

Un Rosa Chartreuse Sobre *Ifigenia* de Teresa de la Parra

por Susana Zanetti

La seda se escurre acariciando la piel; deja aquí y allá el cuerpo al desnudo, dócil al desaliño de los pliegues, a un roce difícil de subyugar porque subyuga con el placer que produce. La seda se desliza libre, con movimientos imprevistos. Es una tentación gozar de la aventura de sumergirse en sus ritmos, asirlos ilusoriamente como a ese yo que me configura en la escritura del diario. Es una tentación ceñir su diseño con la mirada, cuando, entregada a contemplar el juego de luces y sombras que entretejen los follajes en el jardín del patio de la abuela, descubro su “Verde filigrana sobre el azul del cielo”. (10)¹

Otorgar un sentido a los vaivenes del yo, atenuado entre los impulsos del deseo y las presiones de la esfera doméstica y social; apresar su filigrana, es uno de los desafíos de *Ifigenia* de Teresa de la Parra. Con esta novela, la autora entra de lleno en la lucha por los modos de representación del género, por la configuración de la subjetividad femenina y la autoridad para definir su deseo, (Armstrong). En esta historia de amor frustrado se cuenta la represión del deseo, mediante una puesta en escena del “juego de relaciones entre los sexos como un *sistema de poder* social-sexual y político particular”. (Jónasdóttir 35) La novela no se limita a los sentimientos y emociones de la protagonista, María Eugenia Alonso: expande, por el contrario, las preguntas acerca del yo y del mundo a partir de sus lazos estrechos con las prácticas de relación socio-sexuales, en esa modernidad venezolana de las primeras décadas de este siglo.

En tonos de rosa

“Qué vestido me pondría”, “comencé a arreglarme como a mí me gusta, es decir, poco a poco, con mucha calma, mucha tranquilidad y muchos detalles.” (213,59). Las elecciones de un vestido, de un perfume o del peinado van escandiendo el relato. La novela tematiza las múltiples facetas de la frivolidad, de lo aparentemente trivial, en la delectación femenina cuando acomoda el velo de un sombrero, o acude a la mota de la polvera esmaltada para arreglar un brillo imprudente en el rostro... A través de estos motivos persistentes, que constituyen también el grano menudo de la narración se desliza la escritura, anudándolos a esa otra presencia constante del juego con el lugar común, mediante hipérbolos y asociaciones inesperadas que comprometen campos simbólicos poderosos —el del catolicismo, por ejemplo— de la sociedad venezolana.

Mirar, mirarse, ser mirada: movimientos en que los cuerpos se enmascaran y se muestran. María Eugenia Alonso saborea en ellos el gozo de encontrar en la mirada del Otro una identidad que la singulariza, en la cual el traje modula la expresión y las transformaciones de su personalidad. Los atuendos van componiendo figuras de sí misma, a impulsos de la imaginación y del registro de la mirada en los espejos. La novela insiste en actos de mirarse, de descubrirse en el cuerpo reflejado en los espejos, de deleitarse en la admiración propia y de quienes la miran – “... allí mismo, delante del espejo, cuando de golpe, atrevida y pagana, agarro por fin los bordes del kimono con los dedos, y estiro los brazos, y bajo los brazos, el kimono abierto, se vuelve como un ala de murciélago tendida tras el milagro purísimo de mi cuerpo...” (185).

Pero los trajes configuran su individualidad en un desplazamiento desde la afirmación del yo, de su singularidad, a la incertidumbre. Si en los primeros tramos de la novela le brindan la posibilidad encantadora de descubrirse “una personalidad nueva que yo no sospechaba y que me llena de satisfacción” (8) o de fingirse otras —la viudita del velo, “la dama enlutada”, estas

¹ Todas las citas de *Ifigenia* corresponden a Teresa de la Parra. *Obra*. (Narrativa, ensayos, cartas). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

transformaciones de la subjetividad, comentadas primero con humor (“... digan lo que quieran teólogos y moralistas, esos divinos trajes que ponen la vanidad, si es cierto que desvisten con frecuencia el cuerpo, visten en cambio muchísimo el pobre amor propio, que es tan púdico y tan digno de llevarlo siempre bien abrigado y bien vestido.” (171), alcanzan dimensiones amenazantes a partir de la tercera parte, en la cual las imposiciones exteriores sobre la vestimenta de María Eugenia se conjugan con las presiones sobre su interioridad.

María Eugenia se defiende, además, de la monótona reiteración de los modelos que garantizan la permanencia de modos de ser y parecer, a través de conductas que aseguran la visibilidad de su clase —condensados en las “Visitas etruscas” y las frases hechas, así como en el volante de encajes de la abuela o los vestidos de ésta y tía Clara. Intenta romper el cerco de inmovilidad de ese ámbito, constituido por “personas de ambos sexos más o menos uniformes en cuanto a ideas, vestimenta y sexo” (39) con la espontaneidad de sus movimientos y expresiones, y con la variedad y cambios del traje en la moda (Lipovetsky; Lurie). En París la fascina el tiempo efímero de la modernidad, la revelación del *dernier cri*, pues le permite descubrir su belleza y su chic. Pero allí, como en los juegos de ser otra, se cierne, por una parte, el riesgo de la fragmentación —aludida en el texto cuando sólo puede captar partes de su rostro en el espejito de la polvera—, y por otra, el fantasma del rápido fluir del tiempo de la modernidad, de lo marchito encarnado en la imagen especular de la tía Clara “Fue flor de un día. Preciosa a los quince años, a los veinticinco ya no era ni la sombra de lo que había sido ...” (301).

Acariciar, acariciarse, ser acariciada. Tanto en los actos que van articulando los momentos fundamentales de la historia contada como en los motivos persistentes que tejen su hilado fino (y a los que aludimos más arriba), aflora en María Eugenia el deseo de desear y ser deseada, así como la compleja trama de la seducción femenina, narrada desde las modulaciones de una ironía que bordea las significaciones de lo trágico, prefiriendo quizás hacer pie en las tensiones entre tragedia y melodrama. *Ifigenia* privilegia estos ejes para hablar de los estereotipos con que define lo femenino de la sociedad patriarcal de su tiempo, dándole estas perspectivas particulares que venimos señalando.²

Ciertos trajes concentran la sensualidad y la seducción: el vestido de tafetán de Persia, el blanco de crêpe de China, el rosa chartreuse. Los sintagmas con que se los designa despliegan por sí mismos la imaginación de la voluptuosidad, de texturas deliciosas al tacto y de colores que se confunden con la piel desnuda. El vestido rosa chartreuse entraña la sintonía y el rechazo entre los cuerpos: es el preferido de María Eugenia y el que perdura con placer en el recuerdo de Gabriel Olmedo, en tanto genera la desaprobación de César Leal. La importancia del traje reside siempre para María Eugenia en el valor de uso y en su carga erótica: la seda que acaricia envuelve las fantasías de ser acariciada, guarda la promesa del placer sexual. Como el agua, propicia un contacto que funde y confunde (“Un día, tuve la inmensa curiosidad de conocer los frescos y bulliciosos secretos del remanso y quise bailarme.... sumergida en el pozo, perdí como nunca la noción de mi propia existencia, porque el rodar del agua me tenía la piel adormecida en no sé que misteriosa delicia, y porque mis ojos vagando por la altura, olvidados de sí mismos, se habían puesto a interpretar todos los amores de aquella muchedumbre de ramas que se abrazan y se besan sobre el lecho del río ...”. (149)), cuya imagen se proyecta al *trousseau* (“... mi cama cargada con mi trousseau, es un arroyo que tiene ondas, y remansos, y

² *Ifigenia* se destaca por las flexiones particulares con que representa el consumo y la frivolidad femenina en los atuendos. Desde fines del siglo XIX la novela latinoamericana censura, en general desde la moral, estos intereses. Un ejemplo muy ilustrativo lo proporciona otra novela venezolana, contemporánea a *Ifigenia*, *Vidas oscuras* de José Rafael Pocaterra, de la cual extraigo un breve párrafo: “Y con la amargura de la calda le hablaba aquella vanidad frufrolante de sedas, que debía ir a las carreras, que debía vestirse en la Compagine, que debía gastar ochocientos y pico de bolívares en alfileres; por la linda boca de aquella mujer que tuvo lujo en casa de su padre sin sospechar los amargos sacrificios...”. Cito por la edición de Madrid: América, s/f (1918): 111

cascadas, y remolinos, y espuma de seda de color de rosa. A veces, de tanto mirarlo, me dan ganas de bañarme en el arroyo, y sin pensarlo más, como el crespón no se arruga, me quito en un segundo mi kimono, me extiendo en la cama, y tomo un baño de seda.” (229).³ Esta erotización del traje es importante también en la ropa de la intimidad, en el kimono y en el deshábille.

La fusión voluptuosa encarnada sobre todo en el trousseau en los tramos finales de la novela, y cuyas promesas él mismo frustra, se clausura con la imagen del traje de novia vacío, como muerto, sobre el sillón negro. La atmósfera sepulcral que lo rodea recuerda la promesa incumplida, aunque despojada de todo placer, que lleva a la locura y la muerte a Ismênia, el personaje de *El triste fin de Policarpo Quaresma* (1911) de Lima Barreto, quien pide ser enterrada con su traje de novia.

En los momentos en que el idealizado traje de novia se vacía de toda posibilidad de plenitud amorosa y de autorrealización, María Eugenia, ya nueva Ifigenia, sepulta también el goce de deslizar la pluma sobre el papel en la escritura del diario, otro modo de entregarse a “los frescos y bulliciosos secretos” del pozo. Sólo le queda la magra “salvación” de la futura casa propia, que no augura ya el disfrute de las “dulzuras del hogar”, vaciadas de sentido a lo largo de la novela, donde se desbarráncala posibilidad de reescribir el “cronicón sentimental” (56) de las antiguas mantuanas, y de la ficción doméstica.

En la composición del atuendo, en los movimientos del cuerpo, de las lecturas y de la escritura, la protagonista de *Ifigenia* va ensayando modos de lucha para vivir y conocerse en esa libertad nacida de impulsos sin asidero fijo, y que suelen definirse como caprichos.

En su ahora de Caracas, en la casona de la abuela materna, María Eugenia Alonso intenta escabullirse de las convenciones atadas a la “noria” de lo uniforme, “al espíritu santo de la conformidad” (56), como cuando niña dejaba en París divagar su imaginación en el recuerdo de los insólitos cambios de las trencitas de María del Carmen, la amiga de la infancia, en lugar de enfrascarse en la lógica del problema de las manzanas que le prescribía la institutriz Pitkin.

Los intentos de emancipación y de autoconocimiento descansan en signos caracterizados por movimientos de pasaje entre la conformación de la interioridad y el afuera, como son los trajes y las palabras, búsquedas ilusorias que, en cuanto se ahonda en ellas surge el asedio de lo incongruente y lo discontinuo.

Ifigenia echa por tierra la idea de que una interioridad independiente y rica puede resguardarse de la presión social y de género, destruye la ilusión de una subjetividad capaz de revertir los signos negativos del encierro.

Todas, o casi todas, las experiencias con el placer, y el saber que surge de ellas, tienen la impronta de lo prohibido. Se viven mediante la inversión del encierro en la libertad de lo secreto. Este encierro está continuamente mencionado —María Eugenia es un personaje tapiado, recluso, etc.— especialmente en los comienzos de la novela; a medida que se avanza, el placer del secreto se va convirtiendo en un control que lleva cada vez más al tema de la mentira: desde que cae en el error de gritar sus verdades con la abuela y aprende “a medir el alcance de sus palabras” (193), a reprimir “los sapos y culebras” (137), se impone la representación casi constante de la mentira, que invade el refugio de la comunicación escrita. La confesión amorosa en la carta a Gabriel Olmedo se reemplaza por el soneto, en tinta invisible, que la alude, para concluir con la breve esquela al mismo personaje, hacia el final de la novela, en la que definitivamente ha aprendido a mentir por escrito, revirtiendo la búsqueda del diálogo sincero pretendido al comienzo (“Yo, que sé mentir bastante bien cuando hablo, no sé mentir cuando escribo.” (7)). En esta significación de la mentira podríamos ver un comienzo y un final fuerte y rotundo en la novela.

³ Una interpretación diferente puede leerse en Alejandra Torres, “La posibilidad de la escritura: una lectura de *Ifigenia* de Teresa de la Parra”. *Literatura latinoamericana. Otras miradas, otras lecturas, IX Jornadas de investigación*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires, 1994: 147-151.

Es el encierro de su cuarto, heredado de la tía Clara (personaje simbólicamente premonitorio de una castración amorosa que no logrará revertir), el espacio privilegiado del contacto entre sedas y cuerpo desnudo, y del vínculo con la palabra (“escribo ... escribo ... escribo ¡escribo todo aquello que se me antoja! (98)). La novela insiste en la lectura en secreto y a solas, en la crítica a una “teoría de la subjetividad que requiere la regulación estricta de la lectura de las mujeres” (Armstrong 130) —censura, Inquisición, son algunos de los términos que María Eugenia usa para definirla. Su “rabioso afán de lectura” se concreta en la “madeja escondida de mis libros” que aumenta con “el encanto de lo delicioso y lo prohibido” (79), interpreta su yo y lo real a través de la lectura de novelas especialmente, viviéndose como sus heroínas: será la “princesa cautiva” o “encantada”, y recibirá las flores de César Leal como incorporadas a la atmósfera de la lectura de una novela inglesa. Lectura identificatoria, bovarismo... Pero el “contrabando de libros” (79) desde la biblioteca circulante al cuarto muestra un repertorio de obras que van más allá de lo atribuido, en general despectivamente, a la mujer lectora: lee o ha leído a Dante, el *Diccionario filosófico* de Voltaire, Shakespeare, Schopenhauer... Evidencia novelería, y además espíritu crítico, sagacidad y capacidad reflexiva.

La narradora última de *Ifigenia*, visible en los títulos de los capítulos y las partes de la novela, indica irónicamente esta sujeción de María Eugenia Alonso a la imaginaria novelera desde la anotación inicial “Una carta muy larga donde las cosas se cuentan como en las novelas”.

Podemos interpretar esta cuestión, por una parte, como un modo de marcar distancias entre ambas narradoras; y por otra, considerarla dentro de las estrategias de composición, en cuanto a la mezcla de géneros, de tonos y significaciones —ambas se valen de perspectivas irónicas—, y dentro de las estrategias críticas del género.

Cuando ha podido liberar el cuarto propio del “gusto rutinario, simétrico y cobardísimo” de la tía Clara (39) y de la herencia de Fastidio que ese espacio arrastra, María Eugenia confiesa a Cristina Iturbe que se ha vuelto “analista, expansiva y escritora”. La escritura de la carta y más adelante la del diario, superan las características de confesión habitual para remitirlas al campo literario, es decir, poniendo en escena la reflexión acerca de la palabra. Si busca “...abrirme el alma con la pluma, y a exprimir de su fondo con sustancia de palabras... muchas cosas que de mí yo misma ignoraba...” (39) y trata de configurar su identidad mediante el recuerdo de acciones, impresiones, etc., sobre las que reflexiona, esa actividad escrituraria se descubre impotente especialmente cuando el diario toma sus rasgos más específicos de notación inmediata. Si la articulación del diario, cuando estaba más próximo a los cánones de la novela —el uso del *racconto* de largos períodos temporales, del resumen y la escena, motivados a partir del recuerdo— posibilitan la construcción de la subjetividad, en el interior de conflictos y contradicciones, que daban pie casi siempre al recurso de la ironía, al final, duda directamente del poder de la palabra (“Las palabras no dicen!... Las palabras no saben!”, (300)) y renuncia a continuarlo. Duda que entraña también la existencia de una identidad unificada, asible aun en su dispersión y en sus blancos.

Todas esas experiencias que venimos comentando aparecen signadas por el derroche y lo gratuito, lo que no deja rédito, como el arte. El fracaso es su destino. Si insistimos un poco en esta perspectiva podríamos pensar a María Eugenia Alonso como una figura de artista menor, ejemplo de esas mujeres cuyos proyectos de convertirse en pintoras, escritoras, etc., quedaron arrumbados, confundidos entre cintas y trapos viejos, como quedará el diario de María Eugenia, en el secreto del doble fondo de su armario de espejos. El personaje reflexiona y afirma los valores estéticos de su diario: Como soy a la vez autor y único público de mis obras, gozo de la inmensa satisfacción de admirar mi talento literario, sin tener por qué quejarme de la idiotez humana, ni calificar con palabras insultantes a mis prójimos, cosa esta, que, a más de ser desagradable e irritante, es muy cristiana. Creo que si todos los autores hicieran como yo, se ahorrarían así mismos numerosísimos disgustos. Pero según veo la prudencia y el espíritu de previsión no abundan mucho en el gremio de los literatos.” (187).

En situación similar de aburrimiento en un medio pacato y estrecho, Beba, la

protagonista de la novela homónima de Carlos Reyles, en su “cuca salita Luis XV” (152) retoma su diario, guiada por la necesidad de comprenderse y de concretar ambiciones literarias: “Pensando anoche lo mucho que me fastidio, se me ocurrió de golpe y porrazo reanudar las memorias que por broma y de puro aburrida, empecé a escribir hace tiempo. Le decía Turguenef a un amigo suyo, víctima de no sé qué padecimientos del alma: “Escribid un libro de vuestros pesares, y quedaréis al punto descansado.” ...¡Qué diablo! ¿por qué no he de escribir yo también mis memorias íntimas? ¿Habrán otras que tengan que decir más grandes cosas que yo? Lo dudo; pero aun cuando así fuera, bien valen la pena las mías de salir del fondo oscuro del tintero y gozar del sol... Y ahora que lo pienso, he aquí una ocupación ésta de tallar la frase y descubrir las recondideces del alma... pero no tomadas así como así, por desahogo o pura afición, como hacen los literatos cursis, sino como el único objeto de la vida, para dar la vida por ella y ser un artista verdadero.” (150 y 155).

Regodearse en la coquetería, pero conjurando lo cursi, son tópicos comunes a María Eugenia. También las lecturas la empujan a escribir, aunque se arriesgue a que le digan que tiene “la cabeza llena de cucarachas” (10). Evidentemente son estos algunos de los rasgos que han ido conformando un imaginario de la mujer lectora y de la que escribe; imaginarle) que irá tomando algunas flexiones propias latinoamericanas entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras de éste, apoyado por la visible emergencia de escritoras concretas. Alfonsina Storni comparte con María Eugenia el pelo a la garçon; Teresa de la Parra su afición al lápiz de labios Guerlain; Victoria Ocampo compone con igual esmero sus atuendos y sus poses, pero no calla, como María Eugenia, las cosas que puede decir sobre Dante, aunque deba soportar las recomendaciones de Ortega y Gasset sobre esa obra. De modo parecido, debió escuchar Teresa de la Parra las observaciones de Unamuno sobre su *Ifigenia*, si bien no se decidiera a cambiar el incorrecto y poco feliz “fastidio” por “hastío”, según el prestigioso español.⁴

Herencia y reproches

La muerte tiene una función fundamental en esta historia. Por una parte, la muerte del padre, focalizada en la pérdida de la fortuna, arroja a María Eugenia en la orfandad y la carencia. Por otra, si con la muerte del tío Pancho desaparece un posible aliado para la rebeldía, la amenaza de la muerte inminente de la abuela, la empuja irremediamente al casamiento sin amor con César Leal, un modo precario de sortear el futuro nefasto de dependencia del tío Eduardo. El texto, sobre todo en este tramo, cruza el férreo estatuto de la fatalidad trágica con el tratamiento irónico del melodrama.

En la atmósfera de duelo que rodea la agonía del tío Pancho, muy condensada en el tiempo, confluyen el descubrimiento de la sexualidad en el placer amoroso compartido con las diversas significaciones de esa conjunción de muertes que se precipitan, y de la muerte en sí misma en el sacrificio del deseo. La fatalidad del casamiento —es una de las críticas fuertes— proviene del hecho de que voces opuestas, como las del tío Pancho y el resto de la familia, lo presentan como única salida. La continuidad de la familia y la conservación de su rango social son sólo posibles renunciando al placer y, más aun, estigmatizándolo. Los ejemplos van más allá de María Eugenia.

La abuela ha defendido a su familia de la disolución callando la separación conyugal. Mercedes Galindo y Alberto siguen unidos por la conmisericordia, el engaño y el desprecio. El tío Eduardo y María Antonia son la caricatura del matrimonio exitoso, ajeno a toda expresión de amor. La misma María Eugenia ironiza largamente cuando cuenta su adquisición del novio, acerca de la función trascendente del matrimonio: “Esta idea, basada en la virtud de las progresiones geométricas, me llena de satisfacción, porque despierta en sí el sentimiento de mi importancia en cuanto a entidad humana, me dice que seré quizás el tronco de una complicada trabazón de ramas genealógicas, y me advierte que mucho antes de mi nacimiento, era yo un eslabón indispensable e indestructible de esta larguísima cadena humana, cuyo origen se esfuma

⁴ Respuesta de Teresa de la Parra a las observaciones de Miguel de Unamuno, citada en *Obra*: 563: “¿Por qué no escribió Ud. ‘hastío’, que es más castellano y más enérgico?”.

en lo más oscuro de la prehistoria, según el decir de algunos, y según el decir de otros como verbigracia tía Clara, no se esfuma en absoluto, sino que brilla reluciente y claro como el riquísimo broche de una cadena de oro, allá, bajo las selvas del Paraíso Terrenal, en los amores virgilianos, patriarcales, y fecundos de Adán y Eva” (189).

Esta cita, vinculada al tema de la herencia, tiene que ver con la maternidad, cuya dicha, está completamente ausente en la novela. Solo se la advierte en la abuela, y María Eugenia se ocupará de señalar el carácter represor de la misma: “Oyendo estas palabras, volví asentir más intensamente todavía el calor maternal que era en mi vida la vida de Abuelita, cuyas manos pías iban a mutilarme cruelmente al podar celosas, con ternura y con cuidado, las alas impacientes de mi independencia.” (71). Resulta muy difícil leer en *Ifigenia* la realización futura de María Eugenia en la maternidad; se lee más bien una crítica general al matrimonio como único camino de realización femenina en el interior de su clase, por lo menos. De allí que podríamos pensar a esta novela con ciertos vínculos a las consideradas por Elaine Showalter (cap. 2), en cuanto a las valoraciones de la mujer que no quiere casarse.

Conocemos la opinión de Teresa de la Parra al respecto.⁵ Sin embargo, la autora se ha referido, a lo largo del tiempo a través de expresiones muy variadas sobre su personaje, en notas, conferencias o cartas privadas. Por ello parece más adecuado considerar estos materiales en el marco de la colocación de Teresa de la Parra en el campo intelectual venezolano, y aun más allá, viéndolos dentro de sus estrategias para sostener su condición de mujer escritora. Es evidente que buscaba una lectura muy amplia de su obra, entre los lectores competentes de los grandes centros —París, por ejemplo— tanto como en el nuevo público lector latinoamericano que se estaba incorporando en todos esos años. A este apunta la primera edición de *Ifigenia* en esquema aún, con el título de “Diario de una señorita que se fastidia”, en *La Lectura Semanal* de Pocaterra en 1922. Este éxito entusiasmaba a Teresa de la Parra. También podemos leer desde este ángulo la tematización del “escándalo” por Ifigenia, que por muy cierto que haya sido, si se encuentran los modos de sortear sus efectos negativos, sirve a la promoción de la obra. El análisis cuidadoso de todos estos materiales, sumados a los demás textos literarios de Teresa de la Parra, así como sus cambios, fluctuaciones y contradicciones estéticas ideológicas, sociales y políticas, en el interior de su clase y género, cuenta ya con algunos aportes críticos.⁶ Nos limitamos solamente a señalar el problema, pues su tratamiento detallado excede las perspectivas de este artículo. Volvamos entonces al tema de la herencia.

Sobre el deambular de las impresiones, observaciones y juicios de María Eugenia en la carta y el diario, siempre sujetos a una situación de espera, el relato va imponiendo la *renuncia* a través de la vía de la domesticación, parodiada por el personaje en el camino del progreso cruzado con la “ardua y florida cuesta del bien”. (187). La “señorita bien”, rebelde, voluble, banal, debe asumir ese proceso que implica corregir un legado espiritual negativo, que casi ha llevado a la ruina tanto a los Alonso como a los Aguirre. En este sentido, la novela despliega varias herencias. El abuelo materno, Manuel Aguirre, había sido “poeta, historiador, ministro y académico”, además de enamorado. El abuelo paterno, Martín Alonso, privilegiaba el disfrute de su fortuna, y es por ello que lega a sus hijos una educación de despilfarro. Sabemos además, que Eugenia Aguirre, la abuela, era prima de este personaje, al que define como “muy simpático, muy galante, muy caballero, muy insinuante” (50). Placeres, intereses espirituales e intelectuales son parte de la herencia negativa que estas “grandes familias” han recibido de los héroes de la independencia, esos mantuanos amenazados por la ruina a causa de ideales y conflictos, que deben reformularse con nuevas alianzas y principios para conservar el poder de su clase. María Eugenia, como última descendiente, ejemplifica con su espíritu de independencia y demanda de placer, el derroche que entrañaban esos ideales del pasado.

⁵ “La razón subconsciente que conduce a María Eugenia Alonso, su huésped desconocido, es sin duda ninguna como me lo reveló a raíz misma un viejo y sabio escritor, su futura maternidad”, dice Teresa de la Parra en carta a Eduardo Guzmán Esponda, en 1926. Citado en *Obra*: 596.

⁶ Véase, entre otros, Elizabeth Garrels. *Las grietas de la ternura. Nueva lectura de Teresa de la Parra*. Caracas: Monte Ávila, 1987.

En París, como su abuelo y buena parte de sus tíos, María Eugenia gasta despreocupadamente los cincuenta mil francos que representan el final de la herencia paterna. Tal despilfarro le descubre las singularidades de su belleza y el placer de gastar, que expande muy diversas significaciones del lexema regalo. Nuevamente, hacia el final de la novela, invierte el resto de la herencia de la abuela, la reliquia de los zarcillos de esmeraldas, de fuerte carga simbólica, en su trousseau. La compra vuelve a introducir el capricho femenino —un modo de leer el disfrute de la sensualidad—, carente de sensatez, pues la joven ignora la impericia de las sirvientas con sedas y encajes, tanto como la amenaza de la pérdida de su figura esbelta con la maternidad o la sosegada vida del hogar.

El derroche se cuele en todos los actos de María Eugenia, es uno de sus modos de pasarse al bando del “mundo”, de entregarse a la estética del rizo frente al pelo tirante de sus años de internado con las monjas del Sagrado Corazón. María Eugenia derrocha desprejuiciadamente los movimientos de su cuerpo, adoptando las posturas libres de “los muchachos de la calle” (42). Derrocha una imprudente volubilidad femenina, condensada en la frase de tía Clara, “Hoy te dice verde y mañana te dice colorado”, repetida varias veces en el texto. Derrocha el tiempo en ocios inconvenientes, como son las conversaciones con Gregoria, las lecturas y la escritura. Derrocha palabras en comentarios impropios. La sujeción de tales despilfarros no la conducen al ahorro sino a perfeccionarse en el disimulo y la mentira. Aprende a callar, a reprimir la protesta y el reclamo en el secreto de sus pensamientos (“Ya he visto y palpado que el almacenar ideas propias es cosa tan insensata y peligrosa como el llevar una bomba de dinamita en el bolsillo.” (148)).

Lo oculto alcanza en la novela proyecciones que van de la vida familiar a la pública. En la familia se calla la pérdida del patrimonio de la tía Clara por su hermano Enrique. Se ocultan los malos negocios y el robo del tío Eduardo, tras los que desaparecen los bienes de la abuela y de María Eugenia.

El aprendizaje de María Eugenia se realiza a través de la aceptación de las sucesivas pérdidas, que la llevan a enmascararse en las convenciones y la moralina con que se pretende educarla. Los discursos disfrazan el despojo de los sometidos: el de las mujeres en el ámbito familiar, y el de los sectores marginados de las decisiones en el plano nacional. Son todos discursos vacíos, tanto el de la abuela sobre la vida honrada y de trabajo del tío Eduardo, como el de Gabriel Olmedo sobre la necesidad de un gobierno fuerte que revierta la herencia negativa de raza y medio —los negros, el trópico— para encarrilar el progreso del país. Como ellos, María Eugenia debe controlar su exuberancia. La novela parodia esta inanidad y el oportunismo de tales discursos en la cita del de César Leal ante el Senado (“Mi ignorancia era mucho mayor de lo que me figuraba, puesto que no había logrado todavía tomar el hilo de un discurso tan elocuente...”). (227).

Como bien estudia Nancy Armstrong, no hay un ámbito supuestamente apolítico de la intimidad. La ficción doméstica es siempre política, y en ella las historias privadas se derraman hacia lo público para hablar de la entera vida social.

La dirección férrea para sostener tal estado de cosas reside en la vida pública en los varones, dispuestos a conformar una burguesía basada en la explotación del petróleo y la adhesión al poder, con los que se logran negociados y cargos públicos. Todos los personajes —menos el tío Eduardo, marcado por el robo— están involucrados. Desde el tío Pancho, que vive de un modesto empleo en un ministerio, a César Leal, “Doctor en Leyes, Senador de la República y director de un Ministerio” (198), pasando por el ambicioso Gabriel Olmedo y el oportunista Alberto, quien finalmente obtiene un consulado en Burdeos y la promesa de buenos negocios.⁷

⁷ “Si es verdad, como señala Elizabeth Garrels..., que de la Parra produce una trivialización de la Historia Oficial, calificada por la caraqueña como un “banquete de hombres solos” también lo es que este tema conduce, fundamentalmente, a una ironización de la nueva burguesía, cuya vulgaridad reifica a sus mujeres convirtiéndolas en términos de intercambio, y a una actitud nostálgica frente al pasado, mas que a una propuesta innovadora sobre los derechos de las mujeres”. Introducción de Sonía Mattalía a su edición

En el ámbito familiar la imposición de las normas de conducta para sostener el espacio social de clase descansa sobre todo en las mujeres, las cuales, como sabemos, reproducen miembros de la familia y también formas de subjetividad, sustentadas en este caso en la consabida palinodia sobre la resignación y el sacrificio. La novela se desliza desde el pedido de “un poquito de sacrificio” de la abuela a María Eugenia hacia el comienzo de la novela, que frustra con ironía a una nueva Teresa Careno, hasta el sacrificio final. La vida de hogar transcurre sobre todo en la puesta en escena del ocio femenino, que se desgrana sin aparentes sobresaltos y sin expectativas de cambio como las cuentas del rosario, en el cuidado de la ropa y las plantas: su mayor logro es el dominio de la “ciencia” del calado, parodiada con esmero en un fragmento de la novela. El otro eje de lo hogareño, lo prohibido, que compete solo a María Eugenia, es la representación de la mujer vuelta hacia sí misma. El texto clausura toda ilusión sobre el modesto disfrute de las “delicias del hogar”, privilegiado por el relato intimista.

Los hombres de empuje, los triunfadores, como el tío Eduardo y César Leal, se feminizan de algún modo, o mejor dicho son feminizados por la narradora —por sobre su machismo autoritario al detenerse ésta en los modos de inmiscuirse en ese territorio conducido por las mujeres. El vulgar César Leal, con su lluvia de leyes y prohibiciones sobre María Eugenia, es el centro de la parodia sobre el dominio de un saber masculino, miope al engaño y escoltado “por la aureola piadosísima de la equivocación”, propia de quienes ignoran el mirarse en un espejo (19, 20).

Esta historia de las herencias y los linajes, que tienen importancia en la novela latinoamericana desde su constitución misma, con flexiones particulares en el marco general de los modelos extracontinentales, va en esta novela de Teresa de la Parra de la rebeldía, indicada por la relación intertextual con *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, a la asunción del sacrificio de la sexualidad, en nombre de las prerrogativas de un grupo, como ocurre en *Ifigenia en Áulide* de Eurípides.

Géneros mayores y menores

Ifigenia entreteje elementos de la alta literatura a través de las tragedias mencionadas, con los géneros menores de la carta y el diario, al tiempo que alude irónicamente a la novela, como género destinado al entretenimiento femenino. Pone en escena las “contaminaciones” y las modalidades autoritarias de congelar al mismo tiempo tales divisiones de géneros literarios y un imaginario sobre la escritura y las lecturas de las mujeres. Ese otro sujeto que dirige la frustrada historia de amor ya modelizando una lectura irónica mediante las tensiones entre los géneros aludidos en los títulos de las partes y los capítulos, condensados en el de la novela: *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*. Si las partes se desplazan de la novela a la tragedia (“Una carta muy larga donde las cosas se cuentan como en las novelas” a *Ifigenia en Áulide*), pasando por el soneto romancón en el que zozobra la alta poesía de Shakespeare, los títulos de los capítulos insisten en trivializar el drama con el humor de comentarios basados en los cánones que proceden del folletín- “Remitida ya la interminable carta a su amiga Cristina, María Eugenia Alonso resuelve escribir su diario. Como se verá, en este primer capítulo, aparece por fin la gentil persona de Mercedes Galindo” (81) o bien, “después de dormir profundamente durante largos meses, una mañana, del fondo del armario, entre lazos, encajes y telas viejas, se ha despertado de golpe la verbosidad literaria de María Eugenia Alonso. Hela aquí restregándose los ojos todavía.” (186).

Cuando los títulos de los capítulos se refugian en la objetividad, (especialmente a través de breves indicaciones temporales) se desliza hacia las modulaciones irónicas en la exacerbación de los procedimientos del melodrama y la apelación al alegato, otros modos de corroer el estilo elevado de los grandes modelos literarios mencionados. Estas tensiones se conjugan con la incidencia continua de un lenguaje suelto, coloquial, que se deleita en las reflexiones aparentemente disparatadas de María Eugenia —sobre París corruptora, las paradojas del mundo, las bondades de la Providencia o los vericuetos de la moral—, las

de *Ifigenia*. España: Anaya, Mario Muchnick, Ayuntamiento de Málaga, 1992: 33.

hipérboles irrespetuosas o la comparación insólita. Se socavan así los principios del sano sentido común, las verdades que sostienen la hegemonía de esa sociedad patriarcal, de valores degradados, incapaces de ofrecer pautas de autorrealización. *Ifigenia* pulveriza con el humor las frases hechas, constantemente citadas en el texto.

Hacia principios de siglo Mauclair promueve el concepto de intimismo, como exaltación de una estética que, sin énfasis, solazándose en la media tinta, se interna discretamente en individualidades que buscan en la introspección los secretos de su autenticidad, al amparo del ámbito hogareño (Madelénat). Es el recurso a un espacio confortable, de reencuentro armonioso entre lo subjetivo y lo objetivo, cuya sacralización solo es posible ya en versiones epigonales, estereotipadas, que pretenden dar la espalda a los conflictos sociales y políticos que impregnan lo cotidiano y se cuelan por los recintos de lo privado. Es avocarse a una empresa cada vez más frágil, que apuesta a diseñar la íntima coherencia de la subjetividad, acallando las voces de la ciencia, de la filosofía y del arte que niegan la posibilidad de esa ilusión.

Ifigenia se vale de muchos de los temas y procedimientos de la novela intimista para parodiarlos. La ironía va disolviendo lentamente el refugio de la intimidad del cuarto, del diario, del agua del pozo encantando, de los ramajes del pequeño jardín y de la suave caricia de la seda, del mismo modo que se escurre, al final de la novela, “el ensueño de espuma” para descubrir un cadáver.

BIBLIOGRAFÍA

Armstrong, Nancy, *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*. Madrid: Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, 1991.

Jónasdóttir, Anna G., *El poder del amor. ¿Le Importa el sexo a la democracia?* Madrid: Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, 1993.

Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero*. Madrid: Anagrama, 1990.

Lurie, Alison. *El lenguaje de la moda (Una interpretación de las formas de vestir)*. Barcelona: Paidós, 1994.

Madelénat, Daniel *L'intimisme*. París: PUF, 1989.

Reyles, Carlos. *Beba*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1965. 1º ed. 1894.

Showalter, Elaine. *Sexual anarchy. Gender and culture at the Fin de Siècle*. Nueva York: Penguin Books, 1991.