

**LA ROSA MUERTA DE AURORA CÁCERES (1877-1958):
ELEMENTOS MODERNISTAS Y EL CUERPO FEMENINO
ENFERMO**

Julia MARTÍNEZ GONZÁLEZ*

Öz

***Aurora Cáceres'in (1877-1958) La Rosa Muerta (Solan Gül) Adlı Eserinde
Modernist Unsurlar ve Hasta Kadın Bedeni***

Perulu kadın yazar Zoila Aurora Cáceres gibi değişik edebi dönemlerdeki Kanonlara isimleri eklenen ve tanınmaya başlanan kadın yazarların isimleri her geçen gün artmaktadır. Bu çalışma yazarın La Rosa Muerta (1914) (Solan Gül) adlı romanının Latinamerikadaki modernist akıma ait olduğunu gösteren kosmopolit, egzotik ve oryantal olan şeylere, lükse ve giyime düşkünlük, kendini tehdit altında hisseden özne, Paris şehrinin tercih edilmesi, biçem özellikleri ve diğer insanlardan farklı bir duyarlılığın gösterilmesi gibi unsurları incelemektedir. Ayrıca, bir kadın olarak modernist kadın yazarların bedene yaptıkları vurgu da ele alınmış, romanın merkezini oluşturan bedenin önemi ve hastalık yüzünden bozulması, kadının aktif cinsel rolünün değişimi ve ataerkil düzen tarafından önerilen eve hapsedilmiş pasif kadın rolünün reddedilmesi gibi unsurlara da yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Modernist Kadın Yazarlar, Latinamerika'da Modernizm Akımı, Aurora Cáceres, La Rosa Muerta (Solan Gül), Kadın Bedeni, Beden ve Hastalık, Modernist Unsurlar, Kadın Karakterler.

Resumen

Cada vez son más los nombres de escritoras que se recuperan e incluyen en los cánones de las diferentes épocas literarias, como es el caso de la peruana Zoila Aurora Cáceres. El presente ensayo analiza los elementos que prueban que su novela La Rosa Muerta (1914) pertenece al movimiento modernista hispanoamericano: el gusto por lo cosmopolita, lo exótico y lo oriental, el lujo, el refinamiento, la ropa; la presencia de un sujeto amenazado; preferencia por París; el estilo; y la muestra de una sensibilidad distinta al resto. Además, como mujer y escritora modernista se aprecia el énfasis en el cuerpo— la importancia del cuerpo y su deterioro debido a la enfermedad es el verdadero centro de la novela—,y con él

* Yab.Uzman Dr., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, İspanyol Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı juliamartinez_ab@yahoo.com

las transgresiones en cuanto al papel sexual activo de la mujer y el rechazo a ser encasillada en el rol femenino pasivo propuesto por el sistema patriarcal.

Palabras Clave: *Escritoras Modernistas, Movimiento Modernista Hispanoamericano, Aurora Cáceres, La Rosa Muerta, Cuerpo Femenino, Cuerpo y Enfermedad, Elementos Modernistas, Personajes Femeninos.*

Me place decir sobre lo bueno que en ese talento femenino encuentro (...) una manifestación de impresiones y sensaciones, sin dogmatismo ni pedantería, confieso que suele ser en ocasiones no solamente excusable sino encantador.

Rubén Darío, prólogo de *Oasis de arte* de Aurora Cáceres

Poco a poco son más los nombres de escritoras que se van recuperando e incluyendo en los cánones de las diferentes épocas literarias aunque todavía hay mucho camino que recorrer. Con este trabajo pretendo ofrecer un reconocimiento a la modernista peruana Zoila Aurora Cáceres, cuya vida y obra han pasado desapercibidas a pesar de haber sido *aplaudida* por Rubén Darío y de haber estado casada con uno de los cronistas más populares de la época modernista: Enrique Gómez Carrillo. En mi estudio me centraré en su novela *La Rosa Muerta* (1914)— que cumple el primer centenario de su publicación aunque los lectores hayamos tenido que esperar hasta el año 2007 para disfrutar de una edición actualizada—, con el objetivo de analizar los elementos modernistas que aparecen en la obra de Aurora Cáceres y su tratamiento del cuerpo femenino enfermo.

Los datos que se poseen sobre Aurora Cáceres (1877-1958) son bastante escuetos y en la mayoría de los casos se limitan a información relacionada con su familia, ya que su padre fue el presidente peruano Andrés Avelino Cáceres, para el que Aurora escribió *La Campaña de la Breña, memorias del Mariscal del Perú* en 1921. Sin embargo, la obra de Aurora Cáceres fue muy amplia, mostrando una prolijidad modernista, con títulos entre los que se encuentran: “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). Por lo tanto, es sorprendente que prácticamente no exista nada de crítica escrita sobre su obra literaria, con excepción de la edición actualizada de *La Rosa Muerta* en 2007— casi después de un siglo de su primera publicación, a cargo del profesor Thomas

Ward, quien hizo un llamamiento a la importancia de esta escritora modernista.

La novela modernista, según Aníbal González, se desenvuelve especialmente en un intervalo de aproximadamente cuarenta años, entre las dos últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del XX, siendo su distribución mayor del año 1900 a 1915 (González, 1987: 24-25). La novela de Aurora Cáceres, *La Rosa Muerta*, escrita en 1914, se localiza por tanto dentro de este periodo de proliferación de la novela modernista decadente. No solamente por pertenecer temporalmente al movimiento modernista es por lo que esta novela puede ser catalogada como tal, sino que los elementos que la componen evidencian su definición de novela modernista, como analizaremos a continuación.

El prólogo de *La Rosa Muerta* fue escrito por Amado Nervo, quien muestra cierta actitud misógina y en realidad no fue demasiado halagador con la autora: “Yo creo que las mujeres a quienes Dios llama por el mal camino de las letras, deberían dedicarse a escribir novelas y con especialidad novelas de amor” (Cáceres, 2007: xxxi). Según el modernista, éste es el único género novelístico al que se pueden dedicar las mujeres, añadiendo que si no existen muchas escritoras novelistas es porque hay pocas mujeres intelectuales (Cáceres, 2007: xxxii). Además, describe la vocación de Cáceres como “su *buen propósito* de escribir” (Cáceres, 2007: xxxii, mi énfasis), como si escribir se tratara simplemente de un capricho femenino. Al final, Nervo comenta que:

Al *librito* de la Señora Cáceres, tal vez pudiera yo hacerle algunos reparos con respecto a cierta sintaxis, a un vocabulario algo cosmopolita (...) pero entiendo que mi distinguida y simpática amiga, al hacerme el honor de solicitar para su libro unas líneas a guisa de prólogo, no es precisamente la crítica lo que desea. (Cáceres, 2007: xxxiii, mi énfasis)

Estas palabras reflejan una actitud de superioridad intelectual por parte de Amado Nervo hacia Aurora Cáceres, al expresar claramente que fue Cáceres la que le pidió que escribiera el prólogo, que él parece escribir sin el menor interés. Si *La Rosa Muerta* fue recibida en la época tan sólo como una novela de médicos y enfermas, como la describe Amado Nervo, tampoco es de extrañar que la novela haya pasado más bien desapercibida entre sus coetáneos. Por otro lado, si ésta era la mentalidad de la época en cuanto a las mujeres y la escritura, no es tampoco sorprendente el reducido nombre de escritoras reconocidas en este periodo de fin de siglo. Pese a todo, Amado Nervo distingue a través de sus comentarios la existencia de ciertos temas

modernistas en la novela: “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, 2007: xxxii). De esta forma, Nervo cumple con el uso del prólogo del Modernismo como forma “de expresar la radical individualidad del escritor” (Montaldo, 1994: 131) aunque no se trate de un prólogo que podamos considerar como halagador para la autora. Por otro lado, sus comentarios son solamente una ínfima parte de la amplia gama de elementos modernistas que aparecen en *La Rosa Muerta*, los que serán estudiados en profundidad a continuación.

En el primer capítulo de la novela, Aurora Cáceres ya muestra algunas características modernistas. Así, en el párrafo que abre *La Rosa Muerta* y que nos introduce al sujeto protagonista, predomina el uso de los colores en cadena, algo frecuente en los escritores modernistas para “crear cadenas lingüísticas que intentan impactar visualmente al lector” (Pereiro-Otero, 2002: 6). Por otro lado, nos sitúa en la ciudad por excelencia para los modernistas, esto es, París:

Laura subió lentamente las escaleras que conducían al primer piso de una hermosa casa de París. Su blanco rostro, de tonalidad marmórea, tenía una azulada palidez lapidaria que realzaba grandes círculos violáceos, obscureciendo sus ojos rasgados y pardos. La mirada brillante y dominadora parecía amortiguada por la expresión de una tristeza inmensa. Los labios carnosos y enrojecidos por el carmín, sonreían tímidamente (...) diríase que estaban prontos a transformarse en mueca dolorosa. (Cáceres, 2007: 1)

En este párrafo se produce “el desenvolvimiento progresivo de los sentidos, que tienden a multiplicar sus diferentes percepciones y corresponderlas entre sí” (Henríquez Ureña, 1954: 171) ya que la descripción detallada de Laura— mediante el contraste del color blanco de su rostro, el azul de sus ojos y el rojo de sus labios— nos informa acerca de que algo está sucediendo en el interior del personaje, intuición que más adelante se constatará al descubrir que sufre una enfermedad. Por otro lado, el estilo del párrafo es melodioso debido al uso de aliteraciones— “azulada palidez lapidaria”, “obscureciendo sus ojos rasgados y pardos”— lo que da la sensación de estar leyendo un poema modernista, técnica que se refuerza en otros pasajes mediante el uso de sinestesias como “remota lámpara moribunda”. “claridad enfermiza” o “penumbra martirizada” (Cáceres, 2007: 67).

El final del primer capítulo ya muestra el decorado modernista al que estamos tan acostumbrados, en el que destaca el gusto refinado y cosmopolita, lo oriental y japonés con la muestra del catálogo de alfombras de Oriente, muebles antiguos y refinados, tapices y porcelanas:

una salita de espera, que sin apariencia lujosa, denotaba, no obstante, el bienestar del que allí habitaba. Se veían aterciopeladas alfombras de Oriente, grandes poltronas de estilo Luis XVI, canapés y sillas con tapices de Aubusson, cortinas de estofas, cuyos colores aparecían amortiguados por el tiempo y algunas porcelanas japonesas guarneciendo un bargueño moderno. (Cáceres, 2007: 2)

El mismo tipo de decorado modernista aparece en la descripción de la casa de Laura: “en medio de las sedas, los encajes, las flores y perfumes, las caricias de los enamorados sentían propicio el ambiente” (Cáceres, 2007: 58).

Lo exótico también se manifiesta en la figura del doctor Castel, futuro amante de la protagonista, ya que representa el paradigma máximo del orientalismo, al ser de origen oriental nacido en Constantinopla (Cáceres, 2007: 28) pero de educación parisiense con lo que, tal y como apunta Thomas Ward, a pesar de ser exótico no es peligroso porque es casi un francés, un aculturado (Cáceres, 2007: xvii). Este exotismo también se refleja en las descripciones del mundo interior del doctor, su personalidad, al afirmar su imaginación oriental (Cáceres, 2007: 28), temperamento pasional y ardiente (Cáceres, 2007: 28-9), o en cuanto a sus sensibles pensamientos que parecían mirar “con melancolía en el colorido y brillante Bósforo, a cuyas orillas se meciera su cuna” (Cáceres, 2007: 29). Como muy bien analiza 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, 2012: 622). En el texto se muestra una imagen un tanto amanerada— y *poco viril* para la época—del doctor Castel a través, por ejemplo, del continuo derramar de lágrimas y sofocos al conocer la muerte de Laura (Cáceres, 2007: 69-70). Además, se narra una escena en la que el doctor disfruta poniéndose la ropa de Laura: “Las prendas de Laura le servían de disfraz. Unas veces jugaba con el sombrero, o simulaba aspirar el perfume de las rosas que le adornaban; otras se envolvía la cabeza en el velo” (Cáceres, 2007: 56). 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). Es decir, podríamos

considerar al doctor Castel como un ángel masculino¹, versión masculina del ángel del hogar— en sí toda una transgresión— al compartir ambas figuras características como la esfera doméstica, la abnegación, el sacrificio hacia los demás, la bondad o una actitud maternal.

Otro elemento modernista en la novela es la importancia de la moda en el personaje de Laura. Catalina Pérez Abreu comenta que la moda europea era una novedad de especial atractivo tanto para la mujer burguesa como para el hombre, ya que la ropa distinguía las clases sociales de una época (Pérez Abreu, 2005). En *La Rosa Muerta* se describe minuciosamente la ropa que viste Laura, quien siempre sigue la moda: “el roce de la seda amorosa de su vestido” (Cáceres, 2007: 1). Laura elige su ropa de acuerdo a la ocasión, así en una reunión de sociedad se describe que “Laura vestía aquel día un elegante traje de batista bordado a mano con incrustaciones de Venecia y rizadas valencianas, como de espuma, encima de un viso de raso tierno, color de rosas” (Cáceres, 2007: 5). Incluso durante sus visitas médicas, también el tipo de vestimenta es primordial:

La maldita moda que reemplazaba los calzones amplios de batista por los pantalones estrechos de seda, la obligaba a quitárselos del todo (...) Se recriminaba por no haber pensado en ponerse, para esta ocasión, otros, abundantes de vuelo como las enaguas, los que hubiera podido conservar aun en el momento mismo del examen, ocultando las piernas entre los encajes. (Cáceres, 2007: 13)

Asimismo se describe la ropa que Laura viste dentro de su casa, revelando de nuevo el gusto por lo exótico y lo japonés: “solía aparecer envuelta en un kimono de crespón de seda de rosa o celeste muy pálido” (Cáceres, 2007: 58).

Como bien apunta Amado Nervo en el prólogo, París fue la Meca de los escritores hispanoamericanos. Esto se debe a que el cosmopolitismo fue una de las características esenciales del modernismo en el que la ciudad de París ocupaba el “título de cosmópolis del movimiento” pues representaba el espacio de la modernidad (Pera, 1997: 13). Graciela Montaldo añade que “el modelo de la mayoría era Francia y la cultura francesa; el deseo de casi todos era vivir en París” (Montaldo, 1994: 46). En el caso de Aurora Cáceres, el exilio político de su padre la obligó a emigrar a Europa, donde estudió alemán en un convento de Berlín y en la Escuela de Altos Estudios

¹ Para más información sobre el término de *ángel masculino*, véase: Martínez-González, Julia. (2012). *El hombre caído y el ángel masculino en la literatura peninsular del siglo XIX*. Disertación. Stony Brook University, Stony Brook (New York).

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, 2007: vii-viii). En la novela, la protagonista vive en París aunque, debido a su enfermedad, decide viajar a Berlín por “la celebridad de los médicos prusianos” (Cáceres, 2007: 10) y ante todo para pasar desapercibida y llevar su enfermedad en secreto y con discreción. De esta forma, Berlín y París son los únicos espacios que aparecen en *La Rosa Muerta*. A pesar de que ambas ciudades pertenecen a países europeos, hay un detrimento de Berlín en favor de París que se manifiesta mediante las descripciones del interior de los lugares, especialmente los consultorios y clínicas en los que será tratada Laura, y de los doctores que la examinan en ambos espacios. En Berlín, el narrador comenta que “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, 2007: 11). El doctor Blumen representa “a chauvinistic strain of medical practice, the medical discourse that objectifies women” (LaGreca, 2012: 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, 2007: 14)— aparte de mostrarse muy frío con ella e interesado más en el dinero de las visitas que en el bienestar de la paciente. Por ello, se describe el pago de Laura a los doctores alemanes, información que se obviará con el doctor parisino: “Si pago es para ser servida” (Cáceres, 2007: 12) o “de dejar sobre el escritorio una pieza de veinte marcos” (Cáceres, 2007: 16). La descripción de la clínica berlinesa es también negativa:

era de aspecto *repugnante*; si completa en *antisepsia* no lo era menos de *sucia* a la vista. 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, 2007: 17-8, mi énfasis)

En este párrafo 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, 1999:

352). Por otro lado, la descripción crítica y negativa de la clínica en Berlín sirve para contrastar con la del doctor Castel en París, donde predomina lo blanco y la higiene:

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 (...) 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 espejulo (...) 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, 2007: 21-2, mi énfasis)

En esta descripción podemos observar un giro completo hacia unas 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 ya 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, 2007: 22), y en cuyo centro se había colocado el banco de curaciones “como un trono, elevado y bañado de luz intensa” (Cáceres, 2007: 22).

Por otro lado, la descripción del espacio de Berlín y París se corresponde con las sensaciones interiores de la protagonista. La realidad es que, para Laura, París es una huida de la vulgaridad (Ayala, 2006: 6) representada por Berlín y por eso, en caso de ser necesaria una operación para sanarse, París es su lugar de preferencia: “Si es indispensable que me opere tendré que hacerlo en París” (Cáceres, 2007: 16). Esta decisión se ve influenciada por el positivismo científico (Cáceres, 2007: 12) que se manifiesta en los avances tecnológicos en cuanto a la medicina y su jerga, así como en otros avances tecnológicos como el ascensor, la electricidad, los neumáticos como tipo de correo, etc., que aparecen en la novela.

Ubicados ya en estas dos ciudades, las clínicas y los doctores son fundamentales en *La Rosa Muerta* debido a que es su enfermedad la que mueve a Laura a viajar de un lado a otro en búsqueda de una curación. Según Montaldo, la enfermedad física y moral es la expresión de una conciencia agobiada por los trastornos de una sociedad que comienza a

alienarse, y el interior del sujeto que comienza a descentrarse sale al exterior a través de la enfermedad (Montaldo, 1994: 81-2). Por otra parte, “la subjetividad modernista, el yo textual, está constantemente amenazado, la precariedad es su elemento” (Ayala, 2006: 10). En nuestro estudio, la protagonista de *La Rosa Muerta* se siente amenazada por una muerte inminente aunque lo que más mortifica a Laura es la deformación de su cuerpo originada por la enfermedad antes de brindarle la muerte. En cierto sentido, es la otra cara de la misoginia y la cosificación de la mujer en el fin de siglo. No es la bella muerta; es una bella mujer y la destrucción de su cuerpo.

En un principio el diagnóstico de sus males es tratado con cierto misterio, ya que los doctores no le otorgan un término concreto hasta bien avanzada la novela. Es el lector el que intuye que se trata de un cáncer, aunque no a través de un diagnóstico médico sino mediante una observación de la propia Laura hacia otras pacientes en la clínica de Berlín: “Según Laura, que principiaba a enterarse de esta clase de enfermedades debía tener un cáncer en el colmo de su desarrollo” (Cáceres, 2007: 12). Los doctores juegan con los términos de “fibromas” o “fibromiomas” (Cáceres, 2007: 18) pero nunca se refieren a la enfermedad con el nombre específico de cáncer. La misma Laura no se identifica con la enfermedad, quizás por el deseo de que al no nombrarla la enfermedad deja de existir, así como refleja ese deseo inherente en el sujeto modernista de diferenciarse de los demás (Ayala, 2006:5). Laura desea alejar su persona de la enfermedad y para ello, la estrategia de la protagonista es situarse a un nivel que la diferencie del resto de las enfermas:

La única persona que sufría, la única angustiada, la única que cerraba los ojos para no ver este cuadro de depravación estética era Laura (...) Sólo ella se mostraba rebelde, conservando puesto su abrigo (...) la mujer que no obedece y que se subleva contra la orden del facultativo. (Cáceres, 2007: 12, mi énfasis)

Esta es su manera de rebelarse ante la impotencia que siente frente a una enfermedad que le provoca repugnancia y vergüenza: “actitud humillante e indecorosa a que la sometía la enfermedad” (Cáceres, 2007: 14), lo que se corresponde con la actitud que envuelve al cáncer ya que “it is felt to be obscene— in the original meaning of that word: ill-omened, abominable, repugnant to the senses” (Sontag, 1977: 9). De esta forma Laura se autodefine como un sujeto diferente que no desea identificarse con la realidad de la enfermedad que la acecha. Además, al contrario de lo que ocurría en el Romanticismo con la tuberculosis— cuyos síntomas aumentaban la belleza del cuerpo a medida que el mal avanzaba (Sontag, 1977: 82)— el cáncer es una enfermedad corrosiva: “cancer is degeneration,

the body tissues turning to something hard” (Sontag, 1977: 13) en cuyo desarrollo “cells without inhibitions, cancer cells will continue to grow and extend over each other in a ‘chaotic’ fashion, destroying the body’s normal cells” (Cáceres, 2007: 63). Esta descripción es la misma que encontramos en *La Rosa Muerta* en el momento en que Laura se enfrenta a la visión de otras enfermas de cáncer:

el abdomen en su formidable desarrollo, habíase desviado hacia el lado derecho sobresaliendo con agudeza ostensible (...) Era la heroína de la fealdad doliente (...) Allí una morena de belleza extinta era tal su obesidad, que las caderas y la cintura habían adquirido mayor anchura que los hombros, de manera que, desde el cuello hasta los muslos, formaba una masa deforme y perfectamente recta de carne humana. (Cáceres, 2007: 12)

Se ha de señalar que el motivo de la decadencia corporal constituía una preocupación primordial de la época, como señala Ward (Cáceres, 2007: xix), por lo que la enfermedad provoca en Laura unos sentimientos encontrados de pena y repulsión hacia lo que ella no denomina cuerpo sino “carne humana”. Según el crítico, el tema del cuerpo es un tema de interés especial para las autoras modernistas (Cáceres, 2007: xxi) y no es de extrañar que las reacciones de Laura reflejen su miedo a perder la belleza de su cuerpo, ya que ella misma confiesa que éste es su máxima pasión: “Amaba su cuerpo como se ama lo bello y cual una pagana le consagraba culto” (Cáceres, 2007: 8). Ésta es la única pasión que se permite una protagonista habituada a dominarlas. De acuerdo a Susan Sontag, el cáncer junto con la tuberculosis, fueron entendidas como “diseases of passion” generándose el cáncer por una insuficiencia de pasión, “afflicting those who are sexually repressed, inhibited, unspontaneous, incasable of expressing anger” (Sontag, 1977: 20-21). Laura cumple este perfil: “¿De qué me ha servido una juventud, de castidad, de privaciones, una vida tal vez próxima a extinguirse sin haber gozado del amor?” (Cáceres, 2007: 24). Su juventud de castidad se debe a que enviudó siendo muy joven aunque su vida matrimonial no fue feliz² (Cáceres, 2007: 7). El momento en el que Laura se deje llevar por sus sentimientos y rompa su represión no llegará hasta su encuentro con el doctor Castel, en el que se dará por vencida: “No puedo más” (Cáceres, 2007: 52).

² Este detalle puede ser autobiográfico, pues aunque Aurora Cáceres no enviudó, sí que mantuvo un matrimonio infeliz con Enrique Gómez Carrillo, como lo demuestra su autobiografía *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*.

Estos sentimientos de deseo son los que pueden ser expresados por el lenguaje modernista, ya que representa “la libertad de poder expresar todas las sensaciones íntimas, todas las fiebres, los cuadros más caprichosos de la imaginación y todos los estados normales y anormales del alma” (Mora, 2000: 25). En *La Rosa Muerta*, esta libertad en el lenguaje representa la libertad sexual femenina de Laura ya que Aurora Cáceres apropia a su personaje de una agencialidad sexual que la hace subversiva. Según Bruña Bragado, la escritura del deseo constituye el método de transgresión y se incorpora al imaginario colectivo por parte de las escritoras (Bruña Bragado, 2006: 150) y así Laura, cuando supera su represión sexual y se deja llevar por el deseo, permite que se produzca el encuentro íntimo real entre ella y el doctor Castel, siendo Laura la que toma la iniciativa: “Laura, con un movimiento rápido se sentó en las rodillas del doctor y, efusivamente, queriendo borrar la impresión penosa que sus palabras produjeran, loca de alegría le devoraba a besos (...) y convirtió el canapé blanco en un lecho de caricias...” (Cáceres, 2007: 53).

Éste no es el acto más transgresor en la narrativa de Aurora Cáceres. Me refiero a una escena anterior en la que un reconocimiento interno, por parte del doctor Castel³, se narra de tal manera que sugiere la relación sexual entre ellos:

se perdía su pensamiento alejándose de todo lo que le rodeaba, como no fuera el espejito que calentado y engrasado, lentamente, suavemente, lo introducía en el cuerpo de Laura (...) Cuando hubo terminado el examen ocular, el doctor procedió al del tacto, en el cual trató de ser tan fino, tan delicado, como el más abnegado amante (...) Unas manos calientes y vigorosas en las que más bien existía la caricia voluptuosa, que no la aspereza del cirujano. Lauro olvidó un instante al facultativo, absorta por el hombre que tenía delante, solícito y grave. Sintió que la sangre circulaba por sus venas aceleradamente; un calor febril invadió su cuerpo, perlas de agua brotaron de su frente (...) Un ligero carmín teñía las mejillas de Laura, quien no acertó a encontrar contestación alguna; respiraba con dificultad denunciando la angustia amorosa no satisfecha. (Cáceres, 2007: 23)

Esta escena contiene una alta carga erótica, mucho más que la anterior— en la que no existe esta ambigüedad entre lo real y lo

³ Se podría interpretar al doctor Castel como personaje ambiguo que parece luchar por el lugar protagónico de la novela. Se trata de una escena deliberadamente perversa, donde parece querer ocupar el espacio de la protagonista.

imaginario— y en el que se produce la ruptura de la relación médico-enferma-amante y sus campos semánticos. Así, el espéculo calentado y engrasado se puede relacionar con el órgano sexual masculino; el tacto como acto rutinario médico toma unos caracteres sensuales que desprenden caricias voluptuosas; los efectos corporales de este reconocimiento, como son la circulación de la sangre y su aceleración, el sudor, la fiebre, pasan al campo semántico de la experiencia sexual, aunque Laura no se siente satisfecha sexualmente, debido a los dolores de su enfermedad.

De esta forma nos encontramos ante una transgresión de las expectativas del deseo sexual de la mujer del siglo XIX— en el que se establece la dualidad de la mujer en angelical o pecadora— ya que Laura rompe con esos límites al pertenecer a las dos categorías femeninas a la vez. En una de las conversaciones que mantiene con el doctor Castel antes de convertirse en amantes, éste le confiesa su temor a que ella tome por amante a cualquier hombre si se deja llevar por sus instintos: “Escúcheme, como médico yo sé dónde pueden conducir las imperiosas exigencias de la naturaleza a cualquier mujer, a pesar de todo sentimiento de honradez y por casta que ella sea” (Cáceres, 2007: 38). Este comentario es muy interesante ya que contiene un discurso alternativo— desde la perspectiva de un hombre— acerca de la existencia de unas necesidades sexuales en la mujer que no son incompatibles con la honradez femenina. Sin embargo, este hecho se explica por su condición de médico y su conocimiento *científico* que le permite dar autoridad a su juicio (Mora, 2000: 32).⁴ Como explica Thomas Ward:

(...) los hombres de la ciencia, en plena época industrial, trataban a las damas, no de acuerdo con las normales patriarcales y tradicionales, sino de acuerdo con la ciencia desinteresada. La novela, de esta forma, representa una defensa de la voluntad femenina desde la órbita científica e industrial. (Cáceres, 2007: xxiii-xxiv)

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 (Mannarelli, 1999: 352). Sin embargo, Laura aclara: “No, doctor, puede usted estar tranquilo, una mujer tiene siempre, por encima de todo deseo, reservas que los hombres ignoran, hasta que mi corazón no se conmueva estoy segura de vencer siempre” (Cáceres, 2007: 39). En Laura existe un deseo, u obligación, de identificarse completamente con la mujer angelical, una figura que recuerda a la mujer prerrafaelista predilecta de los modernistas. El caso de

⁴ Gabriela Mora apunta la misma característica en el relato “Vampiras” de Clemente Palma en 1906.

Laura resulta más complicado de lo que parece porque al final se deja llevar por su verdadero deseo y, como ya se ha comentado, mantiene un idilio con el doctor Castel, un hombre casado. Otro ejemplo de esta problemática es el cuadro que Laura encarga a un pintor famoso antes de morir, cuadro que también muestra esta dualidad en Laura al mostrar un *desnudo casto*: él [el pintor X], que siempre pintó mujeres vestidas que se abrasan de sensualismo, con la maestría de su pincel incomparable, ha hecho mi retrato, desnuda. No te espantes, es un *desnudo casto*. Será la Venus más perfecta que queda del arte contemporáneo” (Cáceres, 2007: 66, mi énfasis). Otro de los personajes, el doctor Barrios, describe este mismo cuadro al final de la novela: “un pintor la ha representado entre tules blancos y lirios como una virgen celeste. Conservó su sonrisa irónica y desdeñosa que parecía decir contrastando con la palidez del rostro: pertenezco a lo azul, a lo intangible” (Cáceres, 2007: 68). Se puede advertir la inversión entre mujeres vestidas sensualmente y su retrato de un desnudo casto, así como la compatibilidad de la virgen celeste pero rebelde, lo que pone de manifiesto la dificultad de Laura para limitarse a tan sólo uno de los dos roles femeninos fijados por los modernistas, es decir, el de “la señorita lánguida y decadente desvanecida como una flor ausente en un sillón que adopta un gesto de ensoñación y amenidad (...) y el modelo de mujer más activo y agresivo, la *femme fatale*, la encarnación de Lilita, Judith” (Bruña Bragado, 2006: 153). Laura se resiste a tener que elegir y es Aurora Cáceres la que le permite pertenecer a los dos roles mediante la escritura, mostrando a esa mujer “cuyo control siempre se le escapa al hombre que intenta poseerla” (González, 1987: 106).

La presencia del cuadro nos acerca a otra característica de la novela modernista que es la alusión a las pinturas y al arte, y la valoración positiva de lo artificioso (González, 1987: 89). Por ello, es determinante la decisión de Laura de pasar a la posteridad y ser recordada mediante la existencia de este cuadro en el que, además, aparece desnuda (pero casta). Por otro lado, en *La Rosa Muerta* se hacen referencias al hecho de ser artista. De hecho, se describe al doctor Castel como si fuera un pintor: “La habitación era espaciosa y la bañaba una amplia luz del mediodía, cual si fuese un taller de pintor” (Cáceres, 2007: 21). Incluso él mismo expresa este deseo, mezclándolo con el sentimiento religioso: “Ayer hubiese deseado ser pintor (...) una vez desnuda es la Venus más hermosa que existe sobre toda la tierra (...) Hubiese querido arrodillarme ante ese cuerpo y besarlo devotamente, como besaría un creyente el manto de la Virgen” (Cáceres, 2007: 36). Si el doctor Castel hubiese sido pintor, seguramente se le habría relacionado con la escuela prerrafaelista ya que parece sentirse atraído por el mismo tipo de musas, a las que eleva a la condición de lo esotérico con un toque gótico: “¿Por qué el recuerdo de Laura tomaba una forma intangible? Ya no era la mujer inquietante de fuerza tentadora, cuyos ojos negros parecían devorarse

en su propia llama; sino algo como una aparición inhumana, una mistificación de leyenda, una heroína de Hoffmann” (Cáceres, 2007: 64).

La escritura de Aurora Cáceres se vale de la pintura— o estas imágenes que también *pintan* una realidad en la imaginación del personaje— para presentar la imitación de una imitación, como ocurre en los textos decadentes (González, 1987: 90). Asimismo, Laura es definida como “mística del arte” (Cáceres, 2007: 49) y una persona artísticamente culta e intelectual:

(...) sus conocimientos en pintura eran sorprendentes
 (...) su biblioteca de pintura se consideraba como una
 de las más completas que existía (...) 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, 2007: 49)

Este pasaje recuerda al problema de José Fernández en *De Sobremesa*⁵ y su incapacidad de producir. En el personaje de Laura la dificultad radica explícitamente en la pereza, quedando muy claro que no es por falta de inteligencia. Sin embargo, el acercamiento de Aurora Cáceres al tema del intelectual es algo diferente al de los escritores modernistas. Según González, todas las novelas modernistas son “ficciones del intelectual, narraciones acerca del papel del intelectual en el mundo moderno, a la vez que reflexiones en torno a la relación entre literatura y sociedad (...) entre el modernismo y la cambiante sociedad hispanoamericana en la que surge” (González, 1987: 12). Hay que destacar que cuando Anibal González generaliza sobre “todas” las novelas modernistas, en realidad se está refiriendo a las novelas modernistas escritas por hombres (no presenta ningún ejemplo de alguna escritora modernista). Sin embargo, como apunta Rosario Ferré:

La mujeres hemos tenido en el pasado un acceso muy limitado al mundo de la política, de la ciencia o de la aventura (...) Nuestra literatura se encuentra a menudo determinada por una relación inmediata a nuestros cuerpos (...) Es por eso que la literatura femenina se ha ocupado en el pasado, mucho más que la de los hombres, de experiencias interiores, que tienen poco que ver con lo histórico, lo social y con lo político. (Ferré, 1984: 144 y 154)

⁵ De hecho hay varios temas que estas dos novelas comparten como la incapacidad de producir del personaje, la enfermedad como tema central, la visita a los consultorios, la observación de los pacientes, la imagen de la mujer como algo intangible e inalcanzable.

Aurora Cáceres pertenece a este conglomerado de escritoras, y *La Rosa Muerta* está repleta de esas experiencias interiores que menciona Ferré. Esto no significa que para Cáceres no sea importante el papel del intelectual pues también, a lo largo de su novela, se recurre al deseo de enfatizar 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. En la conversación de Laura con el doctor Castel acerca de este tema, el doctor afirma que “jamás he encontrado un ser capaz por su talento y su gracia de romper esta banalidad; sin haber visto unos ojos que hablen, no futilizas, sino el lenguaje de la inteligencia; esa mistificación intelectual que dice más que toda sensación voluptuosa” (Cáceres, 2007: 38). A esta opinión masculina sobre las mujeres, Laura contesta: “Me llama la atención lo que usted me dice, conozco yo tantas mujeres bonitas y de talento...” (Cáceres, 2007: 38). La única excepción para el doctor es Laura, lo que la distingue del resto de las mujeres: “por lo que yo más la admiro, aparte de la simpatía que me inspira su dulzura y delicadeza, es por la claridad de su inteligencia, su fácil comprensión, su hermoso raciocinio, esto unido a una gracia tan femenina” (Cáceres, 2007: 38).

La intelectualidad femenina de Laura se interesa por el progreso y la sociedad hispanoamericana que surge, tal y como comentaba Aníbal González, pero en ella no se destaca la preocupación política sino la social, en referencia a la situación de algunas mujeres obreras y su cuerpo. En el capítulo IX, el doctor y Laura salen a comer a orillas del Sena “como dos modestos burgueses se confundieron entre las obreritas y sus amantes, quienes alegremente disfrutaban de las horas que les dejaba libre la labor de la semana⁶” (Cáceres, 2007: 41). Los dos se dedican a observar lo que sucede a su alrededor y conversan sobre las niñas y la prostitución a la que se aventuran, pues son testigos de que es una de las salidas para que algunas chicas puedan pagar por su comida. Laura comenta: “Esto es tristísimo, la vida de las vendedoras de caricias es tolerable cuando se cubre de lujo; el amor necesita de carros de oro y guirnalda de rosas; cuando va unido a la pobreza presenta un cuadro de hospital, me causa un dolor infinito” (Cáceres, 2007: 41-2). Al personaje le interesa la forma en la que se realiza el intercambio del cuerpo y su relación con el amor y, tal y como ella pone en práctica en su vida, es necesaria la presencia del lujo para que pueda ser aceptable. Parece que el dinero puede convertir en aceptable cualquier comportamiento y se es consciente de que la belleza está en el mercado (Montaldo, 1994: 13).

⁶ Esta escena recuerda a *Coney Island* de José Martí.

No cabe duda de que *La Rosa Muerta*, la novela de la peruana Zoila Aurora Cáceres publicada en 1914, pertenece al movimiento modernista hispanoamericano. Con el espíritu de los prerrafaelistas, la novela aprovecha los consabidos contrarios de estirpe medieval— muerte y vida, belleza y fealdad, virtud y bajeza, felicidad y angustia— y los actualiza, en el decorado del momento. Cáceres, además, incorpora elementos disruptivos como lo grotesco o lo erótico para simbolizar la lucha de la mujer contra el sistema patriarcal (LaGreca, 2012: 621). Los muchos otros elementos modernistas que aparecen en su obra y que se han estudiado a lo largo del ensayo son el gusto por lo cosmopolita, lo exótico y lo oriental; el lujo, el refinamiento; la ropa; la presencia de un sujeto amenazado, en este caso por la enfermedad y la búsqueda de una cura; preferencia por París como centro de su acción; el estilo; y la muestra de una sensibilidad distinta al resto. Además, como mujer y escritora modernista, se aprecia el énfasis en el cuerpo y con él las transgresiones en cuanto al papel sexual activo de la mujer y el rechazo a ser encasillada en uno de los dos roles propuestos por el sistema patriarcal, es decir, la mujer angelical o la mujer fatal y tentadora. El personaje de *La Rosa Muerta*, Laura, se niega a elegir y propone incluirse en una dualidad femenina constante.

La importancia del cuerpo y su deterioro debido a la enfermedad es el verdadero centro de la novela y por ello el título de *La Rosa Muerta*, pues como explica el doctor Barrios al final: “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, 2007: 70). Es curiosa la percepción tan diferente de Laura y el doctor Barrios en cuanto a este tema pues para Laura, su cuerpo y la pérdida de la belleza es algo tan vital que la empuja a alejarse de su amante para evitarle así el espectáculo de la deformación de su cuerpo, algo que ella considera tremendamente repugnante. Sin embargo, para el doctor Barrios, desde su perspectiva masculina, la rosa —es decir, el cuerpo de la mujer— es fácilmente reemplazable.

En referencia al cuerpo de la mujer, perdura el eco de la ordalía de la protagonista, que tiene y no tiene la última palabra ya que, el cuerpo, deformado por la enfermedad, casi mutilado por la ciencia, escribe su propia decadencia. En cierta forma, la novela podría ser considerada como un tira y afloja de las dos perspectivas, masculina y femenina, en el que Laura prefiere escapar antes que dejarse dominar por su amante. Prefiere tomar las riendas de su vida y transgrede las expectativas, al decidir ser recordada mediante su pose desnuda, manifestando que ella, y sólo ella, es dueña de su cuerpo.

OBRAS CITADAS

- AYALAS, Matías. (2006). "The interior in the Modernism". *Estudios Filológicos*. 41: 7-18.
- BRUÑA BRAGADO, María José. (2006). "Modelos Femeninos en el Modernismo. Debate sobre Estereotipos Estéticos y Vitales". In *Les Modèles et leur circulation en Amérique latine: Modèles et structures du roman; Révision des stéréotypes; Transfer de modèles*. (Ed. François Delprat). (147-55). Paris: Sorbonne Nouvelle.
- CÁCERES, Zoila Aurora. (2007). *La Rosa Muerta*. Ed. Thomas Ward, Buenos Aires: Stockcero.
- FERRÉ, Rosario. (1984). "La cocina de la escritura". In *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras Latinoamericanas*. (Ed. Patricia Elena González y Eliana Ortega). (137-54). Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- GONZÁLEZ, Anibal. (1987). *La Novela Modernista Hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max. (1954). *Breve Historia del Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 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.
- MARTINEZ GONZALEZ, Julia. (2012). *El hombre caído y el ángel masculino en la literatura peninsular del siglo XIX*. Disertación. Stony Brook University, Stony Brook (New York).
- MONTALDO, Graciela. (1994). *La sensibilidad amenazada. Fin de Siglo y Modernismo*. Argentina: Viterbo.
- MORA, Gabriela. (2000). "La sexualidad femenina en el modernismo decadente: la narrativa de Clemente Palma". In *Delmira Agustini y el modernismo; nuevas propuestas de género*. (Ed. Tina Escaja). (23-37). Argentina: Viterbo.
- PERA, Cristóbal. (1997). *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista*

hispanoamericana. Bern: Lang.

PEREIRO-OTERO, José Manuel. (2002). “Los colores del modernismo: Flor de santidad”. *Anales de la*

Literatura Española Contemporánea. 27 (3): 111-35.

PÉREZ ABREU, Catalina. (2005). “La mujer como enfermedad y muerte en el proyecto modernista: Notas para un estudio”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 30. Universidad Complutense de Madrid. (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/mujermod.html>)

SONTAG, Susan. (1977). *Illness as Metaphor*. New York: McGraw-Hill.