Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066

Ender Rodríguez /De la serie *Bestiario*
2023 / acrílico sobre cartón / 11,5 x 7,5 cm

Dossier

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.° 30
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066
https://doi.org/10.53766/CONTEX/2024.28.30.03

El alivio contra los males: Teresa de la Parra frente al tedio modernista

Relief against evils: Teresa de la Parra facing modernist tedium

Les soulagement contre les maux : Teresa de la Parra face à l'ennui moderniste

Recibido 06-12-23 Aceptado 30-12-23

Mariana Libertad Suárez[1]
Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú
mlsuarez@pucp.edu.pe

Resumen: El artículo propone una lectura del cuento "Buda y la leprosa", de Teresa de la Parra, publicado en 1926, en el *Repertorio Americano*, de Costa Rica. Se trata de un relato que apareció en español poco después de la primera edición de *Ifigenia*, lo que implica que la autora ya gozaba de alguna centralidad en el campo. El artículo parte de las clasificaciones que se han hecho de la autora y su escritura a lo largo del último siglo, para luego pasar a reflexionar acerca del cuestionamiento, presente en toda la historia, de los códigos estéticos y afectivos del modernismo. A manera de cierre, se intentarán establecer algunos vínculos entre esta obra y las de otras autoras contemporáneas con Teresa de la Parra como la boliviana Adela Zamudio y la costarricense Rafaela Contreras Cañas.

Palabras clave: Teresa de la Parra; "Buda y la leprosa"; modernismo; régimen sentimental; recepción crítica.

1. Profesora universitaria, escritora, ensayista, narradora e investigadora venezolana. Premio Internacional de Ensayo Mariano Picón Salas (2009), Premio Casa de Las Américas (2014). Doctora en Filología Hispánica (2002) y Doctora en Ciencias de la Información (2012), por la Universidad Complutense de Madrid. ORCID: 0000-0002-9513-4567

¿Cómo citar?
Suárez, M. "El alivio contra los males: Teresa de la Parra frente al tedio modernista". *Contexto*, vol. 28, n.° 30, 2024, pp. 33-46.
https://doi.org/10.53766/CONTEX/2024.28.30.03

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: The article proposes a reading of the story "Buda y la leprosa", by Teresa de la Parra, published in 1926, in the *Repertorio Americano*, of Costa Rica. This is a story that appeared in Spanish shortly after the first edition of *Ifigenia*, which implies that the author already enjoyed some centrality in the field. The article starts from the classifications that have been made of the author and her writing throughout the last century, and then goes on to reflect on the questioning, present throughout history, of the aesthetic and affective codes of modernism. By way of closing, we will try to establish some links between this work and those of other authors contemporary with Teresa de la Parra, such as the Bolivian Adela Zamudio and the Costa Rican Rafaela Contreras Cañas.

Keywords: Teresa de la Parra; "Buda y la leprosa"; modernism; sentimental regime; critical reception.

Résumé: L'article propose une lecture du conte «Buda y la leprosa», de Teresa de la Parra, publié en 1926, dans le *Repertorio Americano*, du Costa Rica. Il s'agit d'une histoire parue en espagnol peu après la première édition d'*Ifigenia*, ce qui implique que l'auteur jouissait déjà d'une certaine centralité dans le domaine. L'article part des classifications qui ont été faites de l'auteur et de ses écrits tout au long du siècle dernier, pour ensuite réfléchir à la remise en question, présente tout au long de l'histoire, des codes esthétiques et affectifs du modernisme. En guise de conclusion, nous tenterons d'établir quelques liens entre cette œuvre et celles d'autres auteurs contemporains de Teresa de la Parra, comme la Bolivienne Adela Zamudio et la Costaricaine Rafaela Contreras Cañas.

Mots-clés : Teresa de la Parra ; "Buda y la leprosa" ; modernisme ; régime sentimental ; réception critique.

> Después no he vuelto a salir del cuarto, dormí un rato y luego me puse a mirar cómo caía la nieve, ¡porque está nevando! Estoy aburrida de los negocios, pienso con cansancio que aún habrá que escribir a Bertrán y copiar papeles y firmar… ¿Por qué no seremos como los pájaros, como los chaucas que no parecen tener problemas? ¡Bonsoir Cabrita! ¿Cómo andarán tus males? Quisiera poder aliviarlos, pero ¿cómo? Con el pensamiento ¿será peligroso? / Te quiero. T.
>
> Teresa de la Parra, carta a Lydia Cabrera

Teresa de la Parra es, sin duda, la escritora venezolana de su generación que con mayor comodidad consiguió integrarse al canon literario. Además, su nombre se inscribió en el imaginario nacional: es epónimo de calles y escuelas en diversos lugares del país; hay varios monumentos en su honor; en el mural "Los conductores

de Venezuela", de Pedro León Zapata, se le representa como la única mujer al volante, y fue una de las primeras escritoras publicadas en la Biblioteca Ayacucho. Dos de sus novelas, *Ifigenia* (1924) y *Las memorias de Mamá Blanca* (1929) se han reeditado numerosas veces dentro y fuera del país, y han sido traducida a diferentes lenguas.

Este lugar de la autora en el imaginario nacional no es, además, una mirada reciente y, aunque quizás con algo menos de centralidad, también es posible rastrear su recepción internacional casi desde su primera publicación. Ya en 1929, el poeta y crítico literario Eduardo de Ory y Sevilla, usando el pseudónimo Zahorí, decía que la narrativa de Teresa de la Parra no solo había sido juzgada por escritores y críticos de la América hispana como una obra con "todas las cualidades literarias", sino que "otros afamados publicistas franceses han tenido para *Ifigenia* alabanzas efusivas, entre ellos, el afamado novelista Francis de Miomandre, Henry de Regnier (de la Academia Francesa), Jacques Boulanguer, Edmond Jaloux y Max Dairaux" (Zahorí, pp. 73-74). Desde entonces, se había reconocido la visibilidad de la escritora en el continente europeo.

Del mismo modo, Cornelio Crespo y Vega, en el *Consultor biográfico*, afirmaba*:*

> Ifigenia es, pues, un libro de colorido, de sugestión, amasado maestramente en arcilla de la realidad; es un libro germinado en el silencio y cuajado en la lentitud de las horas y que no está compuesto en literatura ni desnaturalizado por los mirajes del éxito... La pluma de Teresa de la Parra tiene a momentos el dinamismo raudo de un maestro Dostoievski; escribe con la sinuosidad del pensamiento; y armoniosa y sutil, nos muestra las múltiples facetas del enigma femenino, que como fuegos de artificio pasa un momento ante nuestros asombrados ojos. (Crespo y Vega, p. 450)

En otras palabras, bien para inscribirla en la tradición del realismo, bien para hablar de sus valores literarios, o bien hasta para trasladar su identidad a un espacio ucrónico, hablar de Teresa de la Parra no ha sido, desde hace varias décadas, algo extraño, ni dentro ni fuera de las aulas de clases venezolanas. Por eso resulta singular que su cuentística haya sido tan poco estudiada y que, en los pocos casos en que se ha abordado, se le haya inscrito automáticamente en tradiciones y genealogías a los que la autora no parece adscribirse ni ética ni ideológicamente. En las pocas lecturas que hay de estas historias, parecen pasarse por alto todos los desplazamientos y las reescrituras que hace la autora de motivos literarios anteriores.

Como decía Miguel Gomes, la narrativa de Teresa de la Parra ha sido evaluada, en ocasiones, como de vanguardia, porque coincide temporalmente con textos de otras autoras que suscriben la corriente, pero no porque su propuesta

ética o política así lo indique; o como una reacción a la novela de la tierra, aunque muchos de los textos frente a los que en teoría se posiciona, aparecieran después de que *Ifigenia* y *Memorias de Mamá Blanca* hubieran sido escritas (p. 48). Ludmila Furman, por ejemplo, señalaba: "A principios del siglo xx aparecen tres escritoras de la vanguardia, la novelista venezolana Teresa de la Parra (1989-1936), la argentina Norah Lange (1905-1972) y también la chilena María Luisa Bombal" (p. 51). Asimismo, Valmore Muñoz indica que, en sus cuentos, "Teresa de la Parra, explora el alma humana a través de un diálogo comprometido con una nueva sensibilidad frecuentada ya por Martí, Darío y los modernistas latinoamericanos, una sensibilidad que desnuda por medio de lo grotesco, el hastío, la trivialidad, el absurdo, la naturaleza humana" (Muñoz, s.p.). Juicios como este venían de tiempo atrás: en la década de los ochenta, ya Domingo Miliani había asegurado que la escritora rechazaba "toda la herencia del siglo xix, la lenta y sorda perseverancia documental de la observación social, la aplicación psicológica, el relato llevado según las reglas, la descripción quieta y escolar, lo pintoresco-laborioso" (p. 95). E inmediatamente después, la inscribía en la tradición de "Gide, Rilke, Barres, o Valery Larbaud a la novela europea de los mismos años. Un mundo que Proust había de resumir y agotar en sí mismo" (Miliani, p. 95). Se podría afirmar, entonces, que abundan lecturas de Teresa de la Parra como simbolista, como vanguardista, como modernista o —peor aún, por la crítica negativa implícita— como no regionalista, y que pasan por alto la amplitud y la heterogeneidad de su producción escrita.

Adicionalmente, según Gomes: "A los errores por *sincronía* y *anacronía* se suman los de un tercer tipo: aquel en que se esboza una *ucronía*, lo que ocurre cuando se subraya una especie de atemporalidad —consagradora, desde luego— en los textos de Parra" (p. 50). Se trataría, por ende, de una representación tardía del universal femenino, aunque, extrañamente, en este caso sí se reconozca a esa figura indefinible como un ente capaz de producir textos e intervenir en la literatura nacional.

Frente a esta gama de evaluaciones, la que quizás se ha repetido con más frecuencia cuando se menciona el cuento del que se hablará en este artículo, "Buda y la leprosa", es que se trata de una historia que se encuentra a medio camino entre lo fantástico y lo modernista. Para revisar este juicio, es pertinente recordar que el modernismo en Venezuela mostró dos grandes líneas que, a su vez, se subdividieron en propuestas particulares: por un lado, estaba "[u]na tendencia o canon esteticista que podríamos representar en dos figuras modernistas esenciales: Manuel Díaz Rodríguez y Pedro Emilio Coll [,] y un canon o tendencia más bien social y/o satírica representada en la destacada y controversial figura de Rufino Blanco Fombona" (Bohórquez, p. 2). A Teresa de la Parra se le suele asociar a la primera de las líneas, pues *Ifigenia* muestra algunos paralelismos con las obras emblemáticas de Díaz Rodríguez, *Ídolos rotos* (1901) y *Sangre patricia* (1902) y, además, porque ambos

autores se posicionaron por medio de su escritura frente a la hispanofilia y el misticismo.

A pesar de ello, hay algunas escrituras que matizan esta relación. Miguel Gomes, por ejemplo, tomando como eje la puesta en diálogo de *Ifigenia* y la novelística de Manuel Díaz Rodríguez, llega a la conclusión de que Teresa de la Parra fue una escritora posmodernista (p. 65). Asimismo, Julia Concepción Gutiérrez establece: "vistos los recursos expuestos, considero que sería un error continuar juzgando estos relatos como prototípicos de una impronta modernista. El lirismo y la subjetividad que se emplean en el plano formal, así como las diatribas del contenido, nos llevan a relacionarla con estas narradoras que anticipaban la nueva novela hispanoamericana" (p. 16). Ante estas tensiones, valdría la pena volver sobre el cuento "Buda y la leprosa", una de las historias menos estudiadas de Teresa de la Parra, para tratar de definir su singularidad y, al mismo tiempo, pensar en cómo se relaciona la autora, desde esta escritura, con todas las corrientes estéticas e ideológicas a las que se le ha querido asociar.

Como punto de partida, se debe destacar que la edición del cuento, usada como corpus de este artículo, apareció en el número 13 del *Repertorio Americano*, de Costa Rica, en el año 1926. En esta entrega, también se incluyó un comentario crítico sobre *Ifigenia* firmado por el intelectual arielista Gonzalo Zalumbide. Decía el ecuatoriano en su aproximación crítica: "En mi concepto, no se ha escrito hasta hoy en América con igual gracia femenina, con acento tan personal, con un lirismo más viviente, más inherente al alma de las cosas, y a la vez más sobrio de expresión: pues aquí la expresión adhiere a la realidad como la pulpa al cuesco, la verdad y su imagen vienen de adentro de un mismo brote" (Zalumbide, p. 202); es decir, le daba un lugar particular a la escritura de la autora porque ella era una mujer, hecho que la hacía singular, pero señalaba que desde ahí, ella tenía alguna posibilidad de descubrir y mostrar la belleza universal. Asimismo, indicaba después: "Sin ningún preconcebido americanismo, ajena al falso indianismo, lejos del tropicalismo selvático y enmarañado, exenta de la jerga bárbara del realismo populachero, [*Ifigenia*] es quizá la más genuinamente hispanoamericana de nuestras novelas. Novela de la ciudad de familia y de la sociedad, del trasplante de Europa a nuestras pequeñas capitales" (Zalumbide, p. 202). Destacaba, pues, su capacidad para nombrar a Caracas o cualquier otro territorio latinoamericano con la retórica que él consideraba adecuada.

A pesar de ello, páginas atrás, en la misma publicación, se encontraba "Buda y la leprosa", es decir, un texto que desde el título remitía a dos personajes ajenos por completo al imaginario mencionado por Zalumbide y, lo que es aún más llamativo, una historia que no prometía hablar ni de la familia ni de las relaciones entre Europa y América. El cuento, además, aparece en la página 196, justo al lado de un artículo

titulado "Arte y proletariado", que hace referencia a la obra de Diego Rivera. Lo que acababa por resaltar el tema y la retórica elegidas por Teresa de la Parra. Debajo del título del cuento, había una nota explicativa: "Capítulo de una novela inédita de Teresa de la Parra, publicado en francés en la revista *La Vie Latine de Paris*, traducido especialmente para Billiken por un cultísimo admirador de la novelista venezolana" (Zalumbide, p. 196). Es decir, en unas pocas líneas se recordaba que, más allá de su rareza, ya la escritora había adquirido alguna centralidad en el campo literario venezolano.

En el primer párrafo del texto se afirma: "Gautama había nacido príncipe, en la tribu de los Sakias. Sus bosques y posesiones se extendían sin solución de término, en las inmensas faldas de los Himalayas. Legiones de soldados cuidaban los valiosos tesoros del príncipe. Millares de blancas esclavas circasianas, cuyas desnudeces lucían como gardenias, habitaban sus vastos serrallos" (Parra, p. 196). Este inicio, casi de manera automática, remite a algunos textos publicados en las últimas décadas del siglo xix en América Latina como, por ejemplo, "El rey burgués", de Rubén Darío. Dice el escritor nicaragüense: "Había en una ciudad inmensa y brillante un rey muy poderoso, que tenía trajes caprichosos y ricos, esclavas desnudas, blancas y negras, caballos de largas crines, armas flamantísimas, galgos rápidos, y monteros con cuernos de bronce que llenaban el viento con sus fanfarrias. ¿Era un rey poeta? No, amigo mío: era el Rey Burgués" (Darío, p. 14). La estetización de la esclavitud, el exotismo y el lujo, natural o material en cada caso, parecieran hermanar estos textos; no obstante, el régimen emocional en el que se maneja cada uno de los personajes acabará por alejarlos.

Como corresponde a los preceptos modernistas, el personaje dariano, descrito a partir de un oxímoron, se va a encontrar a gusto en ese espacio idílico, mientras que el protagonista de Teresa de la Parra va a estar invadido por la "horrible serpiente del fastidio", una versión del tedio modernista. Gautama, nacido en medio del lujo y del refinamiento, educado en la sensibilidad que conduce a la belleza universal, en algún momento va a perder el sentido de su vida, pero no por la industrialización ni por las consecuencias de la lógica burguesa, sino por estar rodeado de una perfección estética y de una formación espiritual milenaria; mientras que el rey burgués se alivia con solo ver cómo se producen y reproducen bienes de consumo en su reino, Gautama tratará de buscar un nuevo destino.

El punto de quiebre entre las dos historias se produce, por tanto, cuando el personaje de Teresa de la Parra, "[b]uscando un remedio a su mal […] leyó las Santas Escrituras de los Vedas, y leyó las gloriosas historias del Ramayana, y leyó también los códigos sagrados de Manú; y a pesar de todo, del fondo ilustre de los libros se alzaba la sombra de su fastidio" (Parra, p. 196). Es decir, cuando se establece que la pureza espiritual no es una garantía de salvación y que el conocimiento no va a convertir al alma sensible en un alma feliz. Se podría decir, incluso, que en estos

párrafos iniciales hay una suerte de recreación de Madame Bovary, solo que, en el cuento de Teresa de la Parra, no es necesaria la trama entera de la novela para ver el fracaso de las lecturas como salvación al fastidio, sino que se ve de inmediato la imposibilidad de encontrar alguna verdad en la palabra escrita y, por tanto, el personaje inicia una búsqueda de otra naturaleza.

Al respecto, es importante recordar la relación entre tedio y evasión en la literatura del siglo xix. En el modernismo, en particular, el tedio se presentó muchas veces como una reacción a normas y valores tradicionales que habían perdido su significado en la sociedad. Cualquier espíritu elevado corría el riesgo de caer en el tedio, en medio de una vida que era cada vez más vulgar. La evasión se convirtió, por tanto, para los modernistas en una forma de escapar del aburrimiento y la dura realidad de su entorno. Ensoñaciones y alteraciones del espíritu ayudaban a romper la banalidad de la vida burguesa y a acercarse a la belleza en estado puro. Por eso el poeta, en el cuento de Rubén Darío, "El rey burgués", decía: "He acariciado a la gran naturaleza, y he buscado al calor del ideal, el verso que está en el astro en el fondo del cielo, y el que está en la perla en lo profundo del océano. ¡He querido ser pujante! Porque viene el tiempo de las grandes revoluciones, con un Mesías todo luz" (Darío, p. 16). Luego, el pensamiento productivista de la burguesía acaba matando las expectativas y condenando al poeta a la muerte.

Por contraste, Teresa de la Parra cuestiona esta relación causal, pues Gautama no lleva una vida burguesa, ni está aislado del saber que proporcionan la escritura y el buen gusto, sino que, por el contrario, desde su nacimiento —como el poeta de Darío— ha sido educado para admirar la belleza. Correspondería que el príncipe se enfrentara de algún modo con un espacio hostil y decadente; sin embargo, se cuenta: "Partió Gautama de su urbe nativa, en una caravana de dromedarios; y atravesando desiertos, bosques y ríos, fuése [sic] a consultar los sabios de Golconda y los profundos doctores de Visapur. Pero la misteriosa tristeza que le acompañó en su viaje de ida, también le acompañó en su viaje de regreso" (Parra, p. 196). Este ir y venir, similar al que realizan los protagonistas de Manuel Díaz Rodríguez o la misma María Eugenia Alonso en *Ifigenia*, resulta inútil porque la incomprensión hacia el héroe no crece ni disminuye, sino que se mantiene intacta.

En un primer momento, parece que en "Buda y la leprosa", al igual que en muchas otras recreaciones del orientalismo modernista, "no solo generó un discurso de resistencia frente al discurso hegemónico occidental, sino también generó una valoración negativa del oriental y criticó su carácter no moderno: una doble tendencia en la que se dio tanto admiración como rechazo" (Chumbimune Saravia, p. 59); no obstante, si se lee el viaje que realiza Gautama por oriente en diálogo con el que lleva a cabo María Eugenia Alonso por Europa, se verá que, para Teresa de la Parra, el destino no hace diferencia en los resultados ni puede evitar la

desesperación a la que conduce el tedio. El protagonista de "Buda y la leprosa" sería, ciertamente, un hombre que, al experimentar el tedio, viaja; pero si hubiera tenido que escribir la crónica que correspondía a un artista modernista, no hubiera hablado sobre las prácticas sociales de las élites ni de la modernidad en las grandes ciudades, sino de un mundo aburrido y sin salvación. Por consiguiente, la voz narrativa presenta al personaje femenino de la historia, una identidad definida por un cuerpo corrupto que se convierte en la vía para recuperar la energía vital:

> Un día, de regreso a sus Estados, cerca de la puerta de una ciudad populosa, Gautama detuvo la marcha de su camello. A la sombra de una torre en ruinas le había sonreído una mendiga que yacía acostada sobre el polvo del camino. Era una mísera esclava, hija de parias, que la ciudad acababa de arrojar afuera, como una cosa nefasta e inmunda. Todas las personas pasaban por su lado, en mirándole las lacras se apartaban llenas de terror, pues el cuerpo de la esclava era una carroña pestilente, devorada por el can famélico de la lepra. (Parra, p. 196)

Es muy interesante cómo la exotización de la esclavitud que se produjo, al comienzo del cuento, es sustituida abruptamente por una descripción que rompe cualquier vínculo con el preciosismo. Es más, hay un juego con la repugnancia que en este caso ejerce una fuerza contraria a la que habitualmente se le asigna. Es decir, como señala Sara Ahmed, la existencia de cuerpos que producen repulsión y que se han convertido en tales a partir de la construcción de una historia previa, es necesaria para delimitar fronteras (p. 135). Estos cuerpos suelen ser peligrosamente contagiosos; por eso generan en quien los ve la necesidad de expulsarlos (Ahmed, p. 143). Así pues, se ubican, al igual que el personaje de Teresa de la Parra, en la periferia de la sociedad o bien aislados en guetos, porque su existencia produce miedo en una sociedad que, paradójicamente, se agrupa a partir de esta experiencia compartida. Entonces, el hecho de que en "Buda y la leprosa" el cuerpo repugnante genere exactamente la reacción contraria en el varón que ha enfermado de tedio, pudiera ser leído como una contestación a las políticas emocionales del entorno. Gautama se siente interpelado por la presencia de esta mujer y se ve en la necesidad de explicarse ante ella, una mujer que, además, no es hermosa y tiene una voz propia.

Más allá de su condición de *femina sacra,* es decir, de estar reducida a una vida sin nombre ni historia y, lo que es aún peor, el hecho de ser expuesta en su forma más básica y biológica, pero sin posibilidades de reproducirse, como correspondía a la "perfecta casada" en las primeras décadas del siglo xx, esta mujer provocará en el protagonista la necesidad de pensar su propia subjetividad. Cuando ella pregunta: "-Señor, dijo la mendiga, yo soy una esclava leprosa y pertenezco a la raza maldita de los tchandales. ¿Cómo es posible que tú, ilustre príncipe de Saskias,

desciendas a hablar con una hija sin padre, con una desgraciada sierva?" (Parra, p. 196), Gautama comenzará a revisar sus propias emociones, qué y cómo siente frente a determinados estímulos.

En otras palabras, en un juego inverso al modernismo, en "Buda y la leprosa" el tedio no va a sanar por medio de la evasión, sino de la representación encarnada de diversas formas de violencia. El momento en que la mujer proscrita habla sobre sí misma es perturbador porque, como indica Giorgio Agamben (2009), el acto de enunciación es una "vocación de la memoria" que abre la posibilidad de reconstruir la subjetividad desecha y de insertar el discurso en la esfera pública (p. 26), lo que, en esta historia, por ejemplo, acaba por remover también a la identidad central del príncipe.

Ahora bien, no es la primera vez que una mujer leprosa adquiere la voz en la narrativa latinoamericana. En la novela *Dolores*, de Soledad Acosta de Samper (1967), la protagonista, tras "saber que estaba lazarina", ve frustradas sus posibilidades de casarse, tener hijos y hacer vida social. A cambio, se convierte en una mujer que escribe y que puede dar cuenta de sí misma. Se comunica por medio de una serie de cartas con su primo, personaje al que se le había asignado la voz narrativa en uno de los apartados anteriores del libro. Gracias al aislamiento y a la enfermedad, Dolores consigue expresar sus dudas existenciales, sus miedos y sus certezas.

Es importante aclarar que, si bien las dos mujeres sufren la misma enfermedad, la protagonista construida por Soledad Acosta tiene el perfil de una heroína romántica: ha sido educada para ser una buena esposa, tiene como pretendiente a un joven productivo e inteligente y —pese a la palidez que posteriormente se explicará— tiene una belleza física que merece ser destacada. La deformación progresiva de su cuerpo la separa de ese estereotipo, de ahí que se pueda apreciar el nacimiento de otro perfil femenino después de la desaparición del cuerpo hermoso; mientras que la protagonista de Teresa de la Parra nace siendo una condenada. Pertenece a una raza execrada y tiene un cuerpo:

> atravesado por las leyes (prohibición de derechos), el discurso médico (recurrir al aislamiento por no contar con tratamiento efectivo) y el imaginario social (ser vistos como monstruos y no querer tenerlos cerca), [lo que] provocó que […] se convirtiera en un paria, en un muerto vivo que deambula como un zombi y con muy pocas posibilidades de reinsertarse a la vida en comunidad. (Ferro, p. 58)

No obstante, consigue sonreír, a diferencia de lo que ocurre con Dolores, quien sufre hasta el final de la novela.

Al igual que ocurre con Gautama, la mujer enferma también sentirá de una forma disonante, su sonrisa la va a separar del régimen sentimental, lo que va a

generar una nueva línea de acción. Ella debería haber incorporado el discurso dominante y sentir vergüenza y repugnancia hacia sí misma, pero, a diferencia de eso, se siente complacida. El príncipe, interpelado por la mujer, la interroga. Ella dice entonces:

> Yo sonrío [,] señor, de ver pasar tu caravana, porque me ha hecho pensar en mis horas que desfilan una tras la otra, con la misma lentitud de tus dromedarios. Como ellos, mis horas pasan lentas y enarcadas, porque también llevan sobre sus espaldas el enorme peso de mi tesoro, que es este inmenso dolor mío. (Parra, p. 196)

El desplazamiento del discurso orientalista es muy claro. En este caso, los dromedarios no son un elemento asociado al lujo o al exotismo, sino una metáfora del sufrimiento humano. Una experiencia que deteriora la corporalidad y casi la hace desaparecer, pero esto es visto como una ganancia por parte de la enferma, pues de ese modo escapa a todas las exigencias que normalmente están dirigidas a las mujeres esclavizadas.

Esta decisión de la autora tiene una dimensión política importante. Como recuerda Luz Ainaí Morales Pino, aunque la relación entre el modernismo, en tanto corriente literaria e intelectual hegemónica, y los valores positivistas y burgueses que dominan en la sociedad, fuera tensa e irreconciliable, ambas tendencias coincidieron en relegar el papel de la mujer a esferas despolitizadas y desintelectualizadas de la vida social. Ni el ángel del hogar ni las bellas muertas ni las bellas enfermas ni las *femmes* fatales tenían la capacidad intelectual o artística de hablar por sí mismas (Morales Pino, p. 126), de ahí que el gesto de hacer que la mujer leprosa hable sobre qué y cómo siente, no solo implica una ruptura con el discurso dominante, sino también la cercanía de Teresa de la Parra a la genealogía de autoras que Morales Pino presenta en su investigación.

Por otra parte, no se puede pasar por alto que la enfermedad en general y la lepra en particular, dentro de ciertas corrientes de finales del siglo xix, no solo era una realidad biológica, sino también una alegoría de la decadencia moral del mundo. Ignacio Iriarte recuerda que, etimológicamente, "un cuerpo enfermo es un cuerpo que es *infirmitas*, es decir, que no tiene firmeza, algo que refleja ciertas formas de la enfermedad que podemos llamar características, porque alguien enfermo suele estar acostado, siente ciertas debilidades, etcétera" (p. 151), cosa que, evidentemente, no caracteriza al personaje de Teresa de la Parra. Además, "El sentido oculto, la no firmeza, es clave para establecer trasposiciones metafóricas desde el cuerpo a los asuntos morales, las enfermedades psíquicas e incluso las enfermedades sociales" (Iriarte, p. 151). ¿Qué significará entonces que sea precisamente el personaje patologizado el que logre revivir a Gautama? Cuenta la

voz narrativa que, una vez que la esclava le explica por qué sonríe, el príncipe responde:

> Mujer, dijo Gautama, tú eres grande y poderosa en tu abismo de humildad, pues tú has vencido a tu terrible enemigo, el sufrimiento, y te has adornado con las joyas del dolor. Tú eres Reina en el imperio de la Resignación, y el horror de tus llagas es santo porque está florecido de esperanzas [...]. Mi reino será el Dolor y en él reinaré por toda la eternidad, porque de todos los imperios que existen en el mundo, sólo perdurará sobre la tierra este del Dolor. (Parra, pp. 196-197)

El sufrimiento como forma de purificación y como vía para alcanzar la realización espiritual no es, de ningún modo, una idea original; no obstante, sí aleja el texto de cualquier expresión modernista canónica. A la vez, la acerca a otras expresiones desacralizadoras que aparecen entre las escritoras del entresiglo que se apropiaron de algunos signos para resignificarlos. Es decir, en principio, coincide con algunos motivos de Aurora Cáceres, Mercedes Cabello de Carbonera y Virginia Gil de Hermoso, dado que crea:

> personajes femeninos que convergen en exponer otras facetas de la enfermedad femenina que las desvinculan tanto del ideario naturalista que ve en la patología un indicio de degeneración, como de las clásicas representaciones idealizadas de la enfermedad desde la matriz ideológica modernista-decadentista. (Morales Pino, p. 137)

Sin embargo, también se pude destacar el vínculo con el cuento de 1890 "Mira la oriental o la mujer de cristal", escrito por la costarricense Rafaela Contreras Cañas, y con algunos posicionamientos de la boliviana Adela Zamudio.

En la historia de Contreras Cañas se cuenta cómo una mujer fingió, con ayuda de un escultor, estar encantada para provocar una reacción en el príncipe oriental, marcado por el tedio. Este príncipe tenía la posibilidad de elegir mujeres para su harem o darles la libertad, pero esa actividad mundana había perdido todo sentido. En su entorno estaban "las persas, acá las nubias, más acá las circasianas, las árabes, en fin, todas ricamente ataviadas y ostentando las unas sus ojos negros y deslumbradores, las otras sus labios rojos cual flor de terebinto", pero eso no importó porque "[u]n año después, no volvió al harem, ni quiso nada. Se aburría" (Contreras Cañas, p. 82). La sanación en este caso no viene de un cuerpo corrupto ni de una sonrisa anclada en el dolor, como en el cuento de Teresa de la Parra, sino de la decisión racional de asumir como máscara el deseo masculino y, poco a poco, mostrar la verdadera identidad.

Lo más interesante de esta historia es que para el momento en que el príncipe descubre que ha sido manipulado por la mujer, ya ella lo ha occidentalizado por completo, lo ha hecho cambiar su nombre, su vestuario y su domicilio o, lo que es lo

mismo, lo ha ayudado a vencer el tedio porque lo ha insertado, sin que él tenga plena conciencia de que tal cosa estuviera ocurriendo, en la lógica burguesa productivista. Hacia el final del cuento, Mira y su amado Guillermo pasean por la exposición de París cargados de sueños, pues gracias a la racionalidad femenina y a la desestabilización de un modelo de masculinidad dominante, se ha generado un vínculo armonioso y moderno.

Se puede decir que tanto en "Buda y la leprosa" como en "Mira la oriental o la mujer de cristal" las jerarquías de género se invierten y eso permite que el tedio vital se apacigüe. Ambos textos constituyen respuestas frente a una escritura programática que, desde sus orígenes, impedía concebir la idea de una mujer escritora.

Por otro lado, este desplazamiento de signos lleva a pensar también en esta leprosa como una contraparte de las hadas y reinas del ideario modernista; sería una suerte de contrapeso para los perfiles femeninos esbozados por Rubén Darío en *Azul*. En ese sentido, dialoga con la obra de Adela Zamudio *El capricho del canónigo*, donde la escritora boliviana construye a dos amigos, Rubén y Darío, que encarnan a dos artistas modernistas incomprendidos. En un momento determinado, Rubén lee una novela de su compañero y dice:

> Laura, la joven protagonista. Iris por otro nombre, es el lirio evanescente […]. La criatura inconsciente, fatalmente inclinada al mal, acaba por arrojarse en el fango. El autor ha desahogado sus odios principalmente en la pintura de doña Ana, vieja sicofanta, madre de Laura. En resumen: "Iris" de principio a fin, es tremebunda filípica contra las mujeres" (Zamudio, p. 132).

Es claro el deseo de llevar el discurso modernista en torno a la mujer al extremo del ridículo, además de reafirmar su posición como conocedora de las estéticas dominantes.

Así pues, mientras que Rafaela Contreras Cañas hace uso de la intertextualidad política, y Adela Zamudio, de la parodia, Teresa de la Parra descondensa las alegorías femeninas del modernismo y, al mostrar voz, afectividad y cuerpo por separado, consigue transformar no solo a la mujer esclavizada, sino también al príncipe, quien acaba por abandonar "a su esposa, a su hijo, a sus fieles súbditos; repartió sus riquezas a los pobres, se vistió de cilicios y tomando el báculo de los mendigos se internó en el desierto y ayunó cuarenta días" (Parra, 197); o, lo que es lo mismo, se realizó más allá de la búsqueda de la belleza universal. En ese sentido, más que hablar de escrituras modernistas, quizás sea más idóneo revisar la periodización propuesta dentro de la literatura latinoamericana del entresiglo y dar cabida a textos como "Buda y la leprosa" que, más que fundar, cuestionan y abren camino para nuevas posibilidades de lectura.

Referencias

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Homo sacer III. Pre-Textos, 2009.

Ahmed, Sara. *Política cultural de las emociones*. pueg-unam, 2015. Obra publicada originalmente en 1989.

Bohórquez, Douglas. "Nuevos modelos canónicos en el cuento modernista venezolano". *Revista Espéculo*, n° 32, 2006, s/p, https://webs.ucm.es/info//especulo/numero32/cuenvene.html

Chumbimune Saravia, Daisy. *Migración china y orientalismo modernista*. 2015. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, tesis de licenciatura. *Cybertesis: Repositorio de Tesis Digitales,* Universidad Nacional Mayor de San Marcos, cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/4888/Chumbimune_sd.pdf?sequence=1.

Concepción Gutiérrez, Julia. “Sobre la contribución de la narrativa femenina hispanoamericana a la fantasía, la novela lírica y lo real maravilloso.” *Revista Úrsula*, n.° 1, 2017, pp. 8-25, https://revistaursula.com/primer-numero-octubre-2017/.

Contreras Cañas, Rafaela. *Rafaela Contreras Cañas: musa inaugural de la literatura costarricense*. Universidad Autónoma de Centro América, 1991.

Crespo y Vega, Cornelio. “Juicios propios y ajenos.” *El Consultor Biográfico*, n.° 10, 1926, pp. 443-450.

Darío, Rubén. *Azul*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2021. *Colegio de Ciencias y Humanidades,* Universidad Nacional Autónoma de México, cch.unam.mx/sites/default/files/Azul_Dario.pdf.

Ferro, Claudia Mabe. “El cuerpo leproso: Medicina y literatura: los hijos del Dr. Belbey”. 5.° Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, 20.as Jornadas de Investigación, 9.° Encuentro de Investigadores en Psicología del mercosur, Universidad de Buenos Aires, 28 de noviembre de 2013.

Furman, Ludmiła. *Identidad femenina y modelos narrativos en la prosa de las escritoras hispanoamericanas del segundo boom*. 2016. Białystok, Uniwersytet w Białymstoku, tesis de grado. *Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku,* repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/5458/1/Ludmila_Furman_Identidad_femenina_y_modelos_narrativos_en_la_prosa_de_las_escritoras_hispanoamericanas_del_segundo_boom.pdf.

Gomes, Miguel. "Ifigenia de Teresa de la Parra: Dictadura, poéticas y parodias." *Acta Literaria*, n.º 29, 2004, pp. 47-67. *Revistas Académicas de la Universidad de Concepción,* revistas.udec.cl/index.php/acta_literaria/article/view/4769.

Iriarte, Ignacio. "Modernismo, neobarroco y enfermedad", *RECIAL,* n° 20, 2021, pp. 149-167. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8272832.pdf

Miliani, Domingo. *Tríptico venezolano: Narrativa, pensamiento, crítica*. Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1985.

Morales Pino, Luz Ainaí. "Moribundas habladoras: Contestaciones al ideario patriarcal en *El Conspirador* (1892), *Incurables* (1905) y *La rosa muerta* (1914)." *Letras*, n.º 135, 2021. *Letras: Revista de investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas,* Universidad Nacional Mayor de San Marcos, revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/1975/1951.

Muñoz, Valmore, y Piero Arria. "Notas sobre Teresa de la Parra." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n.º 24, 2002. webs.ucm.es/info//especulo/numero24/t_parra.html.

Parra, Teresa de la. "Buda y la leprosa." *Repertorio Americano*, n.º 13, 1926, pp. 196-197.

Pascual Gay, Juan. "Notas sobre el tedio y la ciudad moderna en el primer cuarto del siglo XX en el ámbito hispánico". *Valenciana: Estudios de Filosofía y Letras*, Universidad de Guanajuato, n.º 13, 2014, pp. 31-58, www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/44/83.

Zahorí. "Figuras de las letras americanas." *La vida literaria,* 1929, pp. 74-75. Suplemento de la *Revista España y América*, n.º 31, 1929.

Zalumbide, Gonzalo. "Teresa de la Parra." *Repertorio Americano*, n.º 13, 1926, pp. 201-202.

Zamudio, Adela. "El capricho del canónico." *Novelas cortas*, Librería Editorial Juventud, 1973, pp. 117-134.