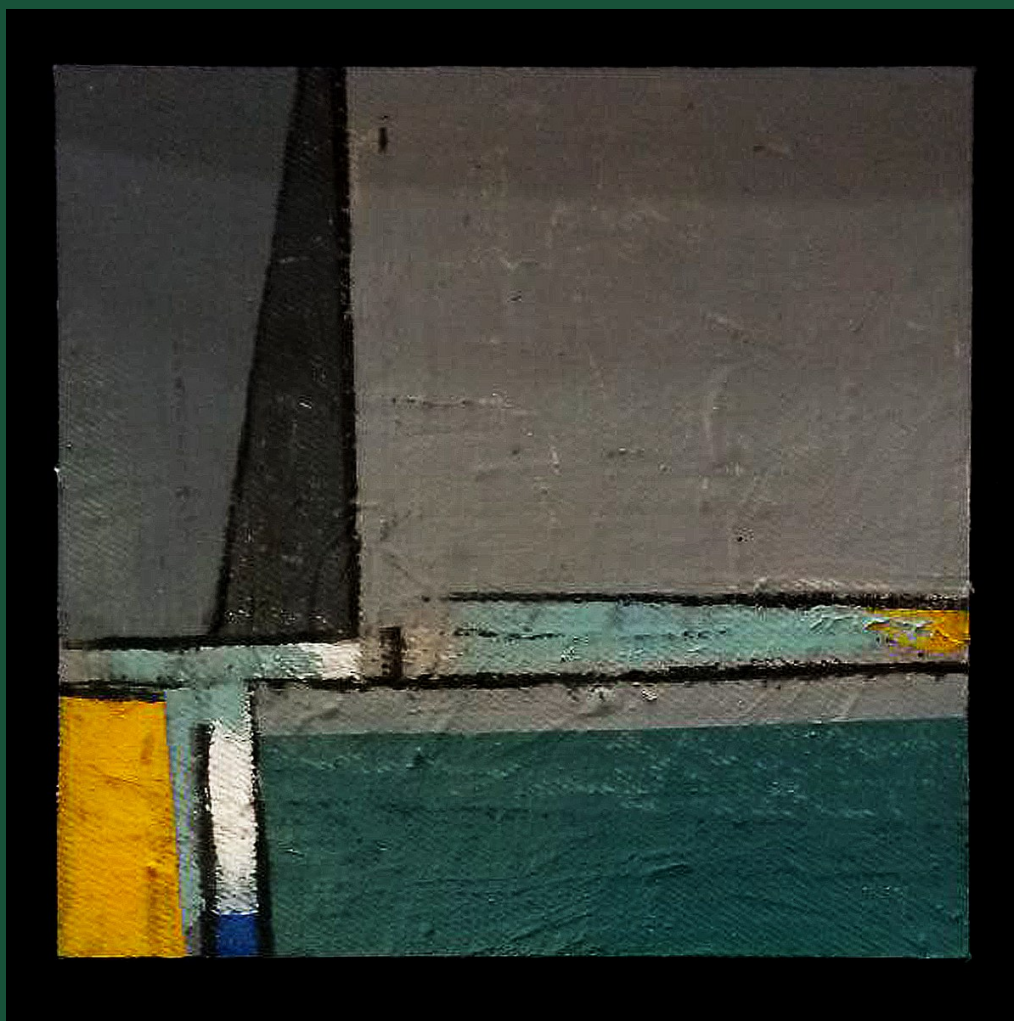


Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre tela / 22 x 22 cm

Artículo

Manuel Díaz Rodríguez, Teresa de la Parra y el “modernismo crepuscular” de *Las memorias de mamá blanca*

Manuel Díaz Rodríguez, Teresa de la Parra and the “twilight modernism” of *Las memorias de mamá blanca*

Manuel Díaz Rodríguez, Teresa de la Parra e o “modernismo crepuscular” de *Las memorias de mamá blanca*

Recibido 24-10-2025

Aprobado 10-12-2025

Miguel Gomes¹

Universidad de Connecticut, EE. UU.

miguel.gomes@uconn.edu

Resumen: Este artículo argumenta que los vínculos que pueden establecerse entre la poética de Manuel Díaz Rodríguez y la de Teresa de la Parra no se limitan a los paralelos entre sus dos primeras novelas, respectivamente, *Ídolos rotos* (1901) e *Ifigenia* (1925), sino que pueden extenderse a otras obras. En particular, se analiza la proximidad entre muchos ideogramas presentes en *Camino de perfección* (1910), libro de ensayos de Díaz Rodríguez, y la caracterización del personaje principal de *Las memorias de Mamá Blanca* (1929), de Parra. Esta discusión da pie a una reflexión acerca de cómo situar históricamente la labor de Parra y cómo evaluar sus ambiguos lazos con los círculos culturales del régimen gomecista.

Palabras clave: Teresa de la Parra; Manuel Díaz Rodríguez; literatura venezolana; modernismo hispanoamericano; gomecismo.

Abstract: This article argues that the connections that can be established between the poetics of Manuel Díaz Rodríguez and Teresa de la Parra are not limited to the parallels between their respective first two novels, *Ídolos rotos* (1901) and *Ifigenia* (1925), but can also extend to other works. In particular, it analyzes the proximity between many ideological motifs present in *Camino de perfección* (1910), Díaz Rodríguez's collection of essays, and the characterization of the main character in *Las memorias de Mamá Blanca* (1929) by Parra. This discussion leads to a reflection on how to historically situate Parra's work and how to assess her ambiguous ties to the cultural circles of the Gómez regime.

Keywords: Teresa de la Parra; Manuel Díaz Rodríguez; Venezuelan literature; Spanish American *modernismo*, the Gómez regime.

1. Crítico literario e investigador. Ha publicado volúmenes sobre la historia del ensayo hispanoamericano, teoría literaria y literatura venezolana del siglo XXI; sus artículos han aparecido en revistas tales como *Hispanic Review*, *Revista Iberoamericana* y *Revista de Estudios Hispánicos*. Miembro correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5296-0420>.



¿Cómo citar?

Gomes, M. “Manuel Díaz Rodríguez, Teresa de la Parra y el “modernismo crepuscular” de *Las memorias de mamá blanca*”. *Contexto*, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 222-240.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Resumo: Este artigo defende que as ligações que podem estabelecer-se entre as poéticas de Manuel Díaz Rodríguez e Teresa de la Parra não se limitam aos paralelismos entre os seus dois primeiros romances, *Ídolos rotos* (1901) e *Ifígenia* (1925), mas podem também estender-se a outras obras. Em particular, analisa a proximidade entre diversos motivos ideológicos presentes em *Camino de perfección* (1910), a coletânea de ensaios de Díaz Rodríguez, e a caracterização da personagem principal em *Las memorias de Mamá Blanca* (1929), de Parra. Esta discussão conduz a uma reflexão sobre como situar historicamente a obra de Parra e como avaliar as suas ligações ambíguas aos círculos culturais do regime de Gómez.

Palavras-chave: Teresa de la Parra; Manuel Díaz Rodríguez; literatura venezolana; modernismo hispano-americano; regime de Gómez.

Las cambiantes preferencias y expectativas de las sociedades literarias son rastreables en sus versiones del pasado. Lo confirman la recuperación de autores olvidados y el olvido de figuras antes esenciales. La historiografía de la literatura venezolana ofrece un terreno fértil para esas constataciones por las drásticas discontinuidades de los proyectos colectivos, aptamente retratadas por Gisela Kozak al titular una de sus colecciones de ensayos *Venezuela, el país que siempre nace*: cada nacimiento implica reestructuraciones de la tradición. Sobre la valoración póstuma, incluso mitificación, de José Antonio Ramos Sucre se ha escrito lo suficiente y no es necesario volver al tema, pero a lo largo de los años me ha inquietado más lo opuesto, autores significativos en su momento desterrados luego a la desmemoria. La más escandalosa de esas condenas, a mi ver, la ha sufrido Manuel Díaz Rodríguez.

Debe recordarse que sus dos primeras novelas, paradigmas del modernismo, *Ídolos rotos* (1901) y *Sangre patricia* (1902), fueron celebradas por José Enrique Rodó, Enrique Gómez Carrillo, Miguel de Unamuno y Ramón del Valle Inclán. Rubén Darío mismo no mostró timidez en sus elogios:

Díaz Rodríguez [es] un espíritu de excepción, de los pocos que forman la naciente y limitada aristocracia mental de nuestra América [...]. [*Ídolos rotos*] es de las novelas que, traducidas, pueden incorporar una literatura [...] ignorada, como la hispanoamericana, al movimiento cosmopolita (*La caravana...*, p. 171-172).

Amado Nervo, además, lo trató de “hermano” líneas después de catalogarlo de “indiscutible maestro del estilo, el dominador y conocedor indiscutible del idioma en América” (citado por Paz Castillo, vol. 2, pp. 115-116). Ningún narrador

venezolano había gozado de ese tipo de recepción hasta entonces. De él, Jesús Semprún aseveró que “la generación a que pertenezco y las que lo siguen le deben mucho” (citado por Paz Castillo, vol. 2, p. 48) y, ya antes, en 1921, Óscar Linares, pensando en las letras nacionales, adujo que “fue con *Ídolos rotos* como tuvimos novela por vez primera, de modo formal y permanente. Y con *Sangre patricia* como la tuvimos del modo más depurado y exquisito” (citado por Paz Castillo, vol. 2, p. 41). En tiempos recientes, Carlos Sandoval ha defendido con sólidos criterios el rango fundacional de Díaz Rodríguez en la tradición de la narrativa breve, por haber sido autor del primer volumen de cuentos publicado en Venezuela, *Confidencias de Psiquis* (1896), convertido en “lección de escritura artística en prosa no solo para los lectores, sino para quienes comenzaban a hacer carrera como cuentistas o se estrenaban en la escritura de novelas” (Sandoval, “Manuel Díaz Rodríguez”, p. 23). ¿Cómo explicar, así pues, la actual posición más bien marginal del autor en el canon del país? Hoy por hoy su nombre se divide solo en los renglones de los especialistas, y no siempre. Si reparamos en que las enormes deudas estilísticas de Rómulo Gallegos con Díaz Rodríguez (Araujo, pp. XXIV-XXV) se han silenciado con asiduidad, no nos costaría deducir que la respuesta a mi interrogante tendría un trasfondo político: la actitud de la posteridad se vuelve comprensible por la cooperación del ilustre modernista — a diferencia de Gallegos — con la dictadura de Juan Vicente Gómez y la notable cuota de poder material que recibió a partir de 1909 como vicerrector de la Universidad Central de Venezuela, director de Educación Superior y de Bellas Artes, ministro de Relaciones Exteriores, ministro de Fomento, senador, presidente del Estado Nueva Esparta y del Estado Sucre.

Tal solución al problema historiográfico, no obstante, deja de ser convincente si observamos que la asociación con el gomecismo no ha empañado otras carreras literarias de principios del siglo XX. Un ejemplo prominente es el de Ana Teresa Parra Sanojo, o Teresa de la Parra, como prefirió firmar sus obras. Desde hace mucho se conocen sus lazos con el régimen de Gómez, con quien se carteó y de quien solicitó mecenazgo para la publicación de su primera novela (Parra, *Textos...*, pp. 346-347). Sabemos, igualmente, que fue explícita en sus alabanzas al dictador en entrevistas concedidas a la prensa internacional:

—Nosotros pensamos interrogarla sobre la política de su país...

—Yo no entiendo de política [...]. Ahora bien, creo que la situación social de mi país es buena. Hay magníficas carreteras, paz, seguridad individual, los colombianos atraviesan [...] mi tierra para embarcarse en La Guaira. Soy amiga del presidente Gómez, y su actuación presente me parece bien. Lo acusan de haber sido severo pero ello fue cuando el país se encontraba en estado de revolución permanente. Un poderoso hábito de progreso, de

prosperidad, de riqueza impulsa [...] a Venezuela, colocándola en puesto de primera fila entre las repúblicas americanas. La red de magníficas carreteras construidas por el presidente Gómez [...] ha probado con sus resultados la importancia de la obra (reproducida en Garrels, pp. 140-141).

Cito un extracto de la entrevista de Armando Maribona a Parra, aparecida en el *Diario de la Marina* de La Habana el 1.º de abril de 1928 y luego reproducida en *El Nuevo Diario*, órgano gomecista, el 21 de ese mismo mes. Velia Bosch ha precisado que las declaraciones “pasaron a formar parte de los textos de las cartas que [la autora] enviara en dos oportunidades al general Juan Vicente Gómez” (*Iconografía*, p. 53). Por añadidura, no es secreto que, gracias al dictador, Parra recibió una pensión (Parra, *Textos...*, pp. 348-351) y que su visión del posgomecismo era, más bien, pesimista; en sus diarios, finalmente puestos a circular en 2024 sin supresiones, leemos: “Aún dura el tono de lisonja al hablar de López Contreras. [Las] personas que figuran en la iniciativa tampoco me gustan: mucho 'negroide' de vida poco limpia” (*Textos...*, p. 199).

Que no haya tenido cargos oficiales en la dictadura, como vemos, no es excusa para desdeñar los nexos, que la hacen, de acuerdo con Yolanda Segnini, parte de “las luces del gomecismo” (pp. 329-331).² Si traigo a colación a Parra no se debe a que impugne la gran calidad de su narrativa, merecedora, sin duda, de su lugar en el canon actual; lo hago porque la crítica también ha solido soslayar la profunda huella que dejó en su quehacer la lectura de Díaz Rodríguez, el escritor venezolano que probablemente tuvo mayor ascendiente en novelas como *Ifigenia: Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1925)³ y *Las memorias de Mamá Blanca* (1929). Aunque la escasez de menciones a Díaz Rodríguez y otros compatriotas modernistas a la hora de estudiar a la autora no supone un silenciamiento deliberado, como el operante en torno a Gallegos, sí estimo que la cuestión debe atenderse si lo deseado es una historia literaria guiada por un mayor grado de objetividad, en que el horizonte de expectativa contemporáneo no ignore palmariamente el del contexto original de las obras. Es lo que aquí me propongo.

En 2004 empecé a dedicarme al asunto en un artículo de la revista *Acta Literaria*, al que remito al lector interesado. Allí, tras inventariar diversos fallos en la bibliografía que intenta ubicar la trayectoria de Parra en la historia literaria hispanoamericana, hacía ver que, entre los vínculos establecidos, solían brillar por su ausencia los que la ligaban al modernismo venezolano. Díaz Rodríguez era, según

2. Aprovecho la ocasión para agradecer a Diómedes Cordero y Francisco Barrios el apoyo para la localización de esta fuente bibliográfica.

3. Diego Rojas Ahmad ha demostrado que esa es la fecha real de publicación de la novela, y no 1924, año en que el manuscrito fue premiado (“El mes”). La lectura de la correspondencia de Parra con Florencio Gómez Núñez, el hijo de Juan Vicente Gómez, basta para probarlo (Segnini, p. 330).

argumenté, uno de esos referentes casi borrados. A continuación, por el limitado espacio del que disponía, me concentré en el análisis de *Ifigenia* para destacar la importancia de lo omitido. De ninguna manera insinué que no pudieran detectarse otros estímulos estéticos en Parra, sino simplemente que el modernismo y Díaz Rodríguez —a quien saca a relucir en su correspondencia (Parra, *Obra*, p. 534)— tuvieron un peso decisivo en su formación e ignorarlo sería un sendero seguro para recaer en imprecisiones historiográficas.

Las áreas de interacción entre *Ifigenia* e *Ídolos rotos* ocuparon la mayor parte del artículo. Si uno repasa las tramas de una y otra novela, a pesar de las diferencias que naturalmente existen, apreciará evidentes cercanías. El personaje principal de *Ídolos rotos*, Alberto Soria, es un ser dividido entre un París rebosante de “ideal” y su provinciana Caracas natal. La novela comienza con una vuelta a la patria debida a la enfermedad de don Pancho, su padre; el protagonista, sin entusiasmo, decide permanecer en su ciudad y continuar su trabajo de escultor en ella. A una serie de intrigas y lances eróticos —se debate entre su convencional prometida, María Almeida, y una sensual mujer casada, Teresa Farías—, se agrega el fallecimiento de don Pancho y una sublevación militar que destruye, entre otras cosas, las estatuas del artista. Con ello se disipa la quimera de ser feliz en Caracas.

La heroína de Parra, María Eugenia Alonso, tiene un itinerario análogo: retorno desde París debido a la muerte de su padre, fricción con el medio caraqueño y derrota. La evolución anímica de ambos es comparable: comienza por el recelo, sigue con la esperanza y culmina en la desilusión. María Eugenia tiene un tío que la comprende —su nombre, como el del padre de Soria, es Pancho—, el cual agonizará —no menos— en el transcurso de la novela. María Eugenia, asimismo, se debate entre dos relaciones: una con el pudiente César Leal y otra con Gabriel Olmedo, hombre casado. No debe pasarse por alto que la resonancia arcangélica en el nombre de Gabriel se junta a la mística en el de Teresa Farías, el amor ilícito de Soria. La derrota de María Eugenia la emparenta con este, así la de ella consista en la aceptación de un matrimonio por motivos económicos: las creencias de uno y otro acaban rotas.

Por si esas semejanzas no bastaran, en el artículo analicé otros detalles de consideración a los que ahora solo voy a aludir. Uno de los atributos de María Eugenia, desde el subtítulo de la novela, es el “fastidio” que le desata la claustrofobia caraqueña y familiar (Parra, *Obra*, pp. 38-39). La parentela es el instrumento con que la sociedad la acorralaba, tal como acontecía en *Ídolos rotos*, donde el padre enfermo intenta dominar la voluntad de Alberto, que ha preferido el arte a la ingeniería, abandonada en París. En otras palabras, si a María Eugenia se le exigía actuar como una joven decente y casadera, a Alberto la lógica patriarcal quería imponerle el papel

de hombre productivo. La desazón de este no solo se categoriza como “tristeza” (Díaz Rodríguez, *Narrativa...*, p. 39), sino que en algún pasaje su repulsión del medio caraqueño recibe el nombre de “fastidio” (p. 41). Ya sea llamado “fastidio” o “tristeza” estamos, manifiestamente, ante versiones del *ennui* o el *spleen* que la narrativa venezolana modernista solía evocar tras una repatriación o cuando esta era inminente.⁴ Parra, sostuvo en el artículo, puede considerarse heredera y renovadora de la tradición nacional de la novela urbana cuyos títulos inmediatos más descollantes eran los dos iniciales de Díaz Rodríguez, *La tristeza voluptuosa* (1899), de Pedro César Dominici; *Todo un pueblo* (1899), de Miguel Eduardo Pardo, y *El hombre de hierro* (1907), de Rufino Blanco Fombona, los cuales concuerdan en la plasmación sombría de Caracas, sea describiéndola directamente, sea caricaturizándola, sea evitándola los personajes con la prolongación de una estancia europea.⁵ De modo similar a los narradores de esas historias, María Eugenia proyectará sobre el entorno venezolano un pertinaz disgusto donde se entrelazan imagerías deterministas: “ciudad chata[,] adormecid[a] bajo el bochorno de los trópicos” (Parra, *Obra*, p. 34).

Como vemos, abundan las coincidencias entre *Ídolos rotos* e *Ifigenia* y creo que fundamentan que asociemos la primera novela de Parra no a una tendencia nueva que rompe con el modernismo — alguna vez se ha pretendido ver en ella una obra vanguardista (Masiello, p. 808)⁶ —, sino a la circunstancia que, en 1934, Federico de Onís llamó *posmodernismo* y entendió como fase terminal del movimiento que Darío había encabezado, caracterizada por una preservación de la estética anterior en términos “refrenados”, sin exuberancias preciosistas o excesos decadentes, y con una vocación más pronunciada por lo cotidiano, a veces con cargas importantes de “ironía sentimental” que, no por casualidad, propició el desarrollo colectivo de la

4. Recuérdese la traducción parcial de *Ifigenia* hecha por Francis de Miomandre: *Journal d'une demoiselle qui s'ennuie* (1926).

5. Todos los títulos mencionados tienen en común, además de factores argumentales, la figuración de sus autores en las filas modernistas. El único caso no siempre visto así es el de Pardo, pero la lectura de una de sus crónicas, muy entusiasta, bastará para que comprendamos que el influjo naturalista en su prosa no puede excluirlo: “Del Modernismo en América” (1902) (pp. 184-187). Los sincretismos fueron perseguidos a propósito por los representantes del movimiento y el Darío de “Los colores del estandarte” lo proclamó: “*Qui pourrais-je imiter pour être original?* Me decía yo. Pues a todos” (Gomes, *Estética...*, p. 74).

6. A los materiales de Parra que al respecto cité en 2004 para ilustrar sus desavenencias con el proyecto vanguardista, agregó lo comentado por ella en una carta a Rafael Carías de 1927 o 1928: “Creo (por *Élite*) que allá [en Venezuela] deben haber abusado de la palabra vanguardismo que trasciende a criollismo. Aquí [en Francia] siempre se ha dicho *avant-garde*, como usted sabe, pero no estoy enterada de que designe una escuela especial. Hay en todo eso, a mi entender (me refiero a las pseudo-nuevas sensibilidades) mucho snobismo, mucha originalidad forzada anti-original. Yo soy un poco impermeable a todo eso” (*Obra escogida*, vol. 2, p. 219).

escritura de mujeres (Onís, p. XVIII).⁷ Onís agrupaba y antologaba concretamente nombres como los de María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou porque su interés era la poesía, pero no me parece desacertado reconocer la proximidad que muchas búsquedas de Parra, aunque hechas desde la narrativa, tienen con las de esas autoras. José Olivio Jiménez también concibió el posmodernismo como la coyuntura en la que se encontraban quienes, manteniendo aún algunas de las prácticas modernistas en que se habían formado, no se identificaron con el telurismo ni se arriesgaron al proyecto radical de la vanguardia (p. 19); no encuentro palabras más adecuadas para definir la poética de Parra tal como se expresa en *Ifigenia* y en cuentos de vetas fantasiosas y exotistas como “El genio del pesacartas”, “El ermitaño del reloj”, “La flor del loto (leyenda japonesa)” o “Un evangelio indio: Budha y la leprosa” (Parra, *Textos...*, pp. 101-144). Este último relato data de 1926, después incluso de *Ifigenia* y por la época en que comienza a redactarse *Las memorias de Mamá Blanca*.⁸

Con importantes excepciones como la de Nelson Osorio —que había enmarcado a Parra en un “modernismo crepuscular”, frase tomada de Max Henríquez Ureña (Osorio, p. 237) —, cuando en mi artículo de 2004 (*Ifigenia...*, p. 52) señalé la necesidad de ahondar en el tema, estaba optando por una posición que no era común, pero creo que hoy, transcurridos los lustros, hay más críticos que la comparten. Menciono un caso relevante, el de Carlos Sandoval, uno de los editores de un volumen tan imprescindible como los *Textos recuperados*, de Parra, donde asevera que

Si bien es cierto que por los años cuando se publica [su] primera novela [...] la vanguardia inficionaba ideas y realizaciones en buena parte de América Latina [...] resulta difícil afirmar que esta obra sea plena muestra de esa manifestación revolucionaria [...]. Por el contrario, *Ifigenia* y, más aún, [...] *Las memorias de Mamá Blanca* revelan trazas del cercano modernismo[,], orientación espiritual y artística en la que se forjó [la] curiosa sensibilidad [de la autora] (p. 53).

7. El término *posmodernismo* de Onís para designar esa zona discursiva contemporánea a la vanguardia y al ascenso del superregionalismo pero distinguible de ambos fue, sin duda, una invención problemática —no menos que la rigidez de sus dataciones—, pero a la que sigue sin encontrarsele sustituto adecuado y sintético. Véanse las valiosas acotaciones de Javier Lasarte Valcárcel al respecto (pp. 79-80). Si esporádicamente acudo al nombre es porque se acuñó cuando algunos de los escritores en los que pensó Onís continuaban activos, así que tiene valor para reconstruir el horizonte de expectativas de la época.

8. Importa hacer hincapié en el año, aclarado por los editores de los *Textos recuperados* (Parra, p. 139), pues anteriormente circulaba la información errónea de la cronología de Velia Bosch, que fijaba en 1915 la “edición” de ese cuento (Parra, *Obra*, p. 682) aun cuando el “Estudio crítico” de la misma Bosch ofrecía la fecha correcta (Parra, *Obra*, p. XXXII).

Algo que no hice en 2004 fue proyectar más allá de *Ifigenia*, como sugiere Sandoval, la discusión sobre la persistencia de hábitos modernistas en Parra. Tengo para mí que ha llegado la ocasión. Y no hay mejor manera que recordando que el modernismo tardío, como Onís lo describía, exploró escenarios no usuales entre decadentes o parnasianos: la naturaleza fuera de las ciudades o el mundo rural americano (Onís, pp. 833-848). Aquí se vuelve casi imposible no pensar que *Peregrina* o *El pozo encantado: novela de rústicos del valle de Caracas* (1922), de Díaz Rodríguez, y *Las memorias de Mamá Blanca* hacen exactamente eso. Tras verificar proximidades sustanciales entre *Ifigenia* e *Ídolos rotos*, cuesta no preguntarse si el giro “campesino” de la segunda novela de Parra no fue alentado por un giro idéntico en la tercera y última de Díaz Rodríguez, así los productos fuesen tan disímiles. Porque no creo que, en lo concerniente a la anécdota o el subgénero, *Memorias* sea parangonable con *Peregrina*. Sí me parece, sin embargo, que no conviene ignorar la impronta de otra obra de Díaz Rodríguez: *Camino de perfección* (1910).

Este volumen de ensayos, vertebrado por una polémica contra los enemigos del modernismo escudados en el positivismo, el utilitarismo y el rancio academicismo de entonces, suele rememorarse por delinear con minucia un credo que, ya maduro, se consagraba. El capítulo más citado y antologado es el tercero, “Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo”, cuyo propósito consiste en subrayar, contra las acusaciones de superficialidad, los aspectos filosóficos de la corriente. La estrategia crucial del ensayista es no reducir las premisas de los seguidores de Darío a fruto nativo, sino realzar lo que tenían de aspiración cosmopolita, emancipada de sociedades literarias específicas (Díaz Rodríguez, *Camino...*, pp. 69-70). Tal universalidad calza en el entendimiento mundializado de la vida cultural que el modernismo propagó, indisputable si pensamos que acompañaba, como repetidas veces alegó Ángel Rama, la definitiva inserción de Latinoamérica en el mercado internacional (p. 124). Otra estrategia de Díaz Rodríguez es recalcar como medulares el “volver a la naturaleza” (*Camino...*, p. 62) y la recuperación del “misticismo” (p. 55) —de allí el título teresiano del volumen—. Aquí nos encontramos, por supuesto, con la pasión por las antinomias típica de los modernistas, porque, si bien el cosmopolitismo se consideraba como la condición ineludible del presente, tanto el amor por lo primigenio como la espiritualidad ferviente suponían un pacto con un ayer mancillado o degradado por el materialismo y el cientificismo modernos. En este punto el libro ensalza como modelos a los pintores que precedieron al Renacimiento:

En la reacción de los Primitivos contra el arte bizantino vence este anhelo de remontar a las límpidas fuentes primordiales, de volver a contemplar la naturaleza con claros ojos infantiles, después de haberla visto falseada por los

temores milenarios [...]. [Ya en el Renacimiento empieza a perderse en pro de la forma] el candoroso elemento espiritual que, a modo de interno lirio de luz, florece en las creaciones de los Primitivos y de los grandes artistas del *quattrocento* (Díaz Rodríguez, *Camino...*, pp. 62-63).

Apenas abordamos *Las memorias de Mamá Blanca*, novela en que, como sabemos, se recrea el espíritu de la infancia en un entorno bucólico, encontraremos en la dedicatoria las siguientes palabras que se atienen a pie juntillas a las exhortaciones de Díaz Rodríguez:

A ti, que, al igual que Mamá Blanca, reinaste dulcemente en una hacienda de caña, donde al impulso de tu mano llamaba a los peones la campana para la misa del domingo, subía en espirales de oración a la hora del Ángelus sobre el canto de los grillos y el parpadeo de los cocuyos el humo santo de la molienda en el torreón, y te dibujas allá, entre la niebla de mis primeros recuerdos, lejana y piadosa, apacentando cabezas sobre un fondo de campo, como la imagen de la donadora en el retablo de algún primitivo (Parra, *Obra*, p. 315).⁹

Y cuando avance el relato de la niñez de Blanca Nieves — nombre que se da la narradora, a quien la editora ficticia llama Mamá Blanca — la alianza primitivista de creatividad y naturaleza se postula cumpliendo todos los requisitos formulados en *Camino de perfección*:

Nuestros juguetes preferidos los fabricábamos nosotras mismas bajo los árboles, con hojas, piedras, agua, frutas verdes, tierra, botellas inútiles, y viejas latas de conservas. Al igual de los artistas, sentíamos así la fiebre divina de la creación; y, como los poetas, hallábamos afinidades secretas y concordancias misteriosas entre cosas de apariencias diversas (Parra, *Obra*, p. 381).

Nótese la solapada remisión a las “Correspondances” de Baudelaire y a la cosmovisión analógica propia del simbolismo, que Verlaine pregonó en “Art poétique” y Rimbaud en “Voyelles”. El Díaz Rodríguez ensayista, no faltaba más, la había acogido con pasajes memorables en que satiriza a los enemigos del modernismo mediante el rígido figurón de “don Perfecto”, académico retrógrado y tenaz positivista:

9. Sobre esta dedicatoria, observa Velia Bosch en una nota a su edición crítica de *Las memorias de Mamá Blanca*: “Aquí la comparación presenta una muestra propia del estilo de la autora, en cuya estructura se descubre un entretejido de oraciones subordinadas y coordinadas acompañadas del ritmo y cadencia de la prosa castellana, sazonadas aún por los efluvios del modernismo” (Parra, *Las memorias...*, p. 3).

No ve gradaciones de color en un trozo de música, ni se aviene a encontrar entre los diversos matices de un mismo color verdaderos acordes musicales [...]. Las analogías y mezclas rayanas en hibridez de las sensaciones de tan diferentes sentidos, así como las analogías y mezclas de las diferentes artes en que cada uno de estos prevalece, habrán sido relegadas por algunos hombres, como tópico exhausto, a los desvanes del muy anticuario don Lugarcomún; pero así y todo, él, don Perfecto, no conviene en admitirlas. Él 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, las otras a la izquierda. De esta suerte no hay perplejidades; no hay dudas posibles (*Camino...*, pp. 17-18).

Hemos de detenernos, por otra parte, en el idealismo de *Camino de perfección*, que tanto resuena en *Las memorias*. La postura, más ética que gnoseológica, se elucida desde la advertencia que Díaz Rodríguez antepone a sus ensayos:

Cuando el escritor no piensa ya en el oro ingenuo de su espíritu, sino en el que puede entrarle cada mes en la bolsa; cuando el sabio, el artista y el héroe proceden como ese escritor, es bueno recordar que solo el desinterés, el divino desinterés, puede hacer incorruptible y eterna la obra del heroísmo, de la ciencia y del arte. Y estas páginas lo recuerdan. Celebran el desinterés como la mejor coraza del ideal, como el arca-santa del espíritu. Empiezan por evocarlo y celebrarlo en la vida más oscura, en la vida humana corriente, humilde y sencilla, cuando triunfa de la eterna miseria y del eterno dolor con la perfecta alegría de la pobreza franciscana, para acabar celebrándolo en su apoteosis, en la más alta de las cumbres, cuando triunfa del tiempo y del espacio con el prestigio inacabable de la obra maestra (p. 12).

Cito ese texto porque en la “Advertencia” de *Las memorias* se esbozan ideologemas semejantes arrojados por el manto de la ficción, entre ellos la alusión a tesoros espirituales y —abstracción cara a los grandes modernistas— el “ideal”. Dice la editora ficticia de Parra:

Mamá Blanca, cuyo amor maternal, traspasando los límites de su casa y su familia, se extendía sin excepción sobre todo lo amable: personas, animales o cosas, vivía sola como un ermitaño y era pobre como los poetas y las ratas [...]. A la muerte de su marido se había dado a malgastar su fortuna [y repartió] dádivas a manos llenas [...]. De modo que si sus especulaciones fallidas no le dieron nunca a probar el sabor de la riqueza, que es deslavazado y fértil en desencantos, le regalaron, en cambio, [...] por virtud bendita de la imaginación la parte [...] esplendorosa, la del ideal, la misma que en el Evangelio se apresuró a tomar María (Parra, *Obras*, p. 318).

La pobreza del personaje, adicionalmente, se equipara a un ascetismo que posibilitará las vías del espíritu y este, en sintonía con los lineamientos “franciscanos” de *Camino de perfección*, nutre un refinamiento indiscernible de lo artístico. Hemos de reparar en que la escritura de las *Memorias* constituye la obra de una artista a quien se sitúa, como a los estetas, en una *tour d'ivoire*:

Mamá Blanca, cuyos ruidosos fracasos en todo lo que representase éxito material le habían conquistado aquella sólida reputación de poca inteligencia, atrincheraba tras su pobrecito francés aprendido en Olendorff el más estupendo temperamento de artista y una exquisita, sutil inteligencia, que más aun que en los libros se había nutrido en la naturaleza y en el saborear cotidiano de la vida. Estas eran las causas por las cuales, con amable ironía ante el peligro de sus nueras, había sabido encerrarse en su casa de ladrillos y en su torre de marfil (Parra, *Obras*, p. 319).

Y no se echa de menos en la descripción de la protagonista la invocación de otras dos claves ideológicas modernistas. Una es la cualidad de *aristo* espiritual: “Yo creo que jamás reina ninguna llevó su manto de brocado y de armiño con la noble soltura con que Mamá Blanca llevaba su pobreza. Aseguraba que había aprendido tal arte en su más tierna infancia” (Parra, *Obras*, p. 319). Si *Camino de perfección* meditaba acerca del “centro más noble del sentido estético” (Díaz Rodríguez, p. 16), su discurso, desde luego, se remontaba a otros modernistas previos como José Enrique Rodó, cuyo *Ariel* (1900) exaltó en múltiples oportunidades la “aristocrática idea del reposo” en el mundo clásico (Rodó, p. 15) o el “aristocrático idealismo” de Renan (p. 46), y como el Rubén Darío de *Los raros* (1896), donde, como es sabido, se elogiaba la “elevación aristocrática del ideal” (Darío, p. 116) y “la gloria en la comunidad de los aristos” (p. 255). No olvidemos que, según el nicaragüense, a dicha comunidad pertenecía Díaz Rodríguez.

El otro componente de la doctrina modernista destacable en el perfil de Mamá Blanca es la aversión a lo vulgar: “Su abnegación maternal, siempre alerta para acudir a reclamar la mitad de cualquier tristeza o contratiempo, no había logrado anular en ella su sagrado horror por todo aquello que significase vulgaridad. Me refiero especialmente a la vulgaridad del alma” (Parra, *Obras*, p. 319). Más adelante la editora ficticia completa el planteamiento:

Tú hubieras gobernado en las notas [musicales] y en otros muchos reinos que no son de este mundo, Mamá Blanca, porque tú tenías genio, nadie lo sospechó nunca, y fue sin duda esa ignorancia de la opinión ajena la que purificó tu alma del más leve soplo de vulgaridad, como un nuevo bautismo de belleza y de gracia (p. 321).

No cuesta demasiado homologar lo anterior con el desprecio de *Camino de perfección* por la “vulgarísima línea recta” de don Perfecto (p. 13), o con la denuncia hecha por Rodó del “espíritu de vulgaridad” en quienes carecen de “instinto poético” y se entregan a igualitarismos allanadores (p. 40). Las palabras con que Darío prologó la segunda edición de *Los raros* (1905) son más tajantes: “Restan [en mí] la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de belleza” (p. 8).

La “Advertencia” de *Memorias* es el momento de la novela en que más patentemente surge una matriz modernista, pero su trascendencia como marco del libro entero no ha de minimizarse. Un rastreo en otros capítulos resultaría fecundo, como lo prueba el hecho de que la sublime hacienda donde la infancia de Blanca Nieves transcurre se llame “Piedra Azul”, nombre dariano si los hay. O que episodios como los siguientes evidencien un vocabulario y un horizonte ideológico congruentes con *Camino de perfección* o *Ariel* al relatar los choques entre la delicada sensibilidad de la protagonista y las pragmáticas tendencias de su hermana Violeta, así como de Evelyn, la institutriz de ambas. Esta, se nos dice,

[...] destruía, importuna e infame, multitud de jardines, castillos y princesas ideales [...]. Las doradas puertas de la vida interior, para sus ojos avizores, estaban cerradas a piedra y lodo. Sus brazos vandálicos y vencedores, siempre en lucha feliz con la realidad, no abrazaron jamás los amables fantasmas que nos contagian de ensueño, de duda y de neurastenia. Violeta, cuya alma positivista coincidía en todo con la de Evelyn, era a un tiempo su discípula y su enemiga (Parra, Obras, pp. 338-339).

En el cuento que improvisé en honor suyo [de Violeta] había de todo: hadas; varitas mágicas; animales parlantes; Adán y Eva; el diluvio universal y una fiera que siendo príncipe era al mismo tiempo nuestra negra y queridísima Marquesa. Lo peor de todo era que tantos y tan desordenados hechos habían tenido lugar allí mismo en Piedra Azul, la noche anterior. Después de oírme un rato por indulgencia o cortesía, el espíritu utilitario de Violeta, que se orientaba al instante de un modo admirable hacia todo lo práctico o positivo, no pudo aguantar más (p. 340).

Tengamos presente que la enconada lucha contra el positivismo característica de la retórica modernista — pese a que algunos autores pactaran de vez en cuando con dicha tendencia (Rodó, p. 46) —, aunada con el misticismo a la Díaz Rodríguez, intervienen ya fuera de la ficción en la correspondencia íntima de Parra con Lydia Cabrera: “[T]e diré que mi conversión a la fe no pudo venir en un momento más oportuno. Ser místico es indispensable para que la vida tenga gusto a algo. El positivismo es odioso, estéril y fastidiosísimo. Él es responsable de toda la pedantería de nuestros escritores” (*Obra escogida*, vol. 2, p. 241).

Y cabe observar que la capacidad de Blanca Nieves de habitar en ámbitos feéricos o estilizadamente cortesanos delata un parentesco absoluto con la imaginación dariana de “El velo de la reina Mab”, en *Azul* (1888), o de “Era un aire suave...”, “Sonatina” y “El reino interior”, en *Prosas profanas* (1896). Que esto acontezca en un paraje agrícola más o menos preciso de la geografía nacional no interfiere con su sensibilidad modernista, porque ha de recordarse lo sostenido, entre otros, por Luis Barrera Linares acerca del movimiento tal como se desarrolló en Venezuela, en tratos muchas veces íntimos con un “criollismo” que críticos menos cuidadosos han intentado autonomizar. Barrera Linares, con razón, considera a escritores como Díaz Rodríguez, Pedro Emilio Coll, Manuel Urbaneja Achelpohl o Rufino Blanco Fombona como “integrantes de un movimiento histórico denominado modernismo-criollismo” ya que el canon modernista “para nada es ajeno [...] a una temática que tiene su eje en lo nacional” (p. 146). Es importante agregar que un apoyo para tal aserto se halla en los inicios del modernismo en el país, con la revista *Cosmópolis* (1894-1895), cuyos directores, Dominici, Urbaneja Achelpohl y Coll, mostraron fidelidad, respectivamente, al decadentismo, al criollismo y a la ecléctica convergencia de ambos. Los tres escritores fueron conscientes de su unidad de propósitos dentro de la variedad y Coll lo indicó en un ensayo posterior: “Dominici charlaba con un escepticismo capaz de desconcertar al más pesimista filósofo alemán, Urbaneja mezclaba los nombres de Ibsen y Verlaine con los de las legumbres y flores tropicales, y yo fingía un aplomo burlón” (p. 392). *Peregrina* no se apartaba demasiado de ese modernismo compatible con los escenarios campestres tropicales y me atrevo a decir lo mismo de *Las memorias*.

Debo puntualizar, para cerrar estas reflexiones, que me ha parecido indispensable enfatizar la continuidad de rasgos modernistas en la obra de Parra desde sus inicios hasta el final por motivos que abarcan pero van más allá del deseo de precisión historiográfica. La crítica en torno a su carrera desde hace decenios se ha debatido entre quienes la consideran una escritora de metas *moderadamente* progresistas en lo que atañe a su feminismo¹⁰ y quienes la etiquetan, por el contrario, como conservadora, entre otras cosas, por su nostalgia de un mundo rural premoderno, su clasismo de raíces coloniales, su raciología y su pública amistad con Gómez.¹¹

10. Confróntese lo sostenido por Parra: “Mi feminismo es moderado. Para demostrarlo y para tratar, señores, ese punto tan delicado, el de los nuevos derechos que la mujer moderna debe adquirir, no por revolución brusca y destructora, sino por evolución noble que conquista educando y aprovechando las fuerzas del pasado, para tratar ese punto había comenzado por preparar en tres conferencias una especie de ojeada histórica sobre la abnegación femenina en nuestros países” (*Textos...*, p. 221).

11. Un buen compendio de mucho de lo que se ha dicho al respecto puede encontrarse en «Feminismo e ideología conservadora» de José Carlos González Boixó. El análisis de los discursos de raza en la autora es por fuerza complejo; acaso nadie haya sabido abordarlo mejor que Alana Álvarez en un artículo donde se concluye que “*Ifigenia* precedes [José] Vasconcelos in its presentation of how modernity forces the acceptance of a controlled mestizaje that can only be successful if achieved under strict racial stratification where whiteness continues to be at the Forefront” (p. 377). Queda, sin embargo, espacio para seguir reflexionando sobre el pesimismo racial que traslucen sus diarios tras el fin del régimen de Gómez o el posible antisemitismo de Parra (véase un pasaje de la primera edición de *Ifigenia*, obviamente determinado por su estatus ficticio, pero luego suprimido por la novelista: “¡Aquella cara de judío!... ¡No en balde, me había parecido tan feo, tan horrible [...]!” [*Obra escogida*, vol. 1, p. 76]).

La ironía que permea buena parte de su escritura es fuente de constantes inversiones de sentido que precipitan ese tipo de desacuerdos, por quedar con frecuencia la interpretación a merced de sucesivas capas de ambigüedad. Ana María Caula apostó en 2017, con todo, por una lectura que trata de conciliar los aparentes conflictos que Parra suscita:

En cuanto a su visión de la dinámica existente entre los diversos grupos sociales y étnicos que conviven en Latinoamérica —es decir, a la estructura social de la nación—, es clara su visión aristocrática y reaccionaria, pero nos confunde su propia identificación y la forma en que “idealiza” ciertos sujetos marginados dentro del sistema que mantienen, en su imaginario, lo más valioso de nuestras raíces culturales. Su discurso, a pesar de ser reaccionario, es producido, de alguna forma, desde la perspectiva de sujetos “otros”, de identidades marginadas, que ella resalta también a través de la crítica del discurso de la Historia Oficial de la nación vs. la existencia de unas “historias otras” que nunca se han contado (pp. 24-25).

Compartiendo en gran medida esa posición, agregaría que es necesario admitir que no estamos urgidos de someter ninguna obra ni ningún texto específico a una lectura perfectamente exhaustiva o totalizadora por la sencilla razón de que lidiamos siempre con la inevitable heterogeneidad de la palabra en el tiempo y en contextos sociales plurales, sujetos a dialécticas que escapan al dominio consciente del individuo o la comunidad. Raymond Williams nos advertía que la historia cultural no puede esquivar la confluencia de tres factores en cada período: lo dominante, lo emergente y lo residual (pp. 121-127). Al formar parte de una realidad social, no ha de extrañarnos, por lo tanto, que un texto literario exhiba, a la vez, aspectos progresistas y aspectos conservadores. Una novela, un cuento, un poema son correlatos de la cultura; mientras la generan, acaban siendo modelados por ella. Lo que ocurre en la cultura ocurre en la escritura, así que en los múltiples niveles de sentido posibles de esta no debemos descartar que lo “contestatario” se junte a lo “cómplice”: juzgo extensible la aseveración de Jonathan Culler en su *Theory of the Lyric* a cualquier género y a cualquier autor en cualquier época (loc. 6046). Por algo, el revolucionario Friedrich Engels manifestó su gusto por la narrativa del muy conservador Honoré Balzac y la prefirió a otras que eran a propósito estentóreamente progresistas: *La Comédie humaine*, decía, resultaba mucho mejor testimonio de la realidad porque su realismo emergía de su forma y su lenguaje incluso refutando las opiniones del autor fuera de la ficción (p. 40). Una muestra a mi ver llamativa de esos registros deconstructores que ciertas obras literarias albergan con respecto a las acciones de sus propios autores sería captable, por ejemplo, en *Ifigenia*, donde, pese a la obsequiosidad de la escritora con la dictadura, no cuesta

captar asimismo una tensión política sutil a la hora de dramatizar las creencias de los pretendientes de María Eugenia Alonso, sobre todo César Leal —la onomástica es elocuente—, “Doctor en Leyes, Senador de la República y actual Director del Ministerio de Fomento” (Parra, *Obra*, p. 212). En el artículo de 2004 que he comentado ofrecí un análisis detenido del asunto y sugerí una alegoría antigomecista en ciernes, soterrada por la difícil posición personal y financiera de la novelista. En fechas más recientes, el contraste del grado de cercanía al gomecismo de los militantes Díaz Rodríguez o José Gil Fortoul y la más discreta Parra lo ha hecho Juan Carlos Chirinos, quien nos recuerda que “comoquiera que haya sido, queda en evidencia que a Teresa de la Parra no le tiembla el pulso a la hora de dibujar en su primera novela [los] políticos logreros que abundan en toda dictadura” (pp. 28-31). Carolina Rodríguez Tsouroukdissian se suma a la misma línea exegética pensando en *Las memorias* y caracterizándola como “alegoría compleja de la experiencia del gomecismo” (p. 105).¹²

La supervivencia y funcionalidad hasta las postrimerías de los años veinte de tantos elementos modernistas en la narrativa de Parra cuando ya la vanguardia se había impuesto en el campo literario podría significar, para algunos, cierto grado de reaccionarismo artístico que fortalecería las numerosas sospechas de un reaccionarismo social. Aunque atendible, no suscribo esa conclusión tan reductiva de la riqueza del legado de la autora. Pese a que los materiales modernistas están allí, hay ya una distancia histórica frente a los modelos consagrados del movimiento: ello se nota, por ejemplo, en la cesión de la narración a un personaje femenino en *Ifigenia* y *Memorias*, rompiendo los esquemas usuales. No podemos soslayar que el posmodernismo en su “refrenada” continuación de una estética, también agregó una cuota de crítica, lo que permite hablar, hasta cierto punto, de un “modernismo al revés” (Jiménez p. 19). Mariana Libertad Suárez, en efecto, ha leído el motivo del tedio en uno de los cuentos orientalistas de Parra, “Un evangelio indio: Buda y la leprosa”, como “juego inverso al modernismo” (p. 41). Al evaluar el caso de la novelista, no podemos descartar, por ende, las contradicciones. Una manera alternativa de observar la cuestión, por la que me inclino, sería describir *Ifigenia*, *Las memorias* y otros de sus títulos como fascinantes retratos de la paradoja que constituye la Venezuela gomecista: un país que, como pocos en Latinoamérica, se modernizaba a pasos acelerados con una industria petrolera a la que iba a deber su

12. Las lecturas de *Las memorias* como alegoría política no son recientes; Garrels ya se refería a una “apología a regañadientes de la dictadura de Juan Vicente Gómez” (p. 81). En 2004 también medité acerca de la dimensión paródica que las deudas de *Ifigenia* con Díaz Rodríguez pueden tener, vinculadas a la identificación del escritor con el Gobierno. El significado de dichas parodias quedaba suspendido por el énfasis con que el modernismo se parodió a sí mismo desde la época de José Asunción Silva y Rubén Darío. Añado que una “ansiedad de la influencia”, como la denominaría Bloom, no debe descartarse en la relación de Parra con Díaz Rodríguez.

integración definitiva en el capitalismo global, pero teniendo tal apuesta por el futuro, como agente intermediario, un régimen nacido de la sociabilidad arcaizante, semifeudal y caudillista de la cultura agraria. Una de las causas menos obvias — para mí, una de las fundamentales — de la condición de “clásicos” que la tradición nacional ha otorgado a las novelas parrianas consiste en su relación especular con el mundo discrepante consigo mismo que las produjo.

La conducta doble tan acentuada de ese proyecto creador —especie de sinécdoque o miniatura fractal de la dualidad del gomecismo— no se vislumbra con tal nitidez en Díaz Rodríguez, y allí debemos localizar la explicación más profunda al enigma de la paulatina desaparición de este en los marcos de referencia mayoritarios. *Ídolos rotos*, *Sangre patricia* o *Peregrina*, pese a haber sido estéticamente encomiables e influyentes, no han conseguido como *Ifigenia* o *Las memorias de Mamá Blanca* capturar para nosotros las estructuras afectivas de aquella época ni han podido representar lo que tuvo de encrucijada de valores en pugna.

Referencias

- Álvarez, Alana. “Caracas Is Not Paris: The Moderate Modernity of Mestizaje in Teresa de la Parra's *Ifigenia* (1924)”. *Hispania*, vol. 106, n.º 3, 2023, pp. 363-378.
- Araujo, Orlando. Prólogo. *Narrativa y ensayo*, por Manuel Díaz Rodríguez, Biblioteca Ayacucho, 1982, pp. IX-XXVI.
- Barrera Linares, Luis. “Costumbrismo, modernismo y criollismo en el cuento venezolano”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 27, 1998, pp. 141-159.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. 2nd ed, New York, Oxford University Press, 1997.
- Bosch, Velia, editora. *Iconografía: Teresa de la Parra*. Biblioteca Ayacucho, 1984.
- Caula, Ana María. *Luchas por la Independencia: Género y nación en la obra de Teresa de la Parra*. El Perro y la Rana, 2017.
- Chirinos, Juan Carlos. “Demasiado inteligente para ser vanidosa.” *Textos recuperados*, por Teresa de la Parra, compilación de C. Sandoval y Juan Carlos Chirinos, epílogo de Juan Carlos Méndez Guédez, Instituto Cervantes, 2024, pp. 11-49.
- Coll, Pedro Emilio. *El castillo de Elsinor / Palabras*. América, 1916.

- Culler, Jonathan. *The Theory of the Lyric*. Harvard University Press, 2015. Libro electrónico.
- Darío, Rubén. *La caravana pasa*. Mundo Latino, 1917.
- Darío, Rubén. *Los raros*. Mundo Latino, 1917.
- Díaz Rodríguez, Manuel. *Camino de perfección*. Prólogo de Óscar Rodríguez Ortiz y Mirla Alcibiades, Biblioteca Ayacucho, 1994. Seguido de *El modernismo*, por Carlos Brandt.
- Díaz Rodríguez, Manuel. *Narrativa y ensayo*. Prólogo de Orlando Araujo. Biblioteca Ayacucho, 1982.
- Engels, Friedrich. "Engels to Margaret Harkness in London, April 1888." *Marxist Literary Theory*, edición a cargo de Terry Eagleton y Drew Milne, Blackwell, 1996, pp. 39-41.
- Garrels, Elizabeth. *Las grietas de la ternura: Nueva lectura de Teresa de la Parra*. Monte Ávila Editores, 1986.
- Gomes, Miguel. "Ifigenia de Teresa de la Parra: dictadura, poéticas y parodias". *Acta Literaria*, n.º 29, 2004, pp. 47-67.
- Gomes, Miguel, editor a cargo. *Estética del modernismo hispanoamericano*. Biblioteca Ayacucho, 2002.
- González Boixó, José Carlos. "Feminismo e ideología conservadora." *Las memorias de Mamá Blanca*, por Teresa de la Parra, edición a cargo de Velia Bosch, Colección Archivos, 1988, pp. 223-235.
- Jiménez, José Olivio. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Hiperión, 1989.
- Kozak, Gisela. *Venezuela, el país que siempre nace*. Editorial Alfa, 2007.
- Lasarte Valcárcel, Javier. "Poéticas de la primera contemporaneidad y cambio intelectual en la narrativa venezolana." *Revista Chilena de Literatura*, n.º 41, 1992, pp. 79-97.
- Maribona, Armando, entrevistador. "Teresa de la Parra nos habla con unción de su Venezuela, y con entusiasmo de su progreso". *Diario de la Marina* (La Habana), 1 abr. 1928, sección 1, pp. 1-16. Garrels, *Las grietas de la ternura*, pp. 139-143.
- Masiello, Francine. "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia". *Revista Iberoamericana*, n.ºs 132-133, 1985, pp. 807-22.

- Onís, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Centro de Estudios Históricos, 1934.
- Osorio T., Nelson. "Contextualización y lectura crítica de *Las memorias de Mamá Blanca*." *Las memorias de Mamá Blanca*, por Teresa de la Parra, edición a cargo de Velia Bosch, Colección Archivos, 1988, pp. 237-249.
- Pardo, Miguel Eduardo. *Crónicas*. Edición a cargo de Álvaro Contreras, Universidad de Los Andes, 2024.
- Parra, Teresa de la [Ana Teresa Parra Sanojo]. *Las memorias de Mamá Blanca*. Edición a cargo de Velia Bosch, Colección Archivos, 1988.
- Parra, Teresa de la. *Obra*. Edición a cargo de Velia Bosch, Biblioteca Ayacucho, 1982.
- Parra, Teresa de la. *Obra escogida*. Prólogo de María Fernanda Palacios, edición a cargo de María Fernanda Palacios y Jorge Gaete Avaria, Monte Ávila Editores / F. C. E., 1992. 2 vols.
- Parra, Teresa de la. *Textos recuperados*. Edición a cargo de Carlos Sandoval y Juan Carlos Chirinos, epílogo de Juan Carlos Méndez Guédez, Instituto Cervantes, 2024.
- Paz Castillo, Fernando, editor a cargo. *Manuel Díaz Rodríguez entre contemporáneos*. Monte Ávila, 1973. 2 vols.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Universidad Central de Venezuela, 1970.
- Rodó, José Enrique. *Ariel – Motivos de Proteo*. Edición a cargo de A. Rama, prólogo de C. Real de Azúa, Ayacucho, 1976.
- Rodríguez Tsouroukdissian, Carolina. "Las marcas de la represión: espacios confinados, melancolía y voz irónica en *Las memorias de Mamá Blanca*." *Hispanófila*, n.º 186, 2019, pp. 101-115.
- Rojas Ajmad, Diego. "El mes (y el verdadero año) en que se publicó *Ifigenia*". *Prodavinci*, 26 abr. 2024, <https://prodavinci.com/el-mes-y-el-verdadero-año-en-que-se-publico-ifigenia/>.
- Sandoval, Carlos. "La cauda inagotable de una vocación". *Textos recuperados* de Teresa de la Parra, compilación de C. Sandoval y Juan Carlos Chirinos, epílogo de Juan Carlos Méndez Guédez, Instituto Cervantes, 2024, pp. 51-62.

Sandoval, Carlos. "Manuel Díaz Rodríguez: esteta y fundador". *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX*, coordinación editorial de Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Carlos Sandoval, Equinoccio / Universidad Simón Bolívar, 2014, pp. 21-41.

Segnini, Yolanda. *Las luces del gomecismo*. Alfadil, 1987.

Suárez, Mariana Libertad. "El alivio contra los males: Teresa de la Parra frente al tedio modernista." *Contexto*, vol. 28, n.º 30, 2024, pp. 33-46.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford, 1977.