



Acta Literaria

ISSN: 0716-0909

lguenant@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Gomes, Miguel

Ifigenia de Teresa de la Parra: Dictadura, poéticas y parodias

Acta Literaria, núm. 29, 2004, pp. 47-67

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23702904>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Ifigenia de Teresa de la Parra: Dictadura, poéticas y parodias

MIGUEL GOMES

The University of Connecticut-Storrs, USA

E-mail: magomessilva@hotmail.com

RESUMEN

Este trabajo examina los inconvenientes de caracterizar a Teresa de la Parra como “vanguardista” o una novelista que reacciona contra la “novela de la tierra”. Discute asimismo la posibilidad de que un sutil vínculo intertextual con el modernismo venezolano, principalmente la obra de Manuel Díaz Rodríguez, señale una posición crítica de la autora con respecto a la dictadura de Juan Vicente Gómez y sus partidarios intelectuales.

Palabras claves: Teresa de la Parra, Manuel Díaz Rodríguez, postmodernismo, intertextualidad, ficción política.

ABSTRACT

This article points out the shortcomings or contradictions brought about by any attempt of identifying Teresa de la Parra's novels, particularly *Ifigenia*, with the avant-garde or an articulated reaction against the so-called 'novela de la tierra'. By underscoring *Ifigenia*'s re-writing of Manuel Díaz Rodríguez's 'modernistas' novels and essays, this article also proposes the subtle presence of anti-government criticism in Parra's fiction.

Keywords: Teresa de la Parra, Manuel Díaz Rodríguez, postmodernism, intertextuality, political fiction.

Recibido: 03-09-2003. *Aceptado:* 24-09-2003.

I. PROBLEMAS DE HISTORIOGRAFIA LITERARIA

LAS NOVELAS de Teresa de la Parra han tenido un destino curioso. Si en vida de la autora llegaron a ser motivo de incomprensión o escándalo para críticos ultraconservadores, desconcertados por el auge súbito de una literatura “femenina” que aportaba técnicas y registros temáticos poco frecuentes –se ha hablado hasta de “libros mujeres” (Uslar 1062)–, ochenta años después, aunque

se hagan análisis mucho más exhaustivos, su obra corre el peligro de caer prisionera de un nuevo estereotipo: el de lecturas centradas en sólo uno de los múltiples debates que suscitan tanto *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924) como *Memorias de Mamá Blanca* (1929) –la de la situación de la mujer en las sociedades hispánicas. Sin poner en duda que el asunto sea imprescindible para entender cabalmente la poética de Teresa de la Parra, creo que, a la larga, las aproximaciones unilaterales socavan la enorme riqueza de su labor.

Una de las cuestiones casi intocadas es la de los problemas que plantea la novelista desde el punto de vista de la historia literaria continental. No me refiero únicamente a la dificultad que experimentan los aficionados a encasillamientos en periodos o movimientos cuando tratan de insertar a Teresa de la Parra en un contexto reinventado *a posteriori*, sino a las sutilezas con que la escritora misma se situó en una temporalidad hecha de alusiones a otros textos y discursos.

La incomodidad historiográfica que he apuntado se observa en las disquisiciones de varios críticos que colocan *Ifigenia* o *Memorias...* en un momento literario, sin justificar del todo sus etiquetas o caracterizaciones. Hay tres variantes de inexactitud histórica particularmente comunes. La primera deduce que los textos pertenecen a una corriente literaria por el hecho de que son sacados a la luz por las mismas fechas en que ella está más activa. Esa “sincronización” se advierte en los estudiosos que afirman que la obra de Teresa de la Parra ha de leerse como producto del vanguardismo. Un trabajo de Francine Masiello ofrece un ejemplo claro cuando integra en la categoría de “novelas (feministas) de vanguardia” las narraciones de Parra, Norah Lange y María Luisa Bombal. Aunque el estudio comparado de mecanismos discursivos compartidos tenga grandes aciertos, el rótulo de “vanguardista” no parece fundamentarse sino en que las novelistas “se inician en el mundo literario durante la época de vanguardia” (808). Al menos en el caso de la venezolana, una lectura detenida de pasajes que han debido formar parte del *corpus*, sin embargo, habría invalidado una clasificación tan rotunda. La “Advertencia” a *Memorias...*, para no ir muy lejos, decía que

por lo que me atañe, puedo asegurar, con la dulce satisfacción del deber cumplido, que he llevado siempre a exposiciones cubistas y a antologías dadaístas un alma vestida de humildad y sedienta fe: lo mismo que en sesiones espiritistas, no he visto ni oído a mi alrededor sino la oscuridad y el silencio.

Por si alguna duda cupiera respecto de la actitud distante de la escritora, disponemos de otros testimonios. En una de sus cartas a Vicente Lecuna queda patente la ironía con que vio Teresa de la Parra las agresivas agrupaciones artísticas de aquellos años, incluso las hispanoamericanas:

No he perdido enteramente el tiempo y he [ido a] una procesión y un cabildo congo con bailes de diablito, el dios Changó [...]. Nadie que pase por Cuba sospecha que existe esto. Si son “intelectuales” se van a los banquetes “minoristas” a beber pedantería y a escuchar falsos talentos... (554).

Curiosamente, los alegatos de espíritu vanguardista en Teresa de la Parra tropiezan también con sus propios argumentos probatorios. En el trabajo que he citado las contradicciones dejan de ser discretas cuando se concluye que la típica vanguardista, al contrario de sus colegas hombres, “carece de una voluntad lúdica; más bien busca una nueva lógica que explique la posición de la mujer” (Masiello 820). La sugerencia acaba negando la validez del aparato historiográfico: ¿no es el “ludismo” acaso una de las características definitorias de las vanguardias de principios del siglo XX (Poggioli 35ss)? ¿Cómo ganar nuevos terrenos estéticos sin experimentar, es decir, sin jugar con las posibilidades del oficio? La imprecisión ha consistido en deducir, primero, que Bombal, Lange y Parra eran vanguardistas y luego inducir, por la lectura de sus textos, que la vanguardia dejaba de serlo. La falta de una reflexión previa acerca del método que ha de emplear el crítico que se ocupa de movimientos o épocas precipita el contrasentido.

A errores por “sincronía” como los anteriores, se agregan los anacronismos. En lo que respecta a Teresa de la Parra, con gran frecuencia los estudiosos se han dedicado a enfrentar su labor a la de la novela mundonovista de los años 1920 y 1930. Dicha insistencia obedece a que nada parece más lejos del intimismo parriano que los discursos colectivistas, denunciadores y magistrales de autores como Gallegos o Rivera. No obstante, cuando se sostiene, por ejemplo, que “la importancia de Teresa de la Parra no reside solamente en el carácter diferente de su literatura juzgada dentro del marco superregionalista de la época” (Moya-Raggio 170), o que “Mamá Blanca es la creadora que se opone a la devoradora esfinge de Rómulo Gallegos” (Torrents 72), la exégesis está apoyándose peligrosamente en intertextualidades imposibles de probar, pues la “primera novela” de la autora estudiada es anterior a la tetralogía canonizadora del mundonovismo narrativo –*La vorágine*, *Don Segundo Sombra*, *Doña Bárbara*, *Canaima*– y *Memorias*..., además, aparece el mismo año que la obra más célebre de Gallegos, lo cual permite descartar todo antagonismo programático entre las dos figuras femeninas de ficción: de hecho, consta que la novelista había empezado a configurar su Mamá Blanca en 1926, fecha en que la “cacica del Arauca” aún no nacía. La dicotomía Parra-Gallegos es lógica y me atrevería a asegurar que necesaria, pero antes de lucubrar acerca de ella ha de advertirse siempre que existe más en la conciencia del crítico, enriquecida por una experiencia cronológica que no tuvo la autora, que en la circunstancia original: convendría más decir que

Teresa de la Parra se convertiría en ejemplo contrario al mundonovismo *a la larga*; eso ocurre, no lo olvidemos, para sus lectores y sólo a partir del decenio de 1930.

A los errores por “sincronía” y “anacronía” se suman los de un tercer tipo: aquel en que se esboza una “ucronía”, lo que ocurre cuando se subraya una especie de atemporalidad –consagradora, desde luego– en los textos de Parra. Ciertamente, no sería justo negar la pervivencia de una generación a otra de obras claves: los clásicos existen y las lecturas de la posteridad los crean. Hay, sin embargo, ciertos recursos de la crítica a una pretendida superación parriana de la historia que resultan estériles y denotan fáciles resoluciones de los conflictos que plantea el tiempo literario. Aseveraciones como “su obra es única. Parece no ajustarse bien a las categorías preexistentes. No inició un nuevo movimiento literario ni puede ser definida por su pertenencia a ninguno ya establecido” (Acker 76) o “toda la producción novelesca de la escritora puede ubicarse en el decenio 1920-1930, si bien no calza dentro de las características generales del relato hispanoamericano de tal etapa. En este período prevalecen las novelas [que rinden culto] a los grandes mitos telúricos y geográficos [...]; de ahí que el libro de la venezolana sea *rara avis*...” (Moya-Raggio 162) no hacen sino revestir novelas como *Ifigenia* o *Memorias*... de una ahistoricidad que impide apreciar cualidades derivadas de su respuesta a las circunstancias estéticas en que les tocó aparecer. ¿Surgen dichos libros solamente del “alma” de Teresa de la Parra, autísticamente ajenos a sus lecturas o lo que sucedía alrededor? Semejantes falacias ucrónicas no dejan de ser variantes de una visión crítica de abolengo aún romántico y decimonónico que heroíza al individuo y hace perder de vista el factor transpersonal de la literatura.

Para evitar las inconsecuencias críticas observadas hasta aquí, los siguientes apuntes intentarán identificar elementos concretos de la escritura parriana que permiten reconstruir su horizonte histórico. Dicha tarea se llevará a cabo concentrándonos en la primera novela de la autora, que la hizo famosa internacionalmente y aún hoy se presta con mayor frecuencia a polémicas.

II. TERESA DE LA PARRA Y MANUEL DIAZ RODRIGUEZ

Los estudios acerca de la formación literaria de Teresa de la Parra escasean. Por “formación” entiendo las lecturas que más la estimularon a dedicarse al oficio de escribir. Esta advertencia es necesaria, pues aún en las postrimerías del siglo XX abunda la crítica fuentística que, aunque justificable tratándose de obras que precedieron a la revolución romántica –que destruiría, como sabemos, la creencia en la antigua *imitatio*–, cuando se aplica a autores modernos, especialmente a los no europeos, suele tener cierto regusto neocolonialista. Dicha práctica,

sobre todo, ha sido nefasta en lo concerniente al modernismo, a veces tristemente reducido a una serie de calcos de lo francés. No sugiero que los préstamos no hayan existido; lo que se olvida es la conciencia que tuvieron los modernistas de estar tomando de otros para transformar y dinamizar las relaciones interculturales entre el viejo Occidente, Europa, y el nuevo, América: los americanos veían claramente, y tenían entre sus propósitos, la creación de una innovadora dialéctica de centro y periferia destinada a obtener síntesis inusitadas – de allí las frases que acuñaron, casi literalmente *slogans* de una campaña: el modernismo es “la conquista de la independencia intelectual” (Lugones) o “la inversa conquista en que las nuevas carabelas, partiendo de las antiguas colonias, aproaron las costas de España” (Díaz Rodríguez); “las levitas son todavía de Francia, pero el pensamiento empieza a ser de América” (Martí); “mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París” (Darío) y otras.

Si Darío, para sólo nombrar un caso, padece todavía de lectores ávidos de localizar citas verlainianas en sus poemas – citas que han de leerse de una manera distinta, puesto que fueron recontextualizadas para crear a propósito discursos nuevos –, también los autores vigentes en el decenio de 1920 siguieron sintiendo los efectos de posturas críticas eurocéntricas. Teresa de la Parra es un buen ejemplo. Ya en 1926, Max Daireaux comentaba que *Ifigenia* “nos pinta de una manera alucinante la vida de una joven de Venezuela, que hace pensar en Marcel Proust. Por la sutil precisión del análisis, por el ritmo mismo de la frase, por el encanto hechicero y misterioso del estilo, esta novela, a pesar de ser singularmente personal y original, está vinculada al arte de Swann” (10). “A pesar de”: si se repara en los supuestos “vínculos” entre las dos escrituras, se verán sólo generalidades – precisión, ritmo, encanto – que podrían filiar la labor parriana a la de

¹Herbert Craig es quien mejor ha desarrollado el tema, aportando datos valiosos: por ejemplo, toca a Venezuela ser el primer país hispanoamericano donde se publican artículos sobre la obra de Proust (Francis de Miomandre, “Marcel Proust: el premio Goncourt”, *El Universal*, 23 de enero de 1920). No obstante, atribuir a la influencia proustiana, como hace el crítico, un pasaje aislado en el que se habla de un estímulo sensorial presente que pone a María Eugenia a recobrar ciertas memorias (Craig 117-8), no dejará de parecer una exageración hasta que no se hallen en *Ifigenia* varias muestras más de operaciones similares. Sospecho que están encontrándose puentes intertextuales donde es más verosímil que haya experiencias humanas compartidas.

El conocimiento que tuvo Teresa de la Parra de la obra de Proust es innegable, pero, hasta donde se sabe, si hubo “influencia”, ésta sería posterior a 1924: en su *Diario de Bellevue-Fuentría-Madrid* (1931-6), por ejemplo, la escritora asevera que “tanto la lectura de Proust como el ensayo de Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte* [...] me han hecho bien en el sentido de que he hallado muchos puntos de coincidencia entre opiniones y lo que yo naturalmente pienso y siento” (455). El “he hallado” no parece sustentar que la familiaridad de Parra con Proust haya sido anteriormente tan grande como para justificar influencias considerables. Por otra parte, nótese el adverbio “naturalmente”: todo parecido es “coincidencia”.

numerosos escritores leídos en la época. Intentos posteriores de asociar *Ifigenia* a lo proustiano no han sido mucho más convincentes¹.

Nada malo habría, por supuesto, en incluir al autor de la *Recherche* en la lista de posibles estímulos con que contó la labor parriana. Sin embargo, hasta ahora se han ignorado textos más lógicamente relacionables con *Ifigenia*. Aquí he de ocuparme de libros reseñados y celebrados por figuras internacionales del modernismo como Gómez Carrillo, Nervo, Valle Inclán, Darío y Rodó: me refiero a la obra, sobre todo narrativa, de Manuel Díaz Rodríguez. De él dijo Jesús Semprún, en los 1930, que “la generación a que pertenezco y las que la siguen le deben mucho” (Paz Castillo 2: 48); ya antes, en 1921, Oscar Linares, pensando en la tradición literaria venezolana, afirmaba que “fue con *Idolos rotos* [1901] como tuvimos novela por vez primera, de modo formal y permanente. Y con *Sangre patricia* [1902] como la tuvimos del modo más depurado y exquisito” (2: 41). Con tales precedentes, ¿cómo dudar que Parra no estuviera siquiera familiarizada con su compatriota?

La correspondencia de la novelista lo menciona en 1924:

Es hoy el primer día de Ayacucho. En este momento se celebra en el Teatro Municipal la gran fiesta literaria, con recepción de Díaz Rodríguez en la Academia de la Historia. Hablan de él Laureano y Gil Fortoul. Me enviaron un palco para que asistiese, pero naturalmente he dicho que no por mi doble luto (534).

“La gran fiesta literaria”: todo lector acostumbrado al estilo de Teresa de la Parra sentirá de inmediato el tono irónico. Pronto retomaré esta cuestión. Por ahora, deberíamos recordar que la venezolana se formó bajo el influjo modernista. “Frufrú”, su primer seudónimo, con el que publicó cuentos de temática exótica en la mejor vena dariana o najeriana, había sido uno de los nombres-máscara más conocidos de Gutiérrez Nájera. Y Francis de Miomandre en el prólogo mismo a *Ifigenia* afirmó que el espíritu de la novelista “fraterniza, por encima de todos, con el de ese delicioso mejicano, tan injustamente olvidado” (5). Tal sistema de preferencias explicaría en parte el interés que la novelista haya podido sentir por Díaz Rodríguez: un compatriota de gran difusión en el seno del movimiento literario en el que ella había crecido. Más determinante, a mi entender, es el hecho de que la primera novela de la escritora ofrece paralelos argumentales demasiado obvios con las dos de su antecesor.

Tanto el personaje principal de *Idolos rotos*, Alberto Soria, como el de *Sangre patricia*, Tulio Arcos, se describen como seres desarraigados, divididos entre su Caracas natal y un París que constituye la encarnación del “ideal”, sea artístico, sea

ético. Reconocen, ciertamente, los peligros y la superficialidad parisinos, pero éstos son preferidos a la mediocridad, la pacatería y el provincianismo caraqueño. *Idolos rotos* comienza, ni más ni menos, con una vuelta a la patria² debida a la grave enfermedad de don Pancho, padre de Alberto; aunque nostálgico de su experiencia francesa, el protagonista decide permanecer en su ciudad y llega a entusiasmarse incluso ante la perspectiva de poder continuar su trabajo artístico –es escultor– en su propia tierra. A una serie de disgustos por maledicencia y lances eróticos fallidos, escandalosos –se debate entre su socialmente convencional prometida y una mujer casada, toda sensualidad–, se suma la demorada muerte de don Pancho y, sobre todo, una revuelta militar bárbara que destruye, entre otras cosas, las estatuas del artista. Las ilusiones de ser feliz en Caracas se acaban de derrumbar así y Alberto, vencido, “escribe en su corazón” una frase “fatídica”: *finis patriae*. No menos fracasado es Tulio Arcos, que se exilia en Francia por cuestiones políticas y jamás, aunque lo intenta, logra regresar a Venezuela para poner en práctica los anhelos militares o estéticos que sí han sabido realizar sus antepasados: Tulio se suicida en alta mar; perece ahogado en el océano que ha interpuesto entre él y su destino, incapaz de aceptar su miedo a la acción. La María Eugenia Alonso de Teresa de la Parra tiene un itinerario vital cercano sobre todo al de Soria: partida de París y regreso a Caracas debido a la muerte de su padre; fricción con el medio y derrota. La evolución anímica de ambos, no menos, es comparable: comienza por la desconfianza, sigue con la ilusión y culmina en el desengaño. María Eugenia tiene un tío en Caracas que la protege y comprende –su nombre: *Pancho*, ni más ni menos; lo más cercano que tiene a su padre. El tío, por cierto, agonizará largamente en el transcurso de la novela, y su muerte precipitará el final. María Eugenia oscila, asimismo, entre dos relaciones: una honorable y bien vista, con su prometido César Leal, y otra adúltera y aventurera, con Gabriel Olmedo, hombre casado³. El fracaso último de María Eugenia –la aceptación de un matrimonio por motivos económicos, que eliminará definitivamente sus esperanzas de ser libre y la harán abdicar ante la moral conservadora de su país– la emparenta *mutatis mutandis* tanto con Soria como con Arcos, personajes esencialmente trágicos, desgarrados como ella entre dualidades que no logran reconciliar.

²De aires perezbonaldianos, lo que indica que el motivo ya estaba arraigado en las letras venezolanas desde el romanticismo.

³No debe soslayarse que a la alusión angélica que hay en el nombre de Gabriel se junta la mística que hay en el de Teresa Farías, el amor ilícito de Soria. Díaz Rodríguez, por otra parte, no era ajeno a las remisiones teresianas, como lo demuestra su libro *Camino de perfección*.

Por si estos parecidos no bastaran para comprender la afinidad que hay entre Teresa de la Parra y Díaz Rodríguez, infinitamente mayor que la que pudiese haber con Proust, existen más detalles que han de considerarse. Uno de los atributos de María Eugenia, desde el subtítulo de la novela, es el “fastidio”. Es él lo que la impulsa a escribir; le desata la claustrofobia que siente en su ciudad, una vez que ha comprobado lo que se espera de una señorita “bien”, que salga a las ventanas para atraer pretendientes:

Por primera vez, en aquel instante profético, sintiendo todavía en mi brazo la suave presión del brazo de Abuelita, vi nítidamente en toda su fealdad, la garra abierta de este monstruo que se complace ahora en cerrarme con llave todas las puertas de mi porvenir [...]; este monstruo feísimo que se sienta de noche en mi cama [...]; éste que durante el día camina incesantemente tras de mí [...]; éste que me ha obligado a coger la pluma y a abrirme el alma con la pluma, y a exprimir de su fondo con palabras [...] muchas cosas que de mí yo misma ignoraba; sí, éste: ¡el Fastidio!... (38-9)

¡Ah! ¡ventanas, floridas ventanas del tiempo de Abuelita! ¡Toscas altares del amor [...]; ¡Cómo me parecía descubrir ahora, en su quietud, el mismo enigma ancestral de mi fastidio, sentado tras de la reja, tejiendo telarañas de ensueño sobre el silencio mortal de la calle!... (62)

La familia, obsérvese, es el instrumento que la sociedad tiene más a mano para imponer a la protagonista los términos de su condena. ¿Qué sucedía antes en *Idolos rotos*? lo mismo. Vemos a la familia intentando sojuzgar el espíritu libre de Alberto Soria. En esta ocasión, se reprime su vocación artística y se le recuerda que no abandone la profesión de ingeniero, su verdadero deber con la sociedad:

Mientras escuchaba con atención a su padre, Alberto sentía en sus adentros como un hervidero de tristeza, despecho y dolores, uno como hervidero de muchas cosas feas y muchas cosas malas que pretendieran salir de una sola vez y de improviso. Alberto, sin embargo, se contuvo. Lo contuvo el pensamiento de la vida precaria del padre, el pensamiento de la muerte inevitable y próxima [...], la indulgencia y la piedad aplacaron su hervidero interior de muchas cosas feas y muchas cosas malas... (39)

Si a María Eugenia se le exige la conducta de una joven decente, a Alberto se le exigirá, de la misma manera, que cumpla el papel que el destino le ha asignado, el de hombre productivo. En ambos casos, vemos cómo una fuerza exterior idéntica se manifiesta interiormente como “fealdad”, equiparada afectivamente a una entidad que recibe la designación de “fastidio” en una historia y de “tristeza” en otra, pero que fácilmente podemos igualar –de hecho, Soria también traducirá ese sentimiento de repulsión ante su medio como “voluptuosidad tris-

te” (23), “desagrado” (24) y, literalmente, “fastidio” (41). Es más, el personaje de Díaz Rodríguez cuando peor se siente bajo la presión de quienes lo rodean se refugia, como María Eugenia años después, en el arte:

Alberto, por la primera vez, enumeró sus decepciones sufridas desde el día de su llegada, y encontró su alma llena de muchas cosas muertas [...]. Su imagen de la patria no era la misma que guardaba en el corazón cuando arribó a sus costas [...], cuando a través de la ventanilla del tren vio surgir la belleza del paisaje nativo [...], cuando en la estación del ferrocarril, a su llegada a Caracas, hallóse rodeado de amigos y parientes [...]. Para él [al principio] la patria era como dos grandes brazos ávidos de estrecharle, tiernos y amorosos [...]. Pero los brazos empezaban a ceñir su garganta como un dogal de hierro [...]. Como nunca se dio entonces a trabajar con empeño en su tipo de belleza criolla [una nueva estatua]. Sólo con su obra y para su obra vivió días llenos de ardor activo y fecundo... (46)

“Fastidio” o “tristeza”, nos encontramos ante una versión muy característica del mal del siglo, del *spleen* o *ennui*: en la narrativa venezolana de inicios y postrimerías del modernismo surge específicamente tras la vuelta a la patria y, sobre todo, a la realidad capitalina. En efecto, Teresa de la Parra es heredera de una tradición nacional ya muy desarrollada: la de la novela urbana, que había producido varios títulos tan satisfactorios estéticamente como los de Díaz Rodríguez – *Todo un pueblo* (1899) de Miguel Eduardo Pardo y *El hombre de hierro* (1907) de Rufino Blanco-Fombona, entre ellos. Si algo comparten todos, eso es indudablemente la visión irónica, satírica y pesimista del espacio caraqueño, que tarde o temprano somete y devora al héroe que se le enfrenta (Gomes 1993). En la novela de Blanco-Fombona, incluso, el ámbito de la capital se percibe irracionalmente como amenaza –sus montañas son fieras que “rugen”, volcanes a punto de estallar. De modo similar, años más tarde María Eugenia manifestará y proyectará progresivamente sobre el entorno un disgusto visceral:

... aquella ciudad chata... una especie de ciudad andaluza, de una Andalucía melancólica, sin mantón de Manila ni castañuelas [...], una Andalucía soñolienta que se había adormecido bajo el bochorno de los trópicos... (34)

... volví a sentir más intensamente todavía el calor maternal que era en mi vida la vida de Abuelita, cuyas manos piadosas iban a mutilarme cruelmente al podar celosas, con ternura y con cuidado, las alas impacientes de mi independencia. Y esto pensando, y mirando a lo lejos el panorama de la ciudad, [...] tío Pancho y yo anduvimos un rato en silencio [...]. Como entre las luces parpadeantes evocase la ciudad chata [...] volví a sentir el horror de mi vida prisionera y aburrida... (71-2)

Quizá donde más converjan las actitudes de Alberto Soria y María Eugenia Alonso sea, justamente, en la expectativa de los recién llegados ante Caracas y su desilusión inmediata, expresadas en ambos mediante recuperaciones fugaces de paraísos infantiles o juveniles que se pierden en el presente. Compárense los dos pasajes transcritos a continuación, acaso demasiado afines:

Su primera salida la hizo una mañana, pero no más caminó doscientos metros, cuando volvió atrás los pasos [...]. Alberto [ahora] se representaba su breve paseo [...]: la calle angosta, sucia, a un lado casi desierta y abrasada de sol; al otro lado, en sombra, algunos transeúntes; por la calzada, a trechos limpia, a trechos inmundada, un coche a todo correr y un carro lento, saltante y chillón. En el trayecto el recién llegado se complace en darse cuenta de que está pisando la calle que, de lejos, con la imaginación, había recorrido a menudo, y, aunque no desagradablemente, lo marea y lo turba cierto contraste repentino entre lo que ve y lo que él esperaba ver, porque la ausencia había en él poco a poco borrado la memoria de las proporciones: en su recuerdo no eran las calles tan estrechas, ni tan bajos los edificios. Por último, al término del corto paseo, otra calle, la calle del Carnaval, aún más desaseada: en las aceras, transeúntes más numerosos, y calle abajo, el flemático y torpe avanzar de dos jamelgos flaquísimos [...]. Fuera de eso, nada recordaba de su corto paseo, nada por lo menos bastante a justificar su desagrado, su tristeza, aquel dolor abierto de súbito en su alma... (Díaz Rodríguez 1982, 23-4)

¿[Esto es] el centro de Caracas?... ¡El centro de Caracas!... y entonces... ¿qué se habían hecho las calles de mi infancia, aquellas calles tan anchas, tan largas, tan elegantes y tiradas a cordel? [...] ¿Qué intactas habían vivido siempre en mi recuerdo las fachadas por el enrejado de las ventanas salientes; se extendían a uno y otro lado de las calles [...] muy largas! La ciudad parecía [ahora] agobiada por la montaña, agobiada por los aleros, agobiada por los hilos del teléfono, que pasaban bajos, inmutables [...]. Y como si los hilos no fuesen suficientes, los postes del teléfono abrían también importunamente sus brazos, y, fingiendo cruces en un calvario larguísimo, se extendían uno tras otro, hasta perderse [...]. Caracas, la del clima delicioso, la de los recuerdos suaves, la ciudad familiar, la ciudad íntima y lejana, resultaba ser aquella ciudad chata [...]. Así juzgaba deprimida corriendo a toda prisa por las calles... (Parra 34)

Llegados a este punto, convendría, para esclarecer la naturaleza de remisiones intertextuales tan patentes, hacerse un par de preguntas: ¿estamos ante el homenaje que rinde una escritora venezolana a un compatriota considerado fundador o principal representante de una tradición novelesca nacional? Si los vínculos entre la primera novela de Díaz Rodríguez y la primera de Parra no se ocultan, ¿por qué entonces la distancia irónica que se percibe en la carta de esta que he citado, escrita el mismo año de aparición de *Ilgenia*? Creo que las respuestas se obtienen prestando atención de nuevo al pasaje epistolar: en la Aca-

demia de la Historia, con ocasión de la recepción como miembro de Díaz Rodríguez, hablarán “Laureano y Gil Fortoul”, es decir, Laureano Vallenilla Lanz y José Gil Fortoul. Los tres intelectuales mencionados compartían una misma inclinación ideológica y una colaboración estrecha con Juan Vicente Gómez, cuya tenebrosa dictadura duraría veintisiete años, sólo interrumpida por su muerte, en 1935.

Díaz Rodríguez ocupó cargos importantísimos durante esa era: embajador, ministro, gobernador. A tal decisión política se debe, en cierta forma, sus largas ausencias de la escena literaria después de 1908, fecha del libro de ensayos *Camino de perfección*, la última de sus obras que logró resonancia internacional. Muy pronto, el dividido escenario venezolano vería surgir una reacción que afectaría profundamente a la recepción de la labor diazrodriguiana: muchos de sus antiguos admiradores o fervientes discípulos la negaron u olvidaron por razones morales. Rómulo Gallegos, por ejemplo, “jamás confesó”, como ha enfatizado Orlando Araujo, la poderosa influencia que el autor de *Idolos rotos* y *Sangre patricia* ejerció sobre él (Díaz Rodríguez XXIV-V). Rufino Blanco-Fombona, por su parte, con su estilo característicamente violento, escribió un diario sobre sus luchas contra la dictadura titulado *Camino de imperfección* (1933).

El campo intertextual que demarcaba *Ifigenia* era ya como el que propone este último título: el de la parodia sarcástica de las escritura de Díaz Rodríguez. El motivo me parece claro después del análisis de las similitudes de la primera novela de éste y la primera de Parra: si en 1901 el escritor idealista denunciaba la ruindad de una sociedad que arrancaba de raíz todo brote artístico, todo esfuerzo de elevación o independencia espiritual, en 1924, la sociedad retrógrada que ahogaba ahora a mujeres libres como María Eugenia Alonso era respaldada y representada por él. Para ponerlo en otros términos: algunos de los enemigos de Alberto Soria, los villanos de *Idolos rotos*, se describían más o menos injuriosamente como “académicos”; en 1924 Díaz Rodríguez, sin titubeos, exhibe distinciones de ese orden en el mundo real.

Lo dicho requiere pruebas adicionales. Las mejores están en la caracterización de los dos hombres entre los que se debate María Eugenia. Ambos tienen en común, tal como Díaz Rodríguez, “Laureano” y Gil Fortoul, la simpatía por Gómez. En Gabriel, ésta se declara temprano, cuando discute con tío Pancho y otros personajes no muy inclinados a defender el régimen:

—¡No tienes razón, Alberto [...], en lo que estás diciendo! Mira: en Venezuela estamos muy bien. Hay organización, hay progreso y hay paz; ¿qué más quieres? Tu gran error consiste en quererte parangonar con las grandes naciones europeas [...]. Nosotros atravesamos un período de gestación sociológica, un período de fusión de razas cuya principal característica ha de ser siempre la anarquía. Por lo tanto, el gobierno que durante esta edad sociológica sepa

implantar la paz a toda costa será siempre en Venezuela el gobierno ideal; y el actual gobierno la impone y la sostiene, es la base principal de su programa y por consiguiente lo afirmo y lo afirmaré siempre: ¡vamos muy bien!... (124-5).

Ese “programa” mencionado no es otro que las celeberrimas tesis positivistas de Laureano Vallenilla Lanz, que fundamentaban la necesidad de la dictadura gomecista con el argumento del “gendarme necesario” en pueblos aún en formación étnica y, por lo tanto, conflictivos e inestables desde muchos puntos de vista. Esta cruda presentación del ideario de Gabriel Olmedo cobrará sentido más adelante en la novela, cuando María Eugenia empiece a ver en él, incluso casado, al único ser que podría salvarla de un matrimonio gris y carcelario con César Leal. Nótese la imaginería de las siguientes disquisiciones, donde se compara a Gabriel con uno de los símbolos más conocidos del poder patriarcal en la cultura occidental:

[Mientras rasgaba el sobre del telegrama], Gabriel, cuyos ojos como los ojos del águila, lo ven y lo acechan todo desde una gran distancia, Gabriel, que es el águila triunfadora de alas abiertas, que me persigue y me acecha desde sus alturas de cielo, Gabriel, este Gabriel [...], despedía tal fuerza de atracción y de dominio que yo, como una pobre paloma fascinada de muerte, sólo sentía un deseo vehemente y misterioso de que las garras del águila me arrancasen de encima de este yermo donde vivo [...], aunque sólo fuese para desgarrarme y atormentarme, y devorarme cruel en un festín sangriento (270).

El águila de Zeus, el padre. La voluntad de “dominio” que capta María Eugenia en Gabriel se confirmará poco después en la carta que él le enviará para animarla a que se fuguen. Véase, primero, la anfibología de la última oración del siguiente pasaje, donde no queda del todo claro si es ella o él quien tiene “derechos”:

Para tranquilidad tuya debo declararte que yo, moralmente, me encuentro libre y desligado por completo de este matrimonio mío, que como sabes muy bien, hoy en día no es más que una apariencia social [...]. Así, pues, en lo que me concierne tengo plenos derechos de disponer de mi vida según se me antoja. En cuanto a tu caso, que conozco como el mío, esos derechos son aún mucho más legítimos y muchísimo mayores (279).

La posibilidad de que Gabriel subrepticamente considere a María Eugenia como una posesión suya es respaldada por palabras posteriores, tan racionalistas, legalistas y apolíneas como las que acabamos de leer:

Honrada y pura e inconsciente de ti misma como eres, habías llamado amor al conjunto de intereses y necesidades vitales que te impulsaban a esa venta [el

matrimonio con Leal], que a mí me subleva y que no dejaré efectuar de ningún modo. Sí, óyelo bien: por paradójico que parezca, tengo hoy el derecho de defenderte contra tu familia (280).

Pero el toque con que se terminará de perfilar el retrato de Olmedo como el de un futuro tirano, un Gómez personal de la protagonista –y esta sospecha contribuiría a explicar por qué María Eugenia no se fuga con él–, será dado por los párrafos que cierran la extensa y exaltada carta, donde se describen morosa y preciosistamente los viajes que los amantes podrían hacer a una España idealizada al extremo. Allí saludarían “el alma adusta de la raza”, manifestada en callejuelas, historias de amor, autos de fe y mil atavismos ibéricos más, tras los cuales vendría un nuevo itinerario “por el viejo mar latino”, “las playas de Nápoles”, “las dulcísimas suavidades de Italia” y, luego, “Atenas, y Constantinopla, y Bagdag, y Alejandría, y Jerusalén” (284). El lector familiarizado con la obra de Manuel Díaz Rodríguez reconocerá de inmediato las coincidencias entre ese mundo ideal pintado por el pretendiente de María Eugenia y la hispanofilia exacerbada del conocido modernista que había afirmado en “Sangre de Hispania fecunda”, una de las piezas recogidas en *Sermones líricos* (1918), que “fervorosamente españolizaba en América”. La entronización diazrodriguiana de España había alcanzado antes su máxima capacidad en la última parte de *Camino de perfección*, pero la veneración por lo italiano y lo mediterráneo en general será incluso más temprana, y data de dos de sus libros iniciales, *Sensaciones de viaje* (1896) y *De mis romerías* (1898), donde se describen visitas a la mayoría de los lugares mencionados en la carta de Gabriel. Por si ello no bastara para que el lector de la época identificase de alguna manera al personaje y al escritor gomecista, algunos de los razonamientos finales de la misiva emplearán un vocabulario que el último de los dos había hecho ya muy suyo, al definir el modernismo –también en *Camino de perfección* y en concordancia con dicho título– como “indisputable tendencia mística” o “suave consorcio de esencia mística y de amor a las cosas naturales más frescas e ingenuas” (56-7). Lee María Eugenia:

Loco por la locura de poseer toda tu alma, volveré contigo [...]. ¡Qué orgullo, y qué gloria será para mis ojos contemplarte a todas horas, mi preciosa muñeca, flor de raza [...], llena de gentileza mundana y de fe...! ¡Sí! de fe mística, convencida y exaltada hacia la divinidad santísima de nuestro amor!... Ese es el programa de felicidad que pongo entre tus manos (284-5).

En lo que atañe a César Leal, “Doctor en Leyes, Senador de la República y actual Director del Ministerio de Fomento” (212), hemos de ahondar menos, porque incluso onomásticamente se aclara su índole despótica: “el nombre me

sonó pomposo por su doble significado”, advierte en cierto momento la protagonista (305). Recuérdese que el libro más importante de Vallenilla Lanz se titulaba *Cesarismo democrático* (1919) y sirvió no sólo para autorizar filosófica y científicamente la dictadura de Gómez, el César surgido de las masas –de ahí la “democracia” que se le atribuye–, sino que se convirtió en la Biblia de otros supercaudillos del continente, ansiosos de ocultar sus pactos con las élites mediante la insistencia en su origen popular y, consiguientemente, en su poder de representar a la nación. Lo cierto es que algunas descripciones de César Leal complementarán su amoldamiento a los tics de las camarillas gomecistas gracias una vez más a la parodia, muy obvia, de otros pasajes de *Camino de perfección*. En 1908 Díaz Rodríguez había pintado al retardatario académico, afin a los positivistas y enemigo del artista sutil y subjetivo, en los siguientes términos:

No ve gradaciones [...]. El es hombre de línea recta. No se allana a contentarse con lo relativo de las cosas, y anda armado caballero de lo absoluto. Cada cosa tiene para él su estante, su casilla y su rótulo. A la derecha unas cosas, a la izquierda otras. De esta suerte no hay perplejidades; no hay dudas posibles. Lo que es de los oídos a este lado, y al otro lo que entra por los ojos. Acá el color, allí la música [...]. Cada una de sus preocupaciones, o manías, como aquella de llamar modernismo y modernista a cuanto no ha comprendido [...], merece capítulo aparte (12-3).

Es infinitamente laborioso [...]. Su tarea fluye reposada y continua, [...] uniforme y severa [...], no padece desigualdad ni intermisiones (30).

Siempre habitó en el piso terreno porque su carácter le impone andar sobre lo firme. Desdén a los pobres diablos que, en los apartamentos altos del castillo, viven en el aire (35).

Discurre derechamente su vida como una maravilla de lógica [...]. Varón recto, como ya lo he dicho, va siempre a su fin en línea recta (66).

En *Ifigenia* veremos una contraposición parecida, esta vez encarnadas las sensibilidades contrarias en Leal y María Eugenia:

El, con aquella voz enérgica y clarísima, que sabe siempre lo que quiere y precisa siempre lo que dice [...], me interrumpió [...]. La voz de Leal, resuelta, viril, desbordante de palabras, de lógica, y de buen sentido, comenzó a desarrollar argumentos [...]. Al oír mencionar [a Abuelita] por aquella voz concisa, vislumbre nítidamente la catástrofe casi segura de mi vida [...]. Yo miraba el rostro [de César] fijamente, pero en realidad ya no le oía. Abismada en mí misma, sola ante mi drama y mi derrota, veía el hablar seguido y la inmensa vulgaridad triunfante de aquel espíritu definido, conciso, encuadrado simétrico-

camente como una fortaleza, poderoso y precavido como ella, omnipotente para brindarle siempre a mi debilidad toda clase de apoyos materiales, e incapaz de sospechar siquiera una sola de estas delicadezas sutiles de mi alma (303).

Un espíritu delicado e idealista derrotado por el prosaísmo del entorno: Teresa de la Parra, con sutileza como la que tanto quiso defender María Eugenia, invierte los ideogramas recibidos de la tradición modernista que la precedió y los usa para sus propios fines –una crítica simultánea del orden social y del canon literario de su país, que hacía ver cómo los antiguos detractores del poder se corrompieron al extremo de haberse convertido ellos mismos en lo que habían denostado: en el mundo al revés de la Venezuela embrutecida por la dictadura, el que antes odiaba llegó a confundirse con la cosa odiada. No creo desacertado ver en el antigomecismo de *Ifigenia* un factor subversivo tan crucial y peligroso para la autora como su ya valiente feminismo; factor osado y, por ello, hermético: las relaciones personales de la escritora con el dictador –forzosamente cordiales por haber sido éste su mecenas, como bien lo ha demostrado R. J. Lovera De-Sola (Parra 1991, 37-51)– así lo exigían.

III. MODERNISMO Y AUTOCRÍTICA

El examen efectuado hasta aquí, como he adelantado, tiene el propósito de explorar el potencial historiográfico de *Ifigenia* a través de sus relaciones con paradigmas narrativos y ensayísticos anteriores. La parodia mordaz de principios y discursos modernistas, aunque sugiera una ruptura con el pasado y la instauración de una nueva red de preferencias, no basta para que concibamos la obra inicial de Teresa de la Parra como aportación a las nuevas corrientes literarias que en los años veinte se distinguían claramente del modernismo. A la explícita incredulidad de la escritora con respecto al valor de las vanguardias, puede añadirse que nada hay en su escritura que permita ligarla al telurismo mundonovista que cobraría después paulatino prestigio en Hispanoamérica. En esto parecen estar de acuerdo los críticos. Teniendo en cuenta esas circunstancias, podríamos preguntarnos si *Ifigenia* nace acaso absolutamente aislada de las corrientes estéticas continentales, como lo admiten ciertos comentaristas de la obra. Por mi parte, la respuesta es decididamente negativa; la razón está en que la revisión paródica de textos modernistas que lleva a cabo la narradora es una práctica que no sólo no la separa del movimiento, sino que la confirma como una de sus representantes, porque el modernismo, es bien sabido, consistió, entre otras cosas, en un ejercicio constante del poder crítico e, incluso, del autocrítico –fascinado, como lo

estuvo, por la conciencia metalingüística de sus mejores representantes. ¿Cómo no recordar aquí las líneas burlescas de la “Sinfonía color de fresa en leche” del no por ello menos modernista José Asunción Silva?:

¡Rítmica Reina lírica! Con venusinos
cantos de sol y rosa, de mirra y laca
y policromos cromos de tonos mil,
oye los constelados versos mirrinos,
escúchame esta historia Rubendariaca,
de la Princesa verde y el paje Abril,
rubio y sutil.

O también la ironía que demuestra Darío en “El reino interior” de *Prosas profanas* cuando, mediante paréntesis, además de mitigar la oscuridad de su vocabulario hiperculto se ríe de sí mismo:

[S]e ven extrañas flores
de la flora gloriosa de los cuentos azules,
y entre las ramas encantadas, papemores
cuyo canto extasiara de amor a los bulbules.
(*Papemor*: ave rara; *bulbules*: ruiseñores).

Esos no son los únicos ejemplos que podríamos traer a colación para probar que la crítica propia fue común en el modernismo. El hecho nos ayuda a entender la relación no sólo de ruptura sino de continuidad que establece *Ifigenia* con el credo literario y ayuda, igualmente, a comprender por qué, aunque la escritora rechaza a Díaz Rodríguez, no prescinde de abundantes elementos de su lenguaje. Haré, a continuación, un inventario sucinto de algunos de los signos más importantes de ese código:

a) *El ensueño*: es éste una de las obsesiones temáticas más características del modernismo. Tomado originalmente del simbolismo francés, en la cultura hispanoamericana su papel ideológico se acendró por el imperio casi absoluto del materialismo positivista en los medios intelectuales. A una cosmovisión lúcida, rígida, científica, se contrapuso otra en la que el racionalismo se hacía impracticable. Desde el primer párrafo de *Idolos rotos*, Alberto Soria es descrito como proclive a tales entumecimientos de la vigilia. Estamos en el instante mismo en que se aproxima al muelle en La Guaira y se acaba, por tanto, su ilusión de estudiante en París; el suyo era un

estado semejante al del éxtasis, o mejor al estado de alma de quien empieza a despertarse y duerme todavía, cuya conciencia en parte responde a los recla-

mos de la vida real, en parte se recoge, obstinada y feliz, bajo las últimas caricias de un sueño [...]. Ya en tierra [...], se halló pensando en los últimos años de su vida como un ensueño, cuya vaga y esplendorosa fantasmagoría estaba a punto de apagarse (3).

El fin de ese estado ideal, en que el alma, dueña del protagonista, puede prescindir de las cadenas de la materia, va a llegar cuando la patria vuelva a presentarse con toda su crudeza ante Alberto. ¿Qué dice María Eugenia Alonso al pintar precisamente su regreso a Venezuela?:

En las llegadas hay siempre un misterio triste. Cuando un vapor se detiene [...] parece que con él se detuvieran todos nuestros ensueños y que callasen todos nuestros ideales. El suave deslizarse de algo que nos conduce es muy propicio a la fecundidad del espíritu [...]; será tal vez que el alma al sentirse correr sin que los pies se muevan sueña quizás en que se va volando muy lejos de la tierra desligada por completo de toda materia... No sé; pero recuerdo muy bien que [...], detenido el vapor frente a La Guaira, me dormí prisionera y triste como si en el espíritu me hubiesen cortado una cosecha de alas (21-2).

No es ése, desde luego, el único pasaje de *Ifigenia* donde se diserta sobre la *rêverie* –como dice literalmente María Eugenia (98)–, pero su cercanía al de *Idolos rotos* ahorra otras citas.

b) *El lugar blando*: con esta expresión he denominado, en otras ocasiones, el escenario objetivo o subjetivo más típico de la narrativa, la poesía o el ensayo modernista –un espacio todo matices, transiciones, vaguedad; proteico, lleno de medias tintas que retratan la disposición de hablantes textuales o personajes para encontrar en el entorno la sutileza espiritual propia (1996, 79ss). Como tal ámbito es una concreción del sistema analógico con que el modernismo concibió la inspiración artística, ha de verse en él, más que un simple decorado, el signo de una cosmovisión. El tópico proviene, por supuesto, de la poesía francesa, pero en las letras hispanoamericanas encontrará su desarrollo más complejo y su máxima depuración. Las dos primeras novelas de Díaz Rodríguez, para no ir muy lejos, lo emplean abundantemente, y podría afirmarse que *Sangre patricia*, al elaborar la tensión entre cordura y demencia en la mente de Tulio Arcos, lo lleva a sus últimas consecuencias: la totalidad del relato, de hecho, descansa sobre la dicotomía de imágenes terrestres y acuáticas –con estas últimas se forja el mundo soñado del ideal que Tulio ha traicionado con su cobardía práctica y antiheroica; por eso, tal “lugar blando” cobra venganza al final y el protagonista ha de morir sumergido en él. Ahora bien, la comparación de los siguientes fragmentos de *Sangre patricia* e *Ifigenia* probará la obvia filiación diazrodriguiana de buena parte de la imaginería de esta última novela:

Del sueño volvía Tulio como de un baño [...]. Nunca pasaba sin transición a la vigilia. Antes de recobrar su plenitud absoluta, la conciencia fluctuaba en el duermevela siempre más largo. Simulando el vaivén de la marea, [...] en esas alternativas de somnolencia y de lucidez, pasó todo el día [...]. Poco a poco las divagaciones de la somnolencia y los pensamientos de la vigilia habían llegado a mezclarse. Los recuerdos que se escapaban de Tulio, para presentársele fuera y lejos de él en un paisaje borroso, aquel día llegaron a confundirse con la rara sensación del baño en un agua profunda, tramando así la fina labor fantástica de un sueño. Soñó descender suavemente a una profundidad que le pareció infinita. Cubierto de agua, lo sostenía en su progresivo descender una lámina de agua siempre más densa, encima de la cual bajaba como balanceándose en una muelle hamaca transparente y viva (Díaz Rodríguez 1982, 189-90).

Vine aquí, me acosté en la hamaca, y comencé a balancearme muy suavemente como es mi ensoñadora y queridísima costumbre. Recuerdo que entonces, bajo el dulce vaivén de la hamaca, este cuarto mío [...] comenzó poco a poco a cubrirse de ensueños, a llenarse de visiones, a poblarse de blancas y florecidas siluetas [...] como si al impulso de un capricho, la bellísima de la reja se hubiese puesto a tejer guirnaldas [...] por las paredes, por el suelo, por los rincones, por el techo, hasta hacer un río, un lago, y una catarata de florecitas menudas [...]. En el propicio vaivén de la hamaca [...], mecida siempre por el blando flotar de la hamaca, luego de contemplar un largo rato aquella muchedumbre de rosados ensueños, empecé al fin a concretar en ideas mis suaves visiones (Parra 140).

c) *La modulación hacia el poema en prosa*: el modernismo rehizo sistemáticamente los moldes genéricos recibidos de la tradición a través de su combinación y de mezclas de formas que se suponían pertenecientes a tipos literarios diferentes. Uno de esos hibridismos fue la inserción en la novela de episodios poemáticos encargados de representar rítmicamente el estado anímico de personajes o el tono general de su postura ante la existencia, función que en la novela realista o naturalista solía cumplir el análisis psicológico minucioso o la lógica argumental a solas. Unamuno, a la hora de alabar a Díaz Rodríguez, llegó a independizar ciertos trozos de sus obras, refiriéndose a “hermosas páginas descriptivas” en *Idolos rotos* (Paz Castillo 1: 106) y a pasajes “realmente bellos y de veras poéticos” en *Sangre patricia* (113). ¿Cómo elogia la crítica a *Ifigenia*? entre otras cosas, se insiste en los momentos en que la prosa de María Eugenia “canta” – “da vueltas en torno a sí misma con un ritmo oscilante y envolvente que es muy suyo [...], una música insistente y penetrante [...]. La emoción la agranda, la transfigura; pero enseguida un sollozo queda temblando sobre el rapto lírico”, explicaba Gonzalo Zaldumbide (Bosch 31). Las porciones finales de la novela, presagiando el desenlace trágico de María Eugenia y actuando como catálisis que detienen totalmente las acciones, prodigan con particular énfasis esos momentos “líricos”.

d) *El arte como instrumento de resistencia*: el materialismo, el positivismo, el colonialismo, la nordomanía fueron las fuerzas que los modernistas quisieron contrarrestar. Sin desviarnos aquí a una discusión de las contradicciones ideológicas del movimiento –la limitada efectividad de sus proclamas ya ha sido estudiada por Angel Rama–, cabe recalcar que el cubano José Magriñat, amigo de Alberto Soria e incitador en él de la vocación estética, es, desde luego, un trasunto de José Martí: “En él no cabían sino dos ideas, dos pasiones, dos fanatismos: la independencia de su país y la gloria de su arte” (11). Hemos visto que Soria adopta la escultura como antídoto contra el ambiente repugnante que ha encontrado en Caracas, lo cual es también política *by exquisite design*, como lo expresaría de Gerard Aching. Cuando el medio social vence al escultor, lo hace mancillando bárbaramente sus obras de arte –la soldadesca viola, al pie de la letra, a la *Venus criolla* de Alberto. El *finis patriae* y el fin de la novela, ni más ni menos, convergen y se equiparan. Igualmente, María Eugenia se refugiará en la escritura como actividad salvadora; las últimas líneas de su novela coinciden con su derrota, lo que funde el silencio estético con el triunfo del mundo hostil. Tanto *Idolos rotos* como *Ifigenia* acuden así a los expedientes del metalenguaje: meditaciones artísticas acerca de la función del arte.

IV. POSMODERNISMO

Las anteriores no son todas, sino sólo algunas de las características que impiden desligar a Teresa de la Parra de las empresas modernistas. Ahora bien, si ya nos hemos cerciorado de su repudio de claves básicas del modernismo venezolano a través de la sátira de Díaz Rodríguez, ¿cómo entender la situación histórica que *Ifigenia* diseña para sí misma? La respuesta no es arcana. La presencia en una narración de ciertas inclinaciones estilísticotemáticas y la paradójica desconfianza ante ellas se ajusta a la coyuntura final del modernismo, bautizada con gran acierto por Federico de Onís en 1934 –viva aún Teresa de la Parra– como “posmodernismo”. Este se ha descrito como el estadio en el que se encuentran los modernistas que todavía

no se arriesgan a los experimentos de ruptura radical que impulsaría la vanguardia. Modernistas, sí, pero que se atreven a ensayar un cierto modernismo refrenado [y practicar], por el tratamiento paródico de las realidades poéticas consagradas [...], ese modernismo *al revés* que fue necesario para preparar el advenimiento de lo que vendría (Jiménez 19).

Cuando Teresa de la Parra reescribe a Díaz Rodríguez manteniendo vivos sus traicionados ideales iniciales y llevándolos al terreno de la represión de la mujer,

más dramático y vivido por ella –al menos parcialmente, como mujer de clase social privilegiada–, logra una atractiva combinación de conservadurismo y progreso estético en la que un tiempo literario se socava a sí mismo con el secreto propósito de anunciar otros⁴. Como pocos libros de entonces, *Ifigenia* constituye una obra excepcional tanto del arte de la alusión como de la producción consciente de sus medios y de la tradición a la que pertenece.

OBRAS CITADAS

- Aching, Gerard. 1997. *The Politics of Spanish American Modernismo: By Exquisite Design*. Cambridge: University of Cambridge Press.
- Acker, Bertie. 1988. "Ifigenia: Teresa de la Parra's Social Protest". *Letras Femeninas*. 1-2: 73-9.
- Bosch, Velia, ed. 1982. *Teresa de la Parra ante la crítica*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Craig, Herbert. 1992. "Teresa de la Parra y la introducción de Marcel Proust en Hispanoamérica". Félix Menchacatorre, ed. *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*. [Bilbao]: Universidad del País Vasco.
- Daireaux, Max. 1926. "Un balance de la literatura americano-latina". *El Espectador*. Bogotá. 15 de julio.
- Díaz Rodríguez, Manuel. 1968. *Camino de perfección*. Madrid-Caracas: Edime.
- , 1982. *Narrativa y ensayo*. Orlando Araujo, pról. Caracas: Ayacucho.
- , 1955. *Sermones líricos*. Caracas: Nueva Cádiz.
- Gomes, Miguel. 1993. "El lenguaje de las destrucciones: Caracas y la novela urbana". *Inti* 37-8: 217-24.
- , 1996. *Poéticas del ensayo venezolano del siglo XX*. Cranston, Rhode Island: Inti.
- Jiménez, José Olivio. 1989. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperión.
- Masiello, Francine. 1985. "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia". *Revista Iberoamericana* 132-3: 807-22.
- Moya-Raggio, Eliana. 1988. "El sacrificio de Ifigenia: Teresa de la Parra y su visión crítica de una sociedad criolla". *La Torre* 5: 161-71.

⁴Díaz Rodríguez y Teresa de la Parra comparten otros elementos que no hemos explorado aquí y que convendría analizar muy a fondo, por ejemplo el común interés en el psicoanálisis – en *Sangre patricia* muy notorio: se habla de "eso que los filósofos y los críticos de hoy han dado en llamar lo Inconsciente" (210); en *Ifigenia* se mencionan inversiones de términos "que operan subconscientemente" y "fenómenos psíquicos" (206). Más importante aún, los dos escritores tendrán un destino literario semejante: comienzan sus carreras novelísticas con obras de rigurosos planteamientos intimistas y concluyen con acercamientos estetizantes, aun de refinamiento modernista, a motivos criollos: Díaz Rodríguez en *Peregrina* (1922) y Parra en *Memoorias*..

- Parra, Teresa de la. 1982. *Obra*. Velia Bosch, ed. Caracas: Ayacucho.
- . 1991. *Influencia de la mujer en la formación del alma americana*. R. J. Lovera De-Sola, pról. Caracas: Fundarte.
- Paz Castillo, Fernando, ed. 1973. *Manuel Díaz Rodríguez entre contemporáneos*. 2 vols. Caracas: Monte Avila.
- Poggioli, Renato. 1968. *Theory of the Avant-Garde*. G. Fitzgerald, tr. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- Rama, Angel. 1985. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil.
- Torrents, Nissa. 1990. "La escritura femenina de Teresa de la Parra". Centre de Recherches Latino-Americaines/Université de Poitiers. *Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Fundamentos, 61-77.
- Uslar Pietri, Arturo. 1956. *Obras selectas*. Madrid: Edime.