

Las raras. Parentescos femeninos, mediaciones discursivas y tensiones de época en *Confesiones de Dorish Dam* de Delia Colmenares y *Las memorias de Mamá Blanca* de Teresa de la Parra

The Rare Ones. Female Kinships, Discursive Mediations and Period Tensions in *Confesiones de Dorish Dam* by Delia Colmenares and *Las Memorias de Mamá Blanca* by Teresa de la Parra

EDUARDO MIGUEL HUAYTÁN MARTÍNEZ

Purdue University (Estados Unidos). School of Languages and Cultures, 640 Oval Drive, West Lafayette, IN 47907 (USA).

Dirección de correo electrónico: eduardoh95@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5476-3420>.

Recibido: 17-1-2021. Aceptado: 14-3-2021.

Cómo citar: Huaytán Martínez, Eduardo Miguel, “Las raras. Parentescos femeninos, mediaciones discursivas y tensiones de época en *Confesiones de Dorish Dam* de Delia Colmenares y *Las memorias de Mamá Blanca* de Teresa de la Parra”, *Castilla. Estudios de Literatura* 12 (2021): páginas, 161-189, <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.161-189>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.161-189>.

Resumen: *Confesiones de Dorish Dam* (1929) de Delia Colmenares (1887-1968) y *Las memorias de Mamá Blanca* (1929) de Teresa de la Parra (1889-1936) son dos novelas que reaccionan a las nuevas tendencias surgidas en la segunda década del siglo XX, explícitamente en el caso de las vanguardias e implícitamente en el caso del regionalismo. En este artículo, propongo, más bien, que se encuentran cercanas a la estética modernista y posmodernista. Ambas, a su vez, ficcionalizan géneros menores como el diario y las memorias para crear una alianza de género no exenta de tensiones. Además, desde una mirada *sui generis* y en un contexto de modernización, construyen personajes femeninos alternativos, disidente en de la Parra y transgresor (lesbiana) en Colmenares.

Palabras clave: mediaciones; modernismo; posmodernismo; vanguardismo; regionalismo; Colmenares; de la Parra.

Abstract: *Confesiones de Dorish Dam* (1929) by Delia Colmenares (1887-1968) and *Las memorias de Mamá Blanca* (1929) by Teresa de la Parra (1889-1936) are two novels that react to the new trends that emerged in the second decade of the twentieth century, explicitly in the case of the

avant-gardes and implicitly in the case of regionalism. In this article, rather, I propose that both novels are close to modernist and postmodernist aesthetics. Both also fictionalize minor genres such as the diaries and memoirs to create a gender alliance that has some tensions. In addition, from a *sui generis* perspective and in a context of modernization, they construct alternative female characters, dissident in de la Parra and transgressor (lesbian) in Colmenares.

Keywords: mediations; modernism; postmodernism; avant-garde; regionalism; Colmenares; de la Parra.

INTRODUCCIÓN

Delia Colmenares Herrera (1887-1968) y Teresa de la Parra Sanojo (1889-1936) son dos autoras latinoamericanas que tuvieron un activo trabajo literario a partir de la década de 1920. La coincidencia entre ambas no solo es temporal. En el ámbito político, ambas apoyaron públicamente los gobiernos dictatoriales de Juan Vicente Gómez (1908-1932) en Venezuela y Augusto B. Leguía (1919-1930) en Perú.¹ En el plano literario, escriben en un momento en el que conviven simultáneamente un modernismo crepuscular, el alba de las vanguardias latinoamericanas y la aparición telúrica del regionalismo. Mi hipótesis es que ambas obras se inscriben en una narrativa particular que reacciona frente a las nuevas formas surgidas en las primeras décadas del siglo XX, de manera explícita en el caso de las vanguardias, especialmente a la vertiente lírica, e implícita en el caso del regionalismo. Ninguna de ellas se inscribirá en estas tendencias narrativas, más bien, se encuentran cercanas al modernismo y al posmodernismo, pero desde una mirada *sui generis* dada por la experiencia y perspectiva femenina.

Además de los alegatos contra la poesía de vanguardia, tendencia clave en aquellos años, desde la escritura de relatos intimistas se distancian de novelas de tonalidad mayor, textos fundacionales con intención de abarcar la totalidad de la nación, como *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera (1889-1929) o *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos (1884-1969). A su vez, ambas autoras recurren a discursos confesionales de carácter autobiográficos para novelar: la memoria en el caso de Teresa de la Parra y los diarios en el caso de Delia Colmenares. Esta apuesta crea

¹ Son testimonio las cartas de Teresa de la Parra apoyando el gobierno de Juan Vicente Gómez (González Boixó 1996); por su parte, Delia Colmenares en su novela *Epistolario del soldado desconocido. 1879-1883* (1926) escribe una breve biografía apologética de Leguía en una especie de exordio, el contexto es el plebiscito para el regreso de Tacna y Arica al Perú, luego de la guerra con Chile.

una tensión a partir de la proyección de una doble autoría ficcional: las jóvenes escritoras que deciden hacer público los relatos intimistas de mamá Blanca y Dorish Dam respectivamente. Entre la escritura inicial y el atrevimiento de publicación se crean dos proyectos no necesariamente confluyentes, más bien, en constante tensión. Como resultado aparece la representación de mujeres de una identidad femenina alternativa — disidentes y lesbianas— escasamente disponible en el repertorio de personajes de los modernistas, regionalistas y vanguardistas.

Finalmente, ambas autoras reaccionan frente a los procesos de modernización latinoamericanos. Es común una mirada desconfiada y escéptica, aunque se reacciona de forma ambigua y contradictoria. Mamá Blanca rechaza los estilos de la ciudad y sus modelos urbanos, añora una feminidad rural y, a la vez, exalta un nuevo tipo de feminidad alternativa que se ha habituado a la urbe. Desde un anclaje profundamente clerical, Delia Colmenares critica la modernidad representada en la experiencia de la ciudad y las mayores licencias sociales de la mujer ciudadanas, aunque el discurso de la joven escritora, especialmente en el último apartado, y las formas decadentistas —una preciosista y detallada descripción de los encuentros lésbicos de la protagonista— genera una tensión irresuelta. Sobre Teresa de la Parra se han escrito abundantes aproximaciones a su breve y fundamental obra; no es el caso de la autora peruana Delia Colmenares. Este trabajo es también una apuesta por rescatar su novela *Confesiones de Dorish Dam* y pensar las múltiples coincidencias con unas de las novelas más reconocidas en Hispanoamérica.

1. ALEGATOS, TENDENCIAS Y ESTILOS

La década de 1920 es un periodo rico y de profundas transformaciones en la literatura y la cultura hispanoamericana. De un lado, se incuban las vanguardias latinoamericanas a partir de los diversos “ismos” generados en Europa desde la década anterior. En Perú, por ejemplo, aparecen publicaciones como el poemario *Trilce* (1922) de César Vallejo o la novela lírica *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán. De otro lado, alrededor de esos años, en el continente aparecen novelas importantes como *Hombres de Bronce* (1919) de Alcides Arguedas, *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera o *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos que vienen a forjar el regionalismo y los indigenismos andinos de las décadas siguientes. Usando las categorías de Raymond Williams (1988), las novelas regionalistas/ indigenistas se convertirían prontamente en

narrativas *hegemónicas* y en el caso de las vanguardias serían *emergentes* y con mayor suerte de canonización en sus vertientes líricas (la poesía de Borges, Vallejo, Huidobro). Nuestras autoras conviven, desde una posición *residual* y subalterna, en estos espacios discursivos ampliamente masculinos. Responden indirecta o directamente a ellos a partir de relatos íntimos que se inscribirían más en los últimos suspiros del modernismo y posmodernismo hispanoamericano.²

En la novela de Teresa de la Parra, una joven escritora asume el rol de editora y mediadora de las memorias de una mujer mayor llamada Mamá Blanca. La trama central desarrolla el periodo de su niñez en la hacienda familiar Piedra Azul y la pérdida de esta para entrar en el mundo de la ciudad que presupone la anulación de la libertad que gozaban en la hacienda. En la presentación, esta escritora realiza un alegato estético contra ciertas tendencias vanguardistas hegemónicas de las letras occidentales. La intervención misma sobre el texto original, la edición y selección hecha por dicha joven, también apunta a distanciarse de aquellas tendencias. Ella básicamente ha querido “condensar” y “corregir” (12) una escritura que de por sí se caracterizaba por su naturalidad y claridad. Más bien, señala que existe una literatura que se encuentra en la vera opuesta de esta: “En nuestros días, el ingenio alerta suele realizar en la sombra, entre formas desapacibles y a espaldas de la naturaleza, obras de un esplendor hermético” (12). El vanguardismo lírico se caracterizó por el hermetismo de su mensaje, debido, en gran parte, por la construcción de metáforas disonantes. Con ironía la joven escritora continúa: “Para llegar a ellas [las obras], es preciso forcejear mucho tiempo, hasta abrir siete puertas con siete llaves de oro, cuando se logra penetrar en el último recinto, se contempla con extenuación un punto interrogativo velado y suspendido en el vacío” (12). Para la joven escritora, el desciframiento del mensaje hermético vanguardista es imposible, el trabajo hermenéutico resulta en vano. Señalará su intento de acercamiento con los movimientos

² Una novela próxima al repertorio de las escritoras es *Alsino* (1920) del escritor chileno Pedro Prado. Esta también ha sido inscrita dentro del modernismo por el estilo lírico de la prosa y el carácter insular e introspectivo del personaje principal (Martín, 1996). Otros dos casos con aristas de contacto, por la subjetividad narrativa del relato en primera persona, son *Don Segundo Sombra* (1926) y *El juguete rabioso* (1926); novelas, además, con una nueva sensibilidad y con una mayor ligazón a una estética vanguardista que encontrará su madurez en el Boom. En palabras de Hugo Verani (1992), estas últimas obras inauguran “una tradición narrativa que tiende a convertirse progresivamente en campo de incesante experimentación” (1078).

vanguardistas cubistas y cómo ha intentado hallar el significado en ellos: “he llevado siempre a exposiciones cubistas y a antologías dadaístas, un alma vestida de humildad y sedienta de fe: lo mismo que en las sesiones espíritas, no he visto ni oído a mi alrededor sino la oscuridad y el silencio” (13). A su vez, critica el carácter poco democrático y elitista de las vanguardias al crear artefactos estéticos tan poco accesibles para los lectores comunes y corrientes atareados con las responsabilidades cotidianas: “La escuela de lo hermético, unida a la falta de tiempo, condición que gobierna todas las horas de nuestros días, ha logrado colocar los placeres del espíritu y las sonrisas de la idea al alcance de nadie” (13). Teresa de la Parra experimenta *in situ* el auge de las vanguardias, pues vivió en París en aquellos años. Sin traducciones de por medio, pues lee en francés, rechaza con plena convicción aquel movimiento.

Confesiones de Dorish Dam narra la vida de un par de mujeres adineradas y cosmopolitas, la Baronesa de Solimán y la joven Dorish Dam, que experimentan las diversiones públicas y actividades intelectuales de una Lima cada vez menos pueblerina. Ellas, además de amigas, son amantes y viven una sexualidad disidente que trae conflictos en la joven Dorish y la empuja, en parte, al asesinato de la Baronesa.³ La novela desarrolla un alegato menos extenso y detallado contra las vanguardias, aunque se la mencione explícitamente. Esta distancia con el vanguardismo pasa por su cercanía, valoración y confluencia estética con la figura y la poesía del poeta modernista peruano José Santos Chocano (1875-1934). La protagonista rememora un recital del poeta en una de sus innumerables

³ Si la obra de Teresa de la Parra ha sido continuamente reeditada; suerte contraria ha corrido Delia Colmenares. *Las confesiones de Dorios Dam* solo tiene una edición hasta el momento, el año de esta ha creado confusiones, pues no es consignado en el libro. Si bien existen varias menciones por diversos críticos, sobre todo peruanos, estos no profundizan en sus aproximaciones. En cuanto el año de publicación, Esther Castañeda (1984), como Luis Alberto Sánchez (1965), en un inicio, Elsa Villanueva (1969) y Giovanna Minardi (2000) no arriesgan a señalarlo. Lady Rojas Benavente (2010) sostiene que se publicó en 1926, más bien, este año publica su primera novela *Epistolario del soldado desconocido. 1879-1883*. Edna Coll (1992) señala como fecha de publicación 1929 en base a otra referencia de Luis Alberto Sánchez (1968). Delia Colmenares publica en 1922 su primer libro de poemas titulado *Iniciación* (García y García 1925). Se descarta, por tanto, las posteriores referencias de Carmen Tisnado (1997) y Claudia Salazar (2018), quienes consignan el año 1919 como el de la fecha de publicación. Azarosamente, trabajé con una edición que tiene el autógrafo de la autora dedicado a Luis Alberto Sánchez y es firmado por puño y letra en 1929. Este hecho apoya las afirmaciones de Sanchez (1968) y Edna Coll (1992).

asistencias a las actividades culturales en la ciudad: “El gran poeta Chocano, con voz sonora y robusta, comenzó a recitar sus mejores poesías, después de los estruendos aplausos por su presencia en el palco escénico” (103). Incluso se hace referencia a un poema en particular para luego citarlo: “Vino luego el célebre y precioso poema de «El trítico de la torre» —(aunque los vanguardistas digan que esta clase de poesía no es de la hora actual; lo bello perdurará siempre a través de los siglos)” (103). La joven bohemia valora la poesía del vate modernista y da signos de cómo el modernismo, frente a la consolidación de las vanguardias, se ha tornado *residual*, usando un término Raymond Williams (1988) o “cenital” como señala Nelson Osorio (2000) en su periodización del modernismo.⁴ Por otro lado, a diferencia de de la Parra, lo que si se encuentra en la narración del diario es un cuestionamiento a la crítica literaria. El libro discute sobre un debate literario mayor, no solo entre momentos creativos, sino ante aquellos que validan una obra como digna de ser leída y valorada. En voz de la Baronesa, la amante de la joven Dorish, se dice:

Los críticos tienen el criterio de criticar las cosas según su lógica y su talento. Por eso el crítico, según mi razonar, no podrá jamás hacer el juicio puro sobre el puro arte porque no lo siente este. Para ser un sincero crítico hay que ser primero artista y después crítico porque si no lo es no alcanzará a comprender lo que el artista comprendió (36).

Como en tantas otras áreas, la crítica literaria fue un campo monopolizado por los hombres, por tanto, este párrafo es un alegato a la valoración injusta que estos realizaban del trabajo intelectual de las mujeres y que la autora real debió experimentar en su momento. La defensa que hace Colmenares en voz de la Baronesa puede ser un tanto maniquea, pues invalida del trabajo de la crítica a todo aquel que no sea artista; sin embargo, debe ser leído en el horizonte de las pugnas de las mujeres por ganar un lugar en el trabajo intelectual. La peruana Elvira García y García en el tomo 2 de su monumental libro *La mujer peruana a través de los siglos. Serie historiada de estudios y observaciones* (1925), uno de los primeros y pocos intentos en trazar una historia de las intelectuales peruanas, le dedica unas páginas al trabajo inicial de una

⁴ No es un dato menor que el primer poemario de Delia Colmenares, *Iniciación* (1922), cuenta con un breve prólogo de Santos Chocano y, también, unos comentarios finales, relativamente extensos, de otro de los escritores fundamentales del modernismo peruano, Abraham Valdelomar (1888-1919).

joven Delia Colmenares y entre otros consejos le sugiere: “Es necesario, que persevere, la nueva escritora y que no se sienta contagiada, con el desdén y la indiferencia, con que se recibe entre nosotros, toda iniciativa femenina” (177). La crítica al ámbito letrado masculino es más una preocupación en Colmenares que en de la Parra.

Aníbal González (1987) señala que la novela modernista se ubicaría en los inicios del proceso que llevaría hacia la novela de la tierra (regionalismo o mundonovismo) y la novelística vanguardista de la década de 1920 y 1930. Más bien, la novela modernista, al menos algunas producidas tardíamente, convive con aquellas tendencias. Si *Las memorias de mamá Blanca* puede ser considerada como una obra posmodernista de tipo intimista —reacciona al exagerado cosmopolitismo modernista a través de un retorno a la temática localista (la vida en la hacienda Piedra Azul), descripción del mundo rural venezolano (en un pasado anclado en el siglo XIX), interés por la familia (importante presencia de la madre y las hermanas), costumbres y tipos locales (la cosmovisión y la oralidad de Vicente Cochocho), un desarrollo de acciones y anécdotas más activo que introspectivo—, *Las confesiones de Doris Dam* presenta una serie de características modernistas.⁵ Rita Felski (1995) rastrea un fenómeno similar de diversidad de tendencias y temporalidades en la escritura de las mujeres del *fin de siècle* francés: “Yet it is also evident that some of the women’s texts discussed in such surveys are less informed by the credo of modernist experimentalism than by alternative literary traditions” (24). Las novelas que trato en este artículo son narrativas alternativas al canon del regionalismo y en su propuesta de representación femenina. Por su estilo se podría creer que están más cerca de la obsolescencia que de la

⁵ Ivan Schulman (1969), en consonancia con la crítica actual, tuvo la convicción que el modernismo no es una escuela o movimiento, sino un estilo de época, una manifestación del espíritu contemporáneo, que afectó al campo de la cultura y también a la vida social y a la política a fines del siglo XIX. Se trató no solo una cuestión de formas, sino de ideas que encontró su expresión en un lenguaje renovado y preocupado por la expresión. Se caracteriza por ser sumamente heterogéneo y complejo. Como varios autores han señalado, entre ellos Gabriela Mora (1996), en él confluyen múltiples influencias y redes intertextuales que le brindan un carácter sincrético: el romanticismo, el naturalismo, el parnasianismo, el simbolismo, el impresionismo, el decadentismo, el expresionismo. Incluso, José Miguel Oviedo (1997) afirma que “no hay *un* modernismo, hay pluralidad de *modernismos*, de amplias vías abiertas dentro de un cauce común” (cursivas del autor) (218). Más bien, para Mora, en cita a Gutiérrez Girardot y Burgos, se tendría que hablar de “continuidad” de movimientos, de líneas paralelas entre continuidad y ruptura. La heterogeneidad y la pluralidad es la impronta prevalente.

novedad; sin embargo, el tratamiento sobre la identidad femenina crea nuevas formas de imaginar el rol y la identidad de las mujeres. O visto de modo opuesto: la novedad formal de las vanguardias masculinas o el regionalismo se ve limitada por la representación tradicional de las feminidades.⁶ Felski (1995) describe bien la polivalencia ideológica de los textos: “A text which may appear subversive and destabilizing from one political perspective becomes a bearer of dominant ideologies when read in the context of another” (27). Un texto modernista o vanguardista puede plantear una demoledora crítica de la modernidad, pero al mismo tiempo ser reaccionario en temas de género.

En cuanto a periodizaciones del movimiento modernista, a pesar de la complejidad, se puede esbozar la propuesta por Nelson Osorio (2000): 1) *Auroral*: iniciadores (José Martí, José Asunción Silva); 2) *Cenital*: modernismo canónico, “rubendarismo” y 3) *Crepuscular* (postmodernismo): readecuación desde el mismo sistema poético hegemónico, no es una ruptura alternativa ni poética de negación. Entonces, ambas autoras por el periodo en el que escriben se ubicarían en un periodo crepuscular, de la Parra habiendo superado el estilo más ortodoxo del movimiento a nivel formal y Colmenares más inmersa en esas formas modernistas y tópicos decadentistas. Estilísticamente, la autora peruana estaría más cerca de *Ifigenia, diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924).⁷ La novela recurre al uso de una prosa que en sus descripciones despliega una marcada influencia modernista.⁸ En su

⁶ Francine Masiello (1985) señala que el regionalismo o mundonovismo correlaciona familia y Estado, la autoridad del individuo masculino y la historia nacional. Por el contrario, “las novelas escritas por mujeres a partir de la época de vanguardia cuestionan los principios que organizan la familia dentro de la obra literaria” (813). Masiello no reflexiona sobre el estilo de de La Parra y la incluye dentro de la vanguardia narrativa y en un rango muy disperso de autoras que va desde la década de 1920 hasta la década de 1950. El aporte de la crítica norteamericana es que está pensando más en la aproximación innovadora de las feminidades que está proponiendo de La Parra y lee esta innovación como vanguardista.

⁷ Otra coincidencia con esta novela es la relación que entablan la joven María Eugenia y la mujer de mundo Mercedes, en la que se juega con la fantasía de una relación lésbica entre ambas o que permanece velado o sugerido, entrelíneas, en la sobresaliente prosa de la escritora venezolana (Molloy 2012). Por su parte, Dolores Alcaide (2011) a través de una lectura especular muestra que en la novela existe: “una relación muy fuerte e íntima entre mujeres, en la que la sensualidad y el erotismo abundan y que, por otra parte, supone fuente de fuerza y poder para la protagonista” (37).

⁸A nivel ideológico también se perciben las reminiscencias del *Ariel* de Rodó. Colmenares, como el ensayista uruguayo, defiende el arte, la espiritualidad, frente al

estudio sobre la novela modernista masculina, González (1987) lo llama “el modelo de la famosa «prosa artística» que introdujo Martí” (25). Dadas las escasas aproximaciones a la novela de Colmenares, me detendré a ver estos rasgos. La autora peruana recurre a un lenguaje preciosista y meticoloso para describir, por ejemplo, los espacios arquitectónicos del centro de Lima. Me permito citar inextenso:

El Palacio de la Baronesa de Solimán se lucía soberbiamente en el amplio y hermoso paseo ‘Colón’. Bello Palacio en cuyos aleros calados, semejando finísimos encajes de Bruselas, se paseaban impávidas e inquietas blancas y tornasoladas palomas mensajeras (...) volaban alrededor de los surtidores que en lluvia continua mojaban constantemente los rojos rosales que quedaban junto a las dos escalinatas de mármol rosa que conducían hacia el primoroso hall de la parte alta del Palacio (16).

Como en el modernismo más tradicional, las descripciones preciosistas están íntimamente relacionadas con espacios aristocráticos como palacios y palacetes. Infaltable se halla la presencia del mármol, material noble como signo de distinción y alcurnia; finalmente, la presencia de una naturaleza domesticada y en armonía con el espacio es representada por las palomas y los rosales. En el plano formal, la adjetivación y las construcciones subordinadas otorgan musicalidad.

Si bien la novela se desarrolla en la ciudad de Lima, se reconocen una serie de referencias espaciales topográficas como distritos, plazas, palacios, palacetes, teatros, cines; la forma de nombrar a la mujer que seduce a la joven Dorish resulta una marca de exotismo, a ella se la conocerá en todo el relato como la Baronesa de Solimán.⁹ En una época en la que los títulos nobiliarios van desapareciendo, producto de los procesos de democratización y secularización de las sociedades latinoamericanas

materialismo de los centros metropolitanos: “hoy día se ama más la materia que el espíritu. Hay un ambiente por todas partes de un egoísmo exagerado violento, que resta interés a las cosas que se relacionan con el arte” (192). El proyecto de Rodó, además, imagina una sociedad latinoamericana donde el cristianismo juega un rol central por su carácter caritativo e idealista y que incluso llega a ubicarse por encima de la ciencia en su escala de valores. Los debates morales sobre la sexualidad y los roles de género en Colmenares también orbitan en un paradigma cristiano que se juega entre la virtud y el vicio. Finalmente, tanto Rodó como Colmenares ven con escepticismo los avances y promesas de la ciencia y la tecnología.

⁹ Si nos remitimos al plano histórico occidental, Solimán, “El magnífico”, fue sultán que gobernó el imperio Otomano entre 1520 y 1566.

causa un efecto estético de desfamiliarización a nivel espacial y temporal. Otro rasgo de exotismo se hace presente en la siguiente referencia oriental en la organización del espacio y los elementos que adornan el palacio:

En el salón no había ni un solo mueble. Únicamente debajo de cada palmera cuatro o seis almohadones de seda de vivos colores. Y en el salón había doscientas palmeras. Pavos reales dorados, blancos y azules, paseaban entre los almohadones abriendo sus colas que eran bellísimos abanicos (17).

González (1987) señala que, en oposición al criollismo, la novela modernista asume “una óptica de marcado sesgo cosmopolita y urbano al enfoca la problemática nacional” (17). En Colmenares, el cosmopolitismo como rasgo modernista se describe en doble entrada: Lima es retratada como una ciudad moderna en la que conviven e interactúan hombres y mujeres de diferentes nacionalidades, especialmente europeas, como el amante suicida de Dorish, un joven ruso que trabaja en un circo venido desde Europa; de otro lado, en la parte final y menos lograda del libro, la larga enumeración sumaria del peregrinar de la joven, luego de asesinar a la Baronesa, pasa por New York, París, Londres, Berlín, San Petersburgo, Roma, Madrid e incluso Tokio.

2. MEMORIAS, DIARIOS Y MEDIACIONES

Las memorias de Mamá Blanca (1928) fue publicada por primera vez en francés y por entregas en la *Revue de L'Amérique Latine*. La primera edición en español, también publicada en Francia por la editorial Le Livre Libre, y en formato de libro aparecerá en 1929 e incluye el apartado “Advertencia”. Cabe destacar que ediciones posteriores como de La Haya la colocaron como epílogo o la de Editorial mexicana la suprime (1996: 5). El texto introductorio de la “Advertencia” es un paratexto ficcional que complementa al cuerpo textual central de las memorias. A partir de esta complementariedad se provoca una doble enunciación y, por tanto, una doble autoría y finalidad del texto como artefacto ficcional: la autora textual Mamá Blanca, cuya finalidad es contar sus “memorias” en un diario, y la mediadora-editora, quien quiere resaltar a Mamá Blanca como un paradigma femenino. Este paratexto no solo funciona como una presentación de los datos generales y origen del texto, “las memorias” escritas a mano, la amistad entre la niña y Mamá Blanca y el legado de aquella; sino que crea una tensión entre la autora (Mamá Blanca) y la

mediadora-editora del texto (la niña devenida en escritora). Por tanto, la autoría implícita se presenta compleja dado que la mediadora, al editar (“ordenar”) el texto original y decidir hacer público las primeras cien páginas (de un total de quinientas), también se convierte en una autora más del texto. Además, se produce un cambio en la denominación de los manuscritos, como bien ha descrito Elena Grau-Llevería (2009):

Mama Bianca denomina a lo que escribe “diario” no porque lo que escriba sea un diario sino porque en su código lingüístico-social el diario es una forma de escritura que si le está socialmente permitida a la mujer. Pero la Escritora ya no siente esa ansiedad y denomina el texto de Mama Bianca “memorias”. Por medio de este cambio, la Escritora le otorga al texto un carácter histórico y político (50).

Habría que matizar esta cita, el diario íntimo, para Caballé (1995) es “la quintaesencia de la literatura autobiográfica, su manifestación más genuina y consustancial, aquella que permite —por la inmediatez de la escritura— una mayor espontaneidad en la exteriorización del yo” (51). Efectivamente, Mamá Blanca escribe un diario espontáneo donde lo que prima es el largo fluir de sus recuerdos más íntimos de su niñez y de su familia. La intención del proyecto textual de Mamá Blanca es la preservación de su memoria (entendida por ella como pasajes cotidianos de su intimidad): “Me dolía tanto que mis muertos se volvieran a morir conmigo que se me ocurrió la idea de encerrarlos aquí. Este es el retrato de mi memoria. Lo dejo entre tus manos. Guárdalo con mi recuerdo algunos años más” (12). De otro lado, tenemos el proyecto de la niña, devenida en profesional de las letras. Elizabeth Garrels (1985) argumenta que a través de esta estrategia de mediación Teresa de la Parra “busca legitimarse como escritora, en otras mujeres (...) no recurre a la autoridad patriarcal del arte, sino a una autoridad alternativa que ella misma reconstruye” (133). La mediadora-editora, a partir de la experiencia compartida con mamá Blanca y del texto que ella le legó, proclama a mamá Blanca un ideal femenino que se distancia de la mujer tradicional de clase alta y, a la vez, una mujer que responde ética y estéticamente, de un lado, a los mandatos sociales de la clase criolla americana y, de otro lado, a una racionalidad masculina y a la literatura vanguardista y regionalista de esos años. En otras palabras, en *Las memorias de mamá Blanca*, de la Parra reivindica ciertos valores asociados a lo femenino y que son vistos como inferiores con relación a los valores atribuidos a la masculinidad. Se

entenderá, por esta razón, la memoria, en tanto género autobiográfico, como la selección de acontecimientos y personajes relevantes y significativos, que son subsidiarios a una toma de postura o visión de mundo; en el caso de la joven escritora, a una agenda política de género en favor de nuevas feminidades.

En primer lugar, la autora-editora valora una percepción del mundo arraigado a lo concreto y a la praxis cotidiana, frente a la abstracción de la razón instrumental. Valora la cosmovisión de los hombres y mujeres que trabajan en la hacienda, quienes “acordar las cosas con la vida” (5). En ese sentido, se proclama una conexión cercana con la naturaleza que está llena de fantasía, compara esta experiencia con el trabajo del fabulista francés neoclásico La Fontaine, pero para mostrar más bien cierta sabiduría animista en relación con la naturaleza y no un afán pedagógico: “Las violetas de esta orilla del patio viven tristes porque son pobres y no tienen novio ni vestidos con que asomarse a la venta” (7). La joven escritora dice que la inteligencia de Mamá Blanca se nutre de la naturaleza y “en el saborear cotidiano de la vida” (9). Este sería, por ejemplo, un distanciamiento rotundo de la lógica positivista del naturalismo finisecular.

Otro alegato contra la racionalidad es la educación sentimental que Mamá Blanca le legó. La educa con los afectos, no con el intelecto: “la amaba y que, como todo amor bien entendido, en su principio y en su fin, me buscaba a mi misma” (7). Una educación sentimental que recién llegará a experimentar cuando sea adulta:

donde podía contemplar a mi sabor todas las divinas emociones que la vida por previsión bondadosa no había querido darme todavía, bien que a menudo, por divertirse quizás con mi impaciencia, me las mostrase desde lejos sonriendo y guiñando los ojos maliciosamente (8).

A su vez, le relata su vida, desde la oralidad, no desde el poder de la escritura, asociada culturalmente como un quehacer masculino metaforizado por el uso de la pluma (fálica), como bien señalaron Gilbert y Gubar (1979). La joven escritora cuenta: “Como Mamá Blanca poseía el don precioso de evocar narrando y tenía el alma desordenada y panteísta de los artistas sin profesión, su trato me conducía fácilmente por amenas peregrinaciones sentimentales” (8). Nuevamente, se destaca el valor de la intuición sobre la racionalidad cuando le enseña a tocar el piano y le cuenta

que lo aprendió por intuición, sin escuela. Como bien sintetiza Rose Anna Mueller (2012), “Teresa de la Parra was constantly searching for ways to renew and create new ways to write, from the intimate and the personal, to the collective and the oral” (86).

Confesiones de Dorish Dam, por su parte, se abre con un “Prefacio” ficcional en el que la mediadora, una joven y conocida escritora, da cuenta de cómo conoció casualmente a Dorish Dam en un viaje trasatlántico y cómo esta le heredó sus diarios.¹⁰ Al igual que Teresa de la Parra, Delia Colmenares se vale del artificio del manuscrito privado, una estrategia hartamente transitada en la literatura francesa del siglo XIX, que le pertenece a otra mujer sin vocación literaria o en búsqueda de reconocimiento artístico. Dorish le dice a la joven autora: “Yo he tenido la divina y caprichosa audacia de ir anotando en cuartillas la turbulenta vida mía, anotando los teatros en que he actuado, anotando a marionetas que han tomado parte en la tragicomedia de la existencia misma” (8). Claudia Salazar (2018), en una de las escasas aproximaciones a esta novela, destaca que al inicio se encuentra una famosa cita de Oscar Wilde: “No existen libros morales y libros inmorales. Hay libros bien escritos y libros mal escritos” (216). La joven escritora que organiza los diarios parece enfrentar los mismos dilemas que la joven protagonista de aquellos y la autora implícita del libro.

Si entre mamá Blanca y la niña se teje una amistad basada en la empatía y la complicidad, la relación afectiva que podría entablarse entre una abuela y su nieta, entre Dorish y la joven escritora se percibe una mutua atracción erótica: “La bella figura de esta mujer me llamó enormemente la atención. Diríase la sublime y diablesca creación de una estampa de Leonardo de Vinci” (5). La joven escritora continúa y cuando rememora el encuentro hace alusión a su lujoso vestir y arriesga a adivinar su edad: “lucía morbosamente unos veinticinco años. Ni alta, ni baja, delgada, de una palidez deliciosa y el cabello de un oro tenue” (5). Además, recuerda a Dorish verbalizando la atracción de connotaciones sexuales que sintió en su presencia:

¹⁰ Klaus Meyer-Minnemann (1984) hace referencia a esas novelas modernistas que, por lo menos en parte, retratan escenas en el buque transatlántico: “asegura el intercambio entre centro y periferia (por cierto, mucho más importante para ciertas capas sociales de la periferia que para el centro) el escenario de la acción. Este es el caso de *Sangrepatricia* de Díaz Rodríguez y de *La ilusión* del argentino Angel de Estrada” (437).

—Ud. Tal vez se ha dado cuenta de mi enorme simpatía hacia su persona. Desde que la vi por primera vez en el comedor de este barco, no sé qué cierta afinidad me atraía hacia Ud. Cuando yo fijé la mirada a su mesa, Ud. comía con tanto gusto unos melocotones que yo me entusiasmé por ellos (6).

Dorish, además, le dice que la conoce por su profesión de escritora y que por esa actividad la admira y la quiere; pues se reconoce en los personajes como Cleopatra y Salome mencionados en *Las princesas malditas*, un supuesto libro de palpitante título decadentista que la joven escritora ha publicado. En el recuerdo de la joven narradora, Dorish se identifica como una mujer cosmopolita y especialmente maldita que ha viajado por Europa y Oriente: “Soy suramericana y he vivido lo invivible... Sí, soy una visionaria infernal (...) Yo, alma bohemia, con luz, con locura, con ideas, con embriaguez de deseos de laberintos sensuales” (6). Colmenares se apropia de un tipo del repertorio modernista, me refiero a “la mujer fatal”, para desde ese lugar pensar un tipo de feminidad que transgrede las normas patriarcales, heteronormativas, aunque teñida por una serie de aprensiones como la culpa de impronta religiosa que atormenta al personaje.¹¹ Sin embargo, esta mujer fatal experimenta relaciones lésbicas. Se escapa totalmente de los límites del repertorio modernista hispanoamericano.¹² Dorish realiza un viaje de introspección en el que se reconoce y se describe a sí misma con mucho detalle y contradicción: “soy unas veces sutil, exquisita, dulce, ingenua, Julieta; y otras terribles pecadoras, Thais” (8).

A diferencia de las memorias de Mamá Blanca, el relato de Dorish Dam es un relato de urgencia en el que intenta organizar el caos interno que le provoca desasosiego. Dorish ha vivido una vida licenciosa que le resulta culposa, dolorosa, pues escapa a los parámetros de mujer burguesa,

¹¹ Para Aníbal González (1987), la escritura modernista adopta y adapta tópicos de la literatura europea de fin de siglo, especialmente del decadentismo y su catálogo y archivo de tópicos: la mujer fatal, el dandy, el spleen, la necrofilia, la conversión, la confesión, el peregrinaje, entre otros. Varios de estos tópicos, además de la mujer fatal son fácilmente reconocibles en la novela de Colmenares, desde el título hasta el peregrinaje por el mundo.

¹² Felsky (1995) sostiene que la figura de la lesbiana cumple una doble función en la literatura europea de *fin de siècle*: de un lado, representa un avatar de perversidad y decadencia que ejemplifica la movilidad y ambigüedad de las formas del deseo. De otro lado, sirve a los escritores para explorar un rango de placeres subjetividades sin poner en riesgo su masculinidad.

“ángel del hogar”, en un sistema de género aún tradicional que limita el rol de la mujer al espacio privado y a los trabajos de cuidado y afecto. A pesar de haber trasladado sus experiencias a un diario de confesiones, el dolor no ha podido ser mitigado: “Esas cuartillas las tengo en desorden y siempre van en mi maleta de viaje; esas cuartillas son para mí como perversos cilicios” (8). Precisamente, la referencia al cilicio —una faja con cerdas o púas que se lleva ceñida al cuerpo como penitencia o mortificación— da cuenta de una culpa de tenor cristiano que se intenta expiar.

La penitencia de Dorish se debe a su vida bohemia, a su libertad de movimiento en el espacio de las diversiones públicas de una ciudad cada vez más abierta al mundo, a la experimentación sexual fluida que ha tenido con la Baronesa de Solimán y, a su vez, la atracción y el flirteo con algunos hombres.¹³ En cuanto lo primero, la narración no escatima en los detalles del encuentro sexual: “Y el deseo lujurioso de la Baronesa se revelaba en la mirada ávida por ver y palpar nuevamente mis senos que saqué a su vista para convencerme de lo que iba a hacer. En seguida sus manos los cogieron y los acariciaron. Y luego los besó” (50). El estilo narrativo devela la tensión entre una constante referencia a la culpa cristiana y la descripción explícita de escenas homoeróticas. Nicole Albert (2016) señala que el advenimiento del romanticismo inyecta un semblante de “sinful vice” (81) a las relaciones amorosas y sexuales entre mujeres. Ya en en la última década del siglo XIX, para la medicina de la época: “sapphism is not only a perversion but also an illness and thus requires treatment and cure” (Albert, 2016: 103-104). Las tribulaciones del personaje de Colmenares pasan por concebir su vida sexual como un vicio pecaminoso a expiar y no como una enfermedad que se pueda curar. Solo parecen caber aquellas dos posibilidades de interpretación para la época. Al mismo tiempo la joven

¹³ La propuesta de Colmenares es insular y osada, pero que escriba sobre lesbianismo en la década de 1920 no debiera sorprendernos del todo. Como lo explica muy bien Nicole Albert (2016), existe sobre el tema un amplio repertorio disponible en la literatura francesa del siglo XIX —simbolismo, parnasianismo y decadentismo. Baudelaire es uno de los primeros poetas en escribir sobre el tema en el poema “Lesbos”, incluso *Las flores del mal* inicialmente llevaba por título *Las lesbianas*. En 1870, se publica la novela *Mademoiselle Giraud, ma femme* de Adolphe Belot. El primer retrato de una mujer lesbiana que utiliza la fórmula de la confesión de la voz masculina, sobre la relación de su amada con otra mujer. Solo por citar un par de casos más, Zolá publica *Pot-Bouille* en 1882, ocho años después se publica una de las primeras muestras de narrativa con personajes lésbicos escritos por una mujer: *Claudine à l'école* de Colette.

pecadora se regodea en la sensualidad mientras castiga su consciencia.¹⁴ La narradora describe la dinámica de la relación en este tono:

la Baronesa es mi gran enamorada, mejor dicho: ella me hace el amor a mí. ¡Es encantador! Cuando recién me conoció me regalaba continuamente flores, perfumes, bombones... iba con ella a todas partes; luego me besaba diciéndome palabras muy bonitas de que yo era tan buena y tan linda que por ello me admiraba y me quería... Tal, como si fuese un macho enamorado de una hembra. Después llegó lo sensual: querer verme el cuerpo para acariciarlo y de la caricia llegaba el vértigo y el espasmo... (41).

Claudia Salazar (2018) piensa que la relación “Aún se encasilla en los imaginarios que articulan el binomio activa-pasiva: el de la lesbiana masculina, que imita las actitudes y conductas de los hombres, en oposición a la lesbiana femenina que asume el rol de la pasividad” (217). Nuevamente, es necesario pensar en el repertorio disponible para Colmenares. Albert (2016) señala que en el *fin de siècle*, la representación y las relaciones entre lesbianas imaginaba dos roles: un rol más femenino y pasivo (víctima seducida) y otra que asume un rol masculino activo, incluso con una postura fingida de brutalidad. La Baronesa y Dorish encajan perfectamente en esta dinámica y solo escapan de esos roles cuando la joven decide matarla.

Si el deseo de mamá Blanca es que su memoria perdure, la urgencia aquí es encontrar a alguien que se compadezca, que la perdone y la exculpe; es decir, encontrar una forma de expiar lo que considera culpas y pecados de claras reminiscencias religiosas. Aunque, y esta es otra contradicción irresuelta, también se vislumbra el morbo y placer que pudiera generar su relato confesional, Dorish es consciente de eso: “Permita que se las entregue, me es tan necesario que alguien sepa, me compadezca o goce de mi vida vivida, que si no lo hiciera habría de morirme de rabia” (8-9). En pocas palabras, Dorish invita al voyerismo a la joven escritora y esta accede. Silvia Molloy (2012) sintetiza bien la economía de la sexualidad en periodo: “El modernismo latinoamericano apoya por un lado la celebración decadentista del cuerpo como locus del deseo y placer y, por otro ve ese cuerpo como lugar de lo perverso” (27). Molloy señala que esta perversión se restringe a relaciones heterosexuales.

¹⁴ Como señala Molloy (2012), el inicio de siglo es un periodo de profunda movilidad de estilos, de identidades, modos de vida y cultura afectiva. Estas líneas tienen un eco al deleite involuntario de Rodó cuando lee y critica el amaneramiento de Darío.

Añade que casi no existen ejemplos de la naturaleza transgresiva en el decadentismo ni la reformulación de sexualidades que tal reflexión propondría. *Las confesiones de Dorish Dam* viene a pensar todas estas formas dejadas de lado por los escritores modernistas y se inscriben en una narrativa de homo/lésbica/bi/trans/a/sexuales que irá forjándose de a pocos en Hispanoamérica en las décadas posteriores.

En el horizonte de recepción lectora que imagina Dorish para sus confesiones, cabe la posibilidad del placer, pues es consciente del develamiento sensual de una sexualidad fluida, a momentos lésbica por la incitación de su maestra, la Baronesa de Soliman, y su atracción por otros hombres, como el trapeceista ruso, donde asume un rol más activo en la seducción. Marjorie Garber (1995), en uno de los primeros libros sobre teoría queer, emplea el término “sequential bisexuals” para describir prácticas heterosexuales y homosexuales a lo largo del ciclo vital de una persona: “people who have sex with same and opposite –sex partners a different times in their lives” (307). Precisamente, la orientación sexual de Dorish parece ser más diversa que la de la Baronesa y no solo se permanece en la posición pasiva que describe Salazar (2018).

La joven atormentada traslada su confesión con cierto dramatismo: “Sufra Ud. También leyéndome” (9). Cabe destacar que el título que acoge al libro, de meridiana inscripción decadentista, lo decidió la misma Dorish en el borrador que hereda a la joven escritora. Para Michel Foucault (1998) en las sociedades occidentales prima la práctica de una *scientia sexualis* para decir la “verdad del sexo” (73). Y el procedimiento privilegiado para decir esta verdad fue la confesión. En la confesión es el confesor que redime, purifica, descarga de sus faltas y libera al confesado. El problema en la confesión es que desde la instancia del confesor solo se escucha y se calla; no es posible respuesta que contenga y dé orden al caos del sexo. La verdad se le es revelada al confesor y no al confesado: “Pertenece[m]os [...] a una sociedad que ha ordenado alrededor del lento ascenso de la confidencia, y no en la transmisión del secreto, el difícil saber del sexo” (Foucault, 1998: 39). O la verdad del confesor se reduce a corroborarle al confesado lo que ya sabe: que ha pecado y que debe asumir su penitencia. Dorish parece suponer esta lógica. A su vez, confunde la confesión con la penitencia, su diario son cilicios para ella. Su diario es confesional y a la vez punitivo. No se establece una distancia que le ayude a domesticar sus experiencias ni un soporte que la contenga y le ayude a elaborar y aceptar su identidad disidente.

Es una narrativa femenina transgresora, por tanto, con visos de ser proscrita por el sistema sexo/ género de la época. No hay espacio posible para tomar cierta distancia, la elaboración y reconciliación con su pasado. Dorish decide descargar con urgencia aquella confesión (y penitencia). Se deshace simbólicamente de esa carga al entregar el manuscrito y no espera su recepción. Es decir, no alcanza a esperar que la joven escritora lea sus diarios, más bien, opta por el suicidio.¹⁵ El saber del sexo y la aceptación de una realización alternativa de la feminidad es una tarea imposible para esta mujer del periodo y también parece haber sido inaccesible a los críticos y lectores de la época.¹⁶

La voz de la joven escritora continúa en parte del cuerpo textual mismo que se da inicio con “Lima, Fecha, Siglo XX”. Donde se da a conocer el suicidio de Dorish Dam días después del encuentro con la escritora. La narradora asume un discurso moral de impronta religiosa que será el tenor que tendrá el relato mismo de Dorish, se hace preguntas que se responderán luego en la historia contada en el diario:

¿Quién te inoculó la sangre del pecado? ¿Fue que intencional o sin querer penetraste por todas las puertas del pecado? ¿Fue que caíste al abismo descuidadamente o alguien te arrojó a él? (...) ¿O te gustó la caída y te quedaste ahí para que los demás se rieran de ti haciendo de tu persona un cínico instrumento? (12-13).

Entonces, tanto Colmenares como de la Parra se valen de recursos metaliterarios y paratextuales para presentar la diégesis. De un lado, se logra la verosimilitud al relato y, más aun, servirá para que las autoras ficcionales comenten, opinen, valoren no solo a los personajes femeninos sino al contexto sociocultural de la época. A la vez que la distancia de

¹⁵ Fin habitual en las novelas sobre lesbianas en el siglo XIX francés (Albert 2016). Por su parte, Tisnado (1998) afirma que en la narrativa peruana de temática lésbica del siglo XX, las mujeres terminan “castigadas, separadas, no consumadas” (348).

¹⁶ Se ha describe al movimiento modernista como un espacio altamente homosocial. Sin embargo, también la responsabilidad es de los críticos y estudiosos de la literatura que sepultaron la narrativa de escritores como Colmenares. Luis Alberto Sánchez (1965), uno de los más importantes historiadores de la literatura peruana, dice sobre la autora: “ha sido una constante devota de las letras, no solo en verso sino en prosa. En lo primero tiene *Iniciación* (1922), libro inseguro, considerable solo por ser de mujer (y en ese tiempo había pocas que se dedicaran a las letras) y por la juventud de la autora. Posteriormente se dedicó a la crónica y a los cuentos y novelas. En lo último tiene *La confesión de Dane* (Lima, 192) (sic), relato fácil, ameno con una trama sentimental” (1561-62).

relatos de tono transgresor, especialmente, en el caso de Colmenares, aunque de la Parra no es la excepción, es posible a partir de estas “autobiografías y memorias falsas”. Sylvia Molloy (2012) cuando lee a Teresa de la Parra señala el rol de la autobiografía en su obra, en primer lugar, esta permite la *impertinencia*, crea una alteridad femenina, “la proyección sobre una ‘otra’ especular en un acto de complicidad femenina” (268), finalmente, “esa otra de cuya vida se apropia el yo está emparentada con el yo narrador a través de lazos familiares o pseudo familiares” (268). Este rol calza perfectamente también en la novela de Colmenares. *Las confesiones de Dorish Dam* es un proyecto impertinente y de alianza cómplice entre mujeres, por ello, quizá, sepultado de la historia literaria peruana.

3. MODERNIZACIONES DE FIN DE SIGLO Y RECONFIGURACIONES FEMENINAS MODERNISTAS EN LA CIUDAD

Desde fines del siglo XIX, la economía primaria exportadora de los países latinoamericanos está signada por una nueva colonialidad de capitales ingleses y norteamericanos. En este contexto, las clases terratenientes se ven debilitadas pese a su apoyo a las estructuras políticas, comerciales y financieras locales: “Este debilitamiento va acompañado de otro proceso (...) por el cual las clases altas ven surgir a su lado clases medias—predominantemente urbanas— cada vez más exigentes” (Halperin Donghi, 2005: 282). Estas clases medias urbanas crecieron exponencialmente: “la ciudad de México triplica su población entre 1895 y 1910 y alcanza para esta fecha un millón con los suburbios; Buenos Aires también triplica entre 1898 y 1918 (...); La Habana, Lima, Santiago y Bogotá, Montevideo crecen muy rápidamente” (Halperin Donghi, 2005: 315).

El robustecimiento de las ciudades latinoamericanas transforma la experiencia de habitar estos centros urbanos y a la vez promueve nuevas o soterradas formas de masculinidades y feminidades. A su vez, “las nuevas construcciones de la literatura también implican nuevas construcciones de la sexualidad y el género, nuevas configuraciones de los cuerpos” (Molloy, 2012: 33). *Las confesiones de Mamá Blanca* y *Confesiones de Dorish Dam* centran sus intereses en la experiencia de modernización a partir de las vivencias en ciudades como Caracas y Lima; pero estas son de carácter femenino, disidente y transgresivo. Elena Grau Llevería (2008) piensa que el modernismo crea “una visión del mundo que hace de la mujer un

símbolo cerrado y dependiente de una subjetividad, la del artista hombre” (29). Las novelas de Colmenares y de de la Parra cuestionan esta violencia epistémica del movimiento modernista. Ambas autoras asumen aquel reto pensado por Simone de Beauvoir (1999), el de superar la inmanencia para alcanzar la trascendencia que disfruta el género masculino; ya que el modernismo representó una mujer tradicional sin voz, “en su vertiente de virgen angelical, redentora o mujer fatal. La mujer en el modernismo masculino no habla, no crea, no piensa” (Grau Llevaría, 2008: 26). Y si lo hace, como en el caso de las autoras de este artículo, necesita una alianza de género para poder amplificar voces muchas veces enunciadas en tono menor y desde el ámbito privado, como bien han analizado Grau Llevaría (2009) y Ramírez (2011). Es decir, los diarios y memorias son artefactos disponibles para las mujeres y requieren la mediación urgente de una escritora profesional. Como señala la misma Grau Llevaría (2008):

Las artistas (...) sentían ansiedad y, sobre todo, insatisfacción ante las feminidades que se les imponían, pero a diferencia de los hombres, ellas no contaban con discursos de poder (...) en que sustentar su oposición a las inscripciones propuestas por los hombres (...) la mujer solo tenía acceso a un número muy limitado de discursos y de medios (36).

Susan Kirkpatrick (2003) matiza la visión negativa sobre el modernismo. La crítica norteamericana argumenta que en las primeras décadas del siglo XX muchas artistas españolas encontraron nuevas oportunidades para concebirse, y que estas artistas participaban activamente en la formación del modernismo ibérico. Estas artistas introdujeron “nuevos conceptos y prácticas de la feminidad” (23). Estas nuevas representaciones, por ejemplo, conciben a las mujeres como sujetos en las mismas condiciones que los hombres (Emilia Pardo Bazán), sujetos estéticos en virtud de su identidad femenina (Carmen de Burgos). En otras palabras, se deja atrás la figura del “ángel del hogar” para abrazar la imagen de la “mujer nueva”, y de “musa” a “sujeto estético”. Tanto de la Parra como Colmenares y sus novelas encajan muy bien en estas nuevas feminidades claro que no se encuentran exentas de contradicciones y constantes tensiones.

En Teresa de la Parra, esa relación con el mundo contemporáneo tendrá una doble tensión irresuelta, aunque menos ambigua con relación a Colmenares: de un lado, la valoración de un modelo de mujer, encarnado por Mamá Blanca, que se aleja de los cánones tradicionales, pero que

habita la ciudad; de otro lado, el rechazo al espacio urbano desde una mirada y emocionalidad infantil. En cuanto a lo primero, a la joven escritora le causa admiración y deslumbramiento el tipo de mujer, si bien anciana, en que se ha convertido mamá Blanca. Esta se distancia de su clase y los disfueros de esta. Es una mujer ermitaña, solitaria y que vive en carestía: “era pobre como los poetas y las ratas” (8). Se va prefigurando como una mujer disidente, pobre, poeta, de fuerte arraigo con la naturaleza. Un tipo de mujer sin pretensiones, sensible, que vive con poco, a la que no le importan las etiquetas y las convenciones sociales de la burguesía criolla. Mamá Blanca se distancia de sus nueras que habían sido educadas en Europa, hablaban bien varios idiomas, viajaban mucho, hacían deporte, se vestían con elegancia, cifraban su honor en el brillo más o menos deslumbrante de sus relaciones. Estas, por su puesto, se avergüenzan de su suegra.

En cuanto a lo segundo, es necesario acotar ese distanciamiento temporal al que recurre Teresa de la Parra para situar su relato en 1855, en palabras de Nelson Osorio (1996):

El situar la infancia de la protagonista (...) en un pasado distante permite desdibujar el espacio y el tiempo referencial (...) para que la narración pueda (...) construir un mundo (espacio, tiempo, personaje) idealizado que pueda contraponerse críticamente al presente, es decir, al tiempo y al mundo real en que escribe Teresa de la Parra (250).

Es decir, muy en tono modernista, desde una experiencia anclada ficcionalmente a mediados del siglo XIX, en realidad se está hablando de una experiencia de principios del siglo XX. Mamá Blanca es curiosamente una mujer moderna al ser crítica de los valores de urbanidad tradicional de la clase criolla, pero a la vez resiente la primera experiencia de habitar en la ciudad y la experiencia que esta conlleva. El primer recuerdo de Caracas está vinculado con la muerte de su hermana Aurora, la ciudad, en su recuerdo, no es un espacio salubre: “También papá tuvo razón cuando en sus preceptos de higiene nos vedaba la ciudad. Aurora murió recién llegada a Caracas” (111). De otro lado, frente al espacio natural de la hacienda, la ciudad se presenta como un espacio gris lleno de artificialidad: “Lo primero que echamos de ver al llegar a Caracas fue la ausencia de tierra y de agua, cosas de las cuales, a nuestro juicio, carecíamos casi totalmente. Por todos lados cemento, tablas o ladrillos” (115). Su primera experiencia en la ciudad que le resulta chocante a ella y sus hermanas es la pérdida de

cierto estatus que gozaba en el campo: “nosotras al estar junto a otras niñas, amigas o primas, hormigas entre hormigas, nos distinguíamos tristemente por nuestras simplezas, por nuestro rústico encogimiento (...) por nuestras preguntas bobas” (116). Curiosamente, la ciudad demanda modelos de género más restrictivos con relación a los del campo, donde incluso ciertos valores de la feminidad y masculinidad pueden ser intercambiables: “The feminine in Vicente is displayed in his magical curative powers, his spirituality, and his relationship to clay and the moon, whereas the masculine is associated with Evelyn and Violeta” (Mueller, 2012: 85).

En el caso de Delia Colmenares, la modernización y el espacio ciudadano es vivido con más contradicciones. Se sitúa históricamente en la primera mitad del oncenio de Leguía (1919-1930), pues se encuentran referencias a las celebraciones del centenario de la independencia (1924)¹⁷. La experiencia de la modernidad se critica tanto en el cuerpo textual como en los paratextos, en el primero a partir de la culpa de Doris y en el segundo desde una mayor ambigüedad y desde la perspectiva de la narradora luego de la muerte. En cuanto lo primero, en palabras de Doris se dice: “Disfraces de lujuria, de lucro, de robo, de crimen, de odio y también amor. La vida moderna desenfundada ha dado a los disfraces de los mortales un sello alarmante, trágico y cómico” (72). Fanni Muñoz (2001) resume bien el proyecto del Estado peruano y la élite modernizadora sobre el comportamiento, la ética de vida y salubridad que los ciudadanos deben de tener en la urbe: “el individuo que habita esta urbe que estaba transformándose debía ser de ser una persona de comportamiento y conducta controlada (...) saludable (...) con capacidad de decisión y gran apego al trabajo” (58). La joven narradora, en parte, comulga que estos mandatos que intentan crear un tipo de sujeto. A la vez se cuestiona cómo los valores familiares, usualmente desarrollados en el ámbito privado se van perdiendo por un mayor ámbito de acción en el espacio público: “Cómo el modernismo acostumbra ahora el visitarse en los teatros y saludarse en las fiestas... Ha tiempo que se acabó aquello de las veladas familiares” (103).

A diferencia, de *Las memorias de mamá Blanca*, *Confesiones de Dorish Dam* se cierra con texto final titulado “Post Dorish Dam” a cargo

¹⁷ La independencia peruana se fraguó en 1821, pero la consolidación se dio en 1824 con la batalla de Junín. Ese fue el año que se tomó como referencia para las celebraciones del centenario.

de la joven escritora. En este apartado, se produce la mayor tensión del texto. La joven se encuentra en un club de clase alta, atisba lo que acontece en el local y centra su mirar en una joven mujer que cruza las piernas y enciende un cigarrillo: “Está sola. Parece tener hastío. La belleza triunfal de sus veintiocho años tenía el precio del poder, del triunfo, de la vida...” (189). Y se pregunta: “Cuántas Baronesas de Solimán y cuántas Dorish Dam no habrían allí?” (190). En esta meditación, la autora se funde en un nosotros con Doris, se empatiza y se reivindica la sensibilidad de una mujer que ha sido estigmatizada socialmente. Su vida libertina ya no se concebirá como una caída moral, sino como un acto artístico que provoca la envidia de los demás:

Los espíritus inquietos y terriblemente artistas como el tuyo, llevamos la tragedia de la vida en lo más íntimo de nuestra alma, y los otros, los que no comprenden de ese dolor, nos envidian y nos rodean de leyendas, nos hacen una existencia fantástica y llena de mentiras por nuestro modo de ser, de tener piedad de todo y por todos y mucho más por aquellos que a nuestras espaldas nos calumnian por ser incapaces de crear una belleza como la que nuestros espíritus da (191).

En las últimas páginas del libro, se expresa la ansiedad ante la modernidad y los avances científicos y tecnológicos: “Los sabios estudian el modo de hacer hijos sin que el macho toque a la hembra (Maravillosa ironía) (...) Los hombres imitando a los pájaros se lanzan al aire y cruzan el globo de un lado a otro haciendo hazañas grandiosas” (189). La joven escritora parece vislumbrar que la lógica del sistema de reproducción burgués y sus mandatos de parentesco a través de los mandatos del matrimonio, la monogamia y la heterosexualidad podrían ser puestos en cuestión por los avances que trae la modernidad.

A su vez, se vuelve a presentar un juicio moral sobre las costumbres de época: “Hay cosas banales y de mucho más peligro que la volación (sic) y esto es el baile negroide que ha revolucionado a todas las clases sociales del mundo trayendo consecuencias nefastas” (191). O la alusión a Jofesina Baker y los contorneos del Charleston: “Danza de estremecimiento inmorales, de torceduras de piernas, de degradación erótica, de degeneración estética, de temblores epilépticos” (191).

Finalmente, la joven escritora piensa en las tentaciones y las caídas, lo llamativo es que no se ubica en un pedestal de moralidad, ella se incluye en esa masa de personas anónimas que viven las experiencias de la

modernidad desde su humanidad: “El siglo XX (...) nos dejamos arrastrar hacia sus tentáculos de pecado porque al fin y al cabo, todo lo malo y bueno que el siglo nos ofrece, es humano, terriblemente humano, y por ello Dorish, todos damos traspiés...” (192). Luego, abandona su posición de espectadora en aquel bar del club y se entrega a una especie de *carpediem* modernista: “¡Me sacudí de mis meditaciones y no queriendo hacer renunciamentos fui a divertirme también, porque lo primero es vivir, sobre todo vivir!” (193). Aunque siempre vuelve a aparecer, como en Doris, esa angustia entre los preceptos de una impronta religiosa muy interiorizada y los mandatos del placer de una sociedad que empieza un largo proceso de secularización:

Acomodarse, adaptarse a la hora presente; el mundo marcha y hay que marchar junto con él. La inteligencia está en saberse mantener sano más de un cincuenta por ciento corporal y espiritualmente, que la conciencia no de saltos de acusación para que podamos hacernos serenamente la Señal de la Cruz (192).

Sobre su corpus de novelas modernistas escritas por mujeres, Grau Llevería (2008) sostiene: “Es cierto que en estos textos lo que se ofrece no es una vindicación, una demanda de derechos, sino que representan posibles formas de transgresión individual y de denuncia” (46). Saltar de lo individual a lo colectivo todavía no parece ser una opción para de la Parra y Colmenares. Otra limitación, y que no es problematizada en ambos proyectos, es que solo se piensa a la mujer como una feminidad privilegiada, blanca y de clase alta.

CONCLUSIONES

Teresa de la Parra y Delia Colmenares crean valiosas y complejas redes ficcionales en las cuales mujeres establecen alianza de género. De este modo, amplifican voces, de diarios personales y memorias íntimas, que de otro caso hubiesen quedado en el olvido. He hablado de una serie de tensiones en esta construcción de lazos afectivos entre mujeres y proyectos discursivos que emprenden las mediadoras de los textos. Ambas autoras reaccionan a las vanguardias, son conservadoras estéticamente, pero sitúan, problematizan e imaginan nuevos horizontes de la condición de género de las mujeres. Sus posturas terminan siendo ambiguas, si bien Teresa de la Parra parece añorar el pasado frente a la modernidad y la

experiencia en la ciudad, la forma de vida de Mamá Blanca en su vejez es un alegato contra formas tradicionales de ser mujer y de los roles de género. En pocas palabras, se distancia de los valores del ángel del hogar y al mismo tiempo rechaza la experiencia modernizadora de Caracas. De otro lado, Colmenares representa el conflicto de ser una mujer transgresora (lesbiana y soltera) en una época de profundos cambios sociales en el que las mujeres, por ejemplo, empiezan a vivir más intensamente los espacios públicos. Sus personajes, tanto Dorish Dam como la joven escritora, están atravesados por una religiosidad de larga data y los recientes giros secularizadores que amplían sus campos de acción social y sexual. Por tanto, otra tensión en ambas novelas es la de lo público y lo privado: mamá Blanca renuncia a la vida social, Dorish “peca” en el espacio social moderno. En definitiva, ninguna parece estar a gusto con lo que la modernidad le ofrece, la una detesta las etiquetas y disfueros sociales; la otra ve el espacio de las diversiones públicas y sociales como un lugar propicio para el “pecado” que en cierto punto resulta tentador y gozoso.

BIBLIOGRAFÍA

- Albert, Nicole G (2016), *Lesbian Decadence. Representation in Arts and Literature of fin-de-siècle France*, New York, Harrington Park Press.
- Alcaide Ramírez, Dolores (2011), “Una lectura perversa de *Ifigenia* de Teresa de la Parra: el placer del espejo”, *Letras Femeninas*, 2, 2011, pp. 25-39.
- Beauvoir, Simone (1999), *El segundo sexo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Caballé, Anna (1995), *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga, Editorial Megazul.
- Castañeda, Esther (1984), “La sexualidad de las narradoras”, *Mujer y sociedad*, 7, pp. 12-14.
- Colmenares, Delia (s/n), *Confesiones de Dorish Dam*, Lima, Imprenta Torres Aguirre.

- Colmenares, Delia (1922), *Iniciación*, Lima, F. y E. Rosay.
- Colmenares, Delia (1926), *Epistolario del soldado desconocido. 1879-1883*, Lima, Lit. Tip. T y Scheuch.
- Coll, Edna (1992), *Índice informativo de la novela hispanoamericana, Tomo V, El altiplano (Bolivia, Ecuador, Perú)*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Garber, Marjorie (1995), *Viceversa. Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life*, New York, Simon & Schuster.
- García y García, Elvira (1925), *La mujer peruana a través de los siglos. Serie historiada de estudios y observaciones, Tomo 2*, Lima, Imprenta Americana.
- Garrels, Elizabeth (1985), *Las grietas de la ternura. Nueva lectura de Teresa de la Parra*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- González, Anibal (1987), *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1987.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar (1979), *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press.
- González Boixo, José Carlos (1996), “Feminismo e ideología conservadora”, en Teresa de la Parra, *Las memorias de mamá Blanca*, París, ALLCA XX, pp. 231-243.
- Grau-Llevería, Elena (2008), *Las olvidadas: mujer y modernismo. Narradoras de entre siglos*, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias.
- Grau-Llevería, Elena (2009), “Memorias de Mamá Blanca: Del diario a la memoria. La construcción de una genealogía (creativa) femenina”, *Iberomanía*, 52, pp. 46-56.

- Felski, Rita (1995), *The Gender of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press.
- Foucault, Michel (1988), *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- Halperin Donghi, Tulio (2005), *Historia contemporánea de América Latina*, 1969, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- Kirkpatrick, Susan (2003), *Mujer, modernismo y vanguardia en España*, Valencia, Cátedra y la Institución de la Mujer de la Universitat de Valencia.
- Martín, Marina (1996), “Alsino y la novela modernista”, *Revista Iberoamericana*, 174, pp. 71-84.
- Masiello, Francine (1985), “Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, 132-133, pp. 807-822.
- Meyer-Minnemann, Klaus (1984), “La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea de fin de siglo: puntos de contacto y diferencias”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, pp. 431-445.
- Minardi, Giovanna (2000), *Narradoras peruanas del siglo XX*, Lima, Ediciones Flora Tristán y Santo Oficio.
- Mora, Gabriela (1996), *El cuento modernista hispanoamericano*, Lima, Latinoamericana Editores.
- Molloy, Sylvia (2012), *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- Mueller, Rose Anna (2012), *Teresa de la Parra: A Literary Life*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.

- Muñoz Cabrejo, Fanni (2001), *Diversiones públicas en Lima 1890-1920. La experiencia de la modernidad*, Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Osorio, Nelson (2000), *Las letras hispanoamericanas en el siglo XX*, Alicante, Universidad de Alicante y Universidad Santiago de Chile.
- Osorio, Nelson (1996), “Contextualización y lectura crítica de *Las memorias de mamá Blanca*”, en Teresa de la Parra, *Las memorias de mamá Blanca*, París, ALLCA XX, pp. 245-257.
- Oviedo, José Miguel (1997), *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del Romanticismo al Modernismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- Parra, Teresa de la (1996), *Las memorias de mamá Blanca*, París, ALLCA XX.
- Rodo, José Enrique (2004), *Ariel*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Rojas Benavente, Lady (2010), *Canto poético a capella de las escritoras peruanas de 1900 a 1960*, Lima, Editatú Editores.
- Salazar, Claudia (2018), “Subjetividades en las fronteras del género: una lectura de la narrativa lésbica peruana del siglo XX”, *Letras hispanas*, 14, pp. 216-224.
- Sánchez, Luis Alberto (1965), *La literatura peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú*, Tomo IV, Lima, Ediciones de Ediventas.
- Sánchez, Luis Alberto (1968), *Proceso y contenido de la novela hispano- americana*, Barcelona, Editorial Gredos.
- Schulman, Ivan A (1969), *El modernismo hispanoamericano*, Michigan, Centro Editor de América Latina.
- Tisnado, Carmen (1998), “El personaje lesbiano en la narrativa peruana contemporánea”. *Romance notes*, 3, pp. 343-349.

Verani, Hugo (1992), “*La casa de cartón de Martín Adán y el relato vanguardista hispanoamericano*”, en Antonio Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, volumen 4, Barcelona, PPU, pp. 1077-1084.

Villanueva de Puccinelli, Elsa (1969), *Bibliografía de la novela peruana*, Lima, Ediciones de la biblioteca universitaria.

Williams, Reymond (1988), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península.