

La insurrección de la bella muerta en *La rosa muerta* de Aurora Cáceres

Elena Grau-Lleveria
University of Miami

ABSTRACT: A través de los estudios que Michel Foucault desarrolla acerca del concepto de discurso como productor de verdad en nuestras sociedades, este artículo analiza *La rosa muerta* (1914), de Aurora Cáceres, como un texto que desarticula el discurso de la bella muerta del entre siglos hispanoamericano. Para ello se examinan los componentes que constituyen el discurso de la bella muerta, qué función tienen, qué efectos provocan, quién los produce, para qué se producen y qué feminidad deseada producen. En este sentido, la rebeldía de la protagonista, que se niega a ser enmarcada en el discurso de la bella muerta, se estudia en relación a la creación, por parte de la protagonista, de su auto inscripción en un imaginario modernista feminista femenino, donde la enfermedad es el detonante de la crisis existencial. Finalmente, se examina la paradoja que plantea el título de la novela que enfatiza el proyecto político de este texto de Cáceres, ya que pone de manifiesto la importancia de las políticas de nombrar, de inscribir y, con ello, denuncia desde el interior del texto, pero también con su título, esa política que nombra e inscribe las feminidades deseadas desde los discursos masculinos hegemónicos del entre siglos hispanoamericano.

KEYWORDS: Modernismo, feminismo, Aurora Cáceres, la bella muerta, discurso.

En *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*, Michel Foucault afirma que vivimos en sociedades de discursos. El discurso, en el sentido foucaultniano, es un sistema de poder simbólico de ordenamiento que produce realidad y tiene efectos de verdad (32-33).¹ En la misma medida en que los discursos de poder crean realidad, producen la norma y normativizan (*Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones* 11), a la vez que desdibujan los sistemas de exclusión que le son inherentes para constituirse (*El orden del discurso* 19). En tanto que práctica sistematizada, el estudio del funcionamiento de lo que Foucault denomina el 'régimen de discurso' debe tener en cuenta las maneras de decir, qué se dice, quién lo dice, a quién, desde dónde, para qué, qué se calla y su funcionamiento de conjunto (*La voluntad del saber* 37), puesto que 'forzar la red de información institucional, nombrar, decir quién ha hecho qué, designar el blanco, es una primera inversión del poder, es un primer paso para otras luchas contra el poder' (*Un diálogo sobre el poder* 32). Para dicho estudio, Foucault propone el método genealógico para pensar y gestionar el análisis y la investigación de cómo se constituyen los discursos y de qué mecanismos se valen.² En este sentido, el estudio genealógico de los discursos de poder ha contribuido al desmantelamiento de las teorías totalizadoras. Una de las consecuencias de este tipo de estudio ha sido el hacer posible el resurgimiento de los conocimientos que han sido enmascarados y silenciados y poner de manifiesto las estrategias utilizadas para ello.³

Considerando las propuestas de Foucault, propongo analizar *La rosa muerta* (1914), de Aurora Cáceres (1877-1957), como un texto

de resistencia al discurso de "la bella muerta" que elaboraron los modernistas latinoamericanos.⁴ La novela de Cáceres forma parte de un conjunto de textos escritos por mujeres que, de distintas formas, resisten y contestan los discursos sobre feminidades enfermas del entre siglos hispanoamericano.⁵ En este sentido, la interpretación que planteo se inserta, específicamente, en los análisis que Foucault plantea para analizar el poder y las resistencias a este, teniendo en cuenta, como señala Foucault, que

[N]o hay relaciones de poder sin resistencias, que estas son tanto más reales y eficaces en cuanto se forman en el lugar exacto en que se forman las relaciones de poder, la resistencia al poder no debe venir de afuera para ser real, no está atrapada porque sea compatriota del poder. Existe tanto más en la medida en que está allí donde está el poder; es pues, como él, múltiple e integrable en otras estrategias globales. (*Un diálogo sobre el poder* 97-98)

Antes de iniciar el análisis de la novela de Cáceres, expongo un breve marco socioliterario de la codificación del discurso de la bella muerta. Parto, de que el régimen representativo de bellas mujeres y niñas enfermas, moribundas y muertas, en la modernidad occidental, configura el discurso sobre la bella muerta y tiene su inicio en los distintos romanticismos ya que va estrechamente ligado a la consolidación de la hegemonía burguesa. Por lo tanto, la creación del discurso de la bella muerta debe entenderse como parte de las estrategias de poder que se sustentan en un universal mujer para

elaborar procesos simbólicos de significación sobre ciertas mujeres burguesas, subyugando los discursos que se le resisten, lo niegan o lo subvierten. 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 de la modernidad.⁶ 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.⁷ Dentro de este imaginario cultural, la enfermedad en las mujeres burguesas se sublima, se embellece hasta tal punto que el estado de debilidad, postración, enfermedad, agonía y muerte se convierte en un ideal de belleza femenino deseado por algunas mujeres. Estos son algunos de los mecanismos y estrategias que los diferentes patriarcados del momento elaboraron para que las mujeres burguesas aceptaran esta creación de verdad sobre ellas pues, precisamente, este proyecto se inscribe en patriarcados de seducción y no coerción. Las resistencias que llevaron a cabo algunas escritoras fue el reapropiarse de estas feminidades enfermas y dotarlas de un contenido de protesta donde la inmovilidad, la locura, la carencia de salud eran las manifestaciones del encierro social e intelectual a la que la sociedad sometía a las mujeres burguesas.⁸

En este sentido, el ángel del hogar, la feminidad hegemónica por excelencia del imaginario cultural burgués decimonónico, la pareja deseada por el *self-made-man*, es lo opuesto a su contraparte sociosexual. La 'angelización' de la esposa, como de la joven frágil soltera, a través de su pasividad y carencia de contacto con las dinámicas sociales del momento, es una descorporalización que inhabilitaba a las mujeres de su grupo social para 'el progreso,' para la participación en la cambiante sociedad moderna.⁹ Su idealidad sociosexual, y su ética (valores femeninos), sustentada en la tradición familiar de empatía y la entrega al otro, no en las leyes civiles, las tornaba incapaces de participar en la modernidad. Pues como Hegel argumentó a través de su lectura política de la *Antígona* de Sófocles:

Antígona es la obra de arte más sublime y más acertada de todos los tiempos. Todo es consecuente en esta tragedia. La ley pública del Estado, de un lado, y el íntimo amor familiar, así como el deber para con el hermano, de otro, se enfrentan entre sí conflictivamente: el interés de familia es el *pathos* de la mujer, Antígona. El bienestar de la comunidad es el *pathos* de Creonte, el hombre. (*Principios de la filosofía del derecho* 166)

Ya en Hegel se inicia la consolidación pseudocientífica de la incapacidad de las mujeres para la esfera pública y para las formas de estudio y producción creativa con que se definió la modernidad desde las hegemonías sociales:

Las mujeres pueden muy bien ser cultas, pero no están

hechas para las Ciencias más elevadas, para la Filosofía y para ciertas producciones del Arte que exigen un universal. Pueden tener ocurrencias, gusto y gracia, pero no poseen lo ideal. [...] El Estado correría peligro si hubiera mujeres a la cabeza del gobierno, porque no actúan según las exigencias de la universalidad, sino siguiendo inclinaciones y opiniones contingentes. La educación de las mujeres acontece, sin que sepamos cómo, precisamente a través de la atmósfera de la representación, más por medio de la vida que por la adquisición de conocimientos, mientras que el hombre sólo alcanza su posición por el progreso del pensamiento y por medio de muchos esfuerzos técnicos. (*Principios de la filosofía del derecho* 213)

De ahí que años más tarde, cuando surja la posibilidad de constituir un discurso sobre las mujeres modernas, algunas escritoras del periodo de entre siglos las inscriban en un imaginario urbano, lleno de movimiento, sin ataduras familiares, donde son ellas las que elaboran una identidad para sí mismas e intentan individualizarse del genérico mujeres, como es el caso de la protagonista de *La rosa muerta*. Se trata en estos casos de distanciarse de las feminidades normativas, si bien, el escapar del discurso de poder genérico a nivel individual, no impide, como muestran las ideologías textuales de estas narrativas, que las sociedades a las que pertenecen las reinscriban nuevamente en discursos de feminidad generales y genéricos, cuya función es negar la capacidad de individualización de las mujeres.

El discurso de la bella muerta, en ciertos sentidos, representa la cúspide de los procesos de apropiación simbólica de 'lo mujer.' El proceso de convalecencia conlleva una específica representación visual de inmovilidad, pasividad, delgadez, desfallecimiento, silencio y desaparición.¹⁰ El texto que por excelencia representa esta tradición en nuestras culturas es *María* (1867) de Jorge Isaacs. Sin embargo, es importante resaltar, que en el ámbito de las literaturas americanas, la obra de Isaacs es una excepción. En nuestros romanticismos, los escritores no privilegiaron el discurso de la enfermedad paralizadora de las mujeres. Una de las razones para esta desviación a la norma eurocentrista se debe a que los proyectos literarios estaban intrínsecamente enlazados con los ideales de formación de nación. Así, si el compromiso de la literatura se entiende desde dónde pensar, qué historias contar y cómo contarlas se hace evidente que el discurso de la bella muerta, de la mujer frágil, no tenía cabida en los contextos latinoamericanos en este momento histórico. Las jóvenes naciones americanas necesitaban discursos que ayudaran a imaginar de forma activa y positiva la nación deseada. Es por ello que los escritores del extenso periodo romántico latinoamericano, en su gran mayoría, no quieren ni reconocen como fundacionales las feminidades frágiles, moribundas o muertas.¹¹ Con todo, las escritoras latinoamericanas, en este mismo momento histórico, sí adoptan

y adaptan las metáforas de invalidez, enfermedad y muerte con una clara ideología contra-discursiva.¹² Las transgresiones que los textos de estas novelistas llevan a cabo deben entenderse en su contexto histórico particular, ya que las resistencias a los discursos dominantes sobre las feminidades que estas escritoras elaboran detentan unos claros valores de clase, sexo-género y de raza (*Plotting Women* xxi).

Por el contrario, en el periodo de entre siglos hispanoamericano la presencia de bellas muertas inunda la producción artística y literaria.¹³ Las formas en que se inscribe el complejo discurso de la bella muerta en el periodo de entre siglos son, entre otras, la niña virgen muerta,¹⁴ la hermana modernista,¹⁵ las múltiples variantes de ofelias que aparecen en este periodo de entre siglos,¹⁶ los casos de masculinidades perturbadas que asesinan a mujeres porque para ellos encarnan todo el mal y quedan aterrados a la vez que fascinados por la visión de la mujer muerta que deviene, paradójicamente, una bella muerta,¹⁷ la seducción que se muestra en la visualización de mujeres convalecientes,¹⁸ pero sobre todo, llama la atención la atracción que los protagonistas masculinos de las obras de los escritores tienen por ver y experimentar la muerte de una mujer bella.¹⁹ En estas fantasías se mezcla la violencia con las ansias de poder para someter a la mujer a la voluntad masculina y se solidifica la ideología genérica de la invalidez física y la incapacidad intelectual.²⁰

En *La rosa muerta*, Aurora Cáceres revisa de forma contradiscursiva los imaginarios de la bella muerta del entre siglos, rechazando, de forma oblicua, este discurso sobre la feminidad. Si bien este rechazo lo lleva a cabo adscribiéndose a otras formas de simbolización femenina pertenecientes a la tradición patriarcal.²¹ En esta novela, Laura, una joven y bella viuda española disfruta de su independencia económica y emocional, llevando una superficial y activa vida social, rodeada de comodidades y de lujos en París. En este momento de plenitud vital, en que ha conseguido dominar sus tendencias sentimentales en aras de adquirir una libertad individual, en la que lleva una existencia en que su única preocupación es mantener y lucir la belleza de su cuerpo, le diagnostican fibromas quísticos. Este diagnóstico transforma la anterior pasividad en un constante movimiento. Así, se va a Berlín para ser tratada por ginecólogos berlineses, pues no quiere que su círculo social sepa que está enferma. El horror de la enfermedad para Laura no está en la potencial muerte que esta pueda causarle, sino en los efectos de fealdad que se mostrarán en su cuerpo. Finalmente recurre a un ginecólogo en París, Leopoldo Castel. Ambos se enamoran y se convierten en amantes. La actividad sexual de Laura, que ella conscientemente propicia a pesar de que sabe que le va a causar su muerte, es presentada, en la ideología dominante del texto, como una experiencia liberadora, no solo sexual, sino individual. La novela se cierra con la desesperación de Leopoldo Castel que, por primera vez en su vida, le es imposible sobreponer su pasión médica a la desesperación que siente ante la muerte de Laura y con la inserción de Laura en el discurso de la bella muerta por parte de otro de los

personajes, el doctor Barrios, que es de donde procede el título de la novela.

A pesar de la escasez de trabajos críticos que hay sobre esta novela, las interpretaciones que se han propuesto son diversas. Nancy LaGreca, en "Intertextual Sexual Politics: Illness and Desire in Enrique Carrillo's *Del amor, del dolor y del vicio* and Aurora Cáceres's *La rosa muerta*," analiza las representaciones del cuerpo, la enfermedad y el deseo sexual de Laura como los puntos nodales desde donde se critican los discursos misóginos producidos por la medicina y por las representaciones artísticas del periodo, a la vez que propone que esta novela desarrolla nuevas nociones de género y sexualidad que se conceptualizan como estrategias de adquisición de poder femenino. Por su parte, Ward, en "Los posibles caminos de Nietzsche," propone que el énfasis en el lujo y en lo bello configuran uno de los ejes discursivos de la novela ya que, a través del lujo, se 'puede superar el fin de la existencia terrenal y preservar el estado de belleza mientras que la muerte inicia un estado de descomposición' (505). Para este crítico, Laura encarna una forma femenina, y en mi opinión feminista también, de voluntarismo nietzschiano. Es más, según este crítico, en su estudio introductorio a la novela,²² si la moda le ayuda a Laura a sentirse bella y viva, la enfermedad se convierte en un camino de autoconocimiento (xviii). Por su parte, Rebecca Manson, en "Destierro, descontrol y distorsión del cuerpo femenino en *la rosa muerta* de Aurora Cáceres," plantea que el culto que Laura hace de su cuerpo, convirtiéndolo en su creación artística, responde a la internalización por parte de la protagonista de los valores masculinos del momento respecto a las feminidades deseadas. Por ello, Manson considera que Laura es víctima de las normas que el patriarcado del momento impone a las mujeres de su grupo social.

Teniendo en cuenta las propuestas críticas mencionadas, planteo, inicialmente, que el recorrido vital de Laura es el propio de tantos personajes modernistas masculinos. Si bien, Cáceres adapta, estratégicamente, todos aquellos componentes del discurso modernista masculino a las normas y posibilidades de una mujer de la alta burguesía cosmopolita hispana parisina. En este sentido, las propuestas de Ward, respecto a Laura, confluyen con la búsqueda y las crisis espirituales de tantos personajes modernistas en su vertiente nihilista activa.²³ A su vez, los planteamientos que expone LaGreca estudian, implícitamente, la necesidad de Laura de alejarse de la sociedad en la persecución de crear y mantener una libertad propia en espacios privados creados y sostenidos por ella misma.²⁴ Por otro lado, Manson hace evidente las contradicciones inherentes a los protagonistas modernistas en tanto que a la vez que rechazan la sociedad burguesa, se sustentan y se inscriben en los discursos y mundos que esta hizo posible. Por mi parte, me parece importante explorar la transformación vital que Laura experimenta en relación con la desarticulación del discurso de la bella muerta y enlazarlo con las propuestas feministas que se desprenden de dicho proceso de desarticulación.

Cáceres crea en Laura un personaje modernista, como

he dicho anteriormente, en donde adapta los procesos de los personajes modernistas masculinos a las posibilidades femeninas del momento. Así, si se entretajan las actitudes sociogenéricas de la Laura sana con ciertos posicionamientos ideológicos del dandismo finisecular, se pone al descubierto las estrategias de subversión genérica que Cáceres diseña en esta novela. En la medida en que Laura, como el dandy que estudia Felsky, se entrega a la producción de un yo 'as an aesthetic artifact' que encarna el último grito de la moda,²⁵ a la vez que siente por su cuerpo de mujer placer y orgullo,²⁶ también 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.²⁷ La siguiente cita ilustra la creación de lo que denomino la dandy que de sí misma ha hecho Laura:

Frívola con arte y graciosa cual una muñeca, sin sensibilidad, su existencia entera la consagraba a mantener el prestigio de estar de moda, deslumbrando por su gusto artístico y exótico de sus vestidos. Si algunas veces despertaba pasiones, correspondía con sonrisas, con miradas, y desde el momento en que un hombre principiaba a requebrarla con tenacidad y creía ver en él un amoroso apasionado, se apoderaba de su espíritu tal disgusto, que cortaba con él toda amistad. (7)

Ahora bien, la enfermedad, propulsora de la crisis existencial de Laura, hace que se aisle de su medio social. Los espacios de salones, reuniones sociales y fiestas desaparecen y se sustituyen por las consultas médicas. Es en estos espacios donde Cáceres, a través de la doble mirada de la protagonista y la voz narrativa, principia el contra-discurso de la bella muerta. Ya que en su nuevo estado social de enferma, Laura confronta y nos hace confrontar, como buena modernista, la fealdad física que provocan ciertas enfermedades como la suya y los espacios médico-sociales que se le asignan. Por lo tanto, indirectamente, denuncia las narrativas esteticistas sobre mujeres enfermas modernistas masculinas, a la vez que desautoriza el aura científica de la medicina.²⁸

En tanto que dandy, Laura somete a las demás enfermas a una crítica distanciada, irónica, que no tan solo no la hace empatizar con ellas, sino que las convierte en una masa anódina, grotesca, despreciable (11). Su mirada estética modernista crea imágenes grotescas donde una mujer extremadamente delgada con el vientre deforme se convierte en 'la heroína de la fealdad doliente' (12). Esa misma mirada, que a la vez que utiliza parodia las estrategias del discurso modernista, desacraliza los espacios de la ciencia médica al convertirlos en un 'cuadro de depravación estética' (12), donde la tan alabada asepsia y limpieza se anulan al resaltar el aspecto repugnante y moralmente degradado de estos espacios conceptualizados por distintos discursos dominantes como templos de la modernidad (17-18). La posición-espacio en que la sociedad médica la obliga a insertarse como mujer enferma

es para la Laura-Venus una experiencia que mancilla su hermosura, su cuerpo-arte y su inteligencia (8). Su desnudez, ante unos ojos que no la saben apreciar, como el arte que no es reconocido, es para ella una experiencia de dolor ético, a la vez que de vergüenza pudorosa (15). Es decir, en la experiencia de Laura en las clínicas berlinesas se combina la reacción, en tanto que modernista, ante la fealdad producida por una concepción utilitarista de la vida, su dolor ético ante la falta de reconocimiento a la belleza, y su feminidad tradicional, pudor al tener que mostrarse desnuda ante un hombre, pues solo la había visto desnuda su difunto marido. Por ello, la ausencia de admiración a su belleza corporal, del que es objeto en las clínicas berlinesas, provoca en ella la misma reacción que los artistas expresaban ante la falta de reconocimiento por parte de la hegemonía burguesa de su producción artística: el rechazo, la rebeldía ante las imposiciones externas y el aislamiento social. Desde este momento, Laura deviene un cuerpo insumiso, tanto a las reglas que le impone la medicina (LaGreca 623) y a las inscripciones artísticas de mujeres enfermas como a los valores morales con que ha sido educada, pues, como afirma Isabel Clúa Gines, en "La morbidez de los textos: literatura y enfermedad en el fin de siglo," la enfermedad dota al enfermo de la capacidad de deshacerse y liberarse de los convencionalismos tradicionales (40).

Frente a los discursos del entre siglos donde las feminidades se encierran en los polos opuestos que representan la bella muerta o la mujer carnal, Laura se inscribe a sí misma como Venus (4). Su apropiación de esta figura de feminidad también queda alterada, pues, frente a la inmovilidad estatuaría de las venus, siempre expuestas a la mirada de los otros, Laura es una venus en constante movimiento y actividad, agente creador del discurso sobre su cuerpo que busca miradas que le confirmen su voluntad de ser. Esta exaltación del cuerpo femenino es excepcional por su rareza en los textos hegemónicos de este periodo. A tal efecto, cabe destacar, paradójicamente, que en la novela no se describe el cuerpo de Laura nunca concretamente. Con ello, Cáceres consigue que sea el público lector quien escoja el ideal de belleza que Laura representa y de este modo no se pueda enmarcar a Laura en un modelo de cuerpo de mujer determinado. Para conseguir este efecto, Cáceres trabaja no con la descripción realista sino con las impresiones que el cuerpo de Laura produce y le producen a ella misma.

Tras las decepcionantes y amargas vivencias en las consultas berlinesas, Laura decide volver a París para ser atendida por el doctor Leopoldo Castel.²⁹ Desde este momento, la novela desarrolla el periplo espiritual de estos dos personajes, en que Laura lucha por distanciarse de la inscripción que la ciencia médica ha hecho de ella, una mujer enferma, y de la imagen que el mundo artístico inconscientemente le proyecta, la de una bella muerta. La enfermedad le ha proporcionado una conciencia especial del ser y de la existencia y Laura se sumerge en lo que Jean Paul Sartre denomina el mundo mágico en tanto que experiencia amorosa.³⁰ Este mismo mundo mágico sartiano funge como la torre de marfil en la que Laura se aísla de la sociedad.

La visualidad de la voz narrativa y la de Laura, como en tantas instancias de la novela, se entrecruzan para ofrecer una imagen de Castel anclada en una masculinidad disidente, donde su aspecto varonil se entrelaza con una piedad maternal (22).³² A su vez, Castel es fragmentado eróticamente, a la manera que los escritores modernistas-naturalistas hacían con las mujeres, al centrar la visión en las manos 'calientes y vigorosas en las que más bien existía la caricia voluptuosa, que no la aspereza del cirujano' (23). Este es el momento del despertar al deseo sexual de Laura, de la apuesta por un nihilismo vitalista, por ese 'yo quiero' nietzscheano que analiza Ward ("Introducción" xviii). La voz narrativa explícitamente expone la estimulación erótica de Laura, como puede comprobarse por la siguiente cita:

Laura olvidó por un momento al facultativo, absorta por el hombre que tenía delante, solícito y grave. Sintió que la sangre circulaba por sus venas aceleradamente; un calor febril invadió su cuerpo. Perlas de agua brotaron de su frente. [...] respiraba con dificultad denunciando la angustia amorosa no satisfecha. (23)

Al mismo tiempo, la voz narrativa describe la atracción sexual que siente Castel por Laura. En todo caso, lo importante es por qué él siente esta atracción sexual ya que es un deseo que enmarca a Laura no en la morbidez erótica que despierta el cuerpo enfermo femenino sino en una belleza sublime que 'más que enferma, parecía una ofrenda de los Dioses, en un lecho de amor' (23). El deseo de vida de Laura encuentra en la inscripción que Castel hace de su cuerpo lo que ella está buscando, una mirada que la aleje de la enfermedad médica y del discurso artístico de la bella muerta. Es decir, ella utiliza a Castel como los personajes masculinos modernistas utilizan a las feminidades ideales que crean, como alguien que le devuelve la imagen que de sí misma quiere. Castel es el espejo en que Laura quiere verse, quien posibilita una ruptura estética con las narrativas de virtud y resignación en que sociedad y arte encierran a las bellas mujeres enfermas.³² De este modo, la enfermedad para Laura es tanto un despertar a la sexualidad,³³ entendida esta como un deseo de voluntad de vivir, como la circunstancia que la libera de sus tabús sociales,³⁴ y que le permite instalarse en el mundo de las sensaciones. Estos procesos que Laura experimenta son, en versión femenina, las mismas etapas que constituyen las trayectorias vitales de muchos de los personajes modernistas masculinos.³⁵

Cáceres recurre a una serie conceptual para simbolizar la crisis espiritual de Laura, ahora en busca 'de pasión que consume, de alegría que enloquece, de olvido que idoliza y de abandono que mata' (32). La protagonista se aboca a ese sensualismo que tanto detestaba (38) para entregarse a una pasión fuera 'de toda reflexión, de todo temor, de todo el disgusto' (48). Es desde esta afirmación que es posible entender el abandono de las regulaciones sociogenéricas por parte de Laura y de la creación de ese mundo propio que la

protege de la realidad, pues como explica Meyer-Minneman, en "La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea del 'fin de siglo': Puntos de contacto y diferencias,": 'La oposición entre el sistema de valores que proclama el protagonista de la novela modernista y su medio ambiente, tiene por consecuencia el intento de crear un mundo autónomo particular, en el cual no puede inferir la abominable realidad' (253).

Las relaciones sexuales entre Laura y Castel se concretizan una vez él ha dado por concluida la curación parcial de Laura. Castel, en un principio, se niega a convertirse en el amante de Laura porque sabe que la actividad sexual puede agravar su enfermedad y causarle la muerte. Sin embargo, como va a suceder de aquí en adelante, la pasión amorosa va a dominar a la pasión médica, como en Laura hace que supere la educación femenina recibida olvidando 'todas sus creencias, todos sus prejuicios, todos sus temores' (53). Laura es consciente que su enfermedad es antitética con el discurso de la bella muerta puesto que ha visto las terroríficas deformaciones que esta produce en las clínicas berlinesas (59). Así, siempre con una fuerte voluntad de mantener la imagen que de sí misma quiere y fiel a su ética artística, en el momento en que sufre una gran hemorragia, decide irse a Berlín, sin avisar a nadie.³⁶

Es imprescindible enfatizar la brillantez con que Cáceres construye los imaginarios sociosexuales de esta novela que desestabilizan el discurso de la bella muerta. Tras el momento en que leemos-presenciamos la hemorragia que Laura sufre, la voz narrativa, focalizada en Castel, nos muestra cómo este ha empezado a insertarla en el discurso de la bella muerta pues ya no era para él 'la mujer inquietante de fuerza tentadora, cuyos negros ojos parecían devorarse en su propia llama; sino algo como una aparición sobrehumana, una mistificación de leyenda, una heroína de Hoffman' (64).³⁷ Ahora bien, a esta imagen creada por Castel, Laura impone su deseo, su voluntad de cómo quiere ser recordada, inscrita e irónicamente, individualizada.

En una carta que ella le escribe desde una clínica berlinesa, le dice que quiere que la recuerde como esa 'mujer misteriosa del Bóforo, con cabellera de alga y ojos de noche oriental' (66). Sin embargo, a esta imagen-discurso hegemónico de simbolización femenina que Castel le había proyectado y que ella parece aceptar, Laura superpone otra, más vitalmente activa, la del cuadro que se hizo hacer de ella desnuda como regalo para Castel tras su muerte, que es 'la Venus más perfecta que queda del arte contemporáneo, asegura el artista' (66). Es decir, la voluntad de cómo quiere ser recordada Laura se hace evidente con este cuadro-testamento en que expresa una forma de últimas voluntades. La fuerza del cuadro actúa no por descripción sino por la interpretación que Laura hace de él: es la representación de su vitalismo. En este sentido, la protagonista, gran conocedora de la pintura del momento, interpreta su cuadro metafóricamente, pues, como expone Luis Antonio de Villena, en *Máscaras y formas del fin de siglo*, los retratos del periodo no mostraban rasgos sino almas (88). De este modo, el retrato deviene un autoretrato, el lugar de enunciación, y la carta su

capacidad de enunciar, de interpretar el significado simbólico de su (auto) retrato.

Sin embargo, 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. Este personaje normaliza a Laura, primero, por medio del discurso modernista parnasiano de la bella muerta, como puede verse en la siguiente cita:

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

Para este hombre, símbolo de la ideología masculina modernista del periodo que participa de los discursos sobre la feminidad con el poder que le otorga su posición social y profesional, Laura es una bella muerta, peor aún, pues en una segunda domesticación, le quita todo el atractivo de divina obra de arte para convertirla, dentro de un imaginario modernista romántico, en una 'una rosa muerta' (70), que contrapone a la hija de Castel que queda simbolizada, y reducida, en un capullo de rosa 'florecente de juventud, de alegría y de hermosura' (70).

Llegados a este punto, cabe preguntarse cuál es el significado ideológico que tiene el personaje de Barrios en este texto. Teniendo en cuenta que en la novela se confrontan la inscripción que Laura hace de sí misma y la que hace de ella Barrios, y que la primera funciona como resistencia a los discursos normativos sobre la bella muerta que encarna Barrios, se puede afirmar que, por medio de Barrios, Cáceres denuncia el discurso de la bella muerta como producto de una visión de mundo modernista masculina, tanto en su vertiente preciosista como en la variante que era ya cliché en el momento de la escritura de la novela de equiparar a mujeres con flores. Por ello, en esta parte final del texto, se pone al descubierto el hecho de que estos procesos de simbolización niegan y eliminan las voces individuales de las mujeres. De ahí que en la novela, el uso que Barrios hace de los discursos normativos de la bella muerta se plasme como estereotipado, fuera de lugar e incluso falso, pues Laura, en su carta, específicamente describe la destrucción física que le ha causado la enfermedad. A través de los discursos que produce Barrios sobre Laura se percibe que la producción de 'verdad' de Barrios no se refiere tanto a Laura como a sí mismo, a

su visión sociosexual. La inscripción que Barrios hace de Laura es un cliché pero esto no revierte sobre ella sino sobre él en la lectura de esta novela que propongo. Es decir, es Barrios quien deviene un estereotipo debido a la hueca reproducción de discursos sobre la bella muerta que impone sobre Laura, puesto que el público lector conoce, por medio de la producción de verdad desde la perspectiva de Laura, el deterioro físico de esta y los extremos dolores que ha sufrido que nada tienen que ver con la imagen beatificada que produce Barrios sobre ella. Ahora bien, Cáceres muestra el poder social creador de realidad de Barrios que se representa en el hecho de que es su visión y su imagen de Laura las que dan título a la novela. El uso de esta técnica palipcectica hace posible, para el público lector que comparte las visiones de mundo feministas que Cáceres inserta, poner en evidencia el poder de verdad que tienen discursos-sujetos como Barrios que son capaces de hacer desaparecer tanto la inscripción que de sí mismas han hecho mujeres como Laura como la propia realidad del padecimiento físico.

El análisis que he propuesto de *La rosa muerta* hace posible conceptualizar el título de la novela como una ironía estratégica en la que se muestra el silenciamiento de Laura y el poder disciplinario del discurso de la bella muerta. Esta novela, en su proyecto contradiscursivo sobre la bella muerta, forma parte de una genealogía de textos de autoría femenina que ayudan 'a edificar progresivamente un saber estratégico' (*Diálogo* 101) que vehicula ciertas resistencias hacia los discursos culturales que hacen de las mujeres objetos y anulan sus intentos de individualización.

Cáceres crea un texto que, a pesar de que claramente participa de una ideología feminista que acepta parte de los preceptos patriarcales del momento sobre las feminidades de cierta clase social hispanoamericana cosmopolita, deviene una narrativa que permite 'forzar la red institucional' de conocimientos, ya que nos muestra quién dice qué sobre quién, por qué lo dice y cuáles son los efectos de conjunto (*Diálogo* 32). Así, al poner al descubierto algunos de los mecanismos con que se crea el régimen discursivo de la bella muerta, Cáceres participa de las luchas feministas por liberar a las mujeres de esta clase social de los discursos culturales imperantes sobre ellas, a la vez que muestra la dificultad de liberarse de estos discursos de poder-verdad para sujetos como Laura. A pesar de estas contradicciones, o tal vez gracias a ellas, Cáceres, en *La rosa muerta*, pone de manifiesto la importancia de las políticas de nombrar, de inscribir y, con ello, denuncia desde el interior del texto y desde el título de su novela, esa política que nombra e inscribe las feminidades deseadas desde los discursos masculinos, a la vez que, desde mi presente analítico, pone en evidencia cuán difícil era y sigue siendo esa tarea.

E N D N O T E S :

¹ Foucault subraya que su interés se centra en los discursos que producen realidad. La ideología no le interesa porque se ha utilizado para ver lo falso, la economía de la no-verdad: 'Mi problema es la política de la verdad' (*Un diálogo sobre el poder* 166).

² Por genealogía entiende 'una forma de historia que dé cuenta de la construcción de saberes, discursos, dominios de objetos, etc, sin que deba referirse a un sujeto que sea trascendente al campo de los sucesos o cuya entidad vacía recorra todo el curso de la historia' (*Un diálogo sobre el poder* 146-147).

³ *Society Must Be Defended* (6-8).

⁴ Es en el periodo de entre siglos decimonónico en que el discurso de la bella muerta aparece con fuerza en la producción literaria hegemónica del momento.

⁵ Parte de este corpus de textos de entre siglos, con el que diálogo implícitamente para mostrar las resistencias y los conocimientos subyugados que se presentan, incluye "A Buenos Aires" y "El velo de la Purísima" de Adela Zamudio, *Stella* (1905) de Emma de la Barra, *Jirón de mundo* (1918) de María Enriqueta Camarillo y Roa, *Los incurables* (1905) de Virginia Gil de Hermoso, *El Conspirador (Autobiografía de un hombre público). Novela político-social* (1892) de Mercedes Cabello de Carbonera, "Miserias ocultas," (1918), de Inés Echeverría. Respecto al periodo anterior, tengo en consideración las distintas aproximaciones a la enfermedad en mujeres que se plantean en novelas como *Dolores* (1852) y *Espatolino* (1858) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *La familia del Comendador* (1860) de Juana Paula Manso, *Alberto el jugador. Novela que parece historia* (1860) de Rosario Orrego, *Peregrinaciones de un alma triste* (1867) de Juana Manuela Gorriti, *El artista barquero o los cuatro cinco de junio* (1861) de Gómez de Avellaneda.

⁶ La contrapartida, desde una ideología patriarcal moderna, a la mujer etérea, al ángel, a la mujer frágil, a la mujer enferma va a ser las distintas versiones de mujer fatal y mujer carnal. En *Idols of Perversity*, Dijkstra desarrolla los procesos socioculturales que los discursos masculinos patriarcales elaboraron para convertir a las mujeres burguesas en símbolos de las feminidades deseadas o temidas por estos grupos de poder (6-9). Desde mi perspectiva, el conjunto histórico de representaciones y usos de las feminidades creadas debe considerarse un discurso en el sentido foucaultniano. Por ello, es necesario constituir e identificar los contra-discursos que se llevaron a cabo. Sin la construcción genealógica de discursos de resistencia, los patriarcados parecen y aparecen como todopoderosos y boran los actos de resistencia e insurrección que existieron.

⁷ Otros grupos sociales y raciales de mujeres experimentan la tendencia contraria. Si bien es importante señalar que, ya a finales del siglo XIX, los esfuerzos de los grupos dirigentes –estado, iglesia y burguesía– y de los hombres de la clase obrera por domesticar a las mujeres trabajadoras estaba presente en nuestras sociedades. Cáceres creó y participó de varias asociaciones cuyo fin era 'proteger' a la mujer trabajadora. Esta protección, irónicamente, pasó por retirarla del ámbito del trabajo asalariado convirtiéndola en 'ama de casa.' Así, en el momento en que las mujeres de clase alta y media luchaban por el derecho al trabajo profesional, las mujeres de las clases populares quedan seducidas por el proyecto disciplinar del ama de casa. Un excelente análisis de este proceso en el ámbito español

lo ofrece Mercedes Arbaiza en "Obreras, amas de casa y mujeres liberadas. Trabajo, género e identidad obrera en España."

⁸ Sandra Gilbert and Susan Gubar, en *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and The Nineteenth-Century Imagination*, ofrecen una excelente elaboración de las funciones del doble código con el que debían escribir las escritoras. También son numerosos los ensayos que examinan las reapropiaciones que las escritoras hispanoamericanas hicieron de las feminidades hegemónicas y cómo las instrumentalizaron para subvertir las regulaciones de género. De especial interés en este aspecto son "Las tretas del débil," de Josefina Ludmer y *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina* de Francine Masiello.

⁹ Es interesante notar cómo con la modernidad el tiempo adquiere valores de género. De tal manera que puede hablarse de tiempo como concepto universal y masculino, y tiempo de mujeres, particular y alejado del tiempo propio de la modernidad. Para un desarrollo extenso de este fenómeno de la modernidad se puede consultar "Women's Time," de Julia Kristeva y *Gender of Modernity*, de Rita Felsky (39-45). En esta novela de Cáceres, el tiempo es distinto. Se diferencia tanto del tiempo hegemónico burgués masculino como del hegemónico burgués femenino, es el tiempo del romance. La novela en su tiempo objetivo se desarrolla a lo largo más o menos de dos años.

¹⁰ Fueron los prerrafaelitas ingleses, la hermandad prerrafaelita fue fundada en Londres en 1849 por William Holman Hunt, los que por medio de sus cuadros crearon el imaginario visual de la mujer frágil. Para este grupo de pintores la mujer frágil representa la pureza inmaculada, caracterizada por la bondad, la sumisión, la devoción y el espíritu de renuncia: es la redentora, la mujer ideal de aspecto angelical, representada habitualmente con una larga cabellera y talle esbelto, como un lirio.

¹¹ Estos discursos se oponían a los discursos hegemónicos sobre la feminidad que se defendían en este momento, cuya encarnación discursiva es la madre republicana o la mujer republicana con unos claros valores femeninos nacionales que también harán suyos muchas de las escritoras del periodo. Uno de los textos que en mi opinión más claramente elabora el discurso de la madre republicana es *Los misterios del Plata* (1842) de Juana Paula Manso.

¹² La función de los contra-discursos es desarticular las visiones creadas y consolidadas por las distintas élites hegemónicas que participan en el establecimiento de los discursos de conocimiento-verdad.

¹³ Jorge Luis Camacho, en "El cirujano y la enferma: las representaciones de la mujer en la literatura modernista," subraya que 'una y otra vez, la mujer fuerte e independiente era rechazada y tachada de varonil, para favorecer en su lugar, un ideal de belleza femenina más dócil' (357).

¹⁴ Analizada por Lily Litvak, en *Erotismo fin de siglo*.

¹⁵ Una variante de esta figura discursiva la tenemos en la Ana de *Lucía Jerez*, de José Martí, que también ofrece el discurso sobre la feminidad enferma contrapuesta al de la bella muerta: la feminidad peligrosa de la mujer híper activa y violenta que es Lucía.

¹⁶ Un ejemplo de esta variante es la Helena de *De sobremesa* de Asunción Silva.

¹⁷ “Un asesinato” de Ciro Cevallos.

¹⁸ “El almohadón de plumas” de Horacio Quiroga.

¹⁹ *La raza de Caín* de Carlos Reyles, “Ideal” de Clemente Palma.

²⁰ Las enfermedades, como las muertes, en la producción literaria del periodo modernista, tienen claros rasgos de género, clase y raza. Así las enfermedades y las muertes de los personajes masculinos que encarnan los imaginarios disidentes de la cosmovisión burguesa se relacionan con una híper sensibilidad intelectual. Como propone Gabriela Nouzeille, en “Narrar el cuerpo propio. Retórica modernista de la enfermedad,” el cuerpo enfermo masculino del personaje que encarna la masculinidad que se quiere inscribir y privilegiar ‘devino en el objeto hegemónico de reflexión’ (151). Es más, las múltiples neurosis, en que se inscriben tanto hombres reales como personajes, se convirtieron en una ‘forma de prestigio y de inscripción social en lo público’ (153). A diferencia de lo que sucede con las mujeres enfermas, sean o no parte del discurso de la bella muerta, el enfermo ‘hace valer su derecho a pensar su propia enfermedad desde una perspectiva que cuestionadora, dubitativa, que se liga, indefectiblemente al trabajo intelectual y/o artístico’ (164).

²¹ Katya Araújo pone de relieve la implicación de Cáceres con los movimientos de mujeres de tipo feminista dentro de un marco burgués y católico (193-99). Araújo ofrece algunas de las coordenadas históricas de este feminismo burgués católico en el Perú: la excomunión de Clorinda Matto de Turner, una sociedad de posguerra traumatizada por el fantasma de la decadencia social y la búsqueda de una feminidad y masculinidad que responda a proyectos de ideología familiar burguesa (201).

²² Edición de *La rosa muerta* de Stockcero. Esta es la edición que utilizo.

²³ *El Modernismo* de Lily Litvak (12).

²⁴ A tal propósito, Meyer-Minneman, en “La novela modernista en Hispanoamérica,” aclara que ‘en los planteamientos que hace la novela modernista en Hispanoamérica llama la atención el conflicto reiterado entre el estado psíquico y la sensibilidad de un protagonista con su realidad circundante. En no pocas ocasiones dicho conflicto se expresa a través de la creación de anti-mundos más o menos confrontados narrativamente, cuya función es servir de refugio’ (165). En este sentido, LaGreca examina la subversión de las reglas de género que Cáceres lleva a cabo al dotar a Laura de deseo y placer sexual como medios de liberación individual. Como bien subraya LaGreca, a diferencia de la mayoría de los textos masculinos, en esta novela la sexualidad forma parte de los mecanismos de adquisición de poder individual y se distancia de los discursos de género propios del decadentismo.

²⁵ Noël Valis analiza, en el marco del entre siglos, como moda y arte se funden y llegan a identificarse con lo femenino (104). Si bien, la forma en que el dandy utiliza la moda se contrapone a cómo lo hacen las mujeres como expone Felsky en “The Counterdiscourse of the Feminine in Three Texts by Wilde. Huysmans and Sacher-Masoch” (1098). Sin embargo hay que tener en cuenta que Cáceres no hace de Laura una mujer perversa que, según Felsky, sería la contraparte femenina del dandy (*The Gender of Modernity* (176-201).

²⁶ Desde distintas perspectivas críticas, LaGreca, Ward y Manson, formulan la importancia y prominencia que el cuerpo de Laura tiene en esta novela. Cáceres crea un extraordinario equilibrio entre la mujer artificial, siempre envuelta en pieles, tules y sedas, y la mujer desnuda, espléndida en sus formas que la ropa lo único que hace es resaltarlas no esconderlas.

Es más, al final de la novela, Laura se immortaliza como una Venus desnuda.

²⁷ El dandy rechaza los valores de la masculinidad burguesa, como indica Felsky en “The Counterdiscourse of the Feminine in Three Texts by Wilde. Huysmans and Sacher-Masoch” (1099).

²⁸ Cáceres, a través de la mirada y de las experiencias sociales de Laura con los mundos de las consultas ginecológicas desarticula tanto los discursos propuestos por modernistas como naturalistas respecto a la medicina.

²⁹ Las constantes miradas desde distintas visualidades sobre Laura y desde Laura crean múltiples contradicciones. Un ejemplo de ello lo tenemos precisamente al iniciarse la novela. En esta instancia, Laura es descrita por la voz narrativa en los siguientes términos: ‘Su blanco rostro, de tonalidad marmórea, tenía una azulada palidez lapidaria que realizaba grandes círculos violáceos, obscureciendo sus ojos rasgados y pardos. La mirada brillante y dominadora aparecía amortiguada por la expresión de una tristeza inmensa’ (1). Esta imagen de Laura que no aporta una valoración de belleza pero sí la enmarca en la enfermedad, se distancia radicalmente de cómo Laura se ve en el espejo de la consulta del doctor Castel: “Mirose en el espejo. [...] Sus facciones de belleza clásica, [...] La brillantez de los ojos, lejos de apagarse fulminaba, produciendo un encanto desconocido. Ocultaba su cuerpo con un amplio abrigo de nutria que la cubría hasta los pies, y en un enorme manguito de la misma piel, escondió las manos de musmé’ (3).

³⁰ Manuel Cruz, en *Amo, luego existo*, analiza el concepto de amor sartiano (144).

³¹ LaGreca presenta los rasgos de virilidad de Castel interrelacionando la masculinidad burguesa hegemónica con características que la alteran como son su sensibilidad artística y sus instintos maternos. Esta crítica, además, subraya las estrategias con las que Cáceres desestabiliza la masculinidad científica hegemónica al relacionarlo con el imaginario afectivo del ángel del hogar (622).

³² Para esta parte del análisis, me baso en algunas de las propuestas que Jorge Luis Camacho expone en “El cirujano y la enferma: la representación de la mujer en la literatura modernista” (353-356).

³³ Tomo estos planteamientos de “Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea,” de Alicia Apuleo.

³⁴ Castel es un hombre casado con dos hijas. Si bien su matrimonio no es feliz, y él y su esposa llevan vidas distintas, no deja de llamar la atención, como apunta Ward, que a pesar del extremo catolicismo de Cáceres, en *La rosa muerta* no existe ninguna referencia a los valores sociogénicos católicos (viii). Un excelente estudio de las complejas contradicciones culturales que encapsula Cáceres como feminista católica de clase alta peruana es el libro de Kathya Araújo.

³⁵ *El Modernismo* de Lily Litvak (18).

³⁶ En esta instancia de la novela se hace patente la radical soledad de Laura y la conciencia que tiene de que su idilio-obra de arte-experiencia artística ha terminado.

³⁷ En la focalización de Castel, Cáceres aúna la mujer carnal y la bella muerta en secuencia temporal en un mismo personaje como estrategia de desarticular la rigidez de los arquetipos de feminidad hegemónicos. Castel, como Barrios, son portadores de las visiones de mundo masculinas en esta novela.

OBRAS CITADAS:

- Arbaiza, Mercedes. "Obreras, amas de casa y mujeres liberadas. Trabajo, género e identidad obrera en España." En *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género* Ed. Mary Nash. Madrid: Alianza editorial, 2014. 129-158.
- Araújo, Kathya. *Dignos de su arte: sujeto y lazo social en el Perú de las primeras décadas*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert Verlag, 2009.
- Cáceres, Aurora. *La rosa Muerta*. Ed. Thomas Ward. Buenos Aires: Stockero, 2007.
- _____. *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1929.
- Camacho, Jorge Luis. "El cirujano y la enferma: la representación de la mujer en la literatura modernista." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 26 (2002): 351-360.
- Cruz, Manuel. *Amo, luego existo*. Barcelona: Espasa Libros, 2010.
- Clúa Ginés, Isabel. "La morbidez de los textos: Literatura y enfermedad en el fin de siglo." *Frenia* 9 (2009): 33-52.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-De-Siecle Culture*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Felsky, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- _____. "The Counterdiscourse of the Feminine in Three Texts by Wide, Huysmans and Sacher-Masoch." *PMLA* 106.5 (1991): 1094-1105.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 1998.
- _____. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquest Editores, 2008.
- _____. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- _____. *Society Must Be Defended Lectures at the Collège de France 1975-1976*. Ed. Mauro Bertani and Alessandro Fontana. Trad. David Macey. New York: Picador, 2003.
- Franco, Jean. *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven-London: Yale University Press, 1984.
- González, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1987.
- Kristeva, Julia. "Women's Time." *Signs* 7.1 (1981): 13-35.
- Hegel, W. Friedrich. *Principios de la filosofía del derecho*. Quinta Edición. Buenos Aires: Editorial Caridad, 1968.
- LaGreca, Nancy. "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* 95.4 (2012): 617-628.
- Litvak, Lily. *Modernismo. El escritor y la crítica*. Segunda Edición. Madrid: Taurus, 1981.
- _____. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Bosch Editorial, 1979.
- Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil." En *La Sartén por el mango*. Ed. P.E. González. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán. 47-54
- Masiello, Francine. *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*. Lincoln: U of Nebraska P, 1992.
- Mason, Rebecca. "Destierro, descontrol y distorsión del cuerpo femenino en *La rosa muerta* de Aurora Cáceres." *Hispanic Poetry Review* 9.2 (2012): 63-77.
- Meyer-Minnemann, Klaus. "La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea del 'fin de siglo': Puntos de contacto y diferencias." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 23.2 (1984): 431-445.
- _____. "La novela modernista en Hispanoamérica." En *Aproximaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*. Ed. Hans-Otto Dill et al. Frankfurt: Vervuert, 1995. 159-170.
- Nouzeilles, Gabriela. "Narrar el cuerpo propio: retórica modernista de la enfermedad." *Revista de Investigaciones Literarias*. 5.9 (1997): 149-176.
- Puleo, Alicia. *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- Valis, Noël. "Figura femenina y escritura en la España finisecular." En ¿Qué es el modernismo? *Nueva encuesta. Nuevas lecturas*. Ed. Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993. 103-126.
- Ward, Thomas. "Los posibles caminos de Nietzsche en el Modernismo." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 2 (2002): 489-515.
- _____. "Introducción." En *La rosa muerta* de Aurora Cáceres. Buenos Aires: Stockero, 2007. vii-xxiv.