



PROJECT MUSE®

Las marcas de la represión: espacios confinados,
melancolía y voz irónica en *Las memorias de Mamá Blanca*

Carolina Rodríguez Tsouroukdissian

Hispanófila, Volume 186, Junio 2019, pp. 101-115 (Article)

Published by The University of North Carolina at Chapel Hill, Department
of Romance Studies

DOI: <https://doi.org/10.1353/hsf.2019.0035>

HISPANÓfila
ENSAYOS DE LITERATURA

186
JUNIO 2019
VOLUMEN 186

➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/747506>

LAS MARCAS DE LA REPRESIÓN: ESPACIOS CONFINADOS, MELANCOLÍA Y VOZ IRÓNICA EN *LAS MEMORIAS DE MAMÁ BLANCA*

Carolina Rodríguez Tsouroukdissian

Vanderbilt University

COMO ha subrayado la crítica, *Las memorias de Mamá Blanca* (1929), de la escritora venezolana Teresa de la Parra (1889–1936), es una novela evocativa sobre la niñez y el medio rural que exhibe un discurso antimodernizador que se alimenta de la añoranza de un espacio y tiempo perdidos. Sin embargo, estas memorias no se agotan en la gracia ligera y las ternuras de la infancia. Partiendo de algunos estudios sobre literatura y autoritarismo, en este ensayo, argumento que las estructuras represivas de la sociedad venezolana de entonces —en particular, la dictadura de Juan Vicente Gómez y la sociedad patriarcal en un sentido amplio— producen un discurso literario denso en elementos de duelo y melancolía. En primer lugar, siguiendo a Idelber Avelar, planteo que Parra elabora el duelo histórico que significó el gomecismo —que para el momento en que se publica la obra acumula veintiún años en el poder— a través de una particular “espacialización” del mundo ficcional que se expresa en la creación de un microcosmos cerrado, que emerge como una alegoría compleja de la represión dictatorial. Asimismo, Parra elabora el duelo debido al contexto de represión patriarcal a través de la creación de personajes afligidos como Mamá Blanca, la narradora, en cuya ironía se lee el dolor de una infancia marcada por el rechazo paterno y la distancia emocional de una madre que roza la condición melancólica.¹

¹ Aunque, en la segunda sección del ensayo, utilizo la distinción que hace Sigmund Freud entre duelo y melancolía para la caracterización de los personajes de Mamá Blanca y Carmen María, respectivamente, he intentado hacer un uso flexible de estas categorías, siguiendo la metodología de Idelber Avelar, quien rechaza la “creencia ciega en la estabilidad de tal dicotomía” (20n17). En lugar de comprender los términos del duelo y la melancolía

Como señala Roger Bartra, “las manifestaciones culturales, sociales, políticas y psicológicas que giran en torno de la melancolía constituyen un conglomerado mítico de una enorme importancia en la América Latina moderna y contemporánea” (134). La novela de Parra emerge como una manifestación de esta melancolía social que resulta, como indica Mabel Moraña en su análisis de Bartra, “de la continuidad de formas de hegemonía, marginación y resistencia que surgen en la Colonia y se entronizan en la modernidad, afectando todos los niveles de socialización” (176). Tal vez por la sutileza con que aflora el dolor en la novela es que este aspecto no ha sido examinado detenidamente.

Las memorias de Mamá Blanca —publicada simultáneamente en Venezuela y Francia— muestra cómo se vive, desde la intimidad del hogar, el proceso de modernización que experimenta el país suramericano a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Cuenta los modos de vivir, hablar y relacionarse dentro de Piedra Azul, una hacienda de caña de azúcar donde seis niñas pasan su primera infancia, hasta que el padre, don Juan Manuel, vende la propiedad y traslada a la familia a Caracas. Valiéndose del tropo del manuscrito preexistente, una editora ficticia señala que habría recibido quinientos pliegos de papel de Mamá Blanca, una mujer mayor a quien conocería de niña y con quien habría mantenido una amistad muy cercana. Violando la advertencia de Mamá Blanca sobre el carácter confidencial de sus memorias, la editora decidirá reformar y publicar sus primeras cien páginas. Luego de esta “Advertencia”, serán Mamá Blanca y su yo infantil, Blanca Nieves, quienes ejercerán la función narrativa y recordarán la historia menuda de una familia terrateniente.

Parra publica *Las memorias de Mamá Blanca* después de su galardonada pero escandalosa ópera prima, *Ifigenia* (1924), otra novela femenina de tono confesional. A través de las cartas y diarios de María Eugenia, la protagonista, la autora explora los ajustes y frustraciones por los que transita la joven, de cara al entorno de rígidas normas sociales de la Caracas de principios del siglo veinte, un texto que María Fernanda Palacios interpreta en función del poder mítico de identificación colectiva que adquiere la imagen poética (11). De acuerdo con Velia Bosch, aunque solo escribió dos novelas, Parra es la primera narradora venezolana de “trascendencia continental” e integra, junto con Rómulo Gallegos y José Rafael Pocaterra, una generación de escritores marcados por la esperanza y la utopía, pero también por el sentimiento de frustración que trajo la Primera Guerra Mundial (xxvii). Bosch señala que Parra toma elementos del criollismo de las primeras décadas del siglo XX y los integra a un estilo personal marcadamente evocativo e irónico (xxvii-xxviii). Además, sugiere la afiliación de Parra con el modernismo por “la búsqueda deliberada de la musicalidad” (xxxii), posición que comparte Miguel Gomes (61).

como dos fenómenos perfectamente diferenciables, en este ensayo los utilizo más bien como condiciones que pueden entremezclarse durante los procesos de pérdida. Considero que el trabajo del duelo es una categoría más amplia que puede o no contener facetas melancólicas. En sus reflexiones sobre el duelo y la melancolía en América Latina, Roger Bartra y Mabel Moraña, aunque parten de Freud, también hacen un uso flexible de las categorías, si bien decantándose por el uso del término “melancolía”.

Parte importante de la crítica sobre *Las memorias de Mamá Blanca* se genera a partir de la década de los noventa, cuando se publican estudios histórico-literarios (Javier Lasarte Valcárcel), de tipo estilístico (Nélida Norris y Kimberly Ann Nance) y de poética escritural (Gomes), así como otros que enfatizan el contenido ideológico de la obra (José Carlos González Boixó y Nelson Osorio). No obstante, los trabajos que examinan la perspectiva femenina constituyen la vertiente más fecunda. En “It’s Wrong to be Right: Mamá Blanca on Writing Like a Woman” y “Mirror, Mirror, in Mother’s Room: Watch Us While We Tell and Groom”, Doris Sommer estudia la escritura femenina como un espacio de apertura donde se relativizan los significados. Otro trabajo de interés es el de Elizabeth Garrels, quien se enfoca en las contradicciones de Piedra Azul como paraíso colonial femenino y en la ideología “antiliberal” de la novela (296–97). En un giro *queer*, Sylvia Molloy explora la dimensión lésbica en la obra de Parra (241). Después del año 2000, continúan predominando los trabajos que investigan la articulación de lo femenino. Lucía Stecher y Natalia Cisterna se interesan por la amistad entre mujeres como trama paralela al amor heterosexual (99), en tanto que Kelley Swarthout estudia la relación entre género y memoria y señala que la novela destaca la superioridad moral de la mujer (53, 61). Por su parte, Melody Nixon analiza los efectos negativos de la modernización sobre el sujeto femenino (86).

Mi principal interés es estudiar las representaciones literarias del duelo y la melancolía en relación con el contexto represivo del gomecismo y la misoginia de la sociedad patriarcal de entonces, abordaje que no figura en la bibliografía existente y que contribuirá a una mejor comprensión de la novela. Para desarrollar este argumento, utilizo diversas aproximaciones al duelo y la melancolía. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* de Avelar permite comprender *Las memorias de Mamá Blanca* como un texto creado en dictadura. De interés son los planteamientos de Avelar acerca de los nexos entre el autoritarismo, el duelo y el discurso alegórico en la literatura suramericana. Asimismo, me refiero a ensayos de Roger Bartra, Mabel Moraña y Víctor J. Krebs que tratan sobre la melancolía como rasgo prominente de la cultura y el imaginario postcolonial latinoamericano y al ensayo de Sigmund Freud *Mourning and Melancholia*, que sirve de marco referencial para el análisis de dos personajes de la novela.

Las memorias de Mamá Blanca vio luz tan solo un año después de uno de los episodios más severos de represión registrados durante la dictadura gomecista (1908–1935). En 1928, tras nutridas manifestaciones estudiantiles que clamaban por una Venezuela libre, centenares de jóvenes que conformaron lo que se llamó la Generación del 28 fueron reprimidos, encarcelados y torturados por el régimen (Rafael Arráiz Lucca 23–24). Muchos terminaron en el exilio y retornaron después de la dictadura para participar activamente en la escena política. Durante su mandato, señala John V. Lombardi, Gómez impuso el orden civil y sofocó las confrontaciones regionales que venían registrándose desde el siglo XIX, valiéndose de un ejército moderno y organizado (206). Elías Pino Iturrieta advierte que la constitución de una “policía doméstica especialmente temida” le permitió ejercer un control “severo y cruel” (40). En el marco de este régimen de intolerancia, el gobierno instrumentó una política de terror contra la oposición basada en el encarcelamiento, el

trabajo forzado, el interrogatorio y la tortura; los presos sufrían condiciones infrahumanas de cautiverio, eran flagelados, golpeados e, incluso, “eran colgados de los testículos hasta perder el conocimiento” (55–56). Excepto una minoría que sufría estas arbitrariedades y se atrevía a disentir, la mayor parte de los venezolanos mantuvo una actitud pasiva frente al régimen (56).

Si, por una parte, el gobierno de Gómez significó represión, violencia y arbitrariedad, por otra, supuso la entrada de Venezuela en la modernidad capitalista. La política de terror del régimen se tradujo en orden y estabilidad, lo que propició el desarrollo de la industria petrolera y atrajo la confianza de los capitales extranjeros, que ya para 1920 tenían una presencia masiva en la industria de hidrocarburos del país (Lombardi 204–06). La creciente demanda de petróleo que se generó después de la Primera Guerra Mundial en las economías del Atlántico Norte fortaleció los lazos de Venezuela con los mercados internacionales (209). El Estado se enriqueció e instrumentó un proceso de transformación que comenzó con la modernización de la administración pública y la profesionalización de la carrera militar; el régimen también privilegió la construcción de carreteras nacionales e infraestructuras de comunicación y cultivó buenas relaciones con el capitalismo foráneo, solventando conflictos con compañías extranjeras y garantizando el pago puntual de los préstamos adquiridos en el exterior (Iturrieta 40–43). El país adoptó una faz urbana, compleja y sofisticada y promovió la tecnificación de la industria (Lombardi 211), dejando atrás el modelo agrario del siglo XIX. El gomecismo no fue un fenómeno aislado. Es el punto culminante de una tradición de autoritarismo modernizador que comenzó con Antonio Guzmán Blanco, quien gobernó con breves interrupciones desde 1870 hasta 1888, y que continuó con Cipriano Castro, cuyo mandato se extendió desde 1899 hasta 1908.

Bartra señala que los procesos disruptivos de la modernidad, sumados al “trauma fundacional de la conquista y la colonización”, están en relación directa con la instalación del sentimiento melancólico en la cultura latinoamericana (135). Siguiendo a Bartra, Moraña señala que la melancolía “toma en América Latina la forma de un duelo nunca completado por las culturas devastadas desde el descubrimiento y por las sucesivas modernidades que le siguieron, cada una de las cuales llegó acompañada de sus propias formas de arrasamiento de culturas y de naturaleza” (176). En *Las memorias de Mamá Blanca*, Parra deja huellas de su propio duelo histórico frente a los autoritarismos modernizadores.

El tiempo histórico que se evoca en la novela es el de una Venezuela sometida a continuos regímenes autoritarios y enfrentamientos armados. Las guerras civiles del siglo XIX y el gobierno nepotista de los hermanos Monagas coinciden con la infancia de las niñas en Piedra Azul, mientras la autocracia guzmancista es el marco político de la vida en Caracas.

ALEGORÍAS DE ENCIERRO EN TIEMPOS DE AUTORITARISMO

Aunque Parra vivió al menos veintisiete de sus cuarenta y siete años en Europa, pasó períodos significativos de su vida en Venezuela. Su primera infancia —desde los dos hasta los ocho años— transcurrió en una hacienda de caña de azúcar, ubicada

cerca de Caracas, pero el precoz fallecimiento del padre llevó a la familia a fijar residencia en España (Patout 158-59). Volvió a residir en Venezuela desde 1907 hasta 1923 (desde los dieciocho hasta los treinta y cuatro años); este período, el más decisivo de su formación como escritora, coincide con las dictaduras de Castro y Gómez (166).² En 1923 vuelve a París, en 1924 regresa a Venezuela y en 1925 retorna definitivamente a Europa, donde comienza a escribir *Las memorias de Mamá Blanca* (166).

Avelar sostiene que, durante las dictaduras y períodos postdictatoriales, proliferan narrativas alegóricas en las que se construyen espacios circunscritos o cerrados que carecen de un “afuera” (106). Señala que, en estas ficciones, se suspende la historia y el “tiempo secular”, dando lugar “a experiencias que parecen eternalizadas, desprovistas de progresión, como si el orden reinante fuera el de la naturaleza” (98). Aunque Avelar estudia las dictaduras latinoamericanas de los años sesenta y setenta en conjunción con la novelística de esa época, sus planteamientos permiten entender una obra anterior como *Las memorias de Mamá Blanca*, que nace de la pluma de una escritora que vivió buena parte de su vida bajo sistemas autocráticos. El mundo de Piedra Azul parece replicar algunos de los rasgos que menciona Avelar. Parra crea un universo cerrado donde la presencia de una realidad exterior es apenas perceptible en los viajes que hace la madre de las niñas a la capital y en la participación de Vicente Cochocho, uno de los peones, en las luchas revolucionarias que tienen lugar más allá de los perímetros de la hacienda. Asimismo, como indica Julieta Fombona, Parra retrata una “historia pura” en la que no hay una progresión de eventos (xi), sino un tiempo “estático” que, además, se asocia a un espacio mítico y “totémico” (xxii–xxiii), que sería inmune a elementos exógenos.

Piedra Azul es una alegoría compleja de la experiencia del gomecismo. El tiempo suspendido y la circunscripción casi hermética de este espacio remiten al poder “eter-

² Parra sostuvo una serie de intercambios epistolares con el dictador Juan Vicente Gómez, quien, durante la primera etapa de su gestión, se preocupó por enviar señales que disiparan las sospechas de otro gobierno autocrático. Al reducir el período presidencial de siete a cuatro años, el general quiso marcar distancia del estilo autoritario de Castro, su predecesor (Iturrieta 42), y presentarse como partidario del principio de alternabilidad política. Gómez incluso se granjeó la simpatía —real o aparente— de no pocos intelectuales y futuros líderes de la democracia que emergería posteriormente. En *Las luces del gomecismo*, Yolanda Segnini recopila algunas de las misivas que Parra dirige a Gómez, así como también las comunicaciones que le dedica Rómulo Gallegos, escritor y primer presidente democrático de Venezuela, electo por voto secreto, universal y directo en 1948. En una carta, de fecha 19 de enero de 1927, Gallegos escribió: “le reitero las protestas de mi adhesión y mi reconocimiento” (253). El 27 de diciembre de 1924, Parra escribió palabras similares: “Ojalá tuviese algún día la ocasión de demostrarle de manera evidente mi adhesión y simpatía” (264). Por cartas como esta, González Boixó sostiene que Parra simpatizaba con el régimen (236), mientras otros como Gomes señalan que la autora cultivó un vínculo pragmático con el presidente a fin de obtener apoyo para sus empresas editoriales (61). La ambivalencia política de Parra se hace manifiesta cuando en 1936, en su “Diario de Bellevue-Fuenfría-Madrid”, escribe un comentario de signo contrario que apunta a un distanciamiento del gomecismo: “Sólo iniciativa escritores [sic] —espíritu de asociación en todas las carreras y gremios para formar una opinión pública que contrarreste cualquier tiranía, me interesa” (468).

nalizado” de Gómez por casi treinta años y a la experiencia psicológica de confinamiento que resulta de este tipo de regímenes. Avelar —siguiendo a Walter Benjamin— sostiene que en las ficciones dictatoriales la alegoría emerge como síntoma de un proceso de duelo y un sentimiento de “derrota histórica” (18, 28–29). En *Las memorias de Mamá Blanca*, la alegorización de la dictadura mediante espacios cerrados puede leerse como una manifestación del trabajo de duelo de Parra frente a este episodio histórico. En su análisis sobre la melancolía social en América Latina, Krebs se refiere a los peligros de una cultura de aflicción y derrotismo cuando advierte que estos rasgos promueven la “indolencia colectiva” y, en definitiva, obstaculizan la democracia (1). Sin embargo, en tanto alegoría, Piedra Azul también ofrece una dimensión constructiva. Este mundo encapsulado es una referencia oblicua a la dictadura, pero también un refugio de valores democráticos que se proyectan como contestación frente al gomecismo. Dentro de este espacio-burbuja, Parra recrea un tiempo perdido que sirve de escenario para formular un modelo de convivencia alternativo.

En una era de represión, militarismo y avance acelerado del capital, Parra crea un discurso que atenta contra la autoridad, exaltando valores como la libertad, la pluralidad, la flexibilidad, las relaciones horizontales, la feminidad, la naturaleza y el arte. Según Sommer, la novela promueve la tolerancia y la multiplicidad, aspectos que considera políticamente prometedores (“Mirror, Mirror” 324). Lo irónico —y esta será tan solo una de las muchas ironías de *Las memorias de Mamá Blanca*— es que Parra crea este oasis de valores democráticos utilizando como materia prima la imaginaria de la Venezuela feudal de la segunda mitad del siglo XIX, aún dominada por los valores y estructuras socioeconómicas de la colonia. Pese a las tensiones que introduce esta paradoja, Piedra Azul emerge como un lugar propicio para articular una resistencia simbólica frente a la dictadura.

De acuerdo con Avelar, las novelas escritas en dictadura piensan “el fundamento del presente, desgarrándose de él” (35) y una de las formas como Parra se “desgarrar” del presente autoritario es mediante la repetida escenificación del desacato. En Piedra Azul, como advierte Sommer, la autoridad está en permanente crisis (“Mirror, Mirror” 310). El primer acto de indisciplina corresponde a la editora ficticia, quien viola la petición de confidencialidad de Mamá Blanca. Seguidamente, el lector asiste a la continua desobediencia de las niñas y a los experimentos lingüísticos de su madre, Carmen María, quien cuestiona la autoridad del lenguaje dando a las hijas nombres que contradicen sus personalidades y rasgos físicos (Sommer, “It’s Wrong to be Right” 279–81). Blanca Nieves no es blanca sino trigueña y Violeta, lejos de ser suave como una flor, es agresiva y varonil. En *Las memorias de Mamá Blanca*, la palabra se vuelve maleable.

Parra también enfatiza la plasticidad de las jerarquías. En Piedra Azul, peones como Vicente Cochocho y Daniel ocupan una posición ambigua de sumisión y poder. Al saber lo imprescindibles que son, en varias oportunidades, se les ve manejando con habilidad a don Juan Manuel. Cuando este despide a Daniel por “malcriar” a las vacas con cantos, Daniel acepta con ligereza el castigo porque sabe que el patrón lo volverá a llamar. Vicente Cochocho, por otro lado, vive en poligamia y participa por temporadas en la lucha revolucionaria, pese a haber recibido varias amonestaciones. Además, cuida por voluntad propia las fronteras de Piedra Azul de

los grupos armados que circundan la zona. Parra da poder al peón y quita mando al jefe con miras a crear “un amable desorden” (139).

La autoridad de Evelyn, la institutriz trinitaria, está sujeta a la misma ambigüedad. “La vida, bajo la dictadura militar de Evelyn, era una cosa desabridísima, sin amenidad ninguna, toda llena de huecos negros y lóbregos como sepulcros” (22), cuenta Mamá Blanca haciendo un paralelo entre Gómez y la institutriz-dictadora. Evelyn era el tipo de autoridad arrolladora que Blanca Nieves no se atrevía a desobedecer: “bajo la presión de la mano de Evelyn en mi brazo, mi cuerpo caminaba sin hacer resistencia. Pero mi alma independiente, mi alma intangible, a quien Evelyn no podía agarrar por un brazo, ¡resistía!” (37). Como ocurre con las otras figuras de poder en la novela, Evelyn también está atrapada en una ambivalencia que no le permite ser una figura definitivamente detestable. En el último tercio de la narración, Mamá Blanca señala que, después de todo, los castigos de Evelyn tenían un efecto estimulante. “Al sembrar prohibiciones sobre los objetos y lugares que nos rodeaban, Evelyn les daba vida” (118). Cuando Evelyn regresa a Trinidad y la familia se muda a Caracas, Mamá Blanca llega a decir que, sin las restricciones de la institutriz, se imponía “el desabrimiento inmenso de vivir” (141). La narradora convierte la vocación punitiva de Evelyn en un juego de placer. Esta operación resulta en una trivialización de la autoridad de la institutriz y, por extensión, de la dictadura militar que rige el destino venezolano en ese momento. De modo oblicuo, Parra sugiere la posibilidad de mermar las formas más deificadas de hegemonía.

En contraposición al espíritu homogeneizador propio de las dictaduras, Mamá Blanca da cabida a una pluralidad de voces. El español sin artículos de Evelyn, los arcaísmos de Vicente Cochocho, las coplas vacunas de Daniel el ordeñador, la grata pero inútil locuacidad de Primo Juancho y el hablar cursi de Carmen María forman una diversidad lingüística que las niñas imitan sin discriminar, produciendo, según Sommer, un efecto democratizante (“Mirror, Mirror” 314). Aunque don Juan Manuel y Carmen María desapruaban que sus hijas imiten las formas del habla popular, Mamá Blanca valora la singularidad de cada estilo y hace de su relato un espacio de encuentro para la diferencia.

Mamá Blanca vuelca en el trapiche su deseo de una convivencia armónica entre elementos desiguales. Aunque el trapiche pertenece a la economía de la esclavitud, Mamá Blanca resignifica este artefacto creando una inesperada ironía. En su afán por combatir la fijeza de los conceptos, Parra —en la voz de la narradora— convierte el trapiche en una alegoría de apertura, libertad y, como indica Fombona, de coexistencia (xii): “En él se daban cita todos los elementos y todos los valores: el agua, el fuego, el sol, todos iban andando desnudos y armoniosos [. . .] Libertad de movimiento y libertad de pensamiento, ¿no son dos factores indispensables al bienestar?”, dice la narradora en una clara interpelación al gomecismo (113-16). Según cuenta Mamá Blanca, las niñas se integraban al trapiche, preguntaban a los peones sobre el proceso de producción del papelón y se deleitaban con las sensaciones, los olores y el espectáculo visual que ofrecía la gran máquina. El momento cumbre ocurría cuando se zambullían en el estanque del “chorrerón” (55), el cual se llenaba de un torrente de agua residual que arrastraba aromas a caña, además de hojas, ramas y algún animal

pequeño. Su condición de hijas del terrateniente no les impedía incorporarse al mundo del peón y encontrar placer en bañarse entre los desperdicios de la molienda.

Además, Parra toma distancia de la modernización capitalista y sus efectos en el medio rural. Una vez que la familia se instala en Caracas, Carmen María y las niñas visitan Piedra Azul y comprueban los efectos negativos del “progreso”. Los nuevos dueños habían talado la mayor parte de los árboles frutales y reemplazado la exuberancia vegetal de la hacienda con artificiosos huertos “a la inglesa” (152). Asimismo, habían remodelado los espacios interiores según una estética europea y poblado el trapiche con avisos que indicaban “Se prohíbe la entrada” (153). Mamá Blanca critica el aspecto destructivo, antiecológico y deshumanizante de la modernidad y sugiere el efecto embrutecedor de la naciente sociedad de consumo cuando rechaza la pasividad que promueven los juguetes comprados: “Nuestros juguetes preferidos los fabricábamos nosotras mismas bajo los árboles, con hojas, piedras, agua, frutas verdes [. . .] Al igual que los artistas, sentíamos así la fiebre divina de la creación” (119). Parra expresa su duelo por un paraíso perdido de naturaleza y creatividad.

El duelo histórico de Parra se manifiesta, entonces, en un discurso alegórico de doble vertiente. En tanto espacio cerrado y sin tiempo, Piedra Azul es alegoría de la represión dictatorial, a la vez que también es alegoría de un modelo de convivencia democrática por las variadas formas como se desafía el autoritarismo y la rigidez de las jerarquías. Más que nostalgia por un tiempo perdido, Piedra Azul es una metáfora de la nación deseada.

Stephen M. Hart también ofrece una interpretación alegórica de la novela que complementa la que he planteado y permite hacer la transición a la segunda sección del ensayo dedicada al análisis de dos personajes femeninos. Hart señala: “*Las memorias de Mamá Blanca* can be interpreted as an allegory of the way that the female world disintegrates when it comes into contact with the male world of the city” (190). En efecto, los personajes femeninos extraen un saldo negativo de la vida urbana. Aurora, la menor de las hijas, muere, Carmen María pierde sus comodidades y las niñas deben adaptarse a una vida que transcurre en los espacios confinados de la escuela y el hogar, entre las burlas que provocan sus hábitos campesinos. Sin embargo, Carmen María y las niñas ya venían con un “saldo emocional” negativo debido a las expectativas insatisfechas de don Juan Manuel.

CUADROS DE AFLICCIÓN Y ESTRATEGIAS DE AUTO-PRESERVACIÓN

Las memorias de Mamá Blanca está cargada de elementos de duelo y melancolía no solo porque moviliza alegorías de confinamiento que remiten a la dictadura, sino también porque dos de sus personajes más importantes —Mamá Blanca y Carmen María— sufren cuadros de aflicción como resultado de las presiones de la sociedad patriarcal. Las niñas vivían con el peso de sentirse rechazadas por padre y madre. Don Juan Manuel anhelaba un heredero: “Quiero tener un hijo varón y quiero que se llame como yo” (23). Sin embargo, nunca llegó y esto equivalía a no tener descendencia. Si las niñas cantaban, las ahuyentaba con un grito: “¡Que callen esas niñas! ¡Que las pongan a jugar en otra parte!” (21). En ausencia de los gritos, solo

quedaba la indiferencia. Como señala Mamá Blanca, sus hermanas y ella se sentían repudiadas por su padre y padecían por su tenaz resignación:

Sí, mi señor mi don Juan Manuel, tu perdón silencioso era una gran ofensa, y, para llegar a un acuerdo entre tus seis niñas y tú, hubiera sido mil veces mejor el que de tiempo en tiempo les manifestaras tu descontento con palabras y con actitudes violentas. Aquella resignación tuya era como un árbol inmenso que hubieras derrumbado por sobre los senderos de nuestro corazón. (23)

La frustración de don Juan Manuel también se proyectaba sobre su esposa, quien no pudo cumplir su función reproductiva de acuerdo con los principios de la sociedad patriarcal. Al igual que las niñas, Carmen María también se sentía insuficiente, además de física y psicológicamente sobreexigida después de llevar adelante seis embarazos, bajo la presión de dar a luz un varón. Luego de cada parto, enfrentó el abatimiento de haber invertido nueve meses en la gestación de una criatura que no era merecedora del afecto paterno. Sin energías para convertirse en la figura compensatoria que sus hijas necesitaban, Carmen María, más bien, se alejó de ellas. No solo se convirtió en transmisora de los discursos patriarcales, sino que víctima de estos, cedió a la melancolía.

Según Freud, el duelo es una respuesta normal ante una situación de pérdida, mientras que la melancolía es una reacción patológica (243). Algunos síntomas de la melancolía son la pérdida de interés en el mundo exterior, la incapacidad de amar, la inhibición de toda actividad, el autorreproche y la expectativa de un castigo (244). Aunque el duelo y la melancolía son similares, en la melancolía parte de la pérdida se procesa en el inconsciente, es decir, el sujeto no sabe lo que ha perdido; sin embargo, a pesar de esta desconexión, la pérdida igual genera un trabajo interno que absorbe al sujeto (245). Para Freud, uno de los aspectos más resaltantes de la melancolía es que conduce a la autodenigración moral y a una suerte de autodesprecio (248). Explica que como parte de esta patología ocurre una convergencia entre el individuo y el objeto perdido que lleva a una progresiva destrucción del *yo* (246). Un análisis del personaje de Carmen María sugiere que experimenta episodios de duelo, además de cuadros que se aproximan a la condición melancólica.

En primer lugar, Carmen María padece por la pérdida simbólica de su marido. Don Juan Manuel se distancia de su esposa porque esta no puede concebir un varón. La novela ofrece evidencias de que la pérdida ocurre a nivel consciente, por lo cual se trataría de un proceso de duelo. Mamá Blanca recuerda una ocasión en la cual su madre lloraba recitando los siguientes versos de Ramón de Campoamor: “Cuánto amor, Adela mía / aquí un día / me juraste y te juré” (25). La añoranza con que Carmen María cita estos versos es indicio del vacío que se hace presente en la relación matrimonial. Al duelo conyugal es preciso agregar el duelo por la muerte de su hija Aurora y por la mudanza a Caracas, que representa la pérdida de todas las comodidades materiales de las que gozaba en Piedra Azul.

Sin embargo, hay otra pérdida que enfrenta el personaje que parece operar a nivel inconsciente generando el estado melancólico. Carmen María ha perdido su *yo* maternal; no obstante, es incapaz de reconocerlo conscientemente. Un equipo de sirvientas y una institutriz están a cargo de todos los quehaceres relacionados con

las niñas, quienes nunca reciben auténticas manifestaciones de afecto por parte de su madre. Al menos Mamá Blanca no da cuenta de ellas. Víctima de los discursos patriarcales, Carmen María replica la actitud de don Juan Manuel y se distancia de sus hijas a quienes culpa de su infelicidad conyugal.

Mamá Blanca presenta a su madre como una mujer lánguida y en permanente estado de fatiga. A diferencia de Evelyn, siempre activa y cuidando que las niñas actuaran conforme a sus directrices, Carmen María solía yacer “esponjadísima dentro de su bata blanca” (21), en una hamaca o en un mecedor, “absorta en un libro” y asistida por alguna sirvienta (36). Pese a tener seis hijas, Mamá Blanca dice que su madre sufría de tedio: “por su vida aislada y campesina era bastante ‘leída’” (39). La acumulación de tiempo ocioso era posible porque Carmen María delegaba las funciones maternas en Evelyn y tres criadas adicionales que bañaban, vestían y acostaban a las niñas (20). Solo la llegada de visitas interrumpía el letargo. Parece que Carmen María entraba en la fase maníaca que hace parte del cuadro melancólico (Freud 253), decidida a brillar en su rol de anfitriona para dar el mejor de los espectáculos de hospitalidad. No había producido un heredero, pero podía ser la más solícita de las esposas. Su “don de gentes” se desbordaba en “un diluvio universal de finuras, sonrisas, obsequios y cumplidos” (28), un despliegue de cariño que las niñas nunca recibieron:

[E]ran tales las insinuaciones, y tantas las sonrisas, que por lo que a mí respecta, confieso sinceramente que tenía ganas de llorar a gritos. Me dolía muchísimo el comprobar por la rendija de la puerta aquel amor desmedido que Mamá profesaba a las visitas, y sentía una necesidad violenta de desahogar mis celos entre gemidos y lágrimas. A casi todas mis hermanitas les pasaba lo mismo. (30)

El abandono aparece como un sentimiento recurrente en la infancia de las niñas. Después de la muerte de Aurora, la narradora cuenta que su madre insistía en usar la palabra “íngtima” para describir su situación de soledad, pese a estar acompañada y ser el objeto de adoración de cinco niñas más, algo que las hacía sentir tan insignificantes como cuando llegaban visitas a la casa: “en homenaje a nuestra hermanita desaparecida, nunca le preguntamos por qué nos equiparaba así con el desierto” (139), cuenta Mamá Blanca.

Al delegar su maternidad en el personal de servicio, Carmen María imponía una brecha física y afectiva entre ella y sus hijas. Incluso renuncia a acostarlas por las noches, pues no tiene interés en promover cercanía con ellas. Tampoco se sentía inclinada a asumir funciones didácticas. Las niñas trataban de llamar su atención portándose indebidamente para al menos obtener un regaño. Sin embargo, los correctivos llegaban bajo la forma de “suaves cadencias” y aletargados llamados al orden (22). Carmen María ni siquiera se paraba de su silla mecedora para ejercer la disciplina, confiando en que Evelyn tomaría el control.

Además de la incapacidad para el afecto y la inactividad —dos rasgos del cuadro melancólico que Carmen María presenta— otras señales visibles de esta condición son la pérdida de interés en el mundo exterior y el autorreproche (Freud 244). Aparte de exiliarse en la literatura, Mamá Blanca señala que su madre “despreciaba

la realidad y la sometía sistemáticamente a unas leyes arbitrarias y amables que de continuo le dictaba su fantasía” (Parra 17). Asimismo, el autorreproche se manifiesta en sentimientos de insuficiencia por no concebir un varón y ser una madre incompetente. En cierta oportunidad, Carmen María exclama: “¡Evelyn es mi tranquilidad! ¡Qué sería de mí sin ella!” (19), comentario que habla en favor de un empobrecimiento de su ego (Freud 246). Mamá Blanca da otra pista cuando dice: “Yo creo que el cuerpo suele adornarse con detrimento del espíritu” (82). Es posible que “la vanidad” (31) de Carmen María —a quien le encantaban “las flores artificiales, el terciopelo, aunque hiciera calor”, así como “el crujido de la seda” (25)— fuera un indicador y, a la vez, una compensación frente a sentimientos autodenigratorios.

La melancolía de Carmen María se debe a su incapacidad para deslastrarse de los discursos patriarcales que la llevan a menospreciarse a sí misma y a sus hijas. Carmen María se erige en efectiva transmisora de los roles tradicionales de género, en especial de la premisa según la cual “el primer deber de toda mujer es el de aparecer hermosa” (32). La obsesión de Carmen María por la belleza se adivina en los nombres que escoge para sus hijas. Aunque Sommer interpreta la incoherencia de estos como un desafío a la autoridad del lenguaje (“Mirror, Mirror” 310), la preferencia por vocablos como Aurora, Blanca Nieves o Rosalinda también revela una fijación con la blancura, la delicadeza y la hermosura, precisamente los atributos prescritos para la mujer por la sociedad patriarcal. Sin embargo, como señala Mamá Blanca, la expectativa de belleza no fue satisfactoriamente cumplida. “Por los rostros, las cosas no anduvieron siempre muy en orden: había naricitas respingadas, ojos que podían haber sido más grandes, pestañas no muy largas y alguna que otra boca medio sin gracia” (31). El cabello de las niñas, en cambio, era el orgullo de Carmen María, excepto el de Blanca Nieves que requería un tratamiento diario por ser liso. El complejo de las niñas por su aspecto era tal que, cuando llegaban visitas a la casa, aparecían con los rostros tapados. Solo mostraban sus pelos, “pregonando, en nombre de los rostros, bellezas sin cuento que en realidad no existían” (32). Las niñas eran conscientes de que su madre las creía feas, excepto por sus graciosas melenas con las cuales engañaban a los presentes. Cuenta Mamá Blanca que, al final, las visitas nunca veían los rostros, pero terminaban elogiando la belleza de las niñas “y se iban muy convencidas sin haberlo comprobado” (32).

Blanca Nieves fue, entre todas sus hermanas, la más desaventajada. A diario, tenía que pasar por una rutina de acicalamiento que le recordaba su condición defectuosa. “Si mamá sufría de que yo tuviera el pelo liso, yo sufría mil veces más de que ella se empeñara en encrespármelo” (34), dice la narradora. Sin embargo, estas sesiones frente al espejo eran una oportunidad privilegiada para que Blanca Nieves se acercara a su madre. Mientras esta le hacía los moños, la niña le pedía “cuentos de hadas, relatos mitológicos, fábulas de Samaniego y de La Fontaine, romances de Zorrilla, trozos de historia sagrada” (39), entre otros géneros y obras. Blanca Nieves aprovechaba para cobrar, en moneda literaria, el afecto no recibido. Por ello, lejos de conformarse con la repetición mecánica del mismo repertorio de cuentos, solicitaba “tiránicas reformas” (40) de tramas y finales que su madre realizaba hábilmente, gracias, en parte, a su condición melancólica. Como señala Bartra, a lo largo de la historia, la melancolía no solo se ha ligado a “estados mentales mór-

bidos muy peligrosos”, sino a “manifestaciones poéticas e intelectuales sofisticadas y refinadas” (134), como las variaciones literarias que improvisaba Carmen María para que Blanca Nieves se quedara inmóvil. Julia Kristeva también destaca la relación entre melancolía y creación cuando señala que no puede haber acto imaginativo que no sea manifiesta o secretamente melancólico (5). Artista del disimulo y de una “finura exquisita” (146), Carmen María hería la autoestima de Blanca Nieves encubriendo las ofensas con literatura, con su hablar melodioso y esas frases en diminutivo que suavizaban el peso de las palabras. “¿Pero de dónde sacarías tú el pelo tan liso, Blanca Nieves, mi hijita querida?” (33), le preguntaba. La niña respondía en clave: “Mamá, que la Fiera se quede Fiera con su rabo, su pelo negro, sus orejotas y todo y que asimismo se case con la Bella” (42). Con esta reforma que pide para el clásico “La Bella y la Fiera”, Blanca Nieves expresa su anhelo de ser aceptada como es. Aunque a Blanca Nieves le extasiaban estas sesiones literarias, para Carmen María, eran poco más que un ejercicio performativo en favor del principio superior de la belleza.

Las niñas crecen idolatrando a una madre que no les corresponde el sentimiento y a la sombra de un padre lejano como una “deidad” (18). La sociedad patriarcal ha abierto una brecha entre creadores y criaturas. Necesitadas de afecto, las niñas hallarían su mejor consuelo en la naturaleza. En el corralón de las vacas, la “leche y el amor maternal se desbordaban a raudales entre las cuatro tapias” (123). Cada día, a las seis de la mañana, las niñas tomaban un vaso de leche recién ordeñada, mientras admiraban el cariño de las vacas que, junto a sus crías, formaban “una sola unidad” (125). Las niñas buscaban en la calidez del corralón la ternura que no recibían de su madre. Del mismo modo, bañarse en el estanque del “chorrerón”, rodeadas por restos de materia orgánica, equivalía a un abrazo de la naturaleza, mientras el dulzor del papelón y de los frutos que comían de los árboles sustituía los besos y palabras amables que les habría gustado recibir y escuchar con más frecuencia.

Para Mamá Blanca, la ironía fue otra forma de compensación frente al dolor de la infancia. Si las presiones de la sociedad patriarcal crearon un cuadro melancólico en Carmen María, no ocurrió lo mismo con Mamá Blanca, quien fue capaz de distanciarse de su duelo con una refinada aproximación sarcástica. En el capítulo de “Advertencia”, la editora ficticia describe la voz de Mamá Blanca: “sus palabras, que eran armoniosas tanto por la musicalidad del tono cuanto por la gracia infinita del pensamiento, mezclaban con sazónada medida la ternura y la ironía. Se burlaba afectuosamente de todo” (9-10). La voz de Mamá Blanca lleva la impronta del modernismo por la musicalidad y el tallado de cada frase; sin embargo, este lenguaje embellecido encubre el dolor de muchas de sus memorias. Este desajuste entre forma y contenido genera un registro irónico que puede leerse como un acto de defensa frente al potencial empobrecimiento del *yo*. Mientras la melancolía lleva a la autodestrucción (Freud 252), la ironía sirve, al menos, para bloquear parcialmente la experiencia del dolor.

Mamá Blanca, por ejemplo, ingenia burlas tan refinadas que parecen elogios. Cuando recuerda la obsesión de su madre por el “bejuco de cadena” —una planta con la que se hace una infusión para rizar el cabello—, convierte su propia humillación en un pasaje jocoso:

A más de aquella presunción, vanidad o amor a la propia belleza, fuerzas muy considerables y ya mencionadas, Mamá estaba animada por una fuerza mucho más formidable aún: la fe. Sí, señores, la fe. Mamá creía en el “bejuco de cadena”. Es decir, que contra toda evidencia ella sabía muy bien que la reconocida eficacia de dicho encadenado bejuco acabaría por rizar mi cabello en un porvenir cercano y en forma natural o permanente. (34)

Mamá Blanca llama acto de fe a la obsesión de su madre por satisfacer el estándar de feminidad hegemónico. Carmen María transforma el pelo liso de su hija en una patología que necesita un remedio, haciéndola sentir enferma, fea e inadecuada. No obstante, en lugar de una queja explícita, el lector encuentra una reelaboración distanciada e irónica, que llega a extremos aún mayores. En lugar de señalar que su madre aborrecía su cabello, Mamá Blanca dice que esta lo amaba con “ternura” por todo el tiempo que dedicaba a arreglarlo (35); y, en vez de describirla como una mujer cegada por las convenciones sociales y la frivolidad, la describe como llena de dulzura y misticismo.

La descarga irónica de Mamá Blanca contra su madre está teñida de afecto, un afecto que se evidencia en la burla sutil. Mamá Blanca acusa a su madre de desatender a sus hijas, pero no lo hace con las palabras esperadas, sino con otras que apuntan a su “temperamento de poeta”, a su refugio en la fantasía y a su artístico desprecio por la realidad (17). También satiriza solapadamente el gusto de su madre por la literatura de baja categoría al decir que le encantaban “las flores artificiales, el terciopelo, aunque hiciera calor, el crujido de la seda, y cualquier libro” (25). La frase “cualquier libro” ya es un indicador de la falta de selectividad, pero la yuxtaposición de dos elementos como “literatura” y “flores artificiales” termina de aclarar el punto. Además, señala que estos libros contienen metáforas que se ahuecan “unas tras otras muy ordenadamente, como se ahuecan los borreguitos de nube en cielos azules del verano” (25), y es este gusto por cualquier metáfora vacía lo que la convertiría en una “romántica avanzada de la más pura estirpe” (25). De nuevo, el elogio y el insulto se confunden en un ataque claramente refrenado por el afecto.

Por su ambivalencia, la ironía sugiere un estado de tránsito en el cual el dolor persiste, aunque matizado. El duelo de Blanca Nieves dio lugar a la ironía y también a las compulsiones y el aislamiento. Después de enviudar, Mamá Blanca derrochó buena parte de la fortuna que heredó de su marido en “lamentables negocios de bolsa” (8). Además, prefirió permanecer sola que mudarse con alguno de sus hijos, quienes insistían en acogerla. Aunque aseguraba que no quería estorbar, la razón verdadera era que no toleraba a sus nueras, quienes la creían poco inteligente e instruida (9). Si de niña había sido burlada por su cabello liso y alma poética, de mayor se encontraba en mejor posición para defenderse. Con las marcas de la niñez aún presentes, Mamá Blanca optó por encerrarse “en su torre de marfil”, donde se sentía a salvo, pero con la puerta siempre “abierta” (9).

Junto a la voz irónica de Mamá Blanca y la desconexión melancólica de Carmen María, he analizado el discurso alegórico de Parra para dar cuenta de las representaciones literarias del duelo y la melancolía en *Las memorias de Mamá Blanca*. Como el ciudadano que cuestiona la dictadura desde la privacidad de su hogar con puertas

y ventanas clausuradas, el mundo cerrado de Piedra Azul es también un refugio que Parra crea como consecuencia del entorno de represión del gomecismo. A través de Piedra Azul, Parra expresa el deseo de una nación menos represiva desde el punto de vista del sistema político y las normas sociales. No basta con cambiar un gobierno si dentro del hogar se imponen visiones restrictivas sobre el género que socavan el desarrollo del sujeto femenino en tanto agente activo de construcción nacional.

OBRAS CITADAS

- Arraíz Lucca, Rafael. “Las tareas de la imaginación: La cultura en el siglo xx venezolano”. *Venezuela: Balance del siglo xx*, edición de Enrique Viloria Vera, U Metropolitana, 2000, pp. 11–66.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Bartra, Roger. “La batalla de las ideas y las emociones en América Latina”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 62, no. 229, 2017, pp. 129–48.
- Bosch, Velia, editora. *Las memorias de Mamá Blanca*, Teresa de la Parra, ALLCA XX, 1996.
- . *Obra*, Teresa de la Parra, Biblioteca Ayacucho, 1982.
- Bosch, Velia. “Estudio crítico”. *Obra*, Velia Bosch, pp. xxvii–xxxvii.
- Fombona, Julieta. “Teresa de la Parra: Las voces de la palabra”. *Obra*, Velia Bosch, pp. ix–xxxvii.
- Freud, Sigmund. “Mourning and Melancholia”. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, editado y traducido por James Strachey, vol. XIV, Hogarth Press, 1953, pp. 243–58.
- Garrels, Elizabeth. “Piedra Azul, or the Colonial Paradise of Women”. *Las memorias de Mamá Blanca*, Velia Bosch, pp. 291–305.
- Giordano, Vittoria. “Prólogo”. *Las memorias de Mamá Blanca*, Teresa de la Parra, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2008, pp. ix–xvi.
- Gomes, Miguel. “*Ifigenia* de Teresa de la Parra: Dictadura, poéticas y parodias”. *Acta Literaria*, no. 29, 2004, pp. 47–67.
- González Boixó, José Carlos. “Feminismo e ideología conservadora”. *Las memorias de Mamá Blanca*, Velia Bosch, pp. 231–44.
- Hart, Stephen M. “Some Notes on Teresa de la Parra’s *Las memorias de Mamá Blanca*”. *Revista Brasileira do Caribe*, vol. 6, no. 11, 2005, pp. 185–94.
- Krebs, Víctor J. “Melancolía cultural y perfeccionismo moral en *La muralla verde*”. El pensamiento del cine. Coloquio internacional sobre cine y filosofía en homenaje a Stanley Cavell, 4 noviembre 2014, Auditorio de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica, San Miguel, Perú. Panelista, pp. 1–21.
- Kristeva, Julia. “On the Melancholic Imaginary”. *New formations*, no. 3, 1987, pp. 5–18.
- Lasarte Valcárcel, Javier. “Poéticas de la primera contemporaneidad y cambio intelectual en la narrativa venezolana”. *Revista Chilena de Literatura*, no. 41, 1993, pp. 79–97.
- Lombardi, John V. *Venezuela: The Search for Order, the Dream of Progress*. Oxford UP, 1982.
- Molloy, Sylvia. “Disappearing Acts: Reading Lesbian in Teresa de la Parra”. *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Editado por Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith, Duke UP, 1995, pp. 230–56.

- Moraña, Mabel. *Filosofía y crítica en América Latina: De Mariátegui a Sloterdijk*. Metales pesados, 2018.
- Nance, Kimberly Ann. "Pied Beauty: Juxtaposition and Irony in Teresa de La Parra's *Las memorias de Mamá Blanca*". *Letras Femeninas*, vol. 16, no. 1/2, 1990, pp. 45–49.
- Nixon, Melody. "From the Hacienda to the City: Transitions to Modernity in Two Latin American Women's Memoirs". *Confluencia*, vol. 27, no. 2, 2012, pp. 86–102.
- Norris, Nélica. "Texturas, formas y lenguaje". *Las memorias de Mamá Blanca*, Velia Bosch, pp. 211–22.
- Osorio, Nelson. "Contextualización y lectura crítica de *Las memorias de Mamá Blanca*". *Las memorias de Mamá Blanca*, Velia Bosch, pp. 245–57.
- Palacios, María Fernanda. *Ifigenia: Mitología de la doncella criolla*. Cantv, 2001.
- Parra, Teresa de la. "Diario de Bellevue-Fuenfria-Madrid". *Obra*, Velia Bosch, pp. 447–70.
- . *Las memorias de Mamá Blanca*. Velia Bosch, 1996.
- . *Las memorias de Mamá Blanca*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2008.
- . *Obra*. Edición de Velia Bosch, Biblioteca Ayacucho, 1982.
- Patout, Paulette. "Teresa de la Parra, París y *Las memorias de Mamá Blanca*". *Las memorias de Mamá Blanca*, Velia Bosch, pp. 257–80.
- Pino Iturrieta, Elías. *Venezuela metida en cintura, 1900-1945*. U Católica Andrés Bello, 1998.
- Segnini, Yolanda. *Las luces del gomecismo*. 2a ed., Alfadil Ediciones, 1997.
- Sommer, Doris. "'It's Wrong to be Right.' Mamá Blanca on Writing Like a Woman". *Las memorias de Mamá Blanca*, Velia Bosch, pp. 277–90.
- . "Mirror, Mirror, in Mother's Room. Watch Us While We Tell and Groom". *Las memorias de Mamá Blanca*, Velia Bosch, pp. 306–27.
- Stecher, Lucía y Natalia Cisterna. "Escenas de amistad femenina en *Luz y sombra* de Ana Roqué y *Las memorias de Mamá Blanca* de Teresa de la Parra: Pensar y definir el yo en la intimidad". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 45, 2016, pp. 99–120.
- Swarthout, Kelley. "Gendered Memories of Plantation Life: Teresa de La Parra's *Las Memorias de Mamá Blanca* and José Lins Do Rego's *Menino de Engenho*". *Latin American Literary Review*, vol. 35, no. 69, 2007, pp. 46–66.