

SYLVIA MOLLOY

Poses de fin de siglo

Desbordes del género en la modernidad



ETERNA CADÈNCIA
EDITORIA

Molloy, Sylvia
Poses de fin de siglo : Desbordes del género en la modernidad. - 1a ed. - Buenos Aires : Eterna Cadencia Editora, 2012.
304 p. ; 22x14 cm.
ISBN 978-987-1673-60-5
1. Ensayo Sociológico. I. Título.
CDD 301

© 2012, Sylvia Molloy
© 2012, ETERNA CADENCIA S.R.L.
© 2012, Raquel Rivas Rojas, de la traducción
(en colaboración con la autora) de "El secuestro de la voz:
De sobremesa como novela histórica"
© 2012, Mariano López Seoane, de la traducción
(en colaboración con la autora) de "Deseo e ideología a fines del siglo xix",
"Lazos de familia y utopía nacional: Martí lee a Whitman",
"Semilla patriótica: regeneracionismo e inmigración"
y "Secreto a voces: traslados lésbicos en Teresa de la Parra"

Primera edición: mayo de 2012

Publicado por ETERNA CADENCIA EDITORA
Honduras 5582 (C1414BND) Buenos Aires
editorial@eternacadencia.com
www.eternacadencia.com

ISBN 978-987-1673-60-5

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra
por cualquier medio o procedimiento, sea mecánico o electrónico,
sin la autorización por escrito de los titulares del copyright.

ÍNDICE

Prólogo	11
CLÍNICA, NACIÓN Y DIFERENCIA	15
Deseo e ideología a fines del siglo XIX	17
La política de la pose	41
Diagnósticos del fin de siglo	54
PEDAGOGÍA PATRIÓTICA: CUERPO, GÉNERO Y REGENERACIÓN	83
Mármoles y cuerpo: la <i>paideia</i> sentimental de Rodó	85
Lazos de familia y utopía nacional: Martí lee a Whitman	114
Semilla patriótica: regeneracionismo e inmigración	128
IMPOSTACIONES DE LO FEMENINO	151
Cisnes impuros: Rubén Darío y Delmira Agustini	153
Relatos que matan: género y violencia en Atilio Chiáppori	170
El secuestro de la voz: <i>De sobremesa</i> como novela histórica	189
Sentimentalidad y género: para una lectura de Amado Nervo	218

EXILIOS DISIDENTES: EL AFUERA DE LA PATRIA	235
Sexualidad y exilio: el hispanismo de Augusto D'Halmar	237
Secreto a voces: traslados lésbicos en Teresa de la Parra	262
Nota final	288
Bibliografía	291

A mis estudiantes

**EXILIOS DISIDENTES:
EL AFUERA DE LA PATRIA**

SEXUALIDAD Y EXILIO:

EL HISPANISMO DE AUGUSTO D'HALMAR

Viajábamos para encontrarnos con nosotros mismos y
para encontrar la nacionalidad superior.

MANUEL UGARTE, *Escritores iberoamericanos de 1900*

[Y]o no enuncio, sino anuncio, y todas mis palabras,
desprovistas a veces de sentido, escóndeno doble
y son otras tantas anticipaciones.

AUGUSTO D'HALMAR,
El reportaje que nadie nos hace nunca

Algo que lamento es no poderme vestir
de turco en Santiago.

AUGUSTO D'HALMAR, en Joaquín Edwards Bello,
Recuerdos de un cuarto de siglo

Refiriéndose a políticas culturales de los años veinte en Hispanoamérica (a la vez que intenta justificar sus amoríos con una bailarina española), escribe Vasconcelos en el *Ulises criollo*:

En aquel tiempo el baile español era el filtro de una reconciliación dionisíaca con nuestro pasado hispánico. En medio de aquel oleaje de los usos yanquis invasores y después de casi un

siglo de apartamiento enconado, bebíamos con afán en la linfa del común linaje. Lo que no lograba la diplomacia, lo que no intentaban los pensadores, lo consumaba en un instante el género flamenco.¹

Si la memoria no me engaña, esta reconciliación, en versión un tanto desmejorada, seguía vigente en los años cuarenta en Buenos Aires como, supongo, en otros países hispanoamericanos. Recuerdo las academias de baile porteñas, academias que se anuncian como de “Baile clásico y español” pero cuya verdadera vocación, a juzgar por el ruido de castañuelas y el enérgico taconeo que se filtraban por las ventanas, estaba más del lado de las sevillanas que de los *pas de deux*. También recuerdo los avisos de disfraces de carnaval para chicos, donde además de “El Gaucho”, “La China”, “La Marquesa” o “El Pirata”, figuraba prominentemente la bailarina española con su inevitable traje rojo. Todo esto ocurría en la muy cosmopolita Buenos Aires, de pretensiones culturales marcadas más por Francia o Inglaterra que por su antigua metrópoli, donde los españoles seguían siendo gallegos y, en consecuencia, blanco de chistes. Algo parecido ocurría, sospecho, en más de un país hispanoamericano. Los poderes heroicos del flamenco como barrera contra la invasión yanqui (si es que alguna vez funcionó de ese modo), el aura de la bailarina española y sus castañuelas como símbolo de una tradición hispánica casi mística, por cierto, se habían degradado. Se seguía recordando a “La Argentina”, se seguía diciendo que García Lorca había dado nueva vigencia a lo gitano, pero el baile español, las castañuelas, el flamenco, habían entrado de una vez por todas en el ámbito de lo cursi.

¹ José Vasconcelos, *Ulises criollo, Memorias*, I, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 305.

De dudosa jerarquía, culturalmente hablando, por cierto no cumplían la función heroica que quería para ellos Vasconcelos, la de ser símbolos de una comunidad hispanoamericana.

Quiero demorarme un instante en la noción del flamenco como ícono cultural degradado (degradación, por otra parte, que había comenzado mucho antes de Vasconcelos, en el siglo XIX y en la misma España) y pensar en la posibilidad de una solidaridad basada en la degradación, incluso en la cursilería. Porque ya en los años cuarenta –en la época misma en que las niñas aprendían el difícil arte de las castañuelas– el flamenco, y el baile español en general, se habían vuelto, por lo menos en la Argentina, símbolo (y espacio cultural) de una comunidad muy otra. El Teatro Avenida de Buenos Aires, espacio privilegiado por las compañías de baile y zarzuela españolas, se había vuelto también espacio de encuentros homosexuales y fue escenario, en 1943, del segundo escándalo homosexual más publicitado del siglo, siendo el primero el de los cadetes del Colegio Militar, algunos años antes.² Si bien la razia del Teatro Avenida condujo a la deportación de una compañía entera de baile –la de Miguel de Molina–, arrojó un saldo inesperado al dar visibilidad a una subcultura homosexual hasta entonces silenciada. Así como se disfrazaban de bailarina española las chicas también lo hacían los chicos: la bailarina española, con su traje rojo y bata de cola, se volvió rol preferido de los travestís hispanoamericanos, como lo atestigua con garbo y valentía la Manuela en *El lugar sin límites* de José Donoso.³

² Sobre el escándalo de los cadetes, véase Juan José Sebreli, “Historia secreta de los homosexuales porteños”, en *Perfil*, II, 27, 1983, pp. 6-13.

³ Sobre travestismo y literatura en la novela de Donoso, véase Severo Sarduy, “Escritura/travestismo”, en *Ensayos generales sobre el barroco*, México / Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 258-263, y Benigno

Dentro de este movimiento vertiginoso que va de lo heroico a lo cursi –el mítico ícono comunal, “nuestra España sobre-territorial” como la llamaba Unamuno,⁴ transformado en signo subversivo–, quiero seguir reflexionando, por un momento, sobre el peso ideológico (y la inestabilidad ideológica) de *lo hispano*, construcción heterogénea de notable eficacia, como ya se vio,⁵ desde fines de siglo hasta los años veinte. Con la posible excepción de Puerto Rico y Cuba, países recién independizados de España, donde la cercanía de *lo hispano* todavía incomodaba, la mayoría de los países hispanoamericanos a fines de siglo XIX habían disociado suficientemente lo político de lo estético con respecto a lo español como para poder ver ambos procesos, el político y el estético, con mirada nueva. Incluso puede decirse que antes de la independencia –pienso en los versos de Martí sobre la bailarina española– ya se daba esa disociación.

En el campo de lo estético, los artefactos culturales de España, gracias a la poética revisionista del modernismo y su reapropiación de la *espagnolade* francesa, cobraron nueva vida. En el campo de lo político, fue necesario un traslado más complejo. Si bien es cierto que los festejos del centenario a través de Hispanoamérica recrearon la escena de ruptura con España, también es verdad que España, esta vez, fue parte de la conmemoración y acudió al banquete. Fue este literalmente el caso en la Argentina, donde ya para 1900, por decreto presidencial, se había eliminado del Himno Nacional toda

Sifuentes-Jáuregui, “Gender without Limits: Transvestism and Subjectivity in *El lugar sin límites*”, en Daniel Balderston y Donna Guy (comps.), *Sex and Sexuality in Latin America*, Nueva York, New York University Press, 1997.

⁴ Miguel de Unamuno, “Recuerdo de su última estada en París”, en *Nosotros*, XIX, 199, 1925, pp. 429-432.

⁵ Véanse más arriba en este libro los capítulos “Mármoles y cuerpo” y “Semilla patriótica”.

referencia ofensiva a España y donde la misma Infanta Isabel de Borbón fue invitada de honor en los festejos conmemorativos.⁶ Así, la retórica del centenario recupera a España, no ya como poder colonial que la independencia ha dejado atrás sino como simulacro de orígenes, como raíz fantasmática que unía a las naciones hispanoamericanas dotándolas de una tradición común que las distinguía tanto de la Europa decadente como de los pragmáticos vecinos del norte.⁷ Lo hispano permitía el acceso de esta otra América a una casi mística *latinidad*, era sinónimo de la abarcadora (aunque discriminatoria) noción de *raza*. No sorprende entonces que, a pesar de la aparente paradoja, algunos de los nacionalistas más apasionados de los años veinte y treinta, al igual que Vasconcelos, se empeñaran en ver lo hispano ya no como señal de dependencia sino como comienzo de una nueva unión. Hay que añadir que en la mayoría de los casos este reclamo ideológico del hispanismo, además de pretender contribuir a la construcción de identidades estables, ya fueran nacionales o continentales, favorecía la xenofobia, el racismo y, específicamente, el antisemitismo.

Esta reevaluación de lo hispano como origen provee el contexto de lectura de cuatro novelas, publicadas entre 1908 y 1924, a saber: *La gloria de don Ramiro* de Enrique Larreta (1908), *El embrujo de Sevilla* de Carlos Reyles (1922), *Pasión y muerte del cura Deusto* de Augusto D’Halmar (1924), y *Un*

⁶ Para una perspicaz reflexión sobre el efecto de las celebraciones del centenario en toda Hispanoamérica, véase Carlos Alonso, *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochtony*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1990, pp. 53-56.

⁷ “En nuestros países americanos, nacionalismo sin hispanismo es una pretensión absurda, porque significaría un proceso biológico al revés... El hispanismo ha de ser el agente asimilante y fundante de nuestras transformaciones nacionales”. José León Suárez, *Mitre y España. A propósito de la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, Madrid, Maestre, 1929, p. 22.

chileno en Madrid de Joaquín Edwards Bello (1928). Las cuatro transcurren en España, aunque en diferentes regiones, las cuatro intentan reanimar lo hispano como herencia vital. Sin embargo solo una de estas novelas, *Pasión y muerte del cura Deusto*, tiene una anécdota específicamente homoerótica: hecho excepcional en sí es, dentro de la recuperación programática de España, una verdadera aberración. Quiero detenerme en esa aberración y en la luz que inesperadamente arroja sobre el proceso revisionista. Pero antes quiero repasar algunos aspectos del propio Augusto D'Halmar.

*

A pesar de haber sido saludado por Hernán Díaz Arrieta como uno de “los cuatro grandes” de la literatura chilena, Augusto D'Halmar es un autor prácticamente desconocido salvo para los chilenos, los estudiosos de la literatura chilena y algunos pocos aficionados entre los que me cuento. No vacila Díaz Arrieta en afirmar que “[n]o es excesivo hablar de una época de nuestra literatura anterior a D'Halmar y de otra posterior, que él presidió, por lo menos, al principio, cuando había que abrir las puertas, señalar horizontes y salir al mundo”.⁸ Díaz Arrieta no especifica la innovación de D'Halmar (qué puertas, qué horizontes, qué mundo); otros críticos aluden a ella en términos cifrados: “La figura de D'Halmar asume contornos de precursor [...]. D'Halmar señala [...] para nuestra generación y la siguiente, el camino por donde de Loti se pasa a Proust”.⁹

⁸ Hernán Díaz Arrieta (“Alone”), *Los cuatro grandes de la literatura chilena del siglo xx*, Santiago, Zig-Zag, p. 18.

⁹ Ernesto Montenegro, “Prólogo” a Augusto D'Halmar, *Capitanes sin barco*, Santiago, Ediciones Ercilla, 1934, p. 15. Ya en este juicio se aprecia el mensaje cifrado: los nombres de Loti y Proust, destinados a “entendidos”.

Y cuando sí se habla de la homosexualidad de D'Halmar, se lo hace con reticencia. Díaz Arrieta menciona “algo [...] que hasta ahora nadie ha dicho claramente, aunque todos lo saben: el uranismo de D'Halmar, que no lo explica todo, pero sin lo cual nada se entiende”. Observa además que es “el drama íntimo del escritor, su abismo secreto”, y reduce la homosexualidad de D'Halmar a la categoría de chisme vergonzoso: “Su categoría acallaba las murmuraciones. Y también su estampa, su entonación viril, su prestancia resuelta”.¹⁰ Yo propongo en cambio que esa misma homosexualidad, expresada a lo largo de la obra de D'Halmar, ya directamente, como en *Pasión y muerte del cura Deusto*, ya oblicuamente, como en muchos otros de sus textos, constituye su contribución más importante a la literatura.

Nacido en Chile en 1882, Augusto Goémire Thomson (por lo menos en una de las muchas versiones que ofrece de su vida) fue hijo ilegítimo de una chilena de buena familia y de un marino francés que luego de pasar corto tiempo en Chile se marchó para nunca volver. Rebelde y dandi, afecto a las poses literarias que concebía, con toda razón, como pronunciamientos políticos, el joven Thomson es responsable de uno de los experimentos más interesantes de Hispanoamérica a comienzos de siglo: la creación de una comunidad masculina utópica en el sur de Chile a la que dio el nombre de Colonia Tolstoyana en homenaje al maestro. Los miembros de la colonia eran cuatro: el propio Thomson, Fernando Santibáñez, joven escritor que se autodescribe como “el amigo, el discípulo, el reverente protegido” de Thomson,¹¹ y dos pintores. La

¹⁰ Hernán Díaz Arrieta, *Los cuatro grandes de la literatura chilena del siglo xx*, ob. cit., pp. 19 y 12.

¹¹ Fernando Santibáñez, *Memorias de un tolstoyano*, en *Obras completas*, Santiago, Zig-Zag, 1965, p. 1460.

comuna no duró más de un año, por razones que no examinare aquí. Durante ese tiempo, entre 1904 y 1905, Thomson adoptó el seudónimo de D'Halmar. Diría años después que era el apellido de un antepasado sueco; más interesante es quizá observar que se trataba, al principio, de un seudónimo compartido, elegido por él y Santibáñez para una escritura en colaboración: Augusto y Fernando Halmar.¹² La disolución de la colonia coincide con el final de la amistad, según acontecimientos que recurren una y otra vez, ficcionalizados, en la obra de D'Halmar, de manera notoria en la trama claramente alusiva de *La lámpara en el molino*: dos hombres, unidos por una tierna amistad, se distancian cuando uno de ellos se enamora de la hermana del otro. Santibáñez (que pasaría a tomar el seudónimo, también tolstoyano, de Santiván) se casa con la hermana de Thomson y rompe el lazo que une a los dos hombres. Thomson se queda con el seudónimo y cabe especular que, con exquisita ironía de sobreviviente, añade la partícula (signo ya de aristocracia ya de conyugalidad) a la vez que reclama el nombre para sí: D'Halmar. El seudónimo que había marcado la plenitud de la colaboración masculina, la "perfecta amistad", era ahora un signo para siempre medio vacante, un permanente recuerdo de la pérdida.¹³

¹² "Augusto me había convencido de que deberíamos colaborar, a semejanza de aquellos célebres hermanos Goncourt o de los saboyanos Erckmann-Chatrian: una amistad perfecta y desinteresada armonía literaria. Fue entonces cuando abandonamos nuestros nombres de Augusto G. Thomson y Fernando Sant-Iván, para adoptar el común seudónimo D'Halmar, precedido por los nombres Augusto y Fernando. Alcancé a firmar cuentos y artículos con este seudónimo. Pero no me sentía satisfecho", Fernando Santiván, *Memorias de un tolstoyano*, ob. cit., p. 1515.

¹³ Sobre homoerotismo y colaboración masculina, especialmente útil para leer a D'Halmar, véase Wayne Koestenbaum, *Double Talk: The Erotics of Male Literary Collaboration*, Nueva York y Londres, Routledge, 1989.

De esa pérdida nace el escritor D'Halmar, producto de una hábil autofabricación o, como él mismo declara en una entrevista paródica que se hace a sí mismo, "un autor que ha logrado el milagro de 'recrearse a sí mismo' en el doble sentido de volverse a crear o procrear y en el de sentir con fruición sus propias creaciones".¹⁴ Esta cuidadosa autoconstrucción programática, consolidada por la elección del seudónimo, produce cierta ansiedad por parte de los críticos: "Como si D'Halmar antes de crear sus obras de arte hubiese creado un D'Halmar en tan perfecta forma que el verdadero, el hombre, el autor de su técnica, desaparece".¹⁵ Propongo en cambio que el seudónimo se vea como la primera ficción de D'Halmar, más específicamente como su primera ficción homoerótica: una ficción que cifra la pérdida, la imposibilidad de unión con el objeto amado, el deseo masculino y la fallida colaboración entre hombres no solo en el texto mismo sino en la *figura* de su autor.

Texto fundador, el seudónimo es también una primera ficción de desplazamiento, el comienzo de una interminable errancia que es tema de la mayoría de los libros de D'Halmar. "D'Halmar" bien puede ser el nombre de un antepasado sueco pero es también "al mar", llamado que el autor, después de su ruptura con Santiván, acata con furia. Cabe notar que después de una primera novela convencionalmente naturalista que transcurre en Chile, *Juana Lucero*, anterior a la experiencia de la colonia tolstoyana y a la adopción del

¹⁴ Augusto D'Halmar, "El reportaje que nadie nos hace nunca", en *Antología de Augusto D'Halmar. El hermano errante*, selección y prólogo de Enrique Espinoza, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1963, p. 234. En esa misma entrevista, D'Halmar imagina el diálogo siguiente: "-¿Nombre? -El que me creé. -¿Familia? - La que he adoptado" (p. 235).

¹⁵ Eduardo Barrios, citado ibíd., p. 13.

seudónimo, D'Halmar no vuelve a ambientar ninguno de sus relatos en su país de origen. Tampoco reside demasiado en Chile después de 1905. Se hace nombrar cónsul general chileno en Calcuta en 1907 y permanece un año en la India. Por razones de salud, pide traslado y vive en el norte del Perú de 1908 a 1915. En 1916, "por oscuras razones", como apunta delicadamente un crítico,¹⁶ se lo separa del servicio consular. Cubre la Primera Guerra Mundial en Francia como corresponsal extranjero y luego (nuevamente después de insinuaciones de un asunto homosexual),¹⁷ se marcha a España donde vive diecisésis años y escribe la mejor parte de su obra. Regresa pobre a Chile en 1934, se dedica a revisar inéditos preparando sus obras completas, y ocupa insignificantes puestos de gobierno que le consiguen amigos. Al comienzo se lo recibe con entusiasmo, como el "hermano errante" (¿acaso errado?) de las letras chilenas, pero pronto deja de ser objeto de celebración: "Aunque tan buen administrador de su renombre, sugestionador, magnetizador, hipnotizador, no pudo D'Halmar en Chile impedir la paulatina disminución del prestigio en que lo envolvía la distancia. *La presencia real [...] lo limitaba*".¹⁸ En 1942 se le otorga el flamante Premio Nacional de Literatura pero nadie se acuerda de invitarlo a la ceremonia. Muere en 1950.

El prestigio que brinda la distancia (y que el autor cultiva con paciencia) no es solo el del eterno viajero, animado por ansias indeterminadas sino, muy precisamente, el del viajero

¹⁶ Ramon L. Acevedo, *Augusto D'Halmar, novelista: Estudio de "Pasión y muerte del cura Deusto"*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1976, p. 35.

¹⁷ Hernán Díaz Arrieta, *Los cuatro grandes de la literatura chilena del siglo xx*, ob. cit., p. 33.

¹⁸ Ibíd., p. 3. Subrayado mío.

exótico, exponente del orientalismo eurocéntrico en su versión francesa, la más accesible en América latina.¹⁹ Las frecuentes referencias de D'Halmar al Medio y Lejano Oriente, su supuesta familiaridad con el mundo árabe y, en general, el contacto del que se jacta con culturas a las que el chileno y el latinoamericano medio tenían escaso acceso, le ganaron una sólida reputación como una suerte de Pierre Loti sud-americano. Pero si todo orientalismo es cosa mental, el de Loti se vio avalado por un sostenido desplazamiento geográfico a través de los años como oficial de la marina mercante francesa. Por el contrario, los viajes de D'Halmar son más modestos: su orientalismo parece adoptado de golpe, con la fuerza de una conversión religiosa, en el viaje que lo llevó a Asia vía Inglaterra, Francia y Egipto, en 1907. Exotismo traducido, adquirido más en lecturas de Loti (con quien D'Halmar creía tener más de un gusto en común y cuya presencia casi-mística en su vida y obra describe más de una vez)²⁰ que por experiencia directa, el orientalismo de D'Halmar tiene características particulares. Directamente evidente en textos inspirados por sus viajes a Egipto y la India, como *Nirvana*, *Mi otro yo* y *La sombra del humo en el*

¹⁹ "La literatura colonial francesa constituye un desagradable tejido de clichés: tipologías fusionómicas y caracterológicas del romanticismo, fantasías sexuales racistas, e imágenes detenidas, como tarjetas postales que se barajan al azar de marcos culturales indiscriminados, de sujetos nativos: negros, cobrizos, mestizos, asiáticos, árabes, kables, moros, turcos, beduinos, islámicos, bizantinos" (Emily Apter, "Female Trouble in the Colonial Harem", en *Differences* 4, 1, 1992, p. 207).

²⁰ Abundan las referencias directas a Loti en la obra de D'Halmar. Véanse "Alrededor de Loti" y "Año Nuevo en Constantinopla", en *Antología de Augusto D'Halmar. El hermano errante*, ob. cit., y también "Navidad en el mar" y "La vaga fecha", en *Nirvana. Viajes al Extremo-Oriente*, Barcelona, Editorial Maucci, s.f.

espejo, no se basa en geografías precisas ni depende estrictamente del lugar. De hecho, podría decirse que la primera ficción orientalista que escribe D'Halmar es *Gatita*, novela corta donde el autor expone la que sería la relación erótica preferida en su obra, el amor entre un adulto con autoridad y un niño colonizado y sexualmente ambiguo. Si bien la novela transcurre en el Perú, se trata de un Perú notablemente "oriental", un pueblito que "lo mismo pudiera ser de la Palestina, o bien que aquel caserío estaba en Mahé, de Indias, o en Djibuti, del África"; un pueblito donde "la cal de los muros parecía tan brillante como en un arrabal de la Casbah", y donde los habitantes mestizos exhiben "esa lasitud plañidera que han dejado los árabes en España y los españoles en América".²¹ Este orientalismo desplazado y fluctuante encuentra su expresión más lograda en *Pasión y muerte del cura Deusto*, la novela que escribe D'Halmar desde y sobre ese otro país árabe que es España, donde se reclama *lo hispano* y, a la vez, se lo subvierte.

*

Se dice que a D'Halmar le gustaba disfrazarse, aun antes de transformarse en "D'Halmar". Parece haber preferido los trajes sueltos, las capas: "Augusto permanecía durante el día vestido solo con su camisón de dormir, lo que le daba cierta semejanza a joven faquir musulmán", escribe Santiván al evocar la época de la colonia tolstoyana, cediendo a su vez a la tentación orientalista.²² En "Pequeños pensamientos del destierro", al comentar su necesidad de "mudar de disfraz", observa D'Halmar: "No es un pueril exotismo de jugar al

²¹ Augusto D'Halmar, *Antología*, ob. cit., pp. 174, 176 y 182.

²² Fernando Santiván, *Memorias de un tolstoyano*, ob. cit., p. 1401.

mameluco lo que me ha hecho insistir en mi tocado oriental, y si lo llevo es para conjurar no sé qué obscura suerte de la cual apenas si me atrevo a ocuparme".²³ D'Halmar parece haber gustado particularmente de sombreros y tocados "autéctonos". Refiriéndose a sí mismo en tercera persona, declara a un imaginario entrevistador: "Se sabe que ha llevado el fez osmanlí en el Oriente de los sultanes y en el Extremo Oriente el turbante hindú, que en España gasta capa y sombrero cordobés en Andalucía".²⁴ Llamo la atención sobre los tiempos verbales: vestirse de "oriental" está en pretérito, vestirse de "español", en presente, el segundo disfraz prolonga el primero, sin solución de continuidad. Cabe preguntarse: ¿el disfraz de "español" de D'Halmar también responde a la necesidad de "conjurar no sé qué obscura suerte de la cual apenas si me atrevo a ocuparme"? ¿Qué es España para D'Halmar?

D'Halmar evoca su decisión de mudarse a España, el país en el que, después de Chile, viviría más tiempo, en términos significativos:

Y yo que, menos previsor que las bestias y hasta las alimañas, no tenía ni una madriguera que pudiera llamarse hogar, ni un simple agujero que me sirviera de patria, yo a quien no esperaba nadie en ninguna parte y que no poseía sino todo el mundo y toda la vida, el pabellón unitario de los cielos y la desolada libertad de ser un hombre de doquiera, deseé limitarme, recluirme casi en algún punto que me fuere propicio. [...] Entonces pensé en España.²⁵

²³ Augusto D'Halmar, *Nirvana*, ob. cit., p. 106.

²⁴ Augusto D'Halmar, *Antología*, ob. cit., p. 234.

²⁵ Ibíd., p. 222.

Y agrega: “[M]oralmente me he rehecho o, por ser más exacto, me ha rehecho moralmente España. Porque dentro de ella me he puesto en paz conmigo”.²⁶

España es lugar de restauración moral y de renovación personal, donde D’Halmar –a quien le gustaba recalcar su vocación por el cambio y la autofabricación– se refacciono o, como escribe literalmente: *Me he rehecho*. Este refaccionamiento, marcado en un nivel por la capa y el sombrero andaluz, va acompañado por un deseo de estabilidad totalmente atípico en quien más de una vez dijo preferir el movimiento, la falta de límites, las identidades fluidas.²⁷ Es obvio entonces que, sea cual fuere el papel del orientalismo en la construcción que hace D’Halmar de España –y por cierto lo tiene–, ese orientalismo va acompañado por una retórica de búsqueda no solo moral sino nacional: el yo refaccionado se instala en una orientalizada patria renovada.

El recurso a la noción de España como patria es, como he indicado, parte importante de una reflexión hispanoamericana en torno a los orígenes. D’Halmar no solo está al tanto de la carga ideológica de esta empresa, la recalca en sus escritos: “Al evocar la patria ideal que recuperé, yo, el expatriado de todas, es de nosotros y de mí mismo que me ocupo, de la raza inmanente, del pasado común, del porvenir que nos preocupa y cuya gestación fermenta en cada uno y en todos”,²⁸ noción que repite en escritos periodísticos de la época.²⁹ En su reseña

de *Un chileno en Madrid*, novela de su compatriota Joaquín Edwards Bello, alaba al autor por esa “idea fija de criollo que, por amor a su tierra de porvenir, vuelve hacia la del pasado, como quien remonta al manantial y advierte, no solo que no está exhausto, sino que es más puro que el restante curso de agua”.³⁰ Y sin embargo es en esa misma España, vuelta fantasmática casa familiar, en ese *lugar común* hispánico, donde D’Halmar sitúa su ficción más explícitamente homoerótica. Es como si, luego de haberse desarraigado de Chile y optado por una vida errante, orientalizándose en el curso de su deriva, D’Halmar necesitara repensar *lo hispano* al igual que otros hispanoamericanos, pero en sus propios términos. Esos términos precisos –esto es, la proyección del homoerotismo en el corazón mismo de la patria, cuestionando así convenciones hispánicas acerca del género– atestiguan desde luego las limitaciones de esa misma patria y el precario lugar que D’Halmar ocupa en ella.

Como *El embrujo de Sevilla* de Carlos Reyles, la novela de D’Halmar transcurre en Sevilla. A diferencia de Reyles, “creyente fervoroso en las virtualidades de aquella tierra bravía y soñadora”,³¹ quien sitúa su anécdota heroica en el siglo XIX, D’Halmar ubica la suya plenamente en el siglo XX, logrando el exquisito malestar de ciertas descripciones de Roma de D’Annunzio (pienso sobre todo en *Il Piacere*) provocado por el contacto entre dos mundos, el pastoril y el tecnológico: el niño montado en burro junto a la Hispano-Suiza. La novela

²⁶ Ídem.

²⁷ A la pregunta “¿Qué le abruma?” que se hace D’Halmar al entrevisitarse a sí mismo, responde: “La obsesión del yo y del nombre específico. La imposibilidad de anegarme y disolverseme [...]” (Augusto D’Halmar, *Antología*, ob. cit., p. 238).

²⁸ Ibíd., p. 222.

²⁹ Durante su estancia en España, D’Halmar es colaborador asiduo del periódico *Informaciones*. Entre 1925 y 1928, escribe con regularidad para

La Nación de Santiago, contribuyendo con artículos esencialmente descriptivos sobre España que luego publica en un volumen titulado *La Mancha de Don Quijote* (1934).

³⁰ Joaquín Edwards Bello, *Recuerdos de un cuarto de siglo*, Santiago, Zig-Zag, 1966, p. 500.

³¹ Carlos Reyles, *El embrujo de Sevilla* (1922), Montevideo, Editorial Kapelusz, 1980, p. 10.

narra la historia de un cura vasco quien, desconsolado porque su mejor amigo del seminario se casa con su hermana –situación, como se vio, habitual en D'Halmar–, pide ser trasladado a una parroquia lejana y termina en Sevilla.³² Allí conoce a Pedro Miguel, “El Aceitunita”, gitanillo de origen morisco y judío que lo orienta en el mundo andaluz. Miembro del coro de la iglesia, monaguillo, acaba siendo –como los adolescentes en *Gatita y La sombra del humo en el espejo*– objeto de un amor que el cura se niega a aceptar. La anécdota se estructura según dos líneas: la resistencia de Deusto a admitir la existencia de este amor que todos reconocen pero que nadie nombra, y el descubrimiento que hace el adolescente de su propia belleza y de su poder de seducción. Sem Rubí, decadente pintor judío en cuya caracterización hay más de un eco de *El retrato de Dorian Gray*, logra que el muchacho le sirva de modelo, a la vez que lo inicia en el mundo del flamenco, los toros, la vida fácil y la ambigüedad sexual. Cuando el muchacho,

³² El bovarismo místico que comparten los dos seminaristas no puede sino recordar la apasionada relación entre D'Halmar y Santiván en la colonia tolstoyana. El pasaje merece ser citado *in extenso*:

“[C]oncluirían su carrera, y, como Pedro María Alday, el otro, era huérfano, la madre y la hermana de Iñigo Deusto constituirían el hogar de los jóvenes; llenarían su ministerio sin separarse, harían mucho bien, su común afición por la música contribuiría a vincularlos y llevarían a cabo cosas muy bellas [...] Todo bajo esta lámpara tutelar que ahora, acá en Sevilla, esclarecía dulcemente los rasgos de otro Pedrucho más joven y de un envejecido Deusto.

“[...] Pero vino a morir la madre, y un día Pedro María hubo de confesar a Iñigo su amor por su hermana, que le impediría pronunciar sus votos; entraría, pues, en la familia, solo que de cuán distinto modo! Y Deusto comprendió que no eran únicamente sus proyectos infantiles los que salían heridos de muerte por esta trivial materialización, sino qué sé yo qué recóndito pudor, qué ideal imposible de perfección.

“No habían vuelto a verse casi con los jóvenes esposos” (Augusto D'Halmar, *Pasión y muerte del cura Deusto* [1924], Santiago, Nascimento, 1969, p. 39; en adelante, las citas en el texto remiten a esta edición).

cansado de esa vida, regresa a Deusto, ya consciente de los sentimientos que lo unen al hombre mayor, se da el reconocimiento recíproco: “Entonces comprendieron los ojos negros y los ojos verdes, que nunca se habían mirado hasta entonces. Y era delicioso y a la par terrible. Quien haya mirado una sola vez así en la sombra, no debiera volver a ver la luz” (p. 200).³³ El joven decide partir, dándose cuenta de que “lo nuestro” carece de futuro: “me voy sobre todo porque ‘lo nuestro’, como me lo hizo usted sentir anoche, no podía ya prolongarse” (p. 219). Entonces, en una memorable escena de estación, el cura, luego de rechazar la invitación del joven a acompañarlo a Madrid para comenzar juntos una vida nueva, se arroja a las vías y se deja arrollar por el mismo tren en que se va el muchacho. La escena sin duda debe bastante al maestro en que se inspiró D'Halmar para su *colonia tolstoyana*. Curiosamente, este recurso Anna Karenina cierra otra novela hispanoamericana de la época que también reflexiona sobre lo hispano, el linaje y el homoerotismo: me refiero a *El ángel de Sodoma* (1929), del cubano Hernández Catá. El protagonista de esa novela, tan culpabilizado y desesperado como el cura de D'Halmar (y además patologizado por un prólogo de Gregorio Marañón), se arroja a las vías del metro de París antes de consumar un amor que lo culpabiliza y que deshonra a su familia.

Como novela homosexual, *Pasión y muerte del cura Deusto* pertenece sin duda a la modalidad trágica: hay mucha angustia, mucha indagación interior, mucho nombrar-sin-nombrar –“¿Cómo permanecer aquí, donde todos dicen que somos... lo

³³ D'Halmar se detiene con frecuencia en la mirada entre hombres. Para dar otro ejemplo, de *Pasión y muerte*: “[E]n ese momento, una chispa pareció recorrerle y se quedaron fijos sus ojos, porque acababa de recoger la mirada de Deusto clavada en él, desde la galería. Titubeó un momento, y con una voz dolorida improvisó la última endecha, que no se dirigía sino a él” (p. 163).

que no somos?" (p. 221)–, mucha vergüenza y un suicidio al final. Este suicidio permite medir, de hecho, la distancia entre esta novela y las ficciones homoeróticas que ya lleva escritas D'Halmar. *Gatita* y *La sombra del humo en el espejo* son textos básicamente elegíacos que celebran una pederastia principalmente platónica;³⁴ evitan el conflicto abiertamente homosexual y terminan no con muertes sino con separaciones.³⁵ En cambio, *Pasión y muerte*, como otros relatos de *Los alucinados* donde el conflicto homosexual se hace patente (aunque permanezca innombrado), termina forzosamente en muerte, con el homosexual en papel de víctima sacrificial. Sería anacrónico pedirle a un escritor latinoamericano de los años veinte un tratamiento diferente del tema.³⁶ Pero además, el desenlace permite a D'Halmar apuntar a lectores distintos (e ideológicamente diversos). En este sentido es revelador su tratamiento ambiguo del *Aceitunita*. A veces se describe al

³⁴ Elijo considerar *Gatita* ficción homoerótica a pesar del hecho evidente de que el personaje homónimo es una niña. La composición que hace D'Halmar del personaje, la manera en que recalca su androginia, llamándola "una niña, un niño", y comparándola con un paje, la evocación de caricias sensuales y la carencia de escenas de amor heterosexual (se supone que la niña es amante del narrador), el paralelo explícito que establece D'Halmar entre *Gatita* y *Zahir*, el joven sirviente árabe de *La sombra del humo en el espejo*, justifican, creo, mi lectura.

³⁵ De hecho, *Sombra del humo en el espejo* termina con una separación prácticamente idéntica a la del episodio de Athman en *Si le grain ne meurt* de André Gide.

³⁶ Solo se me ocurre un texto latinoamericano de la época donde la homosexualidad, una vez descubierta, no culmina en violencia o en muerte. Pienso en el sorprendente final de "Marta y Hortensia" de Enrique Gómez Carrillo (en *Almas y cerebros*, París, Garnier, 1919). El hecho de que el relato trate de lesbianas (homosexuales menos amenazadoras y no enteramente "catalogadas" en el imaginario latinoamericano del momento) acaso explique el final relativamente inocuo.

muchacho como una calculadora "viborilla", atribuyéndole "la precocidad felina de los bohemios" (p. 41); otras, como un ser cariñoso y honesto. Es como si el libro contara con dos comunidades de lectura y dos recepciones distintas, la una enjuiciadora, de lectores que necesitan ver al homosexual como viborilla y por ende portador de desgracia, la otra simpática, cómplice, de lectores entendidos que practican una lectura "entre nos" y se identifican con el desenlace patético.³⁷

Lo que me interesa aquí es ver qué lugar ocupa este fracasado romance homosexual dentro de la nueva patria de D'Halmar. Porque España, para D'Halmar, es una fabricación infinitamente más compleja que la que proponen otros hispanoamericanos, Larreta o Reyles, digamos, arqueólogos literarios cuya recuperación de *lo hispano*, macerado en ideologías conservadoras es, aunque no carente de piruetas conceptuales, relativamente simple. En cambio, la España de D'Halmar es un mapa de geografías, ideologías y deseos encontrados. El protagonista de la novela viene del norte, región convencionalmente mitificada dentro del imaginario hispano como bravía, heroica, económica y étnicamente "pura".³⁸ El país vasco es el *allá* de la novela, la norma que pauta las costumbres y las conductas, por comparación insuficientes, del *aquí* donde

³⁷ Julio Orlandi Araya y Alejandro Ramírez Cid resumen la recepción de la novela en Chile con términos típicamente patológicos: "Contradictorios en extremo resultan los juicios críticos en torno al sentido vital de *Pasión y muerte del cura Deusto*. Oscilan desde la interpretación de la obra como un capítulo autobiográfico de un invertido frustrado, hasta la teoría del hipersensible sexualmente introverso que busca en la debilidad –Zahir, *Gatita* y el *Aceitunita* eran unos simples niños cuando él los conoció– la satisfacción platónica de las más variadas tendencias". Julio Orlandi Araya y Alejandro Ramírez Cid, *Augusto D'Halmar. Obras, estilo, técnica*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1959, p. 23.

³⁸ Véase en este libro el capítulo "Semilla patriótica".

transcurre la acción: Sevilla, lugar de cruce por excelencia, no solo primer puerto hacia América, brecha por donde fluye España hacia las colonias, sino lugar de diversidad étnica e hibridez cultural, de ambigüedad y de mezcla.³⁹ El *Aceitunita* proviene de madre gitana y de padre judío, mezcla que, no por azar, se considera transgresiva: “La madre de Pedro Miguel, ya viuda y con un hijo casi hombre, ese sí, gitano por todos cuatro costados; había vuelto a unirse con un judío, y este y ella convivieron estupefactos de violar sus respectivas supersticiones” (p. 40). Mezcla marginal por excelencia, el muchacho tiene cutis moreno, pelo castaño, ojos improbablemente azules (o verdes, según qué página se lea). Es un “churumbelo que, circunciso y todo, balbuceaba letanías a la virgen cristiana” (p. 41), y que, cuando canta el Angelus, “conservaba algo de islamita; la voz de un neófito-efebo, ambigua, y por lo mismo, de un misterioso encanto” (p. 33). De pie junto a una ventana, El *Aceitunita* parece “aquel efebo andaluz que un califa cordobés llamara *Espada*, porque sus ojos, decía, le habían traspasado el corazón” (p. 135). La orientalización se extiende a la ciudad misma, sus edificios, memorablemente evocados en el calor de la siesta:

La añoranza con que el vasco recordaba reiteradamente su Vascónia podía ser una advertencia de su instinto. La canícula había inflamado el zafiro del cielo de Sevilla hasta hacer de él un

³⁹ Como escribe James Fernández: “A lo largo de los siglos dieciséis y diecisiete la ciudad fue alabada tanto como censurada por su diversidad y promiscuidad. ‘Una nueva Babilonia’ era epíteto habitual para Sevilla; Santa Teresa, entre otros, llamó a la ciudad un ‘infierno’”. James Fernández, “The Bonds of Patrimony: Cervantes and the New World”, en *PMLA* 109, 5, 1994, p. 978. Hay ecos evidentes de esa reputación en las descripciones de D’Halmar de la ciudad. Véase también más arriba, en “Semilla patriótica”, la dudosa sexualidad que se atribuye al andaluz en la Argentina.

carbunclo; las palmeras no daban sombra, las fachadas blancas reverberaban, la calle de Sierpes estaba cubierta por velas de buque. El África había atravesado el Estrecho y, por Algeciras, se había metido de rondón en sus antiguas dependencias. Una brasa oculta en el minúsculo pebetero de las amapolas parecía tostar chirriando su opio; los claveles destilaban almizcle; las rosas chorreaban vainilla; pero trascendía sobre todo a miel, como si los pañales se hubiesen fundido; y debían de ser las abejas sin colmena las que producían ese aturdidor murmullo que, como el de las olas en los caracoles marinos, tal vez no estuviese, a la postre, sino en los oídos de los que sufrían esta insolación.

Los patios, bajo sus tiendas de lona, con sus hamacas de esparto, eran como cubiertas entoldadas de navíos durante la travesía del Mar Rojo; el propio caño de agua se amodorraba; y con las persianas corridas, en la penumbra sofocante de las habitaciones estucadas, y embaldosadas, muchas veces de azulejos, trataban los moradores de atrincherarse contra aquel asedio equinoccial [...] (p. 45).

Así como D’Halmar se disfraza con capa y sombrero cordobés en Andalucía, también sus personajes se visten, se trastisten y se desvisten con sorprendente frecuencia. Pedro Miguel, cuyo apodo, El *Aceitunita*, ya presenta, como al descuido, un cruce de géneros, se disfraza de Niño Jesús para la procesión pascual de Deusto; de árabe para el baile de carnaval que da el poeta Giraldo (figura sombría a quien se compara explícitamente con Dorian Gray); de gitano cuando baila flamenco por primera vez en el teatro. Por su parte, el cura vasco, patéticamente empeñado en mantener límites, intenta disfrazar al sur de norte, corregir la “musulmana tolerancia” (p. 16) simplificando las ceremonias religiosas, despojando la iglesia de ornamentos y, como de paso, prohibiendo la entrada a las mujeres que previamente se ocupaban de adornar con exceso

la iglesia.⁴⁰ La casa parroquial se disfraza de Algorta, espartano lugar de origen: “los objetos habían tomado un vago aspecto de *allá* [...] y en el fondo, el cura Deusto esperaba ver extenderse esta transformación hacia otras cosas” (p. 16). Pero el vestir, desvestir y travestir también funcionan en dirección opuesta. Cediendo a los ruegos de su protegido de que vayan juntos al circo, Deusto troca la sotana norteña por el traje de señorito meridional: “A la luz de una bujía, frente al pequeño espejo, un esbelto señorito, vestido de negro, se arreglaba el lazo de la corbata, y cuando, tomando la boina y la capa, se encontraron fuera, el gitanillo no podía hacerse a la idea que ese su acompañante joven y airoso era el adusto sacerdote que él había tenido siempre por viejo” (p. 122).

Solo cabe conjeturar las razones por las cuales D’Halmar eligió Sevilla para repensar *lo hispano* y no, digamos, Castilla (donde *lo hispano* ya se había pensado y se estaba pensando por parte de los españoles mismos). Quizás fuera un homenaje a la *espagnolade*, la aceptación de la vieja y exitosa receta: *Pasión y muerte* remite inevitablemente a la *Carmen* de Mérimée, hasta en sus atribuciones étnicas: el deseante es vasco, el objeto de deseo, andaluz; el norte es económico y reprimido, el sur es derrochador, equívoco, e indigno de confianza. O quizás, al elegir Sevilla, ciudad abierta a América, D’Halmar invertía el gesto español de colonización, sometiendo a esa *madre patria* que acababa de redescubrir a la mirada desfamiliarizada del orientalismo, transformando así el lugar fundacional de la empresa imperial en lugar baratamente exótico. ¿O se trata acaso de algo diferente?

⁴⁰ La única figura femenina que permanece en la casa parroquial es la fiel ama de llaves, figura tutelar que ya ha aparecido, en otro avatar, en *Gatita*. No por casualidad, se llama Mónica, como para acentuar su santa devoción materna.

Quisiera volver por un momento a la noción de “lo nuestro”, expresión presente en más de un momento de mi texto y cargada de connotaciones muy diversas. Para Manuel Ugarte, en el epígrafe de este trabajo, la primera persona plural señala una comunidad de viajeros hispanoamericanos empeñados en “encontrarnos con nosotros mismos [...] para encontrar la nacionalidad superior”; para Vasconcelos, la primera persona plural ancla “nuestro” pasado hispánico; para D’Halmar, sirve para confirmar su recuperación de España: “es de nosotros y de mí mismo que me ocupo”. Pero el uso que hace el *Aceitunita* del término –como en “me voy sobre todo porque ‘lo nuestro’ [...] no podía ya prolongarse” (p. 219)– apunta a una comunidad muy otra, no habitualmente presente en los procesos de organización nacional, una comunidad ya anunciada al comienzo del texto, con el uso emblemático de la primera persona. Cuando llega Deusto a Sevilla por primera vez se detiene inquieto ante La Giralda:

[A] su imaginación de hombre del Norte chocaba como un símbolo esa *Fortíssima turris nomen Domina* que sugiere el vértigo y que no puede escalarse solo. Una voz viva y cantante vino a hacerle descender desde las alturas de su divagación.

–*Subiremos juntos* –decidía el niño (pp. 9 y 10; subrayado mío).

¿Por qué entonces no ver el recurso de D’Halmar al orientalismo (un orientalismo cuya explotación colonialista no pretendo negar) como la única manera de crear un espacio para ese muy particular y secreto “lo nuestro”? ¿Por qué no ver la elección de Sevilla, de una Sevilla exótica, de castañuelas y de incienso, como manera de crear un espacio de diferencia muy visible –muy espectacular, muy cursi– donde decir lo que no puede decirse en la ficción hispanoamericana de la época: un espacio extra-ordinario donde la homosexualidad no solo “pasa” (aunque marginalmente) sino que puede

pasar a la ficción?⁴¹ Esta forma de orientalismo, en *Pasión y muerte del cura Deusto*, no es por cierto, para citar de nuevo a D'Halmar, “un pueril exotismo de jugar al [español]” (o no solo eso), sino una necesidad cultural: una manera, sí, de conjurar “no sé qué obscura suerte de la cual apenas si me atrevo a ocuparme”, de conjurarla sacándolo a la luz, haciéndolo público aun cuando se lo disfraza, sacándolo de ese “abismo secreto” y privado al que lo condena Díaz Arrieta y adonde quería relegarlo la crítica. Al orientalizar la *patria*, D'Halmar logra *a la vez* manifestar el deseo homosexual en un “afuera” exótico y, con el mismo gesto, traerlo de vuelta a casa, una casa que los nacionalistas hispanoamericanos y defensores de la *hispanidad* latina y “pura” no reconocerían y menos aceptarían: “[L]os que sentimos el alma de la raza –escribe memorablemente Manuel Gálvez, recurriendo una vez más a nociones de ‘lo nuestro’–, los que la hemos visto vagar en las callejuelas de las ciudades castellanas, miramos como cosas exóticas los arabescos de la Alhambra, los jardines del Generalife, todos aquellos encantos que nos muestran un pueblo *sensual* y *afeminado*. La España castiza, aunque

vieja y ruinosa, la llevamos dentro; la España africana está muy lejos de nosotros”.⁴² D'Halmar añadiría: “No tanto”.

En conflicto con construcciones de España como las de Gálvez, *Pasión y muerte del cura Deusto* problematiza una lectura unívoca, heteronormativa de *lo hispano*, llamando así la atención sobre el impulso represivo de todo discurso nacional hegemónico, discurso dentro del cual la diferencia sexual no podía, no debía –o no puede, no debe– caber: donde “lo nuestro” por cierto no puede prolongarse y termina, si no bajo las ruedas de un ferrocarril, entonces en el *closet* de la nación.

⁴¹ Los modos de hacer que la homosexualidad “pase” en la ficción de los años veinte y treinta son, desde luego, contados. Alfonso Hernández Catá, en *El ángel de Sodoma*, la otra novela homoerótica a la que me he referido, cuida de presentar a su personaje como caso patológico, presentación favorecida por un prólogo de Gregorio Marañón y un epílogo de un Dr. Luis Giménez de Azúa que procuran medicalizar el texto y controlar su recepción. La orientalización elegida por D'Halmar, si bien problemática, es menos homofóbica. Que el deseo homosexual solo puede manifestarse dentro de lo exótico es evidente en toda la ficción de D'Halmar. Aun aquellos relatos que no transcurren en lugares exóticos sufren una vuelta de tuerca distanciadora. En “Valerio Dux”, por ejemplo, relato de *Los alucinados* que transcurre en París, el niño andrógino del que se enamora el protagonista (y por quien se suicida) es de Bretaña, región construida en el cuento como alteridad exótica de la capital francesa.

⁴² Manuel Gálvez, “Las sombras de Taric”, en Abdellah Djibilou (comp.), *Diwan modernista: Una visión del Oriente*, Madrid, Taurus, 1986, p. 258. Del mismo modo, a lo largo de *El solar de la raza*, Gálvez se empeña en negar la influencia árabe en España, incluso (por difícil que pareza) en Andalucía: “Hoy solo existe lo árabe en España como ruina arqueológica” y “En Sevilla, que suele ser considerada como una ciudad africana, lo árabe es insignificante” (Manuel Gálvez, *El solar de la raza* [1913], Buenos Aires, Ediciones Dictio, 1980, p. 240 y p. 249).

SECRETO A VOCES:

TRASLADOS LÉSBICOS EN TERESA DE LA PARRA

Nunca he sabido su historia, si alguna tuvo; las historias de amor de las solteras que no murieron jóvenes y gloriosas [...] no interesan a nadie. La familia no las recuerda. Sobre el corazón pudoroso que se marchita con su secreto van cayendo los días como copos de nieve, y el secreto queda encerrado bajo la blancura del tiempo.

TERESA DE LA PARRA, *Infuencia de las mujeres en la formación del alma americana*.

Amaban la independencia y no amaban a sus pretendientes. Muchas cosas las unían.

JEANNETTE MARKS, *Gallant Little Wales*

[L]a inexplicable presencia de lo no nombrado, el matiz que el oído adivina pero que no oye [...]

WILLA CATHER, "The Novel Demeublé"

Al final de cada volumen de la colección de la Biblioteca Ayacucho de clásicos de América latina hay una cronología dividida en tres columnas: la de la izquierda está reservada a la vida del autor, la del medio, a acontecimientos nacionales y continentales, y la de la derecha, a acontecimientos ocurridos en lo que se denomina, con toda ingenuidad, "el mundo

exterior". La columna de la izquierda suele tener menos material que las otras, obviamente porque suceden más cosas en el mundo, ya "exterior" ya "interior", que en la mera vida de un individuo. Aun así, la columna personal dedicada a Teresa de la Parra, en la edición de Ayacucho de su *Obra*, está singularmente vacante. No hay ni una entrada entre la fecha de su nacimiento y el año 1923, cuando deja Venezuela para establecerse en Europa; luego, desde 1923 hasta su muerte en Madrid en 1936 se documenta su vida con una parsimonia que bordea la miseria. La desigual cronología tripartita de Ayacucho parecería decírnos que, mientras en Venezuela, en América latina y en el "mundo exterior" sucedían muchas cosas, Teresa de la Parra apenas vivía.

La vida de un escritor puede carecer de acontecimientos notables y por lo tanto parecerle al biógrafo, o en este caso al compilador, no digna de ser contada. No es este sin embargo el caso de Teresa de la Parra, cuya sociabilidad era parte de su leyenda y cuya enfermedad, aun cuando la limitaba físicamente, le hizo llevar una de las existencias epistolares más activas que quepa imaginar. Y sin embargo el compilador de la Biblioteca Ayacucho evita hasta el relato superficial de estos *hechos*. Para comenzar, entonces, quiero examinar esa reticencia que atestigua de modo tan claro la columna casi vacía del volumen de Ayacucho y reflexionar sobre sus posibles causas.

Es verdad que los parientes de Teresa de la Parra no fueron generosos a la hora de ofrecer detalles biográficos específicos. También es verdad que la vida de Parra, como la de muchas escritoras latinoamericanas, se transformó rápidamente en leyenda, una leyenda que encubrió las lagunas más inquietantes de su vida, dio lugar a explicaciones más o menos satisfactorias de otras, y adaptó así la vida de Parra a un guión cultural aceptable. Una de las lagunas que más han intrigado a los críticos de Teresa de la Parra es, previsiblemente, la ausencia de una relación amorosa, o, como un crítico

pregunta de modo impaciente: “¿A quién amó realmente esta mujer?”.¹ Vale la pena considerar, aunque más no sea brevemente, algunas de las respuestas que ofrecieron los críticos más preocupados por el asunto. Ramón Díaz Sánchez sugiere que a Teresa de la Parra “le faltó transitar caminos. Y entre estos el del amor [...]. Y en vez del amor lo que llega es la muerte”.² La afirmación, evocativa de una vida joven interrumpida en la flor de su edad, a la Marie Bashkirtseff, carece de sentido cuando se refiere a Teresa de la Parra, quien murió después de todo a los cuarenta y siete años. Otro crítico lee la aparente ausencia de amor en la vida de Parra como resultado de una elección deliberada. Recurriendo al imperativo conyugal, a la vez que lo desplaza, reduce a Parra a un estereotipo –el “estar casada” con su escritura– tan cómodo para encasillar a la mujer soltera cuya sexualidad se prefiere ignorar. “Teresa escogió en favor de [la obra de creación] y renunció al matrimonio [...]. Por ello una vez escribió ‘vivo como una monja frente al lago Leman, escribiendo’ [...]. Fue una forma de amor”.³ La imagen de la monja escritora, tan evocadora de Sor Juana, sobre cuya presunta sexualidad, o carencia de esta, también se ha escrito mucho, es sin duda significativa. Pero hay aún otra conjetura por parte de los críticos: Teresa de la Parra sí habría amado a alguien, dice esta versión, y ese alguien era el ensayista ecuatoriano Gonzalo Zaldumbide. La relación ha sido aclamada como decisiva por algunos y considerada menos significativa por otros, incluso por los familiares de la propia Parra.

En una entrevista de 1957 que propone una suerte de versión oficial, su hermana María declara sin entusiasmo que Zaldumbide “a [Teresa] no le disgustaba”.⁴ Frustrado en sus deseos de obtener datos más precisos, un crítico escribe:

La existencia secreta de un admirador anónimo no ha sido ni admitida ni negada, lo que presenta una fantasmal caja de Pandora que ningún biógrafo ha conseguido abrir. Los encantos femeninos y la naturaleza romántica de Teresa eran innegables, y la reticencia de familiares y amigos a discutir aun la ausencia de amor en su vida ha sido pronunciada. Aquellos que simplemente desean entender mejor sus decisiones vitales tienen como única opción la de buscar respuestas en las páginas de *Ifigenia*.⁵

La afirmación es reveladora en más de un nivel. Primero, nos indica que es la *ausencia* de amor y no su *presencia* lo que preocupa a los críticos. Segundo, implica que indagar sobre esta vida es una empresa que conlleva riesgo, aun para los biógrafos deseosos de “entender mejor”. La mención de la caja de Pandora, tan evocadora de la falta de control, la desgracia y, sobre todo, el error femenino, no es, propongo, del todo inocente: si la caja de Pandora ha permanecido sin abrir, esto se debe a que nadie ha querido realmente abrirla. Por último, la noción de que el estudio detenido de *Ifigenia*, texto de ficción de Parra, es la “única opción” que le queda al crítico como fuente sobre la vida de Teresa de la Parra plantea una pregunta inmediata, esto es: ¿por qué no buscar en otros lugares?

¹ Rosario Hiriart, *Más cerca de Teresa de la Parra (Diálogos con Lydia Cabrera)*, Caracas, Monte Ávila, 1980, p. 61, nota 1.

² Ramón Díaz Sánchez, *Teresa de la Parra, clave para una interpretación*, Caracas, Ediciones Garrido, 1954, pp. 22-24.

³ R. J. Lovera de Sola, “Un aspecto en la vida de Teresa de la Parra”, en *El Nacional*, Caracas, 4 de diciembre de 1978.

⁴ Nélida Galanovic Norris, *A Critical Appraisal of Teresa de la Parra*, tesis doctoral, UCLA, 1980, citada en Rosario Hiriart, *Más cerca de Teresa de la Parra*, Caracas, Monte Ávila, 1980, p. 63, nota 2.

⁵ Louis Antoine Lemaître, *Between Flight and Longing. The Journey of Teresa de la Parra*, Nueva York, Vantage Press, 1986, p. 55.

El insistente esfuerzo por descubrir, sin querer realmente descubrir, detalles de la vida amorosa de Teresa de la Parra (semejante al llevado a cabo en el caso de José Asunción Silva o en el de José Enrique Rodó) es un verdadero ejercicio de sobrecompensación en lo que atañe al género. Si bien los críticos no pueden decir *a quién* amó –o incluso *si* amó–, todos coinciden en que Teresa de la Parra era muy *femenina*. El entusiasmo con que se le asigna esta femineidad obligatoria oscila entre lo pornográfico y lo paranoico. Así, Arturo Uslar Pietri escribe: “Teresa de la Parra es una de las escritoras más femeninas. Nadie le excede en este don. *Ifigenia* es un libro mujer: atractivo, oscuro, turbador [...]. En su prosa hay frases, torpezas, simples adjetivos que son como una incitadora desnudez”.⁶ Por su parte, Carlos García Prada, en su introducción a las incorrectamente llamadas *Obras completas* de Parra, añade un giro defensivo: “Era franca y espontánea y eminentemente *femenina*; aunque conocía bien los principios técnicos y los ideales de las modernas escuelas literarias, Teresa desdenaba la ‘virilidad’ de que tanto se ufanan otras escritoras contemporáneas. Su ideal era ver, sentir, obrar y escribir como mujer”.⁷

Esta hipercorrección –no solo es femenina sino *no masculina*– señala, aunque sin nombrarla, aquella parte de la vida de Teresa de la Parra que todos, críticos y parientes, están ya borrando, ya negándose a enfrentar.

Propongo aquí otra lectura de Teresa de la Parra, sin querer imponer prejuicios naturalizadores –el necesario amor, la obligatoria feminidad– sobre un vacío vital que es

⁶ Arturo Uslar Pietri, “*Ifigenia* de Teresa de la Parra”, en Velia Bosch (comp.), *Teresa de la Parra ante la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1980, p. 79.

⁷ Teresa de la Parra, *Obras completas*, Introd. Carlos García Prada, Caracas, Editorial Arte, 1985, p. 10. Cito en adelante según esta edición con la sigla OC.

resultado de la eliminación de datos incómodos, pero sin desatender tampoco el modo en que se efectúa esa eliminación por lo que tiene de revelador. Quiero mirar más de cerca esta vida truncada por la crítica (lo mismo habría podido hacer con Gabriela Mistral), apoyándome en la obra de Parra pero también en otros textos suyos, diarios y cartas selectas expurgados por, como suele decirse, “manos amigas” y, en alguna ocasión, las propias manos de la autora.⁸ Quiero mirar más de cerca esta vida para reunir elementos que nos proporcione *otra* Teresa de la Parra, que no necesariamente reemplaza a la primera, la de los registros convencionales, sino que la complementa. A diferencia de los críticos mencionados, no deseo llenar lagunas sino leer las lagunas mismas como espacios de resistencia, de provocación o también –cuando las lagunas son producto de la censura de los críticos– como espacios de vergüenza social.

La obra de ficción de Parra –escrita siempre en primera persona– está marcada en su totalidad por la inquietud del género, la disfuncionalidad familiar y el desasosiego físico.⁹ En vida, Parra publicó tres textos: *Diario de una caraqueña por el Lejano Oriente* (1920), *Ifigenia (o diario de una señorita que se fastidía)* (1924), y *Las memorias de Mamá Blanca* (1929). Póstumamente se publicaron sus tres conferencias sobre “La importancia de la mujer americana”,¹⁰ selecciones

⁸ Teresa de la Parra, *Obra*, Caracas, Editorial Ayacucho, 1982, p. 455. Cito en adelante según esta edición con la letra OC.

⁹ Sobre el cuerpo en la ficción de Parra, véase Elizabeth Garrels, *Las grietas de la ternura. Nueva lectura de Teresa de la Parra*, Caracas, Monte Ávila, 1986, especialmente “Los cuerpos problemáticos,” pp. 43-54. Sobre la desazón provocada por el género en Parra, véase Doris Sommer, *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

¹⁰ *Tres conferencias inéditas*, prólogo de Arturo Uslar Pietri, Caracas, Ediciones Garrido, 1961.

muy recortadas de su correspondencia, y una igualmente irregular selección del diario que escribió durante los últimos seis años de su vida. Me ocuparé más adelante de estos textos póstumos; me detengo por el momento en los primeros tres.

Además de adoptar de manera sistemática la enunciación en primera persona, los tres textos imitan –sea como *diarios* o como *memorias*– la modalidad autobiográfica. Sin embargo, tal como el texto y la misma Parra, en su correspondencia, lo aclaran, se trata de un *efecto* autobiográfico, una máscara distanciadora que interrumpe todo proyecto de identificación. Hablando de su novela *Ifigenia*, Parra escribe:

La verdadera autobiografía está en [el tono], no en la narración como cree casi todo el mundo [...]. Para hacer hablar en tono sincero y desenfadado a María Eugenia Alonso la hice la antítesis de mí misma, le puse los defectos y cualidades que no tenía, a fin, creía yo, de evitar que nadie pudiera confundirme con ella. [...] [N]adie ha sentido la transposición, han creído en la auténtica biografía y creo que es ahí en donde está el secreto del éxito de *Ifigenia*. El público adora las confesiones (O, p. 627).

Las tres autobiografías falsas de Parra permiten sacar algunas conclusiones. Primero, en su obra hay una fuerte tendencia a lo autobiográfico y, en paralelo, un impulso igualmente fuerte a contener esa tendencia por medio de estrategias de desplazamiento y transposición. Para Parra, la autobiografía directa inhibe; la autobiografía oblicua, en cambio, libera, permite la *impertinencia*. Segundo, el proceso de transposición en Parra recurre a la alteridad femenina, a la proyección sobre una “otra” especular en un acto de complacencia femenina. Tercero y cuarto juntos, esa *otra* de cuya vida se apropió el yo está emparentada con el yo narrador a través de lazos familiares o pseudo familiares: *Diario* reinscribe las cartas de una hermana de Parra; *Ifigenia* cuenta la historia de

otra mujer vista “de cerca” que, como vimos, es como su otro yo; *Memorias* reescribe la vida de una mujer con la que la narradora se siente estrechamente ligada por “misteriosas afinidades espirituales” (O, p. 315).¹¹ Pero, al mismo tiempo, esa *otra* especular funciona como el negativo de Parra, ilustrando un modelo de vida que solo permite la autodefinición por contraste. La protagonista de *Diario* es una mujer de clase media convencionalmente casada. La de *Ifigenia* termina capitulando a la presión social, casándose con un estereotipo de la fatuidad y el autoritarismo burgueses. La protagonista de *Memorias*, posiblemente la más cercana –en términos ideológicos– de Parra, está distanciada de ella por la edad y la idealización. Como en un juego de adivinanzas en el que el lector ávido –ese lector que “adora las confesiones”– es derrotado de antemano, el texto de Parra provoca incansablemente, tienta con la semejanza con el único objetivo de subrayar la diferencia.

Las escenas de voyeurismo o, mejor, de visión oblicua, abundan en Teresa de la Parra, escenas que en general involucran a dos mujeres. La más llamativa, por supuesto, es la escena del espejo de “María Moñitos” en *Memorias de Mamá Blanca*: la madre tratando de rizar el cabello lacio de su hija mientras la divierte con cuentos de hadas, la hija espiando el simulacro de feminidad que es su imagen en el espejo y exigiendo a la madre que cambie (es decir, que corrija) el final del cuento que le está contando. Quiero detenerme en otra escena tomada de la introducción a *Memorias*. Esta otra escena de voyeurismo –la narradora niña, entrando con sigilo y sin ser invitada en casa de Mamá Blanca, espiando detenidamente a la mujer mayor– es fundamental para la escena de escritura de

¹¹ Véanse excelentes reflexiones sobre la colaboración literaria femenina en Elizabeth Garrels, *Las grietas de la ternura*, ob. cit., pp. 134-136, y en Doris Sommer, *Ficciones fundacionales*, ob. cit., pp. 312-316.

Parra. Eludiendo la genealogía directa, en un acto de transmisión oblicua sostenido por la complicidad y las afinidades femeninas, esa misma niña hereda, años después, el “manuscrito misterioso” que Mamá Blanca escribió en secreto y no deja a sus herederos directos: “Escrito para [mis hijos y nietos], te lo legaré a ti. Léelo si quieras pero no se lo enseñes a nadie” (O, p. 321).

Siempre me ha llamado la atención la disparidad entre el tono conspiratorio de esta escena de transmisión de un secreto y el contenido mismo, relativamente inocente, de *Memorias*. No hay proporción entre los recuerdos infantiles que allí se narran y la *clandestinidad* que se atribuye a la escritura, la lectura y la diseminación del texto. Quiero proponer que Parra, por medio de uno de esos procesos de transposición y desplazamiento frecuentes en ella, está diciendo, desde luego, otra cosa. Al resaltar lo que es secreto, clandestino, conspiratorio, en el umbral, por así decirlo, de un texto ideológicamente inocuo, ofrece claves de lectura no tanto para *Memorias* sino para su estrategia literaria en general: invita a la lectura suspicaz, a la decodificación de una obra y sobre todo de una vida que permanentemente bordea lo indecible. Y, al elegir una narradora que, no acatando el pedido de la autora de las memorias, hace público el texto y revela su presunto “secreto”, Parra ofrece un modelo para el lector, invitándolo a un acto de traición necesaria para que eso que no se dice pueda nombrarse: “Lo único que considero bien escrito [...] es lo que no está escrito, lo que tracé sin palabras, para que la benevolencia del lector fuera leyendo en voz baja” (OC, p. 1965). Estas palabras de Teresa de la Parra guían mi propia lectura: lo que puede rastrearse sin palabras –o lo que ha sido intencionalmente obliterado por otros– sin embargo *está allí*, para que lo descubra el lector cómplice convocado por Parra.

Si la homosexualidad en la literatura latinoamericana resulta incómoda, el lesbianismo en particular causa serios problemas a los críticos. El lesbianismo de Gabriela Mistral, por

ejemplo, ha sido durante años secreto a voces, es decir, secreto cuya función, para citar a David Miller, “no es esconder algo sino esconder que se está al tanto de ese algo”.¹² Sin embargo, la imagen, pulida hasta la perfección casi marmórea, de la pedagoga célibe y madre espiritual de América latina, en duelo permanente por la muerte de un novio que se suicidó en la juventud –imagen con la que la misma Mistral, como se sabe, colaboró asiduamente–, hasta el día de hoy obstaculiza lecturas más complejas y variadas de su vida y obra.¹³ Si Teresa de la Parra no padeció un condicionamiento hagiográfico similar que la redujera a una leyenda sin costuras, esto se debe a que en cierto sentido no era necesario hacerlo: a diferencia de Mistral, Parra no fue figura pública ni política sino, para el lector medio, simplemente una “señora que escribe”, anotando impresiones mientras lo pasaba bien en París. Sin embargo, la ansiedad demostrada por parientes, amigos y críticos, el afán por expurgar sus diarios y cartas, revela la misma necesidad de esconder, o traducir a un guión aceptable, que en el caso de Mistral. Yo poco sabía de la vida personal de Parra, pero la lacónica biografía de la edición de Ayacucho, los cortes que padeció su escritura, y sobre todo el *resto* que perdura por descuido de los censores, me han revelado más de lo que cualquier declaración directa podría haberme dicho.

Los cortes brutales afectaron en particular el diario de Parra, escrito entre 1931 y 1936. Se trata de un diario cuya existencia fue negada durante años por la familia, aun cuando un crítico, Ramón Díaz Sánchez, que había logrado leerlo entero,

¹² David A. Miller, *The Novel and the Police*, Berkeley, University of California Press, 1988, pp. 205 y 206.

¹³ Con excepciones, notadamente la de Licia Fiol Matra en su notable *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.

lo había citado *in extenso* en su libro de 1954 sobre la escritora. Solo años más tarde, en el mencionado volumen de Ayacucho de la *Obra de Parra*, se publican algunas entradas aisladas de ese diario. Para dar solo un ejemplo del trabajo sistemático de borrado y revisión al que fue sometido el texto, propongo a continuación la siguiente comparación. Primero, cito la entrada del diario que corresponde al 21 de enero de 1936, tal como la transcribe Díaz Sánchez (y tal como se encuentra en el archivo de Parra en la Biblioteca Nacional de Caracas). Luego, la entrada correspondiente al mismo día tal como aparece citada en la edición de Ayacucho:

Pienso durante un rato en la felicidad del hedonismo y del ideal epicúreo del que puedo gozar en lo que me queda de vida, sobre todo al lado de Lydia cuyas circunstancias como a mí se lo permiten: como yo, se siente mal entre la gente y encuentra su bienestar en la independencia y la soledad.¹⁴

Pienso durante un rato en la felicidad del hedonismo y del ideal epicúreo del que puedo gozar en lo que me queda de vida sobre todo si las circunstancias me lo permiten: yo me siento mal entre la gente y encuentro bienestar con la independencia y soledad (O, p. 464).

Lo que debe volver al dominio de *lo no dicho* no es solamente la presencia de la antropóloga cubana Lydia Cabrera en la vida de Teresa de la Parra, sino también el hecho de que Parra deseaba compartir con ella “lo que me queda de vida”. Si la presencia de Cabrera no ha sido completamente suprimida del

¹⁴ Ramón Díaz Sánchez, *Teresa de la Parra, clave para una interpretación*, ob. cit., p. 180.

diario, ha sido reducida a una posición puramente auxiliar.¹⁵ La mujer a la que Parra, jugando con su apellido, llamaba “Cabrita”; con la que tenía una relación alabada por Gabriela Mistral (que sí *entendía*) por su “calidad de eternidad”;¹⁶ que compartió la vida de Parra durante sus últimos cinco años, acompañándola de sanatorio en sanatorio en busca de una cura siempre inalcanzable hasta su muerte en Madrid; a quien Parra dejó sus pertenencias máspreciadas; quien, rompiendo con las convenciones, asistió al entierro de Parra mientras las “mujeres de la familia” permanecieron en sus casas;¹⁷ quien, tras la muerte de Parra, recurrió a una médium para contactar a su amiga (con éxito, sosténía).¹⁸ Esta mujer, gracias a los cortes perpetrados en el diario, queda desplazada, reducida a ser una mera circunstancia en la vida de la escritora. Aunque a Lydia Cabrera no se la suprime del todo de las versiones que los críticos proponen de Teresa de la Parra, se la limita (las pocas veces que sí se la menciona) al cliché: es la cariñosa “buena amiga”.

Las cartas de Teresa de la Parra a Lydia Cabrera cuentan, por supuesto, otra historia. Publicadas solo en 1988, tras fracasados intentos previos,¹⁹ documentan, aun con sus

¹⁵ Otra supresión que muestra a qué extremos ridículos llega la paranoia de los editores. Parra escribe al pasar en su diario: “Lydia saca de la caja de libros un paquete de cartas. Casi todas año 29. Lectura establece entre las dos dulce corriente añoranza y nos sentimos muy unidas”. La entrada ha sido suprimida de la edición de Ayacucho.

¹⁶ Rosario Hiriart (comp.), *Cartas a Lydia Cabrera (Correspondencia inédita de Gabriela Mistral y Teresa de la Parra)*, Madrid, Ediciones Torremozas, 1988, p. 44. Cito en adelante según este texto con la letra C.

¹⁷ Rosario Hiriart, *Más cerca de Teresa de la Parra*, ob. cit., p. 116.

¹⁸ *Ibid.*, p. 70.

¹⁹ En su prefacio a las *Cartas*, Hiriart describe la reticencia de Cabrera y su compañera de entonces, María Teresa de Rojas, a publicar las cartas de

cortes y sus hiatos, la importancia del vínculo. Es necesario un mínimo contexto para explicar la dinámica de esta correspondencia y, en verdad, de la relación. Lydia Cabrera conoció a Teresa de la Parra en 1924, cuando esta hizo escala en La Habana camino a Venezuela.²⁰ Tal como recuerda Cabrera: “Le conté que trabajaba para independizarme, tener fortuna propia e irme a París a pintar y estudiar. Como entonces parecía aún más joven de lo que era, las actividades y proyectos, el ‘plante’ –como se decía en Cuba– de aquella chiquilla la divirtió mucho. Me animó a realizar mis proyectos y me dio su tarjeta para que la buscase en cuanto llegase a París. Yo le di la mía y agradecida

Parra en el primer libro de Hiriart sobre Parra, *Más cerca de Teresa de la Parra*. Solo después de la muerte de Titina Rojas, Cabrera cedió y aceptó publicarlas en memoria de Teresa y Titina (C, p. 33). Las cartas que publica Hiriart llegan a sus manos ya con ciertos cortes: “Nótese que hay ocasiones (en las de Teresa) en que faltan páginas; suponemos que pertenecen a contextos más amplios. El resto llega a mis manos escritas a máquina por María Teresa de Rojas, quien antes de su muerte revisó parte de este material con la colaboración de Mercedes Muriedas, secretaria de Lydia desde los años de La Habana. En estas encontramos iniciales de nombres propios y se ve que algunos párrafos han sido suprimidos” (subrayado mío). Además de las cartas de Parra a Cabrera, el libro de Hiriart contiene ocho cartas de Gabriela Mistral, las primeras dos dirigidas a Parra y a Cabrera juntas, las otras seis, escritas después de la muerte de Parra, dirigidas a Cabrera. Me interesa en particular la primera de esas cartas, publicada anteriormente en dos ocasiones, primero por Lydia Cabrera (*Siete cartas de Gabriela Mistral a Lydia Cabrera* [Miami, Peninsular Printing, 1980], y más tarde por Hiriart (*Más cerca de Teresa de la Parra*). En ambas publicaciones se suprimió un párrafo de esa carta, bastante explícito en lo que se refiere a la intensidad de la relación entre Cabrera y Parra, en el que Mistral reprende a ambas por un desacuerdo amoroso y la consiguiente separación provisoria (C, pp. 43 y 44).

²⁰ En ese viaje Parra viaja a Venezuela desde París, donde acaba de morir Emilia Barrios, con quien había vivido varios años. Como es de suponer, la importancia de esta mujer en la vida de Parra también ha sido ignorada por la crítica.

escribí ‘favor de no olvidarme’”²¹ Cuando Cabrera finalmente va a París, en 1927, “[Teresa] me mostró –para sorpresa mía– la tarjeta que le había dado años antes en La Habana y que decía ‘favor de no olvidarme’”²² Estas palabras volverán a aparecer en una temprana y particularmente intensa carta de Parra, como marca verbal del inicio de su relación. Desde entonces las vidas de estas dos mujeres quedan efectivamente enlazadas. Ambas viven en París, aunque no juntas. Parra escribe, Cabrera estudia arte en la École du Louvre (su trabajo antropológico vendrá después). Representan la variante latinoamericana de la lesbiana expatriada de buen pasar que elige dejar América, la del Norte o la del Sur, para llevar una vida “independiente”. (Volveré más adelante a esta noción de independencia, crucial en Teresa de la Parra). Parra menciona a Cabrera en sus cartas a otras personas, y escribe por ejemplo que está viajando a Italia “con una amiga, L.C., inteligente y muy artista, a quien quiero mucho y con quien comparto los mismos gustos” (OC, p. 861). El eufemismo –la amiga cubana a quien quiero mucho y con quien comparto gustos– reaparecerá en otras cartas de Parra (Cabrera, por su parte, se refiere a Parra como “esta criatura admirable que mi devoción no sabe si llamar madre o hermana” [C, p. 10]). Cuando en 1931 los primeros signos de la tuberculosis de Parra se hacen sentir, Cabrera deja París para acompañarla en Leysin, tomando un cuarto contiguo al suyo en el sanatorio. Desde ese momento, vivirá casi constantemente con Parra, con excepción de los viajes por Europa con su familia o breves retornos a París. Cuando Parra muere en Madrid en 1936, deja a Lydia Cabrera su biblioteca (que fue desarmada durante la ocupación alemana

²¹ Rosario Hiriart, *Más cerca de Teresa de la Parra*, ob. cit., p. 52.

²² Ídem.

de París), sus manuscritos (que la familia de Parra reclamó), y un anillo que había heredado de Emilia Barrios, anillo que Parra llevaba constantemente y en el que había hecho grabar “Au revoir” poco antes de morir. Lydia Cabrera descubriría la inscripción en el interior del anillo solo después de la muerte de Parra.²³

El *excursus* biográfico resulta necesario para situar a Parra y a Cabrera en contexto. Sin embargo, no me interesa ver el modo en que las cartas reproducen detalles biográficos, ni determinar, a partir de lo que allí se dice (o no se dice), las formas específicamente emocionales y sexuales que asumió la relación. Más bien quiero ver estas cartas (y el diario) como textos que expresan tanto la dificultad de afirmar una sexualidad divergente como, más generalmente, un malestar en torno a la cuestión del género. En otras palabras, más que en la manifestación directa del deseo *per se* entre estas dos mujeres, me interesan el modo en que el deseo se ve a sí mismo, los rodeos a los que recurre para nombrarse, la simulación a la que debe acudir para “pasar”, los códigos que utiliza para ser reconocido aun cuando se enmascara, y también la represión que ejerce ese deseo contra sí mismo al internalizar prejuicios convencionales.

Las cartas de Parra desde los sanatorios de Leysin o Vevey, escritas en los períodos en que Cabrera estaba ausente, además de recrear la conmovedora *petite histoire* de los enfermos terminales, frecuentemente incluyen un análisis detallado de los libros que Parra lee y los films que va a ver al pueblo. Las referencias a las *Lettres à l'amazone* de Remy de Gourmont, cartas dirigidas a Natalie Barney (cuyo lesbianismo era reconocido) que Parra critica por su sentimentalismo (C, p. 105); la larga discusión sobre el film *Mädchen in Uniform*

(C, p. 103); los comentarios sobre un libro de Colette, que Parra y Cabrera leen no bien se publica (C, pp. 137 y 138), operan en esta correspondencia como signos cómplices de reconocimiento y autoexpresión, permitiendo tanto a la autora como a su destinataria nombrar un deseo y reiterar una sexualidad a través de referencias codificadas. Pero además del impacto de los nombres significativos (Barney, Colette, *Mädchen in Uniform*), lo que se dice sobre los textos o films es en sí importante. Si el comentario permite a Parra y a Cabrera confirmar, en un proceso empático, su propia identidad sexual, también les permite establecer diferencias, esto es, reconocer que la expresión de su propia sexualidad no necesita coincidir con, y en verdad puede diferir de, la que se expresa en esos textos. Este doble proceso se vuelve transparente tanto en los comentarios de Parra sobre *Mädchen in Uniform* como en su lectura de Colette. El trato que Parra le dispensa a esta última es bastante complejo. Es obvio que admira a Colette y que hasta cierto punto se considera influenciada por ella. En su entrada de diario del 11 de septiembre de 1931, mutilada por los censores pero aún significativa, se lee: “Releída la 2a. Claudine de Colette que no recordaba en absoluto. Creo debió tener influencia en mí: la leí creo en 1920” (O, p. 449). La serie de Claudine, como el lector recordará y el censor afortunadamente no recordó, dedica considerable espacio, en todos los volúmenes, a explorar la atracción entre personas del mismo sexo en sus distintas formas. Pocos años después, en una carta a Cabrera desde Leysin, Parra menciona otro libro de Colette, probablemente *Ces plaisirs...* (más tarde *Le pur et l'impur*), que acaba de salir y que Parra confiesa haber leído de un tirón (C, p. 137). En esta ocasión, su reacción ante el tono de Colette es ambigua. Si bien se siente indudablemente atraída por el humor, se siente ofendida (¿o tal vez amenazada?) por lo que considera su desvergüenza:

²³ Ibíd., pp. 46 y 47.

[L]a mujer es muy simpática y conquista [...]. [E]s imposible no cederle y no reírse. Y unas cosas tan gráficas: hay algo sobre los *senos viriles* que por eso no pueden acariciarse como las mejillas y los melocotones... Yo creo que Colette es una deslenguada por mal educada y vagabunda. Ha andado siempre entre gente *faisandé* y ha tenido la desgracia de tener mucho *esprit*. El horrible *esprit* brillante que mata tantas cosas y es en el fondo una escuela de vulgaridad de espíritu. Es posible que haya fibra sentimental en Colette. Yo creo que la tiene y que la esconde, es su único pudor. ¡Qué descaradita es! (C, p. 137).

El juicio de Cabrera debe haber sido más duro aún que el de Parra, porque en su siguiente carta Parra escribe: "No me gusta nada Colette, tú tienes razón de sobra en todo lo que dices, y yo devolveré el libro" (C, p. 138). La declaración sorprende si se la compara con la entrada de diario de 1931 ya mencionada donde afirma su deuda para con Colette, pero es probable que Parra, y obviamente Cabrera, hayan encontrado desconcertante este libro de Colette *en particular* y que las francas (y por momentos irónicas aunque no negativas) descripciones de las lesbianas las perturbaran más de lo que estaban dispuestas a admitir: era un espejo demasiado revelador. Es mera suposición, por supuesto, pero una frase en las cartas de Parra parecería confirmar esta conjetura. Después de afirmar que ahora Colette no le gusta nada, Parra escribe: "Lo que me gustó fueron las *Ladies* que yo no conocía. No sabes cómo las *vi* y hasta qué punto me conmovieron. Ella, Colette, no tiene sino los chistes..." (C, p. 138).

¿Quiénes son estas *Ladies*? ¿Se refiere acaso Parra, taquígráficamente, a todas las mujeres descritas por Colette? El uso del término inglés es providencial y permite ubicar un referente más preciso. Una sección importante de *Ces plaisirs...*, como se recordará, está dedicada a Sarah Ponsonby y Eleanor

Butler, las *Ladies* de Llangollen, dos irlandesas de buen pasar que a fines del siglo XVIII se fugaron de sus casas, vestidas de hombre, para instalarse en una casa en Gales, donde vivieron en pareja durante cincuenta y tres años, respetadas por su pequeña comunidad y por la mayor parte del *establishment* literario.²⁴ La simpatía de Parra, aún más, la *emoción* que expresa hacia las *Ladies* es reveladora, creo, de una postura ideológica que analizaré más en detalle. Si bien Parra puede reconocer su propio deseo en algunas de las otras descripciones de Colette, no se identifica necesariamente con ellas, o tal vez, como en su reacción ante la misma Colette, se identifica a la vez que niega. En cambio, lo que la atrae *emocionalmente* en las *Ladies* de Llangollen es un modo particular de relación entre mujeres que le resulta más familiar, una relación en la que no solo puede *verse* a sí misma ("No sabes cómo las *vi*") sino que puede reconocer *culturalmente*.

Antes de seguir con este aspecto, quiero detenerme brevemente en otros textos de Parra. El primero es una carta suya a Cabrera, de 1933, donde describe las reacciones de sus compañeros de sanatorio al film de 1931 *Mädchen in Uniform* (subtitulado en francés, por pura casualidad, por la propia Colette):

En la mesa discutieron sobre *Jeunes filles en uniforme*, apasionadamente y mucho rato. Te contaré otro día lo que me sugirió la discusión. Te hubiera divertido e interesado mucho

²⁴ Además de la versión de Colette de las *Ladies*, véase Jeannette Marks, *Gallant Little Wales*, Boston y Nueva York, Houghton Mifflin, 1912; y Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*, Nueva York, William Morrow, 1981, pp. 120-125. La propia Jeannette Marks vivió una relación muy similar con Mary Woolley en Mount Holyoke (véase Anna Mary Wells, *Miss Marks and Miss Woolley*, Boston, Houghton Mifflin, 1978).

la mentalidad de los tres: Heitor, Madriz y Cezy: “Quedó triste de pensar que podrían existir esas cosas” (y doblaba la cabeza hundida); Madriz intransigente, hecho una furia como ante la presencia de un monstruo misterioso. Ya se habían ido “más allá de la película”. No aceptaba el beso de la maestra a Manuela. Aseguraba que cuando se besan así “otras cosas harían”, y él, que ha rodado por todos los lupanares inmundos, hablaba con horror y como con asco. Me llamó la atención: 1º, que no aceptara el amor sensual pero sin realización, y 2º, la intransigencia hacia el amor en sí, su incapacidad de comprensión. Cuánta vulgaridad me pareció que encerraba tal intransigencia en un libertino. Heitor estuvo mucho más comprensivo, pero te aseguro que era interesantísimo observarlos a los tres. Yo en la actitud *término medio*, afirmando el amor sensual que Madriz rechazaba como un absurdo: qué abismo hay entre estos hombres de nuestras tierras y uno. ¡Qué *couche* impenetrable de vulgaridad les cubre el alma y los imposibilita de sentir todo lo que está más allá de las tristes realizaciones del C...! (C, p. 183).

El segundo texto en el que quiero detenerme es un fragmento de otra carta de 1933, en la que Parra habla de su entusiasmo por ciertas secciones del libro de Hermann von Keyserling, *Das Spektrum Europas* (1928), leído en traducción francesa:

[H]ablando de Francia, en el análisis espectral, país que juzga Keyserling el único donde el amor no está en bancarrota, habla del amazonismo (etimológicamente, mujeres sin señas; *no* hombres) que se está preparando para el porvenir como reacción contra la tiranía ancestral del hombre, la tiranía y la vulgaridad, diríamos nosotras pensando en los de nuestras tierras. Opina, más o menos, que las mujeres no amorosas vivirán indiferentes al hombre, las amorosas “auront

des amies”. De donde saldrá la sumisión de los hombres y una especie de régimen matriarcal (C, p. 175).²⁵

El hecho de que Parra interprete *positivamente* este amazonismo que Keyserling, con su moroso pesimismo habitual, presentaba como *negativo*, da particular significancia a este pasaje. También es significativo el recurso al francés –“auront des amies”– en una carta escrita en español. Más máscara verbal que afectación de esnob, este lesbianismo traducido atestigua a un tiempo la dificultad de nombrar y la necesidad de hacerlo. Por último, quiero considerar un pasaje de una carta que Parra escribe en 1924 al hombre del que supuestamente estaba enamorada, el escritor Gonzalo Zaldumbide:

Siento el más profundo desprecio por esa cosa que llaman amor, que es brutal y salvaje como los toros del domingo, con los pobres caballos destrozados. No quiero sino ternura, eso que tú crees que yo no conozco y en lo cual soy maestra especialista imposible de equivocarse ni engañar (O, p. 531).

La reacción ambigua a la descripción que hace Colette de las lesbianas francesas, la identificación con las muy domésticas *Ladies* de Llangollen, la defensa de un “amor sensual” que no llega inevitablemente a una consumación física heterosexual, la utopía de una sociedad enteramente femenina en la que las mujeres “auront des amies”, el rechazo del aspecto violentamente físico del amor y su consiguiente remplazo por la ternura, y por último, y de suma importancia para contextualizar esta actitud ideológicamente, el repudio de la

²⁵ La edición de Hiriart dice “amayvorismo” en lugar de “amazonismo”, un claro error en la transcripción de la carta. Cf. Hermann von Keyserling, *Analyse spectrale de l'Europe* [1928], París, Gonthier, 1965, p. 61.

heterosexualidad compulsiva *latinoamericana*: estos son los elementos integrales de la posición de Parra, una posición que por un lado (hablando en términos generales) podría describirse como una *resistencia a un lesbianismo en el que no se reconoce*, y, por otro, y hablando en términos específicamente latinoamericanos, como un *lesbianismo de resistencia*.

Hago estas evaluaciones cautelosamente, con plena conciencia del anacronismo en el que acaso incurro al aplicar retrospectivamente una identidad sexual a quien no se identificó a sí misma sexualmente excepto a través de la negación (rechazo sistemático del matrimonio, de la reproducción, de los hombres),²⁶ a través del sobrentendido (“auront des amies”), y a través de la analogía familiar imperfecta (*madre o hermana, buena amiga*) o del eufemismo (*independencia, soledad, sentirse mal entre la gente*). Pero también sé que no hacer estas evaluaciones, sean cuales fueren sus potenciales defectos, y no profundizarlas y desarrollarlas como herramientas críticas, sería privar a los textos de Parra de la lectura completa que merecen y, en términos más generales, refrendar una visión de la historia cultural latinoamericana donde la construcción de las sexualidades no juega ningún papel.

²⁶ En la carta citada a Gonzalo Zaldumbide, fechada en agosto de 1924, Parra escribe: “Tengo en general, como diría María, miedo a ti y horror a los demás hombres, ¡ah si supieras quererme con alma de mujer! Me bastaría con el alma y prescindiría del cuerpo” (O, p. 532). En una carta a Rafael Carías: “[Cuando Emilia decía que de tener yo un hijo algún día, todo, todo cuanto ella tuviera sería para mí sin condiciones, yo contestaba que no pensaba en casarme” (Teresa de la Parra, *Epistolario íntimo*, Caracas, Ediciones de la Línea Aeropostal Venezolana, 1953, p. 64). En una carta a Lydia Cabrera: “Si yo hubiera buscado la *entente* completa en el matrimonio, Zaldumbide sería hoy sin duda, a los ojos de María, Seida y todo el mundo, un marido virtuoso y un hombre modelo. No habría los otros comentarios. ¿Qué me importa que digan ‘la pobre Teresa’ si yo sé a qué atenerme?” (C, p. 191).

La relación problemática de Parra con lo físico, su insistencia en la superioridad de la ternura sobre el amor, llevarían a primera vista a verla como defensora y partícipe de una amistad romántica donde lo erótico no alcanza lo explícitamente genital. Esto, de hecho, explicaría la atracción de Parra por las *Ladies* de Llangollen, un modelo prestigioso de *compagnonnage* femenino, socialmente acreditado además por el estatus de clase y la independencia económica. Sin embargo, y tal como ha señalado Lillian Faderman, estas amistades románticas que, con grados diversos de autoconciencia sexual, habían florecido con libertad en el siglo xix, ya se habían vuelto altamente sospechosas hacia comienzos del siglo xx.²⁷ Patologizadas por el *establishment* médico, vistas con desconfianza por una sociedad dominada por hombres que veía la independencia financiera de las mujeres con creciente recelo, estas relaciones eran sin duda, en el momento en que escribe Parra, menos un refugio para la amistad que una zona de riesgo. Que Parra gravite hacia un modo obsoleto de la relación mujer/mujer, aun cuando sabe que ha sido remplazado por otro, mucho más complejo, fuera de la norma, y definitivamente inaceptable para la sociedad, la lleva por supuesto a la resistencia (su ambigua, y en última instancia negativa reacción frente a Colette, su necesidad de transformarla en algo *abyecto* para poder disociarse de ella) y a una desconfianza respecto de lo físico tan rotunda que termina llamando la atención sobre eso mismo que se quiere repudiar. No olvidemos, después de todo, que esta defensora del espíritu sobre el cuerpo (C, p. 182), esta despreciadora de

²⁷ Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men*, ob. cit., pp. 297-340, y “Love between Women in 1928; Why Progressivism Is Not Always Progress”, en Monica Kehoe (comp.), *Historical, Literary and Erotic Aspects of Lesbianism*, Nueva York, The Hawthorn Press, 1986, pp. 23-42.

la fijación de los hombres latinoamericanos con las “patéticas proezas de sus culos”, es la misma persona que sonríe ante los comentarios de Colette sobre los “pechos viriles” y que, en una de sus cartas tempranas a Lydia Cabrera, cuya primera página ha sido censurada, en un pasaje gracioso que no puedo dejar de citar, recurre al fetichismo para aliviar el dolor de la ausencia:

Te escribo en la cama con la ventana abierta sobre la terraza y con dolor en los ojos que tienen hambre. No sabes cuántos reproches tristes te dirigía estos días por haberme dejado sin dirección ni noticias... pero ya se me olvidaron. Ten presente en adelante Cabra linda que no estás en Jovellar 45 Vedado Habana (favor no olvidarme) me cantan aun los oídos y los ojos en recuerdo de la espera y la larga ausencia 1924-1927! Recuerda pues que andas volantona, que yo no soy adivina y que *si cambias de hotel y de ciudad* sin prevenirmé pierdo tu traza. ¿Está entendido? ¿Has comprendido bien?

[...] Hay una costurera haciéndome soutiens-gorge, copiados de uno de los tuyos. No sabes lo que conversaron conmigo antier que me los trajo Madame Ledembach y yo me los probé. ¡Tan petulantes, tan inútiles, tan graciosos y parecidos a ti! Qué alma tienen en realidad las cosas y cuánto pueden decir. Yo me reí sola cuanto me pareció pues estaban muy graciosos. Tú tienes la ausencia graciosa y es lo que mitiga la tristeza (C, p. 93).

Si, en lugar de lo directamente físico y más explícitamente genital, Parra defiende la *ternura* y una suerte de sensualidad jocosa no carente de erotismo, como la del pasaje citado, propongo que esta ternura sea considerada no como la sexualidad niña tan frecuentemente atribuida a las lesbianas, sino como modo de crear lazos afectivos con otras mujeres y como estrategia de resistencia grupal. Porque cuando Parra opone la ternura al amor, queda claro que el amor, descrito como

tauromaquia brutal, emblemáticamente hispánica y masculina, es sinónimo de una heterosexualidad obligatoria (y para los hombres, compulsiva); esto es, de un modelo social, *reproductivo*, imperativo en América latina y sinónimo de una modernidad que Parra rechaza. En este contexto, la ternura –presentada como una complicidad entre personas del mismo sexo en oposición al combate heterosexual– es un medio para reclamar cuerpos y sexualidades femeninos, liberándolos de la tiranía del modelo impuesto por la sociedad y permitiéndoles funcionar de manera activa en su contra. El lesbianismo de Parra le permite juzgar clara y críticamente una modernidad latinoamericana cuya regimentación de sexualidades y sensualidades la excluye. Bajo esta luz, su exilio –como el de Lydia Cabrera y Gabriela Mistral– significa mucho más que la decisión circunstancial de vivir en el extranjero y debería leerse como gesto político. El desplazamiento geográfico ofrece a estas mujeres *distintas* lo que Venezuela, Cuba y Chile no pueden ofrecer en ese momento: esto es, un lugar para ser (sexualmente) diferente a la vez que un lugar para escribir.

Como todo exilio, el de Teresa de la Parra fomenta la utopía, se nutre de ella: de allí sin duda su fecundo *misreading* de Keyserling sobre las comunidades femeninas pero también, y sobre todo, su atracción por ciertos mundos anacrónicos, el mundo bucólico del siglo XIX que evocan elegíicamente las *Memorias de Mamá Blanca* o el claustro colonial, celebrado en las conferencias sobre la “Influencia de las mujeres en la formación del alma americana” como una “larga vacación de los hombres y el reinado sin crónica ni cronistas de las mujeres” (O, p. 490). Que esta atracción es un gesto conservador, incluso reaccionario, fuertemente marcado por la clase, es indudable. Es la celebración de lo que Parra llama “esos vestigios coloniales junto a los cuales me formé [que] están llenos de encanto en mi recuerdo y [...] constituyen para mí la más pura forma de la patria” (O, p. 491). También como gesto

conservador semejante podrían verse ciertos aspectos del trabajo etnográfico de Lydia Cabrera sobre la presencia negra en Cuba, o las “cajas” que diseña para sus amigos hispanoamericanos en Europa, llenas de detalles que remiten al pasado de sus destinatarios.²⁸ Sin negar el fuerte sesgo ideológico de esas recreaciones afectivas, sugiero que se las reinterprete a la vez en el contexto de las sexualidades divergentes de quienes las proponen. No solo gesto pasatista, el recurso a la utopía colonial ha de leerse, en estas escritoras, *también* como gesto de resistencia. La premodernidad programática que defienden desde su exilio –a través de esos “otros” diferentes que los proyectos estatales hispanoamericanos descartan hacia los márgenes, los negros de Parra y Cabrera, los campesinos, los indios de Gabriela Mistral– se inscribe *en contra* de una modernidad cuya taxonomía genérica y sexual no las incluye. Ser goda, ser procolonia, no es solo una postura aristocratizante: es rechazar la paradigmática pareja heterosexual del proyecto liberal postulando en cambio una comunidad precapitalista basada en afectos femeninos. Recuerda, en parte, el proyecto de Martí, aquella libre asociación de hombres *naturales* que constituyan la patria. Como en aquel caso, la comunidad femenina se constituye *simpáticamente*, a través de esa *adhesividad* que Martí celebraba en Whitman. Y también como en Martí, donde se confundían hijos, padres y hermanos, aquí desaparecen los roles jerárquicos: “Esta criatura

admirable que mi devoción no sabe si llamar madre o hermana” (C, p. 10), escribe Lydia Cabrera a propósito de Parra.

Donde difieren las dos comunidades, la de Martí y la de Parra, es que la primera es proyecto político nacional que Martí presenta, con su habitual energía visionaria, como realizable. La comunidad que plantean Parra y Cabrera, en cambio, es menos proyecto que *alternativa* o *retiro*, para volver al mundo colonial que Parra evoca en sus conferencias. Sin oponerse del todo a la comunidad masculina soñada por Martí, se desvía resueltamente de ella para afirmar su independencia. Anota Parra en una carta a Lydia Cabrera después de una discusión particularmente desgradable con un prototípico burgués hispanoamericano por cuestiones de ética sexual. “Me transportó de alegría el pensar que no tengo que vivir junto a él. No sabes –agrega– cómo bendigo a Emilia y te bendigo a ti por toda la independencia que tengo hoy día y ya (Dios lo quiera) hasta el final de mi vida” (C, p. 169).

Restituir las borradas vidas *independientes* de Parra, de Cabrera, de Mistral es restituir la libre elección que hicieron sus sujetos de la manera en que las vivirían. La más mínima honestidad crítica exige esa restitución; la simpatía, en mi caso, ha hecho el resto.

²⁸ Escribe Teresa de la Parra en una carta a Lydia Cabrera: “Pienso que cuando tenga ‘mi caja’ voy a declararme en mi patria: siento patria todo lo que vas a pintar en la caja, realidad idealista sintetizada. Tula, nuestro negro viejo, las martiniqueñas, los cocos de Juan Díaz y el trapiche de Tazón. He pensado hoy que soy enemiga de esa independencia que hizo nacionalidades en donde antes la gente vivía ingenuamente, sin haber tomado conciencia de ellos mismos en esa forma tan antipática que es la nación y su derivado, el nacionalismo” (C, p. 194).