, la función de la prostituta en esta novela es develar el “suplemento obsceno de la realidad” en términos de Slavoj Žižek.

En *El acoso de las fantasías* (1997), Žižek definió este concepto teórico de la siguiente manera: “El poder [...] descansa en un suplemento obsceno; es decir, la obscena ley «nocturna» [...] acompaña necesariamente, como si fuera su oscuro doble, a la ley «pública» [...] El poder se sostiene sobre tácitas reglas obscenas siempre y cuando estas permanezcan en la sombra: en cuanto salen a la luz, empieza a resquebrajarse el andamiaje del poder” (1999: 84). Blanca resquebraja este andamiaje al develar la hipocresía de la sociedad, pues el comportamiento de la mayor parte de los personajes de la obra está regido por la “obscena ley nocturna”: así, el gusto por los vicios –como el lujo, la prostitución y los juegos de azar– es colectivo. Blanca tiene éxito como prostituta porque hay un mercado que “reclama sus servicios” (De Beauvoir 2016: 55) y este mercado está conformado por sus antiguos invitados de la clase alta, quienes acuden presurosamente a su llamado. De esta forma, Blanca articula su discurso de la queja para denunciar los dobles estándares en la sociedad patriarcal.

En el segundo apartado, se estudió la representación de la prostituta y la Virgen María como agentes reformadores de la sociedad en “El velo de la Purísima”. Primero, se explicaron los motivos por los que Concha se dedica a la prostitución y las diferencias de clase entre ella y su madrina. Esto me permitió analizar el círculo social-religioso de doña María y los valores o prácticas que cuestiona la voz narrativa. Segundo, se analizó el descontento de Concha como paradigma crítico de la modernidad, ya que no puede acceder a otros medios de subsistencia que no sean la costura y la prostitución. Frente a la falta de apoyo por parte de doña María, la Virgen María interviene en el relato con la finalidad de reformar su comportamiento. Sin embargo, “El velo de la Purísima” plantea una ambivalencia al con-fundir la figura de la Virgen con la voz de la prostituta en el sueño de doña María. Esta ambivalencia se refuerza con la relación onomástica de los personajes femeninos principales y la capacidad que tienen Concha y la Virgen para tomar la palabra por medio del discurso en primera persona.

En el tercer apartado, se estableció una lectura comparativa entre *Blanca Sol* y “El velo de la Purísima” y se propuso que las prostitutas en ambos textos se constituyen como sujetos de saber. Mientras que *Blanca Sol* devela la hipocresía de una sociedad materialista que constriñe los márgenes de libertad del sujeto femenino, Concha visibiliza las incongruencias entre la práctica y el discurso religioso de su madrina. Para reforzar la autoridad de la prostituta, Adela Zamudio intercala la imagen de Concha con la de la Virgen María, lo que termina por apartarla del lugar del vicio. De esta forma, ambos textos ponen en evidencia que las mujeres se prostituyen porque se encuentran en un estado de orfandad (han perdido a los padres, en el caso de Concha, o al esposo, en el caso de *Blanca Sol*) y no tienen otra alternativa posible para sobrevivir y poder sacar a flote a sus respectivas familias.

En el tercer capítulo, se analizó la representación del sujeto/saber médico en “El corsé” y *La rosa muerta*. En ambos textos, la autoridad del científico sufre una crisis frente a la toma de la palabra del sujeto femenino. Así, los textos de Clorinda Matto y Aurora Cáceres plantean, desde distintos proyectos estético-políticos, mecanismos de subversión femenina que desafían la relación jerárquica entre el hombre-médico y la mujer-paciente. Esto da cuenta no solo de otro momento histórico, sino también de otro tipo de literatura (hecha por mujeres), donde el científico ha perdido poder y es incapaz de transmitir la verdad. Así pues, su crisis puede entenderse, a un nivel macro, como el resultado de las transformaciones culturales e ideológicas, propias del entre siglos. De esta forma, el facultativo termina siendo desplazado de la centralidad del poder en una época marcada por la incertidumbre.

Este tercer capítulo se subdividió en tres apartados. En el primer apartado, se estudió las “tretas” del yo femenino frente a la irrupción del espectro en “El corsé”. Para ello, fue clave la lectura de *Espectros de Marx* (1993) de Jacques Derrida y “Las tretas del débil” (2017) de Josefina Ludmer, ya que se estudiaron los lugares de enunciación de la narradora y el médico (anónimo y europeo). Por medio del humor –y, en particular, la ironía– la narradora cuestiona el uso normalizado del corsé y el saber/poder que detenta el facultativo que no solo carece de nombre propio, sino también de corporeidad. Lejos de tener localizada a su paciente, reflexiona ciegamente sobre los prejuicios de la moda en el cuerpo femenino. Por ello, el recurso de la ironía funciona como una “treta del débil” desde el inicio hasta el final del relato. Mientras que el galeno alemán tiene un carácter espectral por su lugar en un recorte arrugado de una revista, la narradora se destaca por su conocimiento sobre la moda y la historia, lo que marca una reconfiguración en las relaciones de género.

En el segundo apartado, se estudió la representación de tres médicos en *La rosa muerta*. Primero, se analizó la representación de Barrios como mensajero de la muerte, ya que es el personaje encargado de transmitir dónde y cómo murió la protagonista. Sin embargo, termina imponiendo su palabra sobre la de ella hacia el final de la historia. Segundo, se estudió la representación de Blumen como Jack el Destripador, lo que crea el efecto “ominoso” en términos de Sigmund Freud (1986), ya que su imagen como “hombre de bien y útil a la humanidad” (Cáceres 1914: 7) se des-familiariza al ser comparado con un asesino serial que desfiguraba el cuerpo de las mujeres hasta volverlas irreconocibles. Tercero, se analizó la representación de Castel como hombre fatal por ser fuente de placer y displacer para Laura. Por ello, la protagonista huye de él hacia el final de la novela. De esta forma, al igual que los otros médicos, representa una amenaza para la autoría/autonomía femenina.

En el tercer apartado, se estableció una lectura comparativa entre “El corsé” y *La rosa muerta* y se propuso que el sujeto/saber médico sufre una crisis frente a la agencia femenina. Mientras que en el cuento de Clorinda Matto el facultativo adopta una figura espectral y su palabra es desafiada por la narradora por medio del humor, los galenos en *La rosa muerta* son desautorizados por actuar en función de su deseo y transgredir el juramento hipocrático de preservar la vida de su paciente y conducirla a la muerte.

Finalmente, esta tesis busca ser un aporte para los estudios sobre la literatura latinoamericana del entre siglos hecha por mujeres. La selección de las obras estudiadas tuvo como finalidad poner en diálogo textos que no han sido revisados en su conjunto y que, pese a sus diferencias estéticas e ideológicas, articulan una crítica sobre el lugar al que se ha relegado al sujeto femenino dentro de los proyectos de modernidad. Mientras que “El corsé” de Clorinda Matto y “El velo de la Purísima” de Adela Zamudio se caracterizan por ser textos claramente pedagógicos, *La rosa muerta* de Aurora Cáceres

reflexiona sobre el lugar de la artista a principios del siglo XX. De esta forma, los textos de Matto y Zamudio se dirigen explícitamente a las mujeres de la burguesía con la finalidad de reformar su comportamiento. Mercedes Cabello, por su parte, plantea la necesidad de transformar la sociedad en su conjunto, ya que en *Blanca Sol* las mujeres solo pueden salir de la pobreza mediante el matrimonio o la prostitución.

A partir de un marco teórico feminista y multidisciplinario y la formulación de nuevas conceptualizaciones teóricas como “médicos fatales” y “masculinidades desbordadas”, esta tesis tuvo como objetivo ofrecer un mapa de los desplazamientos y (des)arraigos del sujeto femenino dentro y fuera de la nación. Si bien varias de las mujeres estudiadas toman la pluma para enunciar su propio discurso, lo hacen en condiciones de emergencia, puesto que están a punto de morir (como Laura en *La rosa muerta*) o desaparecer (como Concha en “El velo de la purísima”). Todo ello pone en evidencia el lugar precario en el que se instalan; sin embargo, al levantar la voz –o elegir el humor como medio de crítica social– oponen resistencia al encorsetamiento metafórico y literal que limita sus posibilidades de vida dentro y fuera del espacio doméstico.

En ese sentido, una línea de investigación que queda abierta es el análisis del exilio y su relación con las escritoras del periodo. Mientras que *Blanca Sol* termina en una pieza de reja y con la responsabilidad exclusiva de cuidar a seis hijos, Laura muere en un desconocido quirófano en Berlín. El destino de Concha, por otra parte, también es incierto, porque desaparece del mapa de las costureras/prostitutas trazado en este trabajo. La enfermedad femenina, en ese sentido, puede entenderse como un síntoma de su desarraigo. El cuerpo de María Luisa emite un mal olor no solo por un encorsetamiento literal, sino también social. Sin embargo, Clorinda Matto plantearía en “El corsé” que el mal olor tiene una cura si se acata la palabra del médico/amante. Esta concesión con el

sistema patriarcal le permitiría a la narradora intervenir y posicionarse en la esfera pública desde un lugar de enunciación femenino-letrado.

Así pues, el análisis de las cuatro obras estudiadas en esta investigación complejiza las visiones sobre el periodo y las literaturas escritas por mujeres. En primer lugar, los textos revisados dan cuenta de un corpus tensional y heterógeno como lo es el corpus del entre siglos (Morales-Pino 2017: 14), ya que *Blanca Sol*, “El corsé”, *La rosa muerta* y “El velo de la Purísima” son obras que “se encuentran “entre” varias tendencias artísticas, “entre” la tradición femenina de la novela moral, sentimental, la tradición realista decimonónica y la corriente dominante de la época, el modernismo, y “entre” la asimilación y el rechazo de las feminidades propuestas por los discursos dominantes” (Grau-Lleveria 2008: 14-15). Así, las obras analizadas no solo problematizarían las matrices estético-ideológicas del modernismo, sino también las del decadentismo y el naturalismo.

En segundo lugar, a pesar de que las obras revisadas tienen en común las historias protagonizadas por mujeres y la crítica a su no-lugar en la nación, las autoras de *Blanca Sol*, “El corsé”, *La rosa muerta* y “El velo de la Purísima” tienen su propio proyecto ético-político. Mientras que Mercedes Cabello, Clorinda Matto y Adela Zamudio apuntan a proyectos reformadores divergentes, Aurora Cáceres apunta a la excepcionalidad de un proyecto artístico femenino. Así, una novela social como *Blanca Sol* tendría como fin reformar las masculinidades que son “incapaces de ver la realidad más allá de las ficciones de deseo y poder construidas en sus cabezas” (Morales-Pino 2022b: 60). Los proyectos de Clorinda Matto y Adela Zamudio, por su parte, buscarían reformar el comportamiento de las mujeres de una clase media-alta como María Luisa y doña María de la Concepción. De esta forma, la moda y la religión serían elementos y referentes en

común entre los personajes femeninos re-educados y las lectoras burguesas a las que expresamente se dirigen ambas autoras¹⁸¹.

A la luz de esta investigación, se ha podido establecer que el lugar del sujeto femenino en las obras analizadas es periférico, puesto que la nación es imaginada como una “comunidad fraternal” (Pratt 1993: 53) que expulsa y desplaza a las mujeres por su condición de género. Sin embargo, estas mujeres resisten a la pobreza y/o la exclusión social de distintas formas; en ese sentido, no son personajes pasivos o que estén a la espera de un “príncipe” que resuelva sus problemas económicos y emocionales (a excepción de Josefina en *Blanca Sol* y María Luisa en “El corsé”).

Asimismo, es importante señalar que los personajes femeninos en los textos revisados no se encuentran solos: Josefina recibe el apoyo de Blanca y recupera la salud física antes de conocer a Alcides; María Luisa tiene una amiga (la narradora) que visibiliza su “caso” para resolver el problema del mal aliento de otras mujeres como ella; y Concha recibe el apoyo tardío de su madrina al hacerse cargo de la pequeña María. De esta forma, las comunidades transnacionales que crearon las escritoras del periodo se puede reflejar en las redes que articulan estos personajes femeninos para resistir al poder/saber patriarcal en la ficción. Solo una de ellas tendría un destino diferente: en su búsqueda solitaria de autoría/autonomía, Laura de *La rosa muerta* perdería la vida, arrojando luces sobre las pocas posibilidades de existencia para las mujeres artistas, costureras y prositutas en la sociedad del entre siglos.

¹⁸¹ La invocación a las lectoras en “El corsé” y “El velo de la Purísima” no es gratuita, porque “los primeros novelistas [en el Perú] sabían y tenían presente en el momento de construcción de sus novelas que el público lector mayoritario era el femenino” (Velázquez 2017: 84). Por ello, las novelas de folletín fueron objeto de crítica por parte de los representantes de la ciudad letrada. No solo atentaban contra el *decorum*, sino también contra el ideal femenino del ángel del hogar, ya que la mujer corría el riesgo de desatender las labores domésticas por entregarse al placer de la lectura (Velázquez 2017: 84).

BIBLIOGRAFÍA

ABSI, Pascale

- 2014 “Mujeres de prostíbulo: los avatares bolivianos del reglamentarismo”. *T'inkazos*. Número 35, pp. 115-133. Consulta: 14 de octubre del 2024.
<http://scielo.org.bo/pdf/rbcst/v17n35/v17n35a08.pdf>

AHMED, Sara

- 2021 *La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- 2017 *La política cultural de las emociones*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.

ALEJOS, Ana

- 2021 *El artista, el mal y la bella enferma: subversiones y resignificaciones de imaginarios decadentes del entre siglos en Hojas de mi álbum (1903) de José Antonio Román*. Tesis de maestría en Literatura Hispanoamericana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ALEJOS, Claudia

- 2024 *Enfermas subversivas en la narrativa femenina del entresiglos latinoamericano. El caso de Las perlas de Rosa y La rosa muerta de Zoila Aurora Cáceres*. Tesis de maestría en Investigación en Literatura con mención en Literatura Hispanoamericana. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

2020 *Metáforas de la enfermedad en dos novelas modernistas: La ciudad de los típicos de Abraham Valdelomar y La rosa muerta de Aurora Cáceres.* Tesis de licenciatura en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Consulta: 26 de abril de 2022.

<https://cybertesis.unmsm.edu.pe/backend/api/core/bitstreams/3b0a3405-b866-4b24-b359-67e2b7dce7da/content>

ALEXANDER, Lynn

1999 “Creating a Symbol: The Seamstress in Victorian Literature”. *Tulsa Studies in Women’s Literature*. Volumen 18, número 1, pp. 29-38.

ALZATE, Carolina

2023 “Exilio y afectos de fin de siglo. Soledad Acosta en París y su República femenina de las letras, 1890-1896”. *Cuadernos de Literatura*. Volumen 27, pp. 1-13. Consulta: 14 de octubre de 2024.

<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/37458/29446>

AMORES, Montserrat

2024 “Perspectivas transatlánticas de un tipo costumbrista: *grisettes*, majas, manolas, *chinas* y *chinas poblanas*”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*. Número 30, pp. 65-94. Consulta: 30 de enero del 2025.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9735510>

AMORÓS, Celia

2005 “Dimensiones de poder en la teoría feminista”. *Revista Internacional de Filosofía Política*. Iztapalapa, número 25, pp. 11-34. Consulta: 9 de diciembre del 2024.

<https://www.redalyc.org/pdf/592/59202501.pdf>

2000 “Presentación (que intenta ser un esbozo del *status quetionis*)”. En AMORÓS, Celia (editora). *Feminismo y filosofía*. Madrid: Síntesis, pp. 9-112.

ANDREUCCI, Bibiana

2014 “Belleza y virtud. El mensaje de las tarjetas postales y las representaciones de la mujer en ciudades de la pampa argentina a principios del siglo XX”. *La Aljaba*. Volumen 18, pp. 201-219.

ARANGO-RAMOS, Fanny

1994 “Mercedes Cabello de Carbonera: Historia de una verdadera conspiración cultural”. *Revista Hispánica Moderna*. Año 47, número 2, pp. 306-324.

ATENCIA-OLIDEN, Elizabeth

2015 *Pedidos y quejas en la literatura peruana decimonónica: El caso de Mercedes Cabello de Carbonera*. Tesis de doctorado en Filosofía. Arizona: Arizona State University. Consulta: 14 de octubre del 2024.

<https://core.ac.uk/download/pdf/79581309.pdf>

BAZÁN, Andrea

2018 *Cuerpo, movimiento y erotismo: lecturas sobre la tapada limeña en representaciones escriturales y visuales entre los años 1830-1850*. Tesis

de licenciatura en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica. Lima: Pontificia Univevsidad Católica del Perú.

BERG, Mary

2012 “La novela como espacio de crítica y transformación: *Herencia de Clorinda Matto de Turner*”. *Escritoras del siglo XIX en América Latina*. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, pp. 58-65.

BETANCURT, Carlos

2020 *Batalla vital entre el idilio y la realidad: representación del concepto de enfermedad en María de Jorge Isaacs*. Tesis de bachillerato en Literatura y Lengua Castellana. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.

BORRÁS, Laura

1999 Reseña de *Breve Historia feminista de la literatura española*. Iris M. Zavala (coordinadora). *Lectora*. Número 4.

BOURDIEU, Pierre

1998 *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

BRUNER, Norma y otros

2016 “La noción de trauma en la obra de Freud y Lacan: algunas relaciones posibles con el juego infantil y la formación psíquica de la memoria”. Ponencia presentada en el *VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología*. Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2016.

BURGOS, Juan Claudio

2007 “Indagación sobre lo trágico”. *Revista Apuntes de Teatro*. Número 129, pp. 51-61.

BUSTAMENTE, Giannina

2015 *La educación de las mujeres en dos novelas peruanas del siglo XIX: Herencia y Blanca Sol*. Tesis de maestría en Literatura Hispanoamericana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

CABELLO, Mercedes

1889 *Blanca Sol (Novela social)*. Lima: Carlos Prince.

1875 “Necesidad de una industria para la mujer”. *La Alborada. Semanario de las familias. Literatura, artes, educación, teatro y modas*. Tomo 2, número 22, pp. 165-166 y pp. 173-174.

CÁCERES, Aurora

1914 *La rosa muerta/ Las perlas de Rosa*. París: Casa Editorial Gardier.

CACHAY, André

2020 “Clorinda intenta rev(b)elarse: memorias subterráneas en el personaje Adelina de *Herencia*”. *Espinela*. Lima, número 8, pp. 22-29. Consulta: 1 de febrero del 2025.

<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/espinela/article/view/25409/23971>

CAJÍAS, María

2011 “Cinco Bolivianos: Adela Zamudio, *ausente, pero no perdida*”. *Boletín Científico Sapiens Research*. Volumen 1, número 2, pp. 4-5.

CAMACHO, José

2006 “Del fragilis sexus a la rebellio carnis. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo”. *Cuadernos de Literatura*. Bogotá, volumen 10, número 20, pp. 27-43.

CÁRDENAS, Mónica

2023 “*Blanca Sol* o el arte de la seducción”. *Blanca Sol (novela social)*. Lima: Ediciones MYL, pp. 280-297. Consulta: 14 de octubre de 2024.
<https://hal.science/hal-04090186/document>

2010 *La ética femenina en el Perú decimonónico. Estudio de dos novelas de Mercedes Cabello de Carbonera: Blanca Sol y El Conspirador*. Tesis de maestría en Literatura Hispanoamericana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Consulta: 14 de octubre de 2024.
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/1208>

CARES, Karina

2012 “La ruptura del proyecto moderno en *Peregrinaciones de un alma triste* de Juana Manuela Gorriti”. *Escritoras del siglo XIX en América Latina*. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, pp. 290-298.

CASTRO, Mario

2010 “La novela peruana y la evolución social”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Consulta: 28 de octubre del 2024.
<https://biblioteca.org.ar/libros/155417.pdf>

CEBALLOS, Ciro

1903 *Un adulterio*. México: Imprenta de Eduardo Dublan. Consulta: 5 de diciembre del 2024.

<https://www.lanovelacorta.com/facsimiles/un-adulterio.pdf>

CHUNG, Gabriela

2022 *Resignificando el corset: una mirada íntima a sus efectos adversos, la sexualización del cuerpo y los estereotipos de belleza en la mujer contemporánea*. Tesis de licenciatura en Arte, Moda y Diseño Textil. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Consulta: 14 de octubre de 2024.

<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/22783>

CLÚA, Isabel

2009 “La morbidez de los textos: literatura y enfermedad en el fin de siglo”. *FRENIA*. Volumen 9, pp. 33-52. Consulta: 14 de octubre de 2024.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3136659>

CORNEJO, Carlos

2014 *El pensamiento de las mujeres ilustradas y la educación femenina en el debate de laicización del Estado peruano decimonónico (1870-1899)*. Tesis de doctorado en Educación. Lima: Universidad de San Martín de Porres. Consulta: 30 de enero de 2025.

<https://repositorio.usmp.edu.pe/handle/20.500.12727/1066>

DE BEAUVOIR, Simone

- 2016 *El segundo sexo*. Buenos Aires: Debolsillo.
- DENEGRI, Francesca
- 2018a *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Cusco: Ceques.
- 2018b “Semblanza de la Imprenta La Equitativa (1892-1895)”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglo XIX-XXI)*.
- DE ONÍS, Federico
- 1968 “Sobre el concepto del modernismo”. *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid: Gredos, pp. 67-74. Consulta: 14 de octubre de 2024.
<https://latinoamericanauno.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/10/de-onc3ads-federico-sobre-el-concepto-de-modernismo.pdf>
- DERRIDA, Jacques
- 1998 *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta.
- DRINOT, Paulo
- 2022 *Historia de la prostitución en el Perú, 1850-1956*. Lima: IEP.
- FELSKI, Rita
- 1995 *The Gender of Modernity*. London: Harvard University Press.
- FISHER, Mark

2018 *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.

FONSECA, Juan y Juan PRIETO

2020 “Marx y Weber: el *ethos* de la burguesía y los orígenes del capitalismo moderno”. *Desafíos*. Volumen 32, número 2, pp. 1-28. Consulta: 14 de octubre de 2024.

<https://revistas.urosario.edu.co/index.php/desafios/article/view/8183>

FREIRE, Ana María

2002 “Salones y teatros de sociedad en el siglo XIX”. *Espacios de la comunicación literaria*. Madrid: CSIC Instituto de la Lengua Española, pp 147-160.

FREUD, Sigmund

1986 “Lo ominoso”. *Obras completas. Vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 219-251.

FOUCAULT, Michel

2004 *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Madrid: Siglo XXI Editores.

2002 *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

GILBERT, Sandra y Susan GUBAR

1998 *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria de siglo XIX*. Madrid: Cátedra.

GONZÁLEZ DE FANNING, Teresa

1905 *Educación femenina. Colección de artículos pedagógicos, morales y sociológicos*. Lima: Tipografía de El Lucerno.

GONZÁLEZ-STEPHAN, Beatriz

2013 “La in-validez del cuerpo de la letrada: la metáfora patológica”. *Cuadernos de Literatura*. Volumen 17, número 33, pp. 164-186.

GRAU-LLEVERIA, Elena

2018 “La insurrección de la bella muerta en *La rosa muerta* de Aurora Cáceres”. *Latin American Literary Review*. Volumen 45, número 89, pp. 36-44.
Consulta: 25 de abril de 2022.

<https://lalrp.net/articles/10.26824/lalr.32>

2008 *Las olvidadas: mujer y modernismo. Narradoras de entre siglos*.
Barcelona: PPU.

GUARDIA, Sara Beatriz

2019 “Reseña de *Zoila Aurora Cáceres y la ciudadanía femenina. La correspondencia de Feminismo Peruano*”. *Letras*. Volumen 90, número 132, pp. 293-296. Consulta: 6 de diciembre del 2024.

http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2071-50722019000200015

GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía

- 1994 “Invasión a los cuarteles del silencio: estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana”. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*. Números 40/41, pp. 49-59.
- 1987 “Mercedes Cabello de Carbonera: estética de la moral y los desvíos no-disyuntivos de la virtud”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 13, número 26, pp. 25-41.
- 1986 “Desentrañando la polifonía de la marginalidad: hacia un análisis de la narrativa femenina hispanoamericana”. *Inti*. Volumen 1, número 24, pp. 39-59
- GUERRERO, Javier y Nathalie BOUZAGLO
- 2009 “Introducción. Fiebres del texto - ficciones de cuerpo”. *Excesos del cuerpo: ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 9-54.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael
- 2004 *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, Carlos Alberto
- 2014 “Introducción”. *Un adulterio (Ciro B. Ceballos)*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Consulta: 5 de diciembre del 2024.
- <http://www.libros.unam.mx/digital/v6/7.pdf>

HUAMÁN, Rubí

2021 “*Blanca Sol* o el olvido de la «misión augusta y sublime de esposa y de madre»”. *América sin Nombre*. Número 25, pp. 75-83. Consulta: 3 de mayo de 2022.

<https://americasinnombre.ua.es/article/view/2021-n25-blanca-sol-o-el-olvido-de-la-mision-augusta-y-sublime-d>

HUTCHEON, Linda

1992 “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *Poétique*. Número 46, pp. 173-193.

IBÁÑEZ, Carolina

2019 “*No en mi película*”: *Sexualización de la violencia en el género slasher. El caso de *Scream**. Tesis de maestría en Estudios de Género y Políticas de Igualdad. La Laguna: Universidad de La Laguna.

ILLOUZ, Eva

2012 *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Buenos Aires: Katz.

JIMÉNEZ DEL CAMPO, Paloma

2010 “La crónica de viajes en la obra de Aurora Cáceres”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Volumen 39, pp. 305-315.

JOY, Emily

2019 “*Rocambor, Malilla* and Matrimony: Gambling in Mercedes Cabello de Carbonera’s Naturalist Novels”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Volumen 43, número 3, pp. 507-530.

KEPPEL, Robert y otros

2005 “The Jack the Ripper Murders: A Modus Operandi and signature Analysis of the 1888-1891 Whitechapel Murders”. *Journal of Investigative Psychology and Offender Profiling*. Volumen 2, pp. 1-21.

KIRKPATRICK, Susan

1991 *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid: Ediciones Cátedra.

LAGRECA, Nancy

2016 “Death and the Feminine Erotic: *La rosa muerta* (The Dead Rose, 1914) by Zoila Aurora Cáceres (Peru)”. *Erotic Mysticism. Subversion and Transcendence in Latin American Modernista Prose*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, pp. 117-140.

2012 “Intertextual Sexual Politics: Illness and Desire in Enrique Gómez Carrillo’s *Del dolor, del amor y del vicio* y Aurora Cáceres’ *La rosa muerta*”. *Hispania*. Volumen 95, número 4, pp. 617-628.

2009 *Rewriting womanhood. Feminism, Subjectivity, and the Angel of the House in the Latin American Novel, 1887-1903*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

LIPOVETSKY, Gilles

1990 *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en la sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.

LLORENTE, Mónica

2012 “Ni ángeles ni coquetas: la deconstrucción de los estereotipos femeninos y el imaginario nacional en las protagonistas de Mercedes Cabello”. *Escritoras del siglo XIX en América Latina*. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, pp. 125-138.

LUDMER, Josefina

2017 “Las tretas del débil”. *Representaciones, emergencias y resistencias de la crítica cultural: mujeres intelectuales en América Latina y El Caribe*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 245-251.

MANNARELLI, Mariemma

2018 “Instrumentos para pensar sobre lo público y lo privado en la historia peruana: la casa abierta en el medio urbano”. *La domesticación de las mujeres*. Lima: La Siniestra Ensayos, pp. 51-72.

1999 *Limpias y modernas. Género, higiene y cultura en la Lima del novecientos*. Lima: Ediciones Flora Tristán.

MATTO, Clorinda

2015 “El corsé”. *Narrativa breve. Tradiciones, leyendas y relatos*. Lima: Editorial San Marcos, pp. 270-274.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Julia

2014 “La rosa muerta de Aurora Cáceres (1877-1958): elementos modernistas y el cuerpo femenino enfermo”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Cografya Fakültesi Dergisi*. Número 54, volumen 1, pp. 417-434.

2013 “París y Berlín: la peregrinación del cuerpo femenino enfermo en *La rosa muerta* (1914), de la modernista Aurora Cáceres”. *Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies*. Estambul, pp. 35-44.

MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda

1996 “Sujetos femeninos en *Amistad funesta* y *Blanca Sol*: el lugar de la mujer en dos novelas latinoamericanas de fin de siglo XIX”. *Revista Iberoamericana*. Volumen 62, número 174, pp. 27-45.

MARX, Karl y Friedrich ENGELS

1948 *Manifiesto comunista 1848-1948*. Santiago de Chile: Babel.

MASIELLO, Francine

1997 “Las mujeres como agentes dobles en la historia”. *Debate feminista*. Volumen 16, pp. 251-271.

1992 *Between Civilization & Barbarism. Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*. Nebraska: University Nebraska Press.

MASON, Rebecca

2012 “Destierro, descontrol y distorsión del cuerpo femenino en *La rosa muerta* de Aurora Cáceres”. *HPR*. Volumen 9, número 2, pp. 1-15.

MAYNA-MEDRANO, Mercedes

2009 *La teoría del trabajo femenino de Mercedes Cabello: Blanca Sol (1889) y “Necesidad de una industria para la mujer” (1875)*. Tesis de licenciatura en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica. Lima:

Pontificia Universidad Católica del Perú. Consulta: 14 de octubre de 2024.

<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/4660>

MISERES, Vanesa

2024 “La rosa muerta de Zoila Aurora Cáceres y el archivo médico feminista del entresiglos”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire*. Número 47. Consulta: 14 de octubre de 2024.

<https://journals.openedition.org/alhim/12293#quotation>

2017 *Mujeres en tránsito: viaje, identidad y escritura en Sudamérica (1830-1910)*. Chapel Hill: University of North Carolina.

MITIDIERI, Gabriela

2018 “Entre modistas de París y costureras del país. Espacios de labor, consumo y vida cotidiana de trabajadoras de la aguja, Buenos Aires, 1852-1862”. *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*. Número 12, pp. 8-29.

MOLLOY, Sylvia

2012 *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

MONROY, Leonardo

2020 “La imagen de la mujer en el mundo burgués latinoamericano: una lectura de *Blanca Sol* de Mercedes Cabello de Carbonera”. *La Palabra*, número 37, pp. 75-86. Consulta: 14 de octubre de 2024.

https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/9914

MONTALDO, Graciela

1995 *La sensibilidad amenazada. Tendencias del modernismo latinoamericano*.
Caracas: Editorial Planeta Venezolana.

MORA, Gabriela

1997 “Decadencia y vampirismo en el modernismo hispanoamericano: un
cuento de Clemente Palma”. *Revista de Crítica Literaria
Latinoamericana*. Año 23, número 46, pp. 191-198.

MORALES-PINO, Luz Ainaí

2023 *Éticas y estéticas de la profanación: el entre siglos más allá del
modernismo (Perú-Venezuela, 1880-1914)*. Santiago: Editorial Cuarto
Propio.

2022a “Más allá del naturalismo y las bellas enfermas. “El velo de la Purísima”,
de Adela Zamudio y “A caolha”, de Júlia Lopes de Almeida y la
representación de la enfermedad como metáfora crítica de la modernidad
industrial en el entre siglos latinoamericano”. *Revista Literatura y
Lingüística*. Número 45, pp. 125-148. Consulta: 17 de julio de 2022.

http://ediciones.ucsh.cl/ojs/index.php/lyl/article/view/3006?fbclid=IwAR3gBkkRN4wdUhTOMcjGIUya8y4rOzJMZLLDc2NdXWNHT3JL4rBTa0HSz_A

2022b “Feminidades ideales, deseos reales: *Blanca Sol* (1888) de Mercedes
Cabello de Carbonera y *La muñeca* (1895), de Carmela Eulate Sanjurjo y
la visibilización de las contradicciones éticas de los proyectos

regeneracionistas patriarcales del entre siglos”. *Estudios Filológicos*.
Número 70, pp. 45-62. Consulta: 14 de octubre de 2024.

<http://revistas.uach.cl/index.php/efilolo/article/view/6952/8043>

2021 “Moribundas habladoras: contestaciones al ideario patriarcal en *El Conspirador* (1892), *Incurables* (1905) y *La rosa muerta* (1914)”. *Letras. Revista de Investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas*. Lima, volumen 92, número 135, pp. 125-145. Consulta: 25 de abril de 2022.

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/1975>

2018 ““El corsé” de Clorinda Matto (1893). Cuestionamientos, apropiaciones y resistencias al campo cultural”. Material de exposición. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

2017 *Éticas y estéticas de la profanación: redes y tensiones en la literatura peruana y venezolana del entre siglos (1880-1910)*. Tesis de doctorado en Filosofía. Florida: Universidad de Miami.

2016 “En clave heterogénea: ética y políticas de la caridad en *Herencia*, de Clorinda Matto, “El velo de la Purísima”, de Adela Zamudio, e *Incurables*, de Virginia Gil de Hermoso”. *Mundo Nuevo: Revista de Estudios Latinoamericanos*. Caracas, año 8, número 18, pp. 43-69.

MORALES-PINO, Luz Ainaí y Francesca DENEGRI

2021 “El campo literario femenino: veladas, novelas, lectoras”. *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 3. De la Ilustración a la Modernidad*

(1780-1920). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 360-441.

NOUZEILLES, Gabriela

2000a *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

2000b “La plaga imaginaria: Histeria, semiosis corporal y disciplina”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 26, número 52, pp. 173-191.

1997 “Ficciones paranoicas de fin de siglo: naturalismo argentino y policía médica”. *MLN*. Volumen 112, número 2, pp. 232-252.

OLIVARES, Jorge

1980 “La recepción del decadentismo en Hispanoamérica”. *Hispanic Review*. Volumen 48, número 1, pp. 57-76.

ORTIZ, Carolina

2018 “*El Recreo*, tribuna pública de mujeres pioneras en la educación y el periodismo en el Perú del siglo XIX”. *Letras*. Lima, número 89, volumen 130, pp. 100-122.

OVANDO, Gabriela

2007 “Tres mujeres que articulan sus voces desde el chaupi en el Alto Perú y Bolivia: Catalina de Erauo (siglo XVII), Adela Zamudio (albores del siglo XX), Domitila Chungara (fines del siglo XX)”. *Nuestra América*. Número 3, pp. 53-65. Consulta: 26 de octubre del 2024.

<https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2424/3/53-66.pdf>

PACHAS MACEDA, Sofía

2019 *Zoila Aurora Cáceres y la ciudadanía femenina. La correspondencia de Feminismo Peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Jurado Nacional de Elecciones/Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

PALMA, Patricia y José RAGAS

2018 “Enclaves sanitarios: higiene, epidemias y salud en el Barrio chino de Lima, 1880-1910”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. Volumen 45, número 1, pp. 159-190. Consulta: 30 de enero del 2025.

https://www.researchgate.net/publication/322187770_Enclaves_sanitarios_higiene_epidemias_y_salud_en_el_Barrio_chino_de_Lima_1880-1910

PAZ-SOLDÁN, Alba María

2010 “Adela Zamudio: imagen y escritura”. *Revista Ciencia y Cultura*. La Paz, número 24. Consulta: 20 de julio del 2022.

http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232010000100009

PELUFFO, Ana

2010 “The Scandal of Naturalism in Nineteenth-Century Peru”. *Au Naturel: (Re)Reading Hispanic Naturalism*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 117-134.

- 2004a “Bajo las alas del ángel de caridad: indigenismo y beneficencia en el Perú republicano”. *Revista Iberoamericana*. Volumen 70, número 206, pp. 103-115.
- 2004b “Latin American Ophelias: The Aesthetisation of Female Death in Nineteenth-Century Poetry”. *Latin American Literary Review*. Volumen 32, número 64, pp. 63-78.
- 2002 “Las trampas del naturalismo en *Blanca Sol*: prostitutas y costureras en el paisaje urbano de Mercedes Cabello de Carbonera”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 28, número 55, pp. 37-52.
- PONCE, Víctor
- 2017 *Las transgresiones en la novela Blanca Sol de Mercedes Cabello de Carbonera: una crítica y denuncia de una sociedad con contrato de género*. Tesis de maestría en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/7141/PoncedeV_Pv.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- PORTILLO-FERNÁNDEZ, Jesús
- 2018 “Ventriloquización: estudio del fenómeno discursivo”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. Costa Rica, volumen 44, número 2.
- PRATT, Mary Louise
- 2000 ““No me interrumpas”: las mujeres y el ensayo latinoamericano”. *Debate Feminista*. Volumen 21, pp. 70-88.

1993 “Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 19, número 38, pp. 51-62.

QUEIROLO, Graciela Amalia

2010 “Malos pasos” y “Promociones”. Aproximaciones al trabajo femenino asalariado desde la historia y la literatura (Buenos Aires, 1919-1939). *Revista Digital de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR*. Rosario, número 1, pp. 53-80.

RAMA, Ángel

1984 *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

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.

RANCIÈRE, Jacques

2002 “La revolución estética y sus resultados”. *New Left Review*. Número 14, pp. 118-134. Consulta: 4 de febrero del 2025.

<https://newleftreview.es/issues/14/articles/jacques-ranciere-la-revolucion-estetica-y-sus-resultados.pdf>

RIVAS, Renzo

2022 “Gótico y legado colonial en “La momia” de Ventura García Calderón y “La pequeña compañía” de Yeniva Fernández”. Ponencia presentada en el *XXVII Coloquio de Estudiantes de Literatura PUCP*. Facultad de Letras y

Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 2022.

RIVERO, Eliana

1994 “Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana”. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*. Número 40, pp. 21-46. Consulta: 26 de abril de 2022.

<https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1716&context=inti&httpsredir=1&referer=>

RODRÍGUEZ, Cecilia

2013 *Con trazos de seda. Escrituras banales en el siglo XIX*. Caracas: Fundavag Ediciones.

ROJAS, Gianfranco

2022 “Vínculos y tensiones entre *El Perú Ilustrado* y dos relatos de Clorinda Matto de Turner”. *Espinela*. Lima, número 10, pp. 14-23.

RUIZ BARRIONUEVO, Carmen

2018 “Las escritoras vistas por ellas mismas: Aurora Cáceres y *Mujeres de ayer y hoy*”. *Guaraguo*. Año 22, número 57, pp. 35-51.

SALAVERRY, Oswaldo

2017 “Higienismo en el Perú del siglo XIX. Sebastián Lorente y el catecismo de higiene”. *Revista Peruana de Medicina Experimental y Salud Pública*. Lima, volumen 34, número 1, pp. 139-144. Consulta: 30 de enero del 2025.

<http://www.scielo.org.pe/pdf/rins/v34n1/a20v34n1.pdf>

SALESSI, Jorge

1995 *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

SHOWALTER, Elaine

1981 “Feminist Criticism in the Wilderness”. *Critical Inquiry*. Volumen 8, número 2, pp. 179-205.

SITYA, Carolina

2024 “Subversión política del género a través de lo fantástico en *La rosa muerta* de Aurora Cáceres”. *Chasqui*. Volumen 53, número 1, pp. 171-188.

SONTAG, Susan

1996 *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus.

SOTÉZ, Dyann

2021 “Las condenadas. Violencia hacia las mujeres en chicherías y lugares solitarios en Cochabamba a inicios del siglo XIX”. *Punto Cero*. Volumen 26, número 43, pp. 102-116.

<http://www.scielo.org.bo/pdf/rpc/v26n43/2224-8838-rpc-26-43-102.pdf>

SULCA, María

2008 *Juana Manuela Gorriti y las mascaradas de la femineidad*. Tesis de licenciatura en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

TAUZIN, Isabelle

- 2010 “De la educación de las mujeres a la emancipación femenina: las peregrinaciones de un rebelde”. «*El porvenir nos debe una victoria*»: *la insólita modernidad de Manuel González Prada*. Lima: PUCP, pp. 397-409.
- 2003 “La imagen en *El Perú Ilustrado* (Lima, 1887-1892)”. *BIFEA*. Volumen 32, número 1, pp. 133-149. Consulta: 2 de febrero del 2025.
- <https://journals.openedition.org/bifea/6431?lang=en>
- 1996 “El positivismo peruano en versión femenina: Mercedes Cabello de Carbonera y Margarita Praxedes Muñoz”. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. Número 27, pp. 79-100. Consulta: 30 de enero del 2025.
- <https://revistas.apl.org.pe/index.php/boletinapl/article/view/443>
- TIDELE, Jesica
- 2021 “Moda y feminismo: la vestimenta como símbolo de protesta”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Número 100, pp. 27-40.
- TORRES, Carlos
- 2016 “*El bendito acento de la patria*”: *fantasía, patria y territorio en Peregrinaciones de un alma triste (1876) de Juana Manuela Gorriti*. Tesis de maestría en Literatura Hispanoamericana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- TORRES-POU, Joan

2014 “Degeneración y decadentismo: Salomé en la pluma de Enrique Gómez Carrillo y Froylán Turcios”. Pp. 1-13.

VAGGIONE, Alicia

2013 *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*. Córdoba: Editorial del Centro de Estudio Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba.

VALCKE, Cristina E.

2005 “Dolores, una metáfora de la escritora en el siglo XIX”. *Poligramas*. Número 22, pp. 61-77. Consulta: 9 de diciembre del 2024.

<https://core.ac.uk/download/pdf/11862807.pdf>

VELÁZQUEZ, Marcel

2020 *Hijos de la peste. Una historia de las epidemias en el Perú*. Lima: Taurus.

2017 *Biotecnologías novelísticas en la región andina (1840-1905). Lectura y cuerpo*. Tesis de doctorado en Literatura Latinoamericana. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. Consulta: 16 de diciembre del 2024.

<https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6064/1/TD098-DLLA-Velazquez-Biotecnologias.pdf>

2015 “La narrativa breve de Clorinda Matto: de la tradición y leyenda románticas al cuento modernista”. *Narrativa breve. Tradiciones, leyendas y relatos*. Lima: Editorial San Marcos, pp. 15-52.

2013 *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

2004 “Reseña de *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas* de Hervé Le Corre”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 30, número 59, pp. 325-329.

VICENS, María

2023 “Los disturbios del género: experiencia y escritura en *La rosa muerta* y *Mi vida junto a Enrique Gómez Carrillo* de Aurora Cáceres”. *Perífrasis*. Volumen 14, número 29, pp. 11-28.

2020 *Escritoras de entresiglos: un mapa trasatlántico: autoría y redes literarias en la prensa argentina (1870-1910)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

VOYSEST, Oswaldo

2000 “El naturalismo de Mercedes Cabello de Carbonera: un ideario ecléctico y de compromiso”. *Revista Hispánica Moderna*. Año 53, número 2, pp. 366-387.

WALKOWITZ, Judith

1982 “Jack the Ripper and the Myth of Male Violence”. *Feminist Studies*. Volumen 8, número 3, pp. 542-574.

WARD, Thomas

2007 “Introducción”. *La rosa muerta*. Buenos Aires: Stockcero, pp. vii-xxiv.

WHIPPLE, Pablo

2019 *La gente decente de Lima y su resistencia al orden republicano. Jerarquías sociales, prensa y sistema judicial durante el siglo XIX.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

WOOLF, Virginia

2020 *Una habitación propia.* Barcelona: Planeta.

ZAMUDIO, Adela

s/f “El velo de la Purísima”. *Educa*. Consulta: 26 de octubre del 2022.

<https://www.educa.com.bo/content/el-velo-de-la-pur%C3%ADsima>

ZANETTI, Susana

2010 “*Búcaro Americano: Clorinda Matto de Turner en la escena femenina porteña*”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consulta: 26 de octubre de 2024.

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/bucaro-americano-clorinda-matto-de-turner-en-la-escena-femenina-portena/>

ŽIŽEK, Slavoj

1999 *El acoso de las fantasías.* México D.F.: Siglo XXI.