



Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 61, Julio-Diciembre, 2010: 77 - 97

ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

El viaje inverso de Teresa de la Parra: la problemática de lo femenino en *Ifigenia*

Thais Lorena Jiménez F.

Universidad Nacional Experimental "Rafael María Baralt".

Universidad del Zulia. E-mail: thaislorena1@gmail.com

Resumen

Es la intención de este artículo, abordar la temática de lo femenino en *Ifigenia* de Teresa de la Parra, leyendo a contravía de lo que, para muchos autores, ha sido una obra ubicada dentro del marco de las reivindicaciones feministas. Sin embargo, una lectura más detenida de este texto, nos muestra que el horizonte propuesto para la mujer, por el contrario, más que una mirada al futuro, implica una vuelta hacia el pasado. Por eso se plantea el viaje inverso: la superioridad femenina es vista en función de los valores que tradicionalmente han caracterizado a la mujer. Por otro lado, la visión de la mujer presentada por la autora, la cual se mueve entre los convencionalismos y el recato, contrasta abiertamente con la imagen femenina, instintiva y sensual tal como es trabajada por algunos novelistas venezolanos, entre los que destacan Miguel Eduardo Pardo, Manuel Díaz Rodríguez y Rufino Blanco Fombona. Asimismo, se plantea que el tema amoroso en esta novela se cancela, en tanto el propio horizonte femenino se deja delinear por el apego a las normas sociales.

Palabras clave: Temática femenina, novela, feminismo.

The Inverse Voyage of Teresa de la Parra: The Problem of the Feminine in *Ifigenia*

Abstract

The intent of this article is to address the theme of the feminine in *Iphigenia* by Teresa de la Parra, reading counter to what, for many authors, has been a work located within the framework of feminist demands. However, a closer reading of this text shows that, on the contrary, the horizon proposed for women, more than a look toward the future implies a return to the past. Therefore, it proposes the inverse voyage: feminine superiority is seen in terms of the values that have traditionally characterized women. On the other hand, the view of women presented by the author, which moves between conventionalism and restraint, is in stark contrast to the instinctive and sensual female image as portrayed by some Venezuelan novelists, among them Miguel Eduardo Pardo, Manuel Diaz Rodriguez and Rufino Blanco Fombona. It also states that the theme of love in this novel is canceled out, since the feminine horizon allows itself to be delineated by adherence to social norms.

Key words: Feminine theme, novel, feminism.

La intención manifiesta del escritor al crear una obra, muchas veces es trastocada por motivaciones no del todo conscientes; el escritor se denuncia o se traiciona allí en lo que no quiso decir. Lukacs ha expresado "Hay que observar que de lo que aquí se habla es de la intención que se ha conseguido plasmar en la obra, la cual no tiene porque coincidir necesariamente con el propósito consciente del autor ni con su opinión acerca de la misma" (1977:20).

Así, Teresa de la Parra creyó haber escrito con *Ifigenia* una obra que, en-

tre otros aspectos, criticaba la situación de la mujer en lo que ésta tiene de sumisión, de resignación y de silencio; afirmó que su novela encerraba una "crítica de los hombres y ciertos prejuicios", así como una "protesta revolucionaria". Quizás no sólo lo creyó ella, sino que algunos autores, aún lo siguen creyendo y es común encontrar el calificativo de *feminista* atribuido sobre todo a *Ifigenia*, y con él, una caracterización de la autora como una abanderada del feminismo. No se pretende aquí realizar una lectura de la obra desde esta ópti-

ca; estaríamos, en parte, de acuerdo con Velia Bosh cuando afirma desde el prólogo de la Biblioteca Ayacucho (Parra, 1982: XXVIII), que prefiere “suprimir las frases ya gastadas de narradora femenina o literatura femenina, con las cuales, más que iluminar, se oscurece el camino de la interpretación en el tiempo-espacio literario”. Sin embargo, no por ese riesgo, se dejará de replantear un asunto importante dentro de esta novela que a nuestro juicio ha sido malentendido y, nos atreveríamos a decir, superficialmente tratado. Sin cerrar las vertientes de interpretación de la obra, ni mucho menos censurarla en lo que tiene o no de reivindicación de la mujer, sólo se busca precisar la perspectiva trazada por la obra en el horizonte mismo de su realidad.

Cuando nos referimos a la superficialidad en la exploración de *Ifigenia* específicamente, la cual ha llevado a emitir juicios que ocultan, más que revelan el texto, pensamos en la facilidad con que se describe a María Eugenia Alonso como un personaje verdaderamente “revolucionario”. José Napoleón Oropeza en su libro *Para fijar un rostro* (1984), la define como una joven sin prejuicios de casta, amante de la libertad, y deseosa de abolir el mundo con todos sus valores. De cierto, es casi imposible encontrar en *Ifigenia*, la siguiente descripción hecha por Oropeza:

Ifigenia da sobradas pruebas de su convicción antifeudal, de su reconocimiento del cambio operado dentro de la vieja sociedad y de la aparición de nuevos factores que cambian por completo el ritmo de la vida en un mundo sacudido por afanes distintos a los del siglo pasado. Si bien no condena abiertamente la base material de esta sociedad, reconoce los factores nuevos y se pasa con armas y bagaje al campo contrario. A diferencia de Díaz Rodríguez, denuncia la decadencia de su clase y no pierde el tiempo desenterrando fantasmas heroicos y empolvados. Muy al contrario, Ifigenia va conformando un texto a través del cual su autora se revela ante un mundo decadente y muerto. Lentamente va buscando integración, unicidad. Pero poco a poco va advirtiendo que ella sola está en un mundo que se resiste a cambiar, envuelto en naftalina y recuerdos lleno de polvo y de aire (Oropeza, 1984:78).

Por otra parte, Julieta Fombona en su ensayo “Las voces de la palabra”, declara: “María Eugenia se rebela contra los dogmas sociales arbitrariamente naturalizados: declara tener un alma profundamente naturalista y no ver que sentido tiene usar ropa en países donde hace tanto calor” (Parra, 1982: XI).

Es como si el personaje les hubiera echado tierra en los ojos, o por decirlo de otra manera, creyeran en la afirmación que hace María Eugenia al comienzo, aquello de: “Yo que sé mentir bastante bien cuando hablo, no sé, mentir cuando escri-

bo". Y lo cierto es que María Eugenia se miente y nos miente todo el tiempo, enredándose en un laberinto de identidades, donde no descubre su verdadero deseo. Lo cierto es que debemos leer siempre lo que María Eugenia no quiso decir. La protagonista busca construir a través de su escritura una imagen consistente de ella misma, sólo que tal imagen no tarda en agrietarse y mostrar su inconsistencia. Se esfuerza por creer que ella es diferente de su Abuelita y de su tía Clara, pero en realidad, según afirma Víctor Bravo, el personaje "no desea ser el otro que dice que desea ser (a pesar de sus actitudes, María Eugenia no desea ser, por ejemplo, como Mercedes Galindo, de allí que, ante la llamada del amante, al final de la novela, inventará los obstáculos que imposibiliten la huida, la asunción del amor pasión)" (1984: 183).

Las afirmaciones tanto de Oropeza como de Fombona pueden estar basadas en las aseveraciones de María Eugenia cuando discute con su Abuelita, (II, cap.III). Resulta curioso porque ni siquiera Teresa de la Parra creyó nunca, hasta cierto punto, en la autenticidad de la "rebelión" de la chica. Cuando Lisandro Alvarado publica en la revista *Élite* un artículo titulado "Una opinión sobre Ifigenia" (Bosh, 1982:17), donde deja colar cierto malestar por las ideas "rebeldes" de María Eugenia, Teresa de la Parra (asu-

miendo la voz de María Eugenia) se apresura a contestarle y a tranquilizarle, sonriéndose suavemente por haberse "enredado al descuido su pie con la escondida trampa y al igual de Abuelita y Tía Clara se ha quedado allí preso" (Parra, 1982: 566). Al parecer entonces, son muchos los que han quedado presos en esa trampa. Dice de la Parra:

Tanto su análisis como sus juicios y presagios, se ciñen únicamente a mí, es decir, a mis ideas personales, muy específicamente a aquellas expresadas una mañana, ante el mutismo de Abuelita y tía Clara (...) Pero no obstante su paternal galantería: ¿No me lo niegue Don Lisandro! usted también lo mismo que Abuelita y Tía Clara se ha indignado cariñosísimamente al escuchar mis ideas (1982:565).

Entonces aclara lo que ya se había sospechado:

si a los dieciocho años, acumulamos sobre los labios el rojo de Guerlain, los cigarrillos egipcios, y las ideas volterianas, no es por arraigada convicción, ni por el placer un tanto insulso de que nos admiren, sino por ese otro gusto mil veces más picante de que nos reprueben y critiquen (1982:566).

En otra ocasión en carta al señor Eduardo Guzmán Esponda dice: "¡Pero con qué admirable candor masculino, fue usted creyendo palabra por palabra, todo cuanto en su charla le refería María Eugenia Alonso!" (1982:595).

Dentro de este contexto, es preciso resaltar la obra de Víctor Fuenmayor, *El inmenso llamado* (1974), donde se plantea con mucha claridad “la rebeldía idealista” de María Eugenia, así como el carácter aparen- cial de su liberación. Plantea Fuenmayor que “La verdadera liberación, no sólo moral sino también económica, no aparece esbozada dentro de la obra” (1974:102).

Las apreciaciones que ciegamente plantean el carácter “revolucionario” de *Ifigenia* en cuanto al tema de la mujer, podrían ser producto de la anteposición de esa sombra que la imagen personal de la escritora es- parce sobre su obra, así como de la valoración apresurada de la primera fase del rostro que nos muestra el personaje. Si bien es cierto que al comenzar el texto el lector se encuentra con el “desenfado” de la charla de María Eugenia Alonso, con su larga queja por el padeci- miento del encierro doméstico, asi- mismo, a medida que la va cono- ciendo, descubre su juego de máscaras: ella cree y asume de palabra su diferencia esencial con respecto a su familia y al hacerlo, niega y pisotea lo que ella verdaderamente es.

Tanto en *Ifigenia* como en *Las me- morias de Mamá Blanca*, existe el planteamiento de la problemática fe- menina, pero no desde la óptica del feminismo. El asunto está planteado de manera abierta en *Ifigenia*; mucho

más sutil se hace en *Las memo- rias...* (Ver Garrels, 1983) pero el universo que dejan traslucir estas obras para la mujer, se encuentra an- clado en una dimensión positiva de los valores que tradicionalmente la han acompañado en una buena parte de la historia: el engrandecimiento del alma y del espíritu a través de su trabajo silencioso, del sacrificio, de la abnegación. Esa imagen de la mu- jer como llama oculta de la vida, es rescatada y en virtud de ella, es es- grimida la superioridad femenina; pero como afirma Garrels: “Creo que es legítimo decir que en muchas -si no en la mayoría- de sus mani- festaciones, la idea de la superiori- dad femenina ha resultado ser anti- progresista ya que, entre otras cosas, ha servido para legitimar una divi- sión sexual del trabajo” (Garrels, 1983:17).

María Eugenia, a partir de la rea- lización de su carta y de su diario va descubriendo su propia odisea, se aleja de su ser verdadero y debe em- prender el camino de regreso hasta alcanzarlo. Aquí es donde se ha pro- ducido su verdadero extravío, el de- jarse seducir por “el canto de sire- nas” que emana de lo que ella llama “el bando del mundo” y que encierra a su pesar, lo que ella no quiere ser. El movimiento es tan confuso, que el personaje cree que su vida apunta y deviene hacia un futuro, hacia un lugar aún no pisado, pero en reali-

dad, su viaje es un *viaje inverso*, su punto de llegada es su mismo punto de partida, su origen. Utilizando los términos lukacsianos, el *adónde* para María Eugenia se convierte en *de dónde*.

El triunfo imaginario de la vieja sociedad

A partir de las conferencias de de la Parra "*Influencia de las mujeres en la formación del alma americana*", se puede entrever como el escritor, cuando no está entregado al trabajo de ficción -que colinda más abierta u ocultamente con lo inconsciente-, parece ser más dueño de la situación, y en cierta medida, controla aquello que no quiere decir. Decimos en cierta medida, porque la misma selección de un tema para las conferencias, las descripciones, la perspectiva para abordar la realidad, entre líneas, nos siguen mostrando su camino secreto. Así es como en estas conferencias, la posición de la autora es engañosamente más moderna que la planteada en sus novelas pues nos habla acerca del cambio que debe producirse en la situación de la mujer, en tanto, lo que antes había sido adecuado para ella "*la cadena que en otro tiempo era buena*" deja de serlo. La mujer de ahora "debe ser libre ante sí misma, consciente de los peligros y de las responsabilidades, útil a la sociedad aunque no sea ma-

dre de familia, e independiente pecuniariamente por su trabajo y su colaboración junto al hombre, ni dueño, ni enemigo, ni candidato explotable, sino compañero y amigo". Sin embargo, afirma más adelante que la mujer debe conseguir "empleos o especializaciones adecuadas". En ese "adecuado" ya se deja traslucir, lo que ella plantea más adelante: "Mi feminismo es moderado"; más no por eso Velia Bosh (1983:75) deja de afirmar: "El contenido de estas conferencias inscribe a nuestra escritora dentro del más aquilatado pensamiento feminista".

Curioso es que unas líneas después de estar hablando de las mujeres modernas proponga como tema central de su Primera Conferencia, la abnegación femenina, "o sea la influencia oculta y feliz que ejercieron las mujeres durante la Conquista, la Colonia y la Independencia" (1982:474) y confiese que no ha incluido en estas conferencias a las mujeres modernas por haberla abandonado la vocación, pero después de todo nos dice: "Me he quedado, pues, con todo haber con mis mujeres abnegadas. Hablando con franqueza les diré que allá en el fondo de mi alma las prefiero: tienen la gracia del pasado y la poesía infinita del sacrificio voluntario y sincero" (1982:475).

Este rondar de Teresa de la Parra por tiempos idos, sobre todo, por la

Colonia, aparece de manera reiterada en el resto de su obra, -incluyendo su epistolario y su diario-; a pesar de afirmar en su II Conferencia: "Mi cariño por la Colonia no me llevaría nunca a decir como dicen algunos en momentos de lirismo que desearían haber nacido entonces. No yo me siento muy bien dentro de mi época y la admiro" (1982:490). Esa admiración ya por el año de 1933, se transforma en crítica: "Hasta qué punto nos pone de imbéciles la vida mundana y confortable. Como Keyserling, creo que esta era de confort (él dice mecánica, es lo mismo), es la decadencia engreída; ¡volvemos a la barbarie!" (1982:620), y en otra carta revele: "En fin, me interesa mucho más que lo que pasa en nuestro días, lo que pasaba en Caracas en el siglo diecisiete. ¡Quién pudiera hacer un viaje allá, ése si merecería la pena!"

Así entonces, estas dos posiciones de la escritora, por un lado, la visión de un nuevo mundo con otros requerimientos para la mujer, con otros cánones, y por otro, la pasión por un pasado idealizado (que implica la asunción de una imagen de la mujer), se encuentran y chocan en su obra; pero no es la victoria del mundo nuevo lo que le da coherencia, es precisamente la restitución simbólica de ese pasado y de sus valores, aun cuando se sepa, como nos dice Javier Lasarte, que ese mito

exorcizador en que se convierte la escritura "no puede vivir más allá del texto y de la imaginación" (1995:23).

No debe olvidarse que el mundo de *Ifigenia* y de *Las Memorias*... se manejan en torno a un espacio cerrado, que hace las veces de filtro para todos los acontecimientos que provengan del exterior. *Ifigenia* brinda la falsa impresión de que toda la ciudad de Caracas girara en torno a los mismos valores de los Alonso. Recuérdese la mencionada carta a Guzmán Esponda donde se muestra el encantamiento que produce en la escritora la casa colonial: "¡cuánto color, en esas casas viejas, templos del aburrimiento, en donde flota como en las antiguas y húmedas iglesias el olor añejo de las tradiciones y de al raza!" (1982:594).

He allí la elección y la predilección de la escritora, su mito personal que cierra los caminos abiertos, que le cierra también a María Eugenia Alonso otra posibilidad de realización que no sea la de hospedarse en el mundo a través del mito, para usar la expresión de Julieta Fombona.

Ciertamente en *Ifigenia*, apenas se vislumbra, un nuevo siglo: la movilidad social, el cambio de valores, el movimiento de la ciudad que se cuela por entre la ventana abierta, pero su dimensión es hasta cierto punto negativa. ¿Quiénes son los personajes que corresponderían a

esa movilidad social, política y económica? Pues, César Leal y Gabriel Olmedo, dos hombres que absorberían en sí la degradación de los valores: Leal, un personaje burdo, sin tacto, poco inteligente y, Olmedo, que si bien asume otros valores más abiertos con respecto a la consideración de la mujer, se degrada cuando acepta casarse por conveniencia económica con la hija del ministro Monasterios y relega –por más excusas que invente, a la pobre en fortuna de María Eugenia Alonso.

Los valores y prejuicios de María Eugenia son los de su clase y aquello que María Eugenia persigue desde el inicio de la novela es lo único que desde su esquema del mundo le puede dar la posibilidad de un lugar seguro en el mundo: el matrimonio. Si, según las afirmaciones de la escritora, se quiere de alguna forma “remediar” o denunciar la situación de la mujer, si se afirma: “La crisis por la que atraviesan hoy las mujeres no se cura predicando la sumisión, la sumisión y la sumisión” (1982:473), ¿por qué construir un personaje que niega los criterios anteriores? Se desprendería hasta cierto punto, que fluye una crítica hacia la mujer, es decir, María Eugenia como narradora de su historia construye su propia crítica y con ella la crítica de todas esas muchachas que Teresa de la Parra buscó “reflejar” (1982:473). Sólo que entonces surge

una posición contraria, se busca justificar al personaje a través de diferentes vías, aquella de hacer rondar a María Eugenia por la presencia de un destino oscuro -que en verdad no vemos por ninguna parte- convirtiéndola en un ser sin voluntad, ni espíritu para enfrentar una trayectoria diferente, o la de cargar la decisión final de María Eugenia con una connotación de carácter religioso.

La definición que se deja para la mujer es aquella que ratifica -contrariamente a la afirmación en su conferencia- la sumisión, la sumisión y la sumisión. En la misma carta a Eduardo Guzmán Esponda, de la Parra dice de María Eugenia: “Verdadera mujer: sensible, exaltada y sin voluntad”, quiere decir esto que se está otorgando casi una definición definitiva, ontológica de la mujer, las mujeres como también dijera en otra parte “somos numerosas y muy desordenadas” (1982:477). Y atención, no se crea que lo está afirmando con una connotación negativa, quizás por eso lo hace con tanto desparpajo. Es usual en *Ifigenia*, ver a María Eugenia derrotada y vencida frente a la presencia masculina bien sea Olmedo o Leal, toda su aparente superioridad se desmorona y sólo queda frente a ellos, un manojito de nervios.

No creemos como afirma Velia Bosh (1983:75) que la escritora escribe “No para complacer sino para

hacer estallar cuanto por siglos permaneció instalado en los predios de la hipocresía”, por el contrario en los valores que la escritora comparte con su sociedad hay mucho de aceptación y de silencio, aunque como plantea Fuenmayor “esa forma de protesta de la “señorita bien”, es un avance en cuanto es una reacción a la moral colonial, pero no es, sin embargo, la protesta que va a terminar con la sumisión de la mujer” (1974:98).

Tendría que acotarse, que la perspectiva más reivindicadora para la mujer, estaría dada en *Ifigenia* por un personaje masculino, el tío Pancho. Su voz es dada como conciencia marginal, oculta, como “pájaro de mal agüero”. Significativamente su palabra, que advierte a María Eugenia: “¿Ya caíste en la trampa, María Eugenia! ¡Ya pasaste por el aro!... ¡Ay, ay, ay!... ahora es cuando vas tú a saber para lo que naciste!...” (1982:213), es sepultada con la muerte del personaje.

Escritura femenina vs escritura masculina

Puede palpase la diferencia existente entre el tratamiento del tema femenino hecho por una escritora y el realizado por escritores. No pretendemos establecer aquí un determinismo biológico, sino precisar como lo hace Elizabeth Garrels (ba-

sándose en los estudios feministas norteamericanos)- “la existencia de una manera sexualmente específica de leer y escribir” y como “Esta orientación explica la especificidad por las diferentes experiencias históricas que han caracterizado a los dos sexos, y en ningún momento recurre a argumentos de determinismo biológico” (Garrels, 1983:24).

Ahora bien, las ideas que maneja de la Parra en sus conferencias que serían una declaración, aunque moderada, de feminismo, no influyen para nada en su obra literaria y se observa que sus personajes femeninos, desde María Eugenia Alonso hasta Mamá Blanca, gravitan esencialmente en el pasado. De esta manera, no se encuentra quizá, en la novela venezolana de la época, ningún tratamiento más recatado, pudoroso y respetuoso de la “dignidad femenina” que éste. Existe mucha diferencia entre el planteamiento del tema de la mujer que hace Teresa de la Parra y el que hacen los novelistas venezolanos de la época. Es evidente que la misma aceptación limitada de la condición de la mujer impone mucho de recato y poco de atrevimiento con respecto a lo que hace la mujer, a lo que piensa, a lo que escribe.

Para Miomandre, una de las virtudes de *Ifigenia* es precisamente que “aun en los momentos mismos en que se deja llevar por los capri-

chos de la fantasía, o por las conclusiones lógicas de sus libres convicciones, sigue siempre sometida a una especie de regla interior que le impide, por decirlo así, el ir más lejos de lo que se debe” (Parra, 1982:4). Es allí en esa aceptación de lo “que se debe”, de callarse lo que no es permitido decir a una “señorita” donde se produce esa comunión con la moral de su sociedad.

María Eugenia Alonso comienza en París un progresivo descubrimiento de su cuerpo, se da cuenta de su belleza, se cansa de esconderla y disimularla bajo los vestidos de colegiala y decide sentir la mirada de los hombres en su cuerpo. Se inicia la transformación de su imagen, pero es cierto que ese descubrimiento sensual de lo corporal ligado a la moda, al traje (el contacto de la seda en la piel, la insinuación del escote, la estrechez del vestido, el misterio de un rostro que se esconde detrás de una toquita), queda cortado por el cándido pudor de María Eugenia, por su concepción del amor y del lenguaje para expresar ese amor que limita el logro de una revelación – relación amorosa plena. El descubrimiento del cuerpo en María Eugenia se da en un nivel externo: la complacencia en la belleza, la moda que resalta las líneas del cuerpo, pero su cuerpo, es un cuerpo inhibido, atado a los convencionalismos.

La conducta de la mujer es intachable en toda la novela, aún Mercedes Galindo, el prototipo de la mujer fatal que pareciera tener el rol de representante más definido de lo que en la obra se llama “el bando del mundo”, la mujer cuestionada y censurada, es una sufrida esposa a quien el marido le da una vida de infierno. Mercedes no se atreve a romper el vínculo de una sujeción: el matrimonio. Véase como se mueve dentro de lo convencional: ella con todas las posibilidades de transgredir para salvarse, prefiere la asunción del sacrificio por un compromiso interior. La transgresión de Mercedes no es de valores morales, sino el trasvasamiento de ciertos códigos como la moda, las amistades masculinas, el fumar. Aun sus juicios están llenos de censura, como cuando al hablar del carnaval dice: “no es una diversión para gente decente”.

Con tanto pudor se maneja el prestigio de la mujer, que para referirse al supuesto adulterio de Mercedes en París, se hace a través de una vía tan indirecta, a través de un personaje tan ridiculizado en la obra, que el lector mantiene todo el derecho a no creer, o por lo menos, a no tener la seguridad del hecho. La referencia a la supuesta infidelidad de Mercedes es asunto no comprobado, algo que César Leal dice más impulsado por la mala voluntad que le

profesa, que algo basado en un hecho cierto.

Notamos la gran diferencia existente en el tratamiento del tema de la mujer en novelas como *Ídolos Rotos*, *El hombre de Hierro*, *El hombre de Oro*, *Todo un Pueblo*, *Doña Bárbara*, entre otras. En las primeras, se plantea ya una visión transgresora de la mujer, una transgresión centrada en el terreno de lo corporal, de lo sexual. La imagen de la mujer adúltera cobra fuerza; liberados de prejuicios morales, los personajes femeninos buscan salidas alternas ante la insatisfacción matrimonial. En el caso de Olga Emerich de *El hombre de Oro* - quien además se constituye en expresión extrema de la degradación de valores-, la liberación del cuerpo comienza incluso antes del matrimonio. La Teresa Farías de *Ídolos Rotos*, es la expresión instintiva de lo femenino, la sensualidad, la pasión que envuelve al escultor Alberto Soria, desviando su energía de artista hacia lo sexual: “¿No veía él por todas partes a la hembra instintiva?” (1979:138); “¿Qué sería de su arte, de su nombre y de su gloria, si él llegaba a caer en las traicioneras garras de la hembra instintiva? (1979:139). “Fuerza oscura”, “Fuego nada puro”, “Voluptuosa embriaguez desconocida”, “extravío y aturdimiento”, “coquetería diabólica”, son todos atributos dados por Díaz Rodríguez a la pasión entre Soria y Teresa. Lo femenino se encuentra ligado a cierta

fuerza oscura, al peligro que devora y enloquece, pues: “Una voluntad de mujer (...) es irresistible. Cuando se propone secar una fuente, o siquiera torcer el curso de sus linfas, va hasta el corazón de la montaña, y si la montaña se resiste, cambiará de cimientos la montaña antes que ella de propósito” (1979:161). La voluptuosidad de Teresa Farías, -sus baños de leche, la desnudez del cuerpo, el agua, la espuma, la onda, el sol-, son elementos que envuelven la liberación del cuerpo femenino a través del placer.

La visión de lo oscuro femenino está emparentada también con la enigmática *Doña Bárbara* de Gallegos, sólo que centrada además en el terreno de lo mítico, de lo diabólico. Por otro lado, la Susana Pinto de *Todo un Pueblo*, a pesar de la conciencia de su culpa por la relación ilícita con Anselmo Espinosa, transpira lujuria. No vacila Miguel Eduardo Pardo, en realizar descripciones del personaje que dejan colar cierta animalidad femenina:

Y así como la juventud se desprendía espontáneamente de las ondas de sus cabellos y del color de sus mejillas salpicadas de lunares y de hoyuelos, así la lujuria, una lujuria involuntaria, pero violenta y tentadora se asomaba sin querer, entre relámpagos de pasión, a sus grandes ojos negros; se deslizaba a través de sus pestañas, tenía temblores, palpitaciones y olfateos en su nariz, vagaba como un soplo

tibio y alentador en sus labios siempre entreabiertos, siempre húmedos; y surgía, en una palabra, de su andar elástico que bastaba para incendiar los sentidos de los hombres (1981:90).

A pesar de sentir que estaba cometiendo un sacrilegio, Susana cede a los requerimientos de Espinosa; se arrodilla sollozando frente a la imagen de Jesús pidiendo perdón para el pecado cometido, “sin pensar en el pecado que cometería al día siguiente” (1981:113). Pardo no muestra recato alguno para referir la relación entre los dos personajes:

Antes de poseer a Susana la había deflorado con el pensamiento. Adivinó, como todo libertino, a través del amplio vestir de la mujer, a la hembra de formas portentosas; y la hembra superó a todo cuanto su depravada imaginación soñara. Sobre los ojos lánguidos y las mejillas encendidas y la boca excitante que él había visto, triunfaron los ocultos y juveniles contornos de la viuda: palidieron ante la criatura ideal de seno todavía sólido que el tiempo jamás ultrajó; ante la criolla de talle ondulante y hechicero, de caderas opulentas, magníficas, tornátiles: caderas de belleza absoluta, de atracción casi diabólica... El apetito de Espinosa, como el de la fiera a quien dan a probar una sola gota de sangre, se excitó al primer sabor, creció hasta lo indecible, y como fiera humana al fin, fue insaciable, encarnizado, brutal, salvaje... (ID:113).

Para Díaz Rodríguez, Pardo y Gallegos una vertiente de lo femenino está ligada a fuerzas oscuras que desencadenan pasiones destructoras. Se aclara que es una vertiente porque para contrarrestar la presencia desbordada de estos personajes, está María Almeida en *Ídolos Rotos*, Marisela en *Doña Bárbara*, Isabel Espinoza en *Todo un pueblo*, e incluso como grupo, las tías solteronas de Olga Emmerich en *El hombre de Oro*. Sin embargo, así como hay una liberación corporal, que está anclada en una censura del cuerpo femenino pues éste es “el cuerpo de la sexualidad y del pecado, el cuerpo del mal y de las excrecencias corruptas” (Bravo, 1993:103); existe una sujeción intelectual. La mujer sólo como intuición, como cuerpo de sentidos, no existe en ellas una búsqueda de las posibilidades de expresión en otros ámbitos, como tímidamente se muestra en *Ifigenia*. Es de notar como Teresa de Fariás se mueve entre la pasión corporal y la religiosa como mismas ramas de lo irracional. Por el contrario, la visión que se plantea en *Ifigenia* es hasta cierto punto opuesta: aún con la frivolidad y el placer que se siente en observarse hermosa, María Eugenia no es ni por asomo, ese animal instintivo que nos presenta Díaz Rodríguez, Gallegos, Blanco Fombona o Pardo.

María Eugenia se ufana de la brillantez de su inteligencia, de su capacidad intelectual, de su facilidad de expresión. Se enorgullece tanto de la perfección de su cuerpo, como de su intelecto, pero en relación a cómo asume su cuerpo y el amor, nos parece una “niña de pecho” si la comparamos con las mujeres mencionadas. Aunque de cierto, esa “intelectualidad” de María Eugenia es otra de las máscaras del personaje, permite asomar un matiz distinto a lo puramente instintivo. Podría ubicarse las decisiones de María Eugenia en un terreno de lo irracional, según consideramos la parte final de la obra: si pensamos que en las causas que la llevan a casarse, están amalgamadas razones que revisten cierto tono irracional (fuerzas atávicas que la obligan a “sacrificarse”) y al mismo tiempo, contradictoriamente, razones muy prácticas y materiales: la conveniencia de la seguridad económica.

En todo caso, ni en *Ifigenia* ni en *Las memorias...*, la mujer se presenta como esa vertiente desestabilizadora y desbordada de los personajes antes descritos; la mujer en estos textos, es el punto de equilibrio, es la que mantiene la familia, el control oculto, es la que salva, de allí su superioridad. Pero esa superioridad está basada precisamente en el mantenimiento vertical de una moral, de las tradiciones, y en la capacidad de sacrificio y de abnegación. Vemos

la historia de la familia Alonso y los Aguirre, son los hombres quienes tradicionalmente han despilfarrado de la fortuna y ha sido una mujer quien ha hecho volver las aguas a su curso. Falta la mujer y las aguas nuevamente se desbordan: desde Martín Alonso que se dedica al despilfarro cuando muere su esposa, hasta su hijo, el padre de María Eugenia -repitiendo la historia-, que al casarse ordena su vida y salva el poco patrimonio que le queda, pero, cuando muere la esposa, vuelve a la dilapidación y al desorden.

El modelo válido para la mujer que se erige en *Ifigenia* es aquel centrado en la renunciación y en el sacrificio: si precisamos los personajes femeninos se percibe que aún los que dentro del mundo novelesco están cuestionados, censurados por los representantes de los valores tradicionales de la familia, no encuentran la posibilidad de hacer su propia moral. Aclaramos que tanto en *Ifigenia* como en *Las Memorias...*, esa posibilidad de practicar otra moral está reservada para personajes de una clase social distinta, así lo plantea Víctor Fuenmayor (1974). La escritora pone en boca de Gregoria, la negra lavandera, una premisa moral que en realidad es compartida por ella, y así lo manifiesta en la moral de los personajes de sus obras: “Cada color y cada condición tiene que tener su moral, María Eugenia”,

aunque no creemos que María Eugenia necesite de esas aclaratorias –pues bien que lo tiene internalizado. Esta afirmación justifica el que Gregoria asuma una moral diferente, igual que el Vicente Cochocho de *Las Memorias...*, quien asume con mucha naturalidad el tener sus dos mujeres viviendo en la misma casa.

Las obras de Teresa de la Parra no dejan resquicio abierto para la asunción de una perspectiva de realización plena de la mujer, ni aquéllas que teniendo la posibilidad como Mercedes y María Eugenia –por haber leído, por haber estado en contacto con otra realidad; ni aquéllas que como Gregoria, asumen por otra vía una liberación corporal, pero al mismo tiempo, se encuentra conforme y hasta contenta con sus condición de esclava.

No se presiente en los modelos femeninos que maneja de la Parra un cambio que ya se gesta dentro de la sociedad venezolana. Solamente unos años después de publicada *Ifigenia*, en 1928, las mujeres caraqueñas y de Valencia logran un grado de participación activo de solidaridad con los estudiantes y obreros que protestan contra Gómez. Al llegar a este punto, nos preguntaríamos entonces cuál es el camino que podría darle a María Eugenia la consecución de su íntima trascendencia.

El amor en Ifigenia

¿Es verdaderamente *Ifigenia*, como lo afirmara Orlando Araujo, la primera novela de amor de la literatura venezolana? ¿Es el tema del amor el que configura el orden novelesco? ¿O es el amor una excusa, otra máscara que distrae la atención del lector? De cierto, tendríamos que hablar a cuál amor nos referimos, qué concepción soporta este tema en la obra. Lejos estamos del “amor-pasión”, del “loco amor” que tantas expresiones ha tenido en la literatura occidental: el amor como desposesión y entrega, capaz de renunciar a todo en procura del ser amado. Ligado al origen del amor, se encuentra la transgresión, la violación de lo establecido, de lo prohibido. Sobre todo desde la concepción del amor cortés, el amor ha sido en su trayectoria la historia de una subversión, aun más, como afirma Octavio Paz (1993:79) “La historia del amor es la historia de la libertad de la mujer”. Esta libertad que no se busca ni se asume en *Ifigenia*; la misma asunción de cierta concepción de la mujer, estaría limitando el logro de una realización amorosa plena. Al hospedarse María Eugenia en el territorio de la tradición, deshabita al mismo tiempo el territorio del amor, de la elección, de la transgresión, de la libertad. La

idea del amor en esta obra no está ligada al sentimiento de riesgo, entrega y goce que produce la verdadera pasión amorosa, sino a la costumbre, al deber, a la familia -con su carga de sacrificio y abnegación-, recordemos sino el contradictorio caso de Mercedes Galindo. María Eugenia vislumbra en “las sencillas crónicas de amor, matrimonio y felicidad como un trío perfecto-, “una felicidad idílica, patriarcal...”, que la lleva a expresar: “(...) me pareció que lo que la Abuelita llamaba “felicidad” debía ser algo muy triste, muy aburrido, algo que al igual que esta casa olería también a jazmín, a velas de cera o a fricciones de Ellimans’ Embrocation” (1982:55). Sin embargo, aun con esa tristeza que se entrevé en esa “felicidad patriarcal”, la abuela Eugenia (como representante de esa felicidad), es el modelo femenino que acaso ejerce su poder con más fuerza en María Eugenia, ésta no ve ni aun a su querida Mercedes, con la fascinación que ve a su Abuela: “(...) durante un instante olvidé mi propio infortunio para admirar a Abuelita: la admiré con sorpresa, con veneración y con orgullo (...)” (1982:48) o “Miré en lo alto aquella blanca aureola y sentí de pronto que la cabeza de Abuelita adquiriría a mis ojos el prestigio de la autoridad absoluta. (...) sus palabras solemnes se fueron grabando una tras otra en mi memoria (...) me

sentí todo el rato con relación a ella pequeña, tan pequeñísima como un grano de anís” (1982:135).

Por supuesto, esta relación es contradictoria, de acercamiento y de rechazo, pero al final María Eugenia termina por internalizar ese modelo y renuncia así a la posibilidad del amor-pasión. Para amar, María Eugenia necesita libertad, libertad para poder transgredir y salvar el obstáculo. La libertad no sólo como condición social y cultural (que no la tiene) sino ante todo, una libertad de espíritu -que tampoco la tiene-, que le permita de cualquier manera burlar los convencionalismos. Recordando a Paz: “el amor ha sido continua y simultáneamente interdicción e infracción, impedimento y contravención. Todas las parejas, lo mismo las de los poemas y novelas que las de teatro y del cine, se enfrentan a esta o aquella prohibición y todas, con suerte desigual, a menudo trágica, la violan” (1993:119).

Ahora bien, para retomar el tema de la libertad como condición del amor ¿Cuál es la relación que podríamos establecer entre esas dos esferas de lo privado y lo social en la sociedad venezolana caraqueña de la época?, ¿acaso la sociedad venezolana no habría abierto la posibilidad distinta para la mujer? , ¿No se vendría gestando un cambio en el nivel de la cotidianidad que tuviese su manifestación social? Puede con-

cluirse que sí. No todo estaba tan quieto en Venezuela durante esta época, a pesar de la dictadura gomecista, ya se comenzaba a gestar cambios en la situación de la mujer, aún desde el punto de vista de la participación política; esa imagen de una provincia suavemente dormida con largos bostezos que nos presenta *Ifigenia*, no es absolutamente cierta.

Con todo esto se expresa que de alguna forma, pocos años después de publicada *Ifigenia*, en 1928, ya surgía una manifestación importante en la vida social y política que indudablemente debía tener su relación con una vivencia diferente de la cotidianidad. Si María Eugenia Alonso se vive a sí misma dentro de los cánones de la sujeción, no es por la inexistencia de alternativas reales dentro de la referencialidad histórica para la transgresión. Una escritora que busca, como decíamos anteriormente, la reconstrucción de una posición en el mundo centrada en el pasado, cierra los ojos ante cualquier alternativa. La obra de Teresa de la Parra se siente encandilada por la luz que emerge de la modernidad, la estridencia, la crítica, el desequilibrio, se abraza bien, escapa y va a esconderse allá en la sombra cerrada de los patios y los cuartos de las viejas casas caraqueñas.

Es por ello que no creemos que sea el amor lo que le otorgue su

coherencia a esta obra; si lo vemos desde otro punto de vista, podría concluirse que sería en todo caso la degradación del vínculo amoroso, desde cuando Olmedo prefiere casarse con la hija del ministro por conveniencia. Posteriormente, ya no habrá tiempo para la enmienda y, a su vez, María Eugenia renunciará también a Gabriel por “conveniencia”. Una vez que se produce el arrepentimiento de Gabriel, María Eugenia prefiere la seguridad, el nombre, la posición que le brinda César Leal, a la inseguridad de una pasión, de un amor fuera de las convenciones sociales. El amor de María Eugenia por Olmedo es ante todo de palabra, de letras y no de corazón, ella no es libre para elegir. Es interesante observar el paralelo que establece Víctor Bravo entre personajes como Doña Bárbara y Ana Karenina por un lado, y María Eugenia Alonso, por otro:

A diferencia de María Eugenia, el personaje de Ifigenia, de Teresa de la Parra -quien anuncia incesantemente su desposesión pero no se atreve a dar el salto al vacío- Doña Bárbara, al igual que Ana Karenina, sucumbe a la tiranía de la cual es cautiva y se convierte en uno de los personajes trágicos y auténticos de la narrativa del amor pasión en Occidente (1984:55).

Esa “conveniencia” mencionada anteriormente, no choca con los valores de su familia, para la cual el

amor debe estar dado automáticamente al encontrarse “un buen partido”. El agradecimiento por el amparo económico, por la responsabilidad del nombre, por la representatividad ante la sociedad debe conducir naturalmente al “amor” y así lo asume María Eugenia en ese juego de confusiones cuando cree amar a Leal y terminará de asumirlo cuando al final de la novela decida su casamiento. Amar sin la protección del vínculo matrimonial, la opción propuesta por Olmedo, produce desconfianza y temor al abandono, a la desprotección.

Cuando María Eugenia después de “haber inventado los obstáculos” para su fuga con Olmedo, corre a los brazos de la tía Clara y casi grita: “¡Que yo también quiero quedarme aquí con la pobre Abuelita, como tú, tía Clara, como tú” (1982:298-9), se consuma la internalización del modelo; precisamente, es llevada al cuarto de su abuela Eugenia y acostada en su cama. La abuela, ya enferma, demacrada y a punto de morir, comienza a acariciar la cabeza de su nieta y es como si estuviera acariciando y preparando a su sucesora. Rodeada del retrato de su abuelo, del armario antiguo, de la silla de mimbre, del altar, María Eugenia percibe con horror en la voz y en el tacto acariciador de la Abuela, esa sutil relación especular que la va acercando hasta hacerla entender

que no tiene ella ni las fuerzas ni la valentía necesarias para romper ese espejo que la refleja. El modelo asumido es el de la Abuela Eugenia, no el de la tía Clara, por eso María Eugenia le dice no a la posibilidad de renunciar al matrimonio con Leal, por miedo a la soltería y a la pobreza. Para algunos autores, la decisión del personaje no tiene relación con nuestro planteamiento anterior. Julieta Fombona nos dice: “Si María Eugenia se somete no es por adecuación mezquina a la obligación, a la moral práctica, a las presiones del medio; lo que la lleva al sacrificio es tal vez la certeza de que la única manera que tiene de hospedarse en el mundo es a través del mito (Parra, 1982: XIX).

Según nuestro punto de vista, en la decisión del personaje están presentes todos estos elementos, el mito al que se refiere Fombona, es de alguna forma, la amalgama de la obligación, la moral, la abnegación, el sacrificio, lo que espera su familia de ella. Es mito, porque ya se le ha caído el andamiaje secreto que lo sostenía en el mundo e imponía todas esas condiciones a la mujer como única opción. Después del intento de fuga con Gabriel, María Eugenia trata tímidamente de cancelar el matrimonio con Leal. Ante la presencia del hombre decidido y seguro, ella sólo alcanza a balbucear algo acerca de una postergación, argumentando el

luto de su tío Pancho. La respuesta de Leal es categórica: no, y comienza a enumerar los inconvenientes. Dos cosas básicas impresionan a María Eugenia: la inminencia de la muerte de su Abuela, ante la cual vislumbra “nítidamente la catástrofe casi segura de mi vida, si perdía ahora esta oportunidad de casarme. Desaparecida Abuelita, eran los años de luto...¡ah!... después del luto, caso que hubiera desaparecido el inmenso poder de mi belleza, mi única razón de ser, sólo me quedaría ya por todo programa de vida la misma existencia de tía Clara,” y, la casa que le ha comprado Leal. María Eugenia reflexiona: “cuando (...) mencionó la casa que nos esperaba ya dispuesta de un todo, yo la vi abrirse como un asilo salvador, me dije a mí misma con satisfacción: -¡¡Mi casa!!” (1982:303).

Aquí, por momentos dudamos de si en realidad puede hablarse de sacrificio, aun simbólico. En el episodio del capítulo IX, se llega al momento de mayor intensidad narrativa de la obra, donde entre el sueño, la oscuridad, el nerviosismo y la indecisión, María Eugenia renuncia a su huida. Es un sacrificio muy cómodo éste e intuimos que María Eugenia se entrega a Leal, porque ha entrevisto que la opción de Olmedo implica la cercanía del abismo y, de alguna forma, ella se “sacrifica” para salvarse. En esto podemos arriesgarnos y afir-

mar que se necesitaba mucho más valentía para asumir el modelo de la tía Clara que el modelo de la Abuela Eugenia; por eso hablamos un “cómodo sacrificio”, a fin de cuentas se elige la opción menos riesgosa y la que favorece desde el punto de vista económico, a pesar de que el personaje nos hable de *su alma sin cuerpo o su cuerpo sin alma*.

Puede entreverse ese oculto temor que manifiesta de la Parra por los cambios bruscos y su preferencia por la búsqueda del equilibrio y la conservación; traigamos acá sus palabras acerca de cómo “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” (1982:474) Allí está la distancia: María Eugenia es “la evolución noble”.

María Eugenia llega a un supuesto desgarrador, a un dolor “estremecedor” por la pérdida de Gabriel, pero al mismo tiempo, está pensando en la casa cómoda que le espera, en el nombre, en la posición que le ofrece Leal. Tenía eso sí mucha razón Teresa de la Parra, cuando afirmaba a Guzmán Esponda, que su personaje estaba hecho de curvas y sinuosidades, cómo nos confunde y se confunde ella misma. Cuando Leal le habla y ella piensa en la inferioridad de éste frente a Gabriel, alegrándose imaginariamente del ridículo que

hubiese hecho Leal (odioso, déspota, cruel) si se hubiese dado la fuga, pensamos que cuando unas líneas más adelante se recrimina por su conducta y se desprecia a sí misma, es porque censura su falta de honestidad para con sus supuestos ideales, pero María Eugenia nuevamente nos llena de tierra los ojos:

-¡Ah! Aquella dualidad, aquella cobardía, aquel humilde renunciamento, aquel absurdo desacuerdo entre mis convicciones y mi conducta!... mi conducta mi cobarde conducta que siendo criminal para conmigo, era al mismo tiempo desleal para con aquel hombre (...) quien dentro de ocho días iba a darme una casa, y en ella todo cuanto necesitara, y su nombre, y su apoyo, y una posición social, y un porvenir seguro al abrigo de la miseria y de la humillante dependencia (1982:304).

Es una reflexión ambigua donde nos cuesta entender el porqué de su desprecio a sí misma: ¿por haber renunciado a Gabriel? O ¿por haber pensando en la fuga ofendiendo de intención a Leal? Sus convicciones y su conducta, ¿cuáles son realmente sus convicciones? Aparentemente sus convicciones son contrarias a las de su familia, puesto que es esto lo que ella ha querido demostrar a través de la escritura, pero cuando opone convicciones y conducta, se refiere a esta última como cobarde. ¿Podemos creer que es cobarde porque no se ha atrevido a dar el salto,

porque amando a Gabriel, creyendo en la libertad, actúa traicionando este sentimiento? No, aquí de nuevo María Eugenia nos enreda, su conducta es cobarde porque ha ofendido a Leal con la intención de fugarse. Luego entonces, sus convicciones son las de su familia. Quiere decir que María Eugenia no se recrimina por falta de decisión y valentía, sino precisamente por haber tenido un asomo de ellas, su conducta traicionó su convicción moral.

Después de que ya no hay posibilidad de vuelta, dice que ella y Gabriel hubiesen sido “frenéticamente felices”, sólo para contradecirse nuevamente y por última vez, cuando acepta que no era el amor lo que buscaba —aquí se quita una máscara— entonces, no ama a Olmedo: “es a otra deidad mucho más alta que siento vivir en mí, es a esta ansiedad inmensa que al agitarse en mi cuerpo mil veces más poderosa que el amor, me rige y me gobierna por la vida” (1982:310), y más adelante: “(...) era a ti quien perseguía sin saber quien eras”, pero se quita una máscara para ponerse otra. Continúa afirmando que no es ella quien actúa sino que es gobernada por fuerzas invisibles que la impulsan a una suerte de placer masoquista. Se produce entonces una especie de identificación con ese Espíritu de Sacrificio, existe una complacencia en ese gobierno, es un modo de vida que se

elige. Ya al final podemos ver una combinatoria entre el dejarse gobernar por fuerzas ocultas y el elegir: “Yo también te he buscado”, “yo también tengo ansia de sentir tu beso encendido y hondo”. Se busca cubrir con un velo de religiosidad, cercano a la experiencia mística una decisión que en el fondo es una decisión práctica, acorde con sus reales convicciones. Pero la grandilocuencia, el tono de lamento, la comparación con la tragedia griega, el holocausto, el sacrificio, la Deidad terrible, “la estorbosa innecesaria y declamatoria parte final”, como la definiera Arturo Úslar Pietri (Bosh, 1982:81), lo que hace es distraer al lector y darle cierta magnificencia al final. “Creo que me he dejado llevar por ese prurito tan común a todo el mundo: el deseo de brillar. He querido brillar por el sufrimiento y exaltarme en la compasión de ustedes” (1982:334) nos dice Mamá Blanca con respecto a una situación, por cierto muy diferente de la de María Eugenia: los moñitos que castigaban a diario su cabeza para rizarle el

pelo. Pero aún así ¿no encontramos con esta frase a través de la mano de la misma escritora, un contra eco al “sufrimiento” de María Eugenia Alonso? Ante la imposibilidad de brillar de otra manera (algo muy natural en María Eugenia) escoge el brillo un tanto sobrenatural del sufrimiento. Pero ¿es verdaderamente sufrimiento o es ese afán teatral del personaje de preocuparse por el efecto de sus actos en los otros?

La complejidad del personaje es tal, que ha logrado despistarnos en muchas ocasiones. María Eugenia se mueve sucesivamente en un juego de máscaras del cual ella misma no sabe que es parte. La escritura del diario y de la carta es una enrevesada búsqueda entorpecida por los enemigos que María Eugenia Alonso lleva dentro de sí, más peligrosos aún, porque no sabe que los lleva y cree que están fuera, en su familia, en los otros: las convenciones, la moral rígida, el deseo de matrimonio. De allí que el viaje emprendido al escribir, la lleve irremediablemente, en sentido inverso, al pasado.

Bibliografía

- ARAUJO, Orlando (1988). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- BLANCO FOMBONA, Rufino (1959). *Obras selectas*. Caracas-Madrid: Edime.
- BOHÓRQUEZ, Douglas (1995). *Humor, melancolía y amor en Teresa de la Parra*. En: *Memoria y cuenta del XX Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura venezolana*.
- BOSH, Velia (1983). *Lengua Viva de Teresa de la Parra*. Caracas: Editorial Pomaire.

- BOSCH, Velia y otros (1982). *Teresa de la Parra ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- BRAVO, Víctor (1984). *Hacia una nueva lectura de Doña Bárbara de Rómulo Gallegos: la novela amorosa*. En: *Revista de literatura hispanoamericana*, Maracaibo, N° 22-23, pp.41-57.
- BRAVO, Víctor (1994). *Fundación y tradición de la modernidad literaria en Venezuela*. En: *Revista Actual*, Mérida, No.28, pp. 7-15 y 171-190.
- CABALLERO, Manuel (1994). *Gómez, el tirano liberal*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, Manuel (1979). *Ídolos Rotos*. Barcelona: Los libros de Plon.
- FUENMAYOR, Víctor (1974). *El inmenso llamado*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- GARRELS, Elizabeth (1983). *Las grietas de la ternura*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- LASARTE, Javier. *Juego y Nación* (1995).Caracas: Fundarte-Universidad Simón Bolívar.
- LUCKACS, Georg (1974). *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Ediciones siglo XX _____ (1977). *Significación actual del realismo crítico*. México: Era.
- OROPEZA, José Napoleón (1984). *Para Fijar un rostro*. Valencia: Vadell Hermanos.
- PARDO, Miguel Eduardo (1981). *Todo un pueblo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- PARRA, Teresa de la (1982). *Obra* (Narrativa-Ensayos-Cartas). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- PARRA, Teresa de la (1957). *Cartas a Rafael Carías*. España.
- PAZ, Octavio (1993). *La llama doble*. Colombia: Seix Barral.