

PARÍS Y BERLÍN: LA PEREGRINACIÓN DEL CUERPO FEMENINO ENFERMO EN *LA ROSA MUERTA* (1914), DE LA MODERNISTA AURORA CÁCERES*

Julia MARTÍNEZ GONZÁLEZ KARACAN
Ankara Üniversitesi

Abstract

The topic of travel is essential in La Rosa Muerta (1914), a novel written by the Peruvian Modernist writer Zoila Aurora Cáceres (1877-1958), since the main character, or rather her sick feminine body, begins a pilgrimage whose objective is the search of a cure for her serious illness. The present study will analyze the two spaces presented in the novel, Paris and Berlin, and how they are portrayed as two antagonist European cities. The main character's descriptions of the atmosphere, doctors and clinics, as well as her impressions and experiences in both cities, openly reflect the female character's feelings as well as Aurora Cáceres's Modernist preference for Paris—considered the Modernist's Mecca—in detriment of Berlin. In the novel Paris allows Laura escaping from the vulgarity represented by Berlin; Laura does not find her true love in Berlin but in Paris; devoted and humane doctors—like her beloved Doctor Castel—are found in Paris whereas in Berlin the most prestigious doctor is described as insensitive and not very tactful with his patients. We can say that Paris is portrayed as the city that offers Laura true love and a possible cure, whereas Berlin is the city where she will finally die.

Keywords: *Modernist Movement, Aurora Cáceres, La Rosa Muerta, sick feminine body, Paris and the Modernists.*

* Este artículo es la ponencia ampliada que se presentó en las IV Jornadas Internacionales Hispánicas de Literatura y Lingüística, el 20-21 de mayo de 2014 en la Universidad de Estambul, Facultad de Letras, organizadas por el departamento de Lengua y Literatura Españolas.

Özet

Perulu Modernist yazar Aurora Cáceres'in (1877-1958) La Rosa Muerta (1914) adlı romanının ana teması seyahattir: romanın kadın baş kahramanı ya da başka bir ifadeyle onun hasta kadın bedeni ağır hastalığına çare bulmak için bir yolculuğa çıkar. Bu çalışma romanda sunulan iki uzamı, Paris'i ve Berlin'i incelemeyi ve bu iki Avrupa kentinin nasıl birer antagonist olarak resmedildiğini göstermeyi amaçlar. Kadın karakterin bu iki kente dair mekan, çevre, doktor, klinik tasvirleri, izlenimleri ve deneyimleri başkahramanın duygularının yanı sıra Aurora Cáceres'in, Berlin'in karşısında Modernistlerin Kabesi olarak nitelenen Modernist Paris tercihini de yansıtır. Romanda Paris, Laura'nın Berlin'in temsil ettiği avamlıktan kaçışıdır; Laura gerçek aşkı Berlin'de değil, Paris'te bulur; sevgili doktoru Castel gibi kendini mesleğine adanmış şefkatli doktorlar Paris'te bulunurken, Berlin'deki en itibarlı doktor duygusuz ve hastalarına dokunmaktan çekinen biri olarak tasvir edilir. Bu bağlamda Paris, Laura'ya gerçek aşkı ve olası bir çareyi sunan kent olarak resmedilirken, Berlin ise hayata gözlerini yumacağı kent olarak belirir.

Anahtar kelimeler: Modernizm, Aurora Cáceres, *La Rosa Muerta*, hasta kadın bedeni, Paris ve modernizm.

“Si París no hubiese existido, los escritores Hispanoamericanos la habrían inventado”

— Cristóbal Pera, *Modernistas en París*

A pesar de haber sido aplaudida por Rubén Darío— uno de los modernistas más relevantes— y de haber estado casada con el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo— uno de los cronistas, novelistas y diplomáticos más populares de su época— son pocos los datos que se conocen, así como son escasos los estudios críticos, acerca de la modernista peruana Zoila Aurora Cáceres, también apodada Evangelina. La información sobre la autora suele estar relacionada con su familia, pues su padre, el peruano Andrés Avelino Cáceres, fue presidente de Perú y para él Aurora escribió *La Campaña de la Breña, memorias del Mariscal del Perú*, en 1921. Sin embargo, su prolijidad modernista queda reflejada en una amplia obra literaria con títulos como “La emancipación de la mujer” (1896), *Mujeres de ayer y hoy* (1910), *Oasis de Arte* con prólogo de Rubén Darío (¿1910? ¿1911?), *La Rosa Muerta*, con prólogo de Amado Nervo (1914), *La Ciudad del Sol* con prólogo de Enrique Gómez Carrillo (1927), *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo* (1929), *La princesa Suma Tica. Narraciones peruanas* (1929) y *Labor de Armonía interamericana en los Estados Unidos de Norte América, 1940-1945* (1946). Con toda esta

obra literaria a sus espaldas, es realmente sorprendente la escasez de crítica literaria sobre la autora, con la excepción de la edición actualizada en 2007— casi un siglo después de su primera publicación— de *La Rosa Muerta*, donde se encuentra la útil introducción del profesor Thomas Ward, y algunos artículos publicados a partir de 2005 como los de Carmen Ruiz Barrionuevo, Fernando Carvallo en 2007, Paloma Jiménez del Campo en 2010 y Nancy LaGreca en 2012.

El siguiente ensayo se centrará en su novela *La Rosa Muerta*, escrita en 1914, obra que se localiza 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, con mayor proliferación específicamente entre 1900 y 1915 (González 24-25). Se estudiará en la obra el papel de los dos espacios presentados en la novela, París y Berlín, dos ciudades europeas retratadas de forma antagónica a lo largo de la peregrinación de la protagonista en busca de una curación para su cuerpo femenino enfermo.

Ya en el prólogo de *La Rosa Muerta*, aunque no muy halagador y sí muy misógino por parte de Amado Nervo, el escritor distingue uno de los temas modernistas más recurrentes: la presencia de París como ciudad de referencia para los escritores modernistas. Así comenta: “Conoce ella de sobra este París ‘Meca’ de nuestras ingenuas hispanoamericanas; se deja penetrar por este ambiente tan propicio al trabajo del espíritu y sabe buscar en el cosmopolitismo...” (Cáceres xxxii). Debido a que el cosmopolitismo fue una de las características esenciales del movimiento modernista, París ocupaba el “título de cosmópolis del movimiento” pues representaba el espacio de la modernidad (Pera 13). Además, según Graciela Montaldo “el modelo de la mayoría era Francia y la cultura francesa; el deseo de casi todos era vivir en París” (46). Jaime Hanneken resumen muy bien la importancia de París para los modernistas:

Paris, the capital of the nineteenth century, as Walter Benjamin famously wrote, became one in a series of key topics for *crónica* writers: representative of everything elegant, sophisticated, and modern, Paris served as a vehicle of distance and refinement through which writers alienated by capitalism could at once elevate themselves as cultural experts and introduce local readerships to cosmopolitan modernity. (370)

En el caso de Aurora Cáceres, el exilio político de su padre la obligó a migrar a Europa, donde estudió alemán en un convento de Berlín y en la

Escuela de Altos Estudios de la Sorbona en París, circunstancia que, al sumarse a su pertenencia a la clase acomodada, desarrolló en ella un gusto cosmopolita y refinado (Cáceres vii-viii). Por lo tanto, Aurora Cáceres estaba muy familiarizada con las dos ciudades y dominaba los idiomas francés y alemán (Ruíz Barrionuevo 29).

Berlín y París son los únicos espacios que aparecen en *La Rosa Muerta*, a los que une la enfermedad de Laura y su deseo de curarse. La protagonista vive en París aunque, debido a una enfermedad— un tanto misteriosa que no recibe un diagnóstico claro hasta el final de la novela, el de fibromas, un tumor en el útero— Laura decide viajar a Berlín por “la celebridad de los médicos prusianos” (Cáceres 10) y sobre todo para pasar desapercibida y llevar su enfermedad en secreto y con discreción: “Deseosa de ocultar su enfermedad a sus relaciones de París (...) Con este propósito despidiose de sus amigas diciendo que iba a hacer un viaje de placer” (Cáceres 10). Ambas ciudades pertenecen a países europeos, y sin embargo se produce un detrimento de Berlín, en comparación con París, que queda reflejado en las numerosas descripciones del interior de los lugares, especialmente los consultorios y clínicas en los que será tratada Laura así como de los doctores que la examinan en ambos espacios, todos estos elementos fundamentales en *La Rosa Muerta*, ya que es su enfermedad la que mueve a Laura a viajar de un lado a otro en busca de una curación.

Es en Berlín donde Laura dice comenzar “su peregrinación, de dolor (...) Fue aquélla la romería del sacrificio, del holocausto” (Cáceres 4). Laura es recibida por el doctor Blumen, el doctor alemán, en dos ocasiones y en dos espacios distintos, teniendo lugar el primero de ellos en el consultorio que el doctor tiene en su propia casa. A través de estas primeras impresiones de Laura se anticipa la gran diferencia entre los dos espacios y nacionalidades—la parisina y la alemana— que se respirará a lo largo de la novela: “La primera vez que se dirigió a un célebre ginecólogo alemán hubo de sufrir su delicadeza exquisita de mujer acostumbrada al mimo y al derroche galante de los franceses” (Cáceres 11). Más adelante, comienza la descripción negativa del consultorio, cuya sala de espera llega a comparar con una “página de Abel Faivre” (Cáceres 11), un pintor, ilustrador y caricaturista francés conocido por sus ilustraciones mordaces en el suplemento “Le Rire” de *Le Figaro* (Cáceres 11, nota 18). Y es que la descripción espeluznante y desagradable que acompaña la escena no es para menos:

Ya la doncella (...) les había quitado sus sombreros, guantes y abrigos con una o dos horas de anticipación. Así, descubiertas, mostraban la deformidad del cuerpo a que las condenaba la

enfermedad (...) casi todas eran gruesas y tenían el vientre muy abultado (...) párpados estirados y oscurecidos por profundas ojeras de color enfermizo (...) inspirándole, al mismo tiempo, una mezcla indefinible, mitad de piedad, mitad de repulsión (...) La enferma lucía su grotesca figura ante los otros pacientes (...) Era la heroína de la fealdad doliente (...) Esta exposición caricaturesca, caprichosa labor del dolor humano... (Cáceres 11-12)

Su segundo examen, esta vez en la clínica de Blumen, da pie para otra descripción no menos negativa que la anterior: “era de aspecto repugnante; si completa en antisepsia no lo era menos de sucia a la vista” (Cáceres 17). Más adelante continúa trazando una imagen minuciosa de la misma:

Las sábanas tenían el *color amarillento* de la tela burda y *estaban manchadas*. Sin vaciar las vasijas donde se encontraban los *restos de las inmundicias* de una curación, hacían pasar a una segunda enferma, a la que no se evitaba este *espectáculo repulsivo*; de igual modo, esas aguas que habían lavado tal vez *la podredumbre* de un cuerpo enfermo, se confundían con las anteriores, produciendo *nauseabundo aspecto*. Los lienzos que cubrían la silla de operaciones, no se renovaban sino en casos especiales y aún conservaban el calor y las arrugas de las posaderas que los habían oprimido, cuando la nueva paciente debía volver a sentarse sobre ellos. (Cáceres 17-18, mi énfasis)

En el párrafo anterior predomina el sentimiento de rechazo hacia lo sucio y repugnante en un ambiente médico que ya abogaba por el cuidado de la higiene, y que expresaba criterios de diferenciación social (Mannarelli 352). Por otro lado, la descripción crítica y negativa de la clínica en Berlín cumple la función de contrastar completamente con la del doctor Castel en París, donde predominan descripciones positivas de blancura e higiene:

El doctor la invitó a su nueva cliente a sentarse en un sofá de terciopelo carmesí, y él colocose enfrente de ella, al extremo de un canapé que parecía de *nieve*, todo cubierto de hule *blanco impecable* (...) después de haberse cubierto con un sobretodo de lino *blanco*, principió a llenar de agua un gran depósito de *crystal* transparente, a lavarse las manos y a *desinfectar* un espéculo (...) las paredes todas *blanqueadas* de cristal (...) guardaba los instrumentos quirúrgicos, perfectamente *limpios* y brillantes (...) Todo se mostraba de una *pureza inmaculada*, sin el menor polvo o mancha, diríase una casa de nieve. (Cáceres 21-22, mi énfasis)

En la descripción anterior podemos observar un completo giro hacia sensaciones de higiene y pureza; ya no predomina lo sucio o lo amarillento, sino lo blanco, lo transparente, lo inmaculado. Esta pureza permite que su primer encuentro con el doctor Castel evoque el de una feligresa con su confesor y que el espacio de la clínica se proyecta al de un templo en el que el doctor se lava las manos “en silencio y con especial minuciosidad” (Cáceres 22), y en cuyo centro se había colocado el banco de curaciones “como un trono, elevado y bañado de luz intensa” (Cáceres 22).

Las descripciones de las clínicas dejan entrever la preferencia de la autora por la capital modernista de París, “visitada y elogiada por figuras de la estirpe de González Prada, Darío, Nervo” (Cáceres 1, nota 1). Por eso no es de extrañar que los doctores alemanes sean objeto de crítica y rechazo por parte de la protagonista, mientras que el doctor parisino— el doctor Castel— personifica unas cualidades que lo hacen ideal tanto en el campo de la ciencia como en el de los amantes.

El único dato positivo que encontramos sobre el doctor Blumen es que se trata de “una eminencia en Berlín” (Cáceres 13), lo que no resta que sea tachado de orgulloso— “El que tiene la suerte de ser recibido (...) no debe dirigirle preguntas, sino conformarse con responderle... ¿no es él el rey de la ciencia ginecológica?” (Cáceres 13), “él, el más afamado, el más aristocrático de los ginecólogos (...), prefería dejar a una enferma con toda la angustia (...) antes que decirle al instante lo que ya sabía y que reservaba para después” (Cáceres 16)— y maleducado: (...) se sentó delante de su escritorio, volvió la espalda a Laura sin pedirle que le disculpase y se puso a escribir, después de decirle que se desvistiese indicándola al mismo tiempo, con la mano, un diván que tenía enfrente” (Cáceres 13). Como parte de la descripción del doctor Blumen es relevante un lienzo en la pared del consultorio, cuyo protagonista identifica claramente cierto salvajismo en el doctor alemán:

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

Laura se siente aterrorizada ante esta estampa durante su primera visita en Berlín, lo que le hace incluso comparar al doctor Blumen, no como “un hombre de bien y útil a la humanidad”, sino como “un Jack el destripador o

cosa por el estilo” (Cáceres 13-14). En realidad el doctor alemán representa “a chauvinistic strain of medical practice, the medical discourse that objectifies women” (LaGreca 623) pues, entre otras razones, “el doctor Blumen, la apretaba y estrujaba las entrañas, con sus manos, que tenían la rudeza del martillo y la fuerza de una prensa” (Cáceres 14). Mannarelli nos recuerda que el papel de los médicos en los siglos XIX y XX estaba íntimamente relacionado con la higiene como requisito para cuidar y limpiar el cuerpo, pero también para controlarlo, sobre todo en las mujeres (352). Es más para los especialistas médicos “el interior de la mujer era un lugar misterioso y amenazante, y la función de la medicina (...) era minimizar ese peligro” (Camacho 359). Por otro lado, el doctor alemán se muestra muy distante con Laura y parece interesarse más en el dinero que recibe por las visitas, y en no perder demasiado tiempo con sus pacientes, que en el bienestar de ellas. Por ello, en el consultorio “la doncella que les recibiera, a la entrada, les había quitado sus sombreros, guantes y abrigos con una o dos horas de anticipación” (Cáceres 11), así como el doctor alemán se molesta porque Laura se rebela y no cumple este requisito, lo que “le valió una mirada de profundo disgusto del doctor Blumen (...) pensaba, sin duda, en el tiempo que le haría perder al quitarse los accesorios que completaban su tocado” (Cáceres 12). Es curioso que el detalle del pago es descrito en la clínica alemana mientras que se obviarán con el doctor parisino: “de dejar sobre el escritorio una pieza de veinte marcos” (Cáceres 16).

Como gran contraste, se nos presenta en la novela al doctor Castel, quien se convertirá en el amante de Laura y en el ideal de la masculinidad que abogaba la autora. Castel representa el paradigma máximo del orientalismo al haber nacido en Constantinopla (Cáceres 28) aunque, al haber recibido una educación parisiense, tal y como resalta Thomas Ward en su introducción, es un personaje exótico no peligroso porque es casi un francés, un aculturado (Cáceres xvii). Se le describe con imaginación oriental (Cáceres 28) y temperamento pasional y ardiente (Cáceres 28-9), entre otras cualidades. Como muy bien apunta Nancy LaGreca, “Castel is a virile, yet profoundly maternal character. He is at once doctor, artist, mother, and lover— a unique mix or traits that Cáceres idealizes in her essays and autobiography” (LaGreca 622). Todas estas cualidades se pueden observar en el texto. Así, se le describe con “actitud sumisa” (Cáceres 36), con “solicitud afectuosa (...) encanto de voz y un especial atractivo, poco común entre los hombres: la abnegación” (Cáceres 37), “la envolvió en el chal que llevaba de la misma manera que lo haría una madre con su hija” (Cáceres 43), “la bondad del doctor, dispuesto siempre a sacrificarse” (Cáceres 59). Por todos estos datos, LaGreca sugiere que “Castel embodies this alternative mode of virility (...) Thus, Cáceres holds Castel to the same moral standards as those set for women in her era” (LaGreca, 2012: 622).

No sólo el contraste entre el doctor Blumen y el doctor Castel se efectúa a través de sus cualidades personales, sino también como hombres de ciencia y sus actitudes al ejercer su profesión médica. Mientras que al doctor alemán se le llega a comparar con Jack el destripador, como observamos anteriormente, el doctor parisino es un ejemplo de devoción y dedicación a sus pacientes: “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 28). Durante la primera visita de Laura, ésta lo describe como un hombre muy cortés, lo que contrasta con el al parecer maleducado doctor Blumen: “Un criado condujo a Laura al escritorio del facultativo, donde éste la recibió con la mayor deferencia, como lo haría un *gentleman* en un sarao” (Cáceres 21). De nuevo lo positivo parisino frente a lo negativo berlinés.

Un hecho crucial que desencadena el trágico final de la protagonista es su decisión de finalmente operarse en Berlín. En un principio, después de los primeros diagnósticos por parte de los médicos alemanes, quienes le advierten de que debe operarse para lograr sanarse, Laura deja muy clara su preferencia por París, y no Berlín, para hacerlo: “Si es indispensable que me opere tendré que hacerlo en París” (Cáceres 16). Sin embargo, al final, para evitar que su amado sufra por su enfermedad, y porque presagia que la muerte la acontecerá pronto, decide huir a Berlín y operarse allí. Es necesario resaltar en este punto la importancia del significado del apellido del doctor alemán, Blumen, rosa en alemán, pues la muerte de la protagonista— quien simboliza la belleza de una rosa— será en manos del doctor alemán. Como bien resume Nancy LaGreca, “The metaphor that Cáceres chose for the title of her book, the dead rose, is repeated in the name Blumen (...) the doctor who performs the surgery that kills Laura” (624). Por ello, al doctor alemán se le relacionará con la muerte mientras que al doctor Castel se le identifica con la salud y la curación: “las personas que se confiaban a su cuidado, generalmente sanaban de sus dolencias, conservando el recuerdo del doctor Castel, unido a la alegría apacible que da la salud” (Cáceres 29). Es más, se relata con detalle el caso grave de uno de sus pacientes al que salva de la muerte inminente, “de haber logrado la resurrección de un enfermo” (Cáceres 65). Se llega incluso a comentar, a través de un doctor español, el doctor Barrios, que si Laura “hubiese querido operarse en Francia, tal vez habría sido otra su suerte” (Cáceres 67), resaltando tanto el talento de los doctores parisinos como la celebración de la vida representada en París. El contraste entre las dos ciudades es tal que, en su carta de despedida, la misma protagonista describe Berlín como “una ciudad a propósito para morir, se aleja uno de ella sin extrañar la vida; en París (...) me habría sido más triste morir” (Cáceres 66), lo que vuelve a enfatizar claramente la preferencia por París. Es

relevante el hecho de que ya en una carta de Aurora Cáceres a Rubén Darío, ella se refiere a Berlín de forma muy similar: “esta ciudad me entristece de tal modo que siento el espíritu como muerto” (citado en Ruiz Barrionuevo 30), lo que contrasta con muchas de sus actividades, como la fundación en París y Madrid de la Unión Literaria de los Países Latinos en 1909 (Ruiz Barrionuevo 28).

Las descripciones de los espacios de Berlín y París se corresponden con las sensaciones interiores de la protagonista¹. La realidad es que, para Laura, como para muchos modernistas, París es una huida de la vulgaridad (Ayala 16) representada en este caso por Berlín. Laura no encuentra su amor verdadero en Berlín sino en París; los médicos más devotos y humanizados se hallan en París, y no en Berlín; París representa para la protagonista la vida y el amor, mientras que Berlín es la ciudad que la verá morir. Como buena modernista, Aurora Cáceres no podía dejar pasar la oportunidad de ensalzar la Meca del Modernismo: París y para siempre París.

Bibliografía

- AYALA, Matías. (2006). “The interior in the Modernism”. *Estudios Filológicos*. 41: 7-18.
- CÁCERES, Zoila Aurora. (2007). *La Rosa Muerta*. Ed. Thomas Ward, Buenos Aires: Stockcero.
- CAMACHO, Jorge Luis. (2001-2002). “El cirujano y la enferma: la representación de la mujer en la literatura modernista”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 26 (1/2). Estudios en Honor a Mario J. Valdés: 351-360.
- CARVALLO, Fernando. (2007). “Zoila Aurora Cáceres, del Sagrado Corazón a la Belle Époque”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 688 (oct.): 73-78.
- GONZÁLEZ, Anibal. (1987). *La Novela Modernista Hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- HANNEKEN, Jaime. (2008). “Mikilistes and Modernistas: Taking Paris to the ‘Second Degree’”. *Comparative Literature* 60 (4): 370-388.
- JIMÉNEZ DEL CAMPO, Paloma. (2010). “La crónica de viajes en la obra de Aurora Cáceres”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 39 : 305-315.

¹ Lo que manifiesta, tal y como apunta Paloma Jiménez del Campo, la importancia que la narradora otorga no tanto a las historias sino “a los ambientes, los estados emocionales hiperestésicos y el manejo artístico del lenguaje” (309).

- LAGRECA, Nancy. (2012). "Intertextual Sexual Politics: Illness and Desire in Enrique Gómez Carrillo's *Del amor, del dolor y del vicio* and Aurora Cáceres's *La rosa muerta*". *Hispania* 95 (4): 617-628.
- MANNARELLI, María Emma. (1999). "Sexualidad y cuerpo femenino. Nuevos discursos y transformaciones sociales en Lima a fines del siglo XX y principios del XX". In *Mujeres y género en la Historia del Perú*. (Ed. Margarita Zegarra). (347-63). Lima: CENDOC-Mujer.
- MONTALDO, Graciela. (1994). *La sensibilidad amenazada. Fin de Siglo y Modernismo*. Argentina: Viterbo.
- PERA, Cristóbal. (1997). *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*. Bern: Lang.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen. (2008). "Aurora Cáceres, 'Evangelina', entre el modernismo finiclar y la reivindicación feminista". *INTI- Revista de Literatura Hispánica* 67-68. Perú Contemporáneo. Nuevo Trabajo Crítico: 27-44.