

Notas

“Abrirme el alma con la pluma”. Notas sobre *Ifigenia* de Teresa de la Parra

GONZALO OYOLA*

A Julia Quiroga, mi madre

*A la memoria del maestro, Dr. Hugo W. Cowes***

Who built this little House
And Shut the windows down so close
My spirit cannot see?

Emily Dickinson

Resumen

Publicada en 1924, *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*, la primera novela de Teresa de la Parra, expande una serie de preguntas acerca de las tramas que componen una subjetividad femenina en conflicto con las posiciones, espacios, saberes y prácticas atribuidos y reservados a la mujer de las clases dominantes, en la Venezuela de las primeras décadas del siglo XX. Esta novela presenta

* Profesor investigador del del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

** Agradezco a Teresa Basile, Miriam Chiani, Raquel Macchiuci, Mariela Rodríguez, María Laura Sainz, María Elina Estiú, Celina Celiz, Julieta Dal Bello, Paula Aguilar y Damián Martínez Vicente por el permanente estímulo, diálogo y afecto. También a mis alumnos de los cursos de Teoría Literaria I y II de los años 2002 y 2003, en la Universidad Nacional de La Plata. Y muy especialmente a la Profesora Susana Zanetti por su cotidiano ejemplo de integridad y honestidad intelectual.

una subjetividad que, en su indagación de diferentes modelos de identidad femenina, traza sus contornos en los contradictorios movimientos que *basculan* entre el repudio y la aceptación de los valores domésticos impuestos como deseables a la mujer de su clase.

Palabras clave:

Teresa de la Parra, *Ifigenia*. *Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*, literatura venezolana del siglo XX, narrativa venezolana, narrativa de vanguardia, narrativa femenina latinoamericana, géneros del yo.

Durante el transcurso de las primeras décadas del siglo XX, el problema de la identidad femenina fue instalándose progresivamente como uno de los temas ampliamente debatidos.¹ Particularmente fue la década de los años veinte uno de los momentos en que la mujer emergió como una subjetividad con posibilidades de producir un discurso propio, y esto se hizo visible también en el ámbito de la literatura latinoamericana de tal período, con el surgimiento de escrituras de mujeres en las que se cancela el pacto mimético con el lenguaje masculino patriarcal hegemónico iniciándose otras búsquedas desde la escritura. Para explicar a qué me refiero con la expresión "lenguaje masculino" quisiera tomar un párrafo de la propia Teresa de la Parra, perteneciente a la primera de sus tres conferencias sobre la "Influencia de las mujeres en la formación del alma americana":²

¹ Elaine Showalter (1991) considera este proceso dentro del campo de la literatura en lengua inglesa escrita por mujeres, diferenciando tres etapas. En su estudio Showalter propone una primera etapa a la que denomina "fase femenina" y que se corresponde con el surgimiento del uso del seudónimo masculino durante la década de 1840, extendiéndose hasta la muerte de George Eliot en 1880. Entre 1880 y 1920 Showalter reconoce una segunda etapa a la que llama "fase feminista" en la que se verifica, como hecho determinante, la conquista del derecho femenino al sufragio. Un último momento señalado por Showalter es el que la autora nombra como "fase hembra", tomando 1920 como su fecha de inicio y llegando hasta el presente, pero asumiendo una etapa de autoconfianza a partir de la década de 1960.

² En 1930 Teresa de la Parra dicta en Bogotá y Barranquilla estas tres conferencias, publicadas en Caracas 1961 bajo el título de "Tres conferencias inéditas".

Yo creo que mientras los políticos, los militares, los periodistas y los historiadores pasan la vida poniendo etiquetas de antagonismos sobre las cosas, los jóvenes, el pueblo y sobre todo las mujeres que somos numerosas y muy desordenadas, nos encargamos de barajar las etiquetas estableciendo de nuevo la cordial confusión. (Parra 477)

El lenguaje masculino, con absoluta independencia del género de la fuente de discurso que lo actualiza, es el lenguaje del poder. Se trata de un lenguaje que, basado en una fuerte ilusión referencial, se propone como una expresión transparente que confía en la representación de lo "real" mediante pares de opuestos ("antagonismos entre las cosas"), instaurando así dicotomías donde uno de los términos es marcado positivamente. Pero en la matriz misma de este lenguaje masculino, inevitablemente se condensan zonas de intensidad, de tensión, que desencadenan un devenir-menor del lenguaje masculino, una minoración del lenguaje mayor hegemónico que deviene femenino: devenir-mujer del lenguaje masculino que deviene barajando de nuevo las etiquetas re-estableciendo "de nuevo la cordial confusión".³ Este lenguaje-mujer pareciera regirse por lo que Julia Kristeva ha llamado la lógica del paragrama poético: es un lenguaje que se extiende del cero al dos donde "el «uno» (la definición, la «verdad») no existe" ("La palabra", 196) y es el mismo que Julieta Fombona descubre en la escritura de Teresa de la Parra:

tas" con prólogo de Arturo Usler Pietri (cf. Velia Bosch, "Cronología").

³ Según Gilles Deleuze, escribir es siempre un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, puro proceso que desborda cualquier materia vivible o vivida. La escritura es inseparable del devenir: se deviene-mujer, se deviene-animal, se deviene-molécula. No se deviene Hombre: el hombre se presenta como una forma de expresión dominante que pretende imponerse a cualquier materia, mientras que mujer, animal o molécula contienen siempre componentes de fuga que se escamotean a la propia formalización. Los grandes escritores como Kafka o Melville presentan la escritura como una enunciación colectiva de un pueblo menor, o de todos los pueblos menores, que sólo encuentran su expresión en y a través del escritor. El objeto último de la literatura es poner de manifiesto en el delirio la creación de una salud, la invención de un pueblo: una posibilidad de vida. La literatura traza en la lengua una especie de lengua extranjera que no es otra lengua sino un devenir-otro de la lengua, una minorización de la lengua mayor, una línea de fuga que escapa al sistema dominante. (Deleuze, *Crítica*)

La [cordial] confusión manifiesta que lo escrito no es ni la expresión de un sujeto supuestamente dueño del lenguaje, ni el reflejo de un mundo fielmente clasificado, sino efecto de un saber que ya está en la lengua y que es insistencia en su propia y peculiar manera de desear la realidad, de organizarla, a la par del que la habla. (x)

Focalizando en el discurso narrativo de algunas mujeres latinoamericanas durante la década de 1920, Francine Massiello ha establecido que se trata de un momento en el que "la escritura femenina amplía las posibilidades de la novela y pone énfasis en la identidad de la mujer como respuesta a la narrativa masculina vigente" (807). La escritura de mujeres fragmentó la estabilidad del género novela, poniendo en tela de juicio "las bases del logos dominante, indagando la validez de los discursos heredados y la lógica del discurso masculino" (808). Este cuestionamiento fue articulado en la escritura a través de tres operaciones: en primer lugar, una problematización de la genealogía como dadora de la identidad individual; en segundo término, la puesta en primer plano de relaciones laterales que "superan las jerarquías verticales dominadas por el *pater familis*" (808) y por último, un desafío al logos masculino como modo de desamarrar los procesos de significación de sus campos habituales. De este modo, la literatura escrita por mujeres amplió los horizontes cerrados de la narrativa tradicional, ofreciendo alternativas a la lengua literaria hegemónica y oficial: "son textos de cuestionamiento, de interrogación, que abren un espacio en la historia canónica heredada" (822).

Publicada en 1924, *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*, la primera novela de Teresa de la Parra, expande una serie de preguntas acerca de las tramas que componen una subjetividad femenina en conflicto con las posiciones, espacios, saberes y prácticas atribuidos y reservados a la mujer de las clases dominantes, en la Venezuela de las primeras décadas del siglo XX. Esta novela presenta una subjetividad que, en su indagación de diferentes modelos de identidad femenina, traza sus contornos en los contradictorios⁴ movimientos que basculan entre el repudio y la

⁴ "Según las feministas francesas, el logos excluye la posibilidad de lo contradictorio, pues permite una conciencia del yo unificado y afirma la autono-

aceptación de los valores domésticos impuestos como deseables a la mujer de su clase.

En una primera instancia, *Ifigenia* puede leerse como la edición ficcional de los textos escritos por su protagonista. La novela está compuesta por una larga carta que María Eugenia Alonso escribe a su amiga Cristina de Iturbe, y por el diario íntimo que la adolescente decide llevar una vez remitido el texto epistolar a su amiga. La escritura de María Eugenia, en tanto actividad y también como producto, es el material sobre el cual el texto trabaja de un modo privilegiado. En cierto sentido, *Ifigenia* pone en escena las manipulaciones que suelen soportar las escrituras íntimas para que sea posible su circulación fuera del espacio de lo privado. Como es sabido, a menudo las escrituras del yo deben controlarse para conjurar el peligro de posibles "excesos", "desvíos", "anomalías" presentes en el espesor de la subjetividad que el texto íntimo construye. Si, como señala Nicolás Rosa, la literatura íntima "es la forma más elaborada de la literatura erótica, incluso obscena, en tanto *pone en escena* aquello que debería ser o permanecer oculto" (36, resaltado en el original) se hace evidente la necesidad institucional de normalizar (coactivamente) estos textos, a fin de acotar el margen posible para la propagación de significaciones no deseadas. Es por ello que, generalmente, aparece ligada a estas escrituras la figura de un editor (albacea)⁵ que ejerce un trabajo de fragmentación y montaje de los textos, moderándolos para su presentación en sociedad.

mía del sujeto. Por supuesto, el logotipo es la ley del padre, única vía de acceso a lo «real» y al orden simbólico" (Masiello 820, nota a pie de página).

⁵ Escribe Alan Pauls que siempre que un diario íntimo es encontrado "hay, junto a sus páginas, muchas veces manchándolas, un cadáver"; se trata de una "convención dramática del género" que "rige aun cuando el cuerpo del muerto brilla por su ausencia", y "ese cadáver que acompaña el hallazgo del diario es, casi siempre, el cadáver de su autor" (1-2). ¿Cuál sería el cadáver yaciendo junto al diario de María Eugenia? Se trata, tal vez, de los despojos de una subjetividad femenina que resigna su expansión sometiénndose a los mandatos de la ley del patriarcado, el "cuerpo sin alma" (Parra 309) de María Eugenia Alonso.

A través de una serie de injertos⁶ en el cuerpo de los textos de María Eugenia Alonso, la novela textualiza paródicamente la figura de una subjetividad editora que yuxtapone una carta a un diario íntimo, los titula y los glosa: se trata de una intervención (quirúrgica) sobre el *corpus* textual de María Eugenia, que inevitablemente deja las huellas de la sutura.⁷ Esta instancia que edita disemina en sus enunciados marcas muy fuertes de su propia subjetividad, las cuales con frecuencia se visualizan en la presencia de subjetivemas axiológicos⁸ que se instalan como los espacios desde donde, quien

⁶ En *La Dissémination*, Jacques Derrida propone la elaboración de un tratado sistemático del injerto textual, entendido éste como los modos de introducción del propio discurso en otro o de intervención en el discurso que se está interpretando.

⁷ "Francis de Miomandre firmó el Prólogo, después de bautizar al libro con otro título, Ifigenia, mucho mejor, en efecto" (Patout 163). Curiosamente el prologoista también injerta y deja su huella en el título de la novela. Este nuevo trasplante opera con un alto valor semiótico. Al anteponer "Ifigenia" al título compuesto por Teresa de la Parra (Diario de una señorita que se fastidia), se exponen las dos líneas que se articulan en la historia contada por María Eugenia: lo trágico y lo banal se hilvanan de este modo, en una trama donde cada hilo parece deshilacharse y trenzarse con el otro, pero sin terminar por (con)fundirse.

⁸ En el capítulo II de su trabajo *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Catherine Kerbrat-Orecchioni argumenta que toda unidad léxica es en cierto modo subjetiva, en la medida de que las palabras de una lengua no son otra cosa que símbolos sustitutivos e interpretativos de las "cosas". En contra de lo que Kerbrat denomina la "ilusión isomorfística y calcomaníaca" (aquella que postula que antes del lenguaje existiría un mundo enteramente dividido en objetos distintos y, por lo tanto, la actividad denominativa consistiría en adherir etiquetas significantes a tales objetos preexistentes), la lingüística demuestra que las producciones discursivas que autorizan las lenguas no pueden ser un tipo de "análogo" de la realidad, dado que recortan a su manera el universo referencial: por "abstracción generalizante" organizan el mundo en clases de denotados, sobre ejes semánticos parcialmente arbitrarios, al tiempo que "programan" de manera obligatoria los comportamientos perceptivos y descriptivos de la comunidad lingüística. Pero lo que le interesa explorar a Kerbrat no son las manifestaciones colectivas de una comunidad sino los usos individuales del código común. Cuando el sujeto de una enunciación se ve confrontado con el problema de la verbalización de un objeto referencial, real o imaginario, y cuando para hacerlo debe seleccionar ciertas unidades tomándolas del repertorio léxico y sintáctico que le ofrece el código, se le presenta la opción entre dos tipos de formulaciones: 1) el discurso "objetivo" que se es-

edita, también juzga y comenta. En *Ifigenia*, el proceso de edición deja sus huellas en el *tono* de los injertos los cuales reiteradamente se componen tomando enunciados de los textos de María Eugenia y reponiéndolos en un nuevo contexto, produciendo así transplantes disparadores de una serie de efectos de sentido que van a modular la lectura de la carta y del diario íntimo. No intento señalar con esto el hecho obvio de que el cambio de contexto de cualquier pieza discursiva provoca efectos de sentido diferentes, sino una operatoria más compleja por medio de la cual se establece un contrapunto entre diferentes niveles de texto presentes en la novela. En *Ifigenia*, los diferentes contextos de un mismo enunciado conviven y esta convivencia despliega un juego de espejos que reflejan y refractan las escrituras de subjetividades diversas, instalando una zona de tensión donde, tal vez, sea posible leer algo de la ideología de la novela. En este sentido, es notable la poca atención que la crítica ha concedido a los problemas que surgen a partir de esta "edición" que *Ifigenia* presenta.⁹ En general, los trabajos críticos se limitan a leer la

fuerza por borrar toda huella de existencia de un enunciador individual; 2) el discurso "subjetivo", en el cual el enunciador se confiesa explícitamente o se reconoce implícitamente como la fuente de la afirmación. En este contexto, se denominan subjetivemas aquellas piezas léxicas que denotan el grado de implicación del locutor respecto del discurso; cuando dicha implicación conlleva, además, valoraciones sobre determinados objetos o hechos del mundo, estamos en presencia de subjetivemas axiológicos. Los subjetivemas axiológicos, entonces, son partes del discurso estilísticamente marcadas por un rasgo subjetivo particular; se trata de categorías gramaticales tales como los sustantivos, los adjetivos y los verbos que pueden, según el contexto, adquirir un rasgo evaluativo de tipo axiológico (valorativo).

⁹ Si bien no en términos de "edición", Susana Zanetti considera ese espacio textual tal como surge de la cita que transcribo: "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 [...]" (Un rosa 140). Desarrollando más esta idea, argumenta Zanetti en su libro *La dorada garra de la lectura*: "Abrirse un camino en el campo intelectual venezolano implicó para Teresa de la Parra el trazado de estrategias diversas, entre ellas la no desdeñable de eludir la recurrencia a la atribución autobiográfica [...]. En este sentido pueden leerse las distancias que establece la novela entre la ficción autobiográfica de la narradora en primera persona, María Eugenia Alonso y la narradora última de *Ifigenia*, visible en los títulos de los capítulos y de las partes de la novela." (332)

historia narrada por María Eugenia; trabajan sobre lo que se narra en el diario y en la carta dejando de lado el modo en que estos materiales son presentados en la novela. Se interroga, por ejemplo, acerca del "feminismo" o "conservadurismo" del texto —y, por añadidura, de la escritora— desde una lectura muy lineal que solamente se ocupa del nivel de la fábula.¹⁰ Así, se hace hincapié en el sacrificio final de la protagonista en términos de "claudicación conservadora" ligándolo a la posición de clase de Teresa de la Parra (cf. González Boixó 223-235); o, desde otra perspectiva, se defiende el "feminismo" del texto resaltando la puesta en cuestión de la autoridad patriarcal como portadora de los sentidos (cf. Aizenberg y Masiello). Con frecuencia, cierta crítica se inclina por la reducción de este tipo de problemas a través del intento de resolverlos por la vía de tomar partido en uno u otro sentido. Así es como tales discursos cancelan por sí mismos su potencial efectivamente crítico, restringiéndose a una yuxtaposición de enunciados que cierran de manera casi definitiva el circuito de interrogación que mantiene el diálogo entre el discurso de la crítica y sus objetos.¹¹ Las zonas tensas que proliferan y otorgan consistencia a la dimensión simbólica de lo social (donde la literatura se inscribe como la práctica con mayor densidad semántica), requieren de su problematización, de la indagación de los modos en que los distintos niveles del campo de la cultura se tensan.

¹⁰ Desde el formalismo ruso en adelante, la teoría literaria se ha esforzado por delimitar y categorizar dos instancias que aparecerían en todo relato. Así, el formalismo ruso ha hablado de fábula y *siuzhet*, la crítica angloamericana de *story* y *plot*, el estructuralismo francés de *histoire* y *discours*, la lingüística textual de estructura profunda y estructura superficial, la teoría narratológica de fábula e historia. Desde cada modelo particular, todas estas categorías nombran dos niveles más o menos homólogos que la teoría ha reconocido en los relatos: en primer lugar, el conjunto de acontecimientos comunicados a lo largo del texto, lo "ocurrido efectivamente", ordenado cronológicamente y de acuerdo a una relación de causalidad; en segundo lugar, esos mismos acontecimientos pero presentados según el modo en que el relato los organiza, según el modo en que son comunicados por el texto.

¹¹ Se trata, en general, de modos de hablar acerca de la literatura que niegan a la crítica su posibilidad de hacer un segundo lenguaje a partir del lenguaje primero de la obra literaria; cerrado el circuito de la interrogación, se silencia la naturaleza simbólica del lenguaje literario (Barthes, *Crítica*).

Es un tópico en la gran parte de los trabajos críticos sobre Teresa de la Parra el problema de la tirantez entre feminismo y conservadurismo que atraviesa su imagen de escritora. Sylvia Molloy, en referencia concreta a Teresa de la Parra, liga este problema al de las relaciones genérico-sexuales pensándolo como una de las reacciones posibles de las mujeres contra las legalidades patriarcales:

[...] ¿cómo pensar el conservadurismo ideológico de una Teresa de la Parra, una Lidia Cabrera, o incluso una Gabriela Mistral, no como mera manifestación de una ideología reaccionaria sino (y sé que no es fácil) como reacción ante procesos de modernización que sólo proponen heteronormatividades reproductivas. [...] Creo que el campo está abierto para pensar desde el género: pero para que ese pensamiento sea eficaz, para que su capacidad interventora se potencie, es indispensable articular ese pensamiento desde el género como incidencia en otros discursos, como intervención en pasadas lecturas, como cruce y como relaciones, por problemáticas que parezcan. (819)

Tal vez la indagación de los diferentes espacios textuales que *Ifigenia* presenta y las relaciones que se articulan entre ellos ofrezca una mayor productividad, en términos de generar un espacio más amplio donde la pregunta por la ideología pueda visualizar otras tramas. En esta instancia me interesa trazar una línea que, mediante la consideración de espacios textuales diversos presentes en la novela, ponga en relieve una de las ideologías literarias que atraviesan la novela.

Prácticamente, es un dato del sentido común el hecho de que los géneros literarios son una convención cuya función primordial es la de clasificar la masa de los textos literarios conforme ciertas características formales. Además,

la producción literaria desde el romanticismo en adelante, y sobre todo en nuestro siglo, con su incesante promoción de formas genéricas fugaces y cambiantes, parece confirmar no sólo el ca-

rácter convencional de los géneros sino su arbitrariedad. (Altimirano 53)

Ifigenia trabaja con los géneros (carta, diario, novela) en contra de su naturalización. Corrompe los géneros, los libera de las convenciones que los rigen, mostrando de este modo lo arbitrario de su legalidad. La textualidad de la novela de Teresa de la Parra minora la Ley del género, exhibiendo el transcurrir de una escritura que deforma los moldes heredados.

El injerto que presenta la carta de María Eugenia a Cristina de Iturbe lo hace como "Una carta muy larga donde las cosas se cuentan como en las novelas", enunciado que propone un mapa de lectura a través del modo en que adjetiva la carta (una carta "muy larga", un texto excesivo), y por la forma en que se dice que se narra (como en las novelas).¹² La novela, como género, parece ser pensada por la instancia editora como una matriz que permite narrativizar objetos discursivos diversos:¹³ ofrece estructuras narrativas que no

¹² En la carta la protagonista escribe: "Es esta tesis la que voy a desarrollar ante tus ojos, *relatándote minuciosamente y como en las auténticas novelas* todo cuanto me ha ocurrido desde que dejé de verte en Biarritz" (Parra 10, los resaltados me pertenecen).

¹³ En este sentido, es necesario tener presente que, en un punto, la protagonista de *Ifigenia* demarca la tradición de la novela romántica como aquella en la que se educó como lectora, de manera tal que, podría pensarse en una asimilación del espacio del género novela al ámbito de la novela romántica (en un sentido amplio): "[...] fue sin duda ninguna esta comunidad de gusto por el teatro y las novelas la que hizo que intimáramos tanto [...]. Tú y yo éramos por lo visto unas niñas intelectuales y románticas [...]" (9). La nueva construcción de identidad en María Eugenia trae aparejado un cambio en su sensibilidad estética: "[...] en estos cuatro meses he variado por completo de ideas. Creo que me he pasado con armas y bagajes al abominable bando del mundo y siento que he adquirido en él una elevada graduación. Ya no me considero en absoluto personaje secundario, estoy bastante satisfecha de mí misma, me he declarado en huelga contra la timidez y la humildad, y tengo además la pretensión de creer que valgo un millón de veces más que todas las heroínas de las novelas que leíamos en verano tú y yo, las cuales, dicho sea entre paréntesis, me parece ahora que debían estar muy mal escritas" (9). De este modo, María Eugenia deja de lado su identificación con las heroínas románticas de las novelas al descubrir que "todos los que andando por el mundo tenemos algunas tristezas, somos héroes y heroínas en la propia novela de nuestra vida, que es más bonita y mil veces mejor que las novelas escritas" (10).

agotan sus posibilidades en el espacio de un género; por el contrario, las modalidades que el género novela construye para estructurar un relato serían susceptibles de ser trasladadas eficazmente a otros modos del discurso (una carta, en este caso). Y podría pensarse que en este punto aparece una concepción acerca de lo literario, una ideología de la literatura que recorre la novela. La manera en que el injerto nombra el texto (la carta) de María Eugenia instala como problema el límite genérico, la ley del género. Se trata de un texto que se arriesga a la anomalía, a la monstruosidad (Derrida)¹⁴ poniendo así la norma en crisis. Carta y novela pierden sus certezas genéricas, se desterritorializan (cf. Deleuze-Guattari *Kafka*) contaminándose y minando significaciones legitimadas institucionalmente. Esta corrupción de los géneros abre un espacio a contrapelo de la narrativa (masculina) vigente en la Hispanoamérica de los años veinte —un espacio por donde la narrativa (masculina) no supo, no pudo o no quiso transitar—, posibilitando un desafío al *logos* patriarcal a través de un ensayo de identidad (genérica, en las diferentes acepciones del término) que buscará sus modos por fuera del territorio de los discursos hegemónicos. Mediante esta des-marcación de los géneros,¹⁵ se habilita una zona en la cual la escritura íntima puede instalar su aparato de enunciación en una matriz narrativa que no es la propia, reconfigurando los circuitos de circulación de los significados. Así, encuentra su lugar textual un yo-mujer que intentará espesar su enunciación más allá (o más acá) de la autoridad otorgada por la ley de la genealogía y de la herencia. Ya adoptado el definitivo seudónimo de Teresa de la Parra, publica esta novela que "abre nuevos rumbos a la narrativa venezolana y, al mismo tiempo, 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" (Zanetti, *La dorada garra*, 315-316). Tomando como marco temporal la incipiente modernidad venezolana que irrumpe bajo el signo de la dictadura gomecista en las primeras

¹⁴ "[...] desde que un género se anuncia, hay que respetar una norma, no hay que franquear una línea limítrofe, no hay que arriesgarse a la impureza, la anomalía o la monstruosidad" (Derrida 1980).

¹⁵ También la novela presenta una desmarcación del diario íntimo de María Eugenia. Se trata de un texto que no se ajusta a las convenciones propias del género, como la fechación, las entradas diarias, etc.

décadas del siglo XX, *Ifigenia* pone en escena importantes problemas tales como "el derecho a la lectura, a la escritura, discutiendo a la vez las jerarquías tanto respecto del género sexual como de los géneros literarios" (Zanetti, *La dorada garra* 316, resaltado en el original), cuando

[...] se vuelven cada vez más visibles en Europa y los Estados Unidos, así como en algunos países latinoamericanos, las luchas femeninas por sus derechos civiles, sociales y políticos, a través de una actividad discursiva estrechamente ligada a la desarrollada en el campo del trabajo y del conocimiento. (Zanetti, *La dorada garra* 316)

Como argumenta Douglas Bohórquez en su *Teresa de la Parra. Del diálogo de géneros y la melancolía*, *Ifigenia* re-inventa un espacio nuevo para la lectura y para la escritura en el que se despliega una sensibilidad estética femenina, a través de la construcción de un discurso novelesco de nuevo tipo que otorga "voz y presencia estética y formal a la mujer" (citado por Zanetti, *La dorada garra* 316-317); con la escritura de Teresa de la Parra la mujer deja de ser estereotipo y convención en la literatura venezolana: deja de ser hablada para comenzar a hablar.

Empiezo a escribir; luego me levanto interrumpida por el movimiento de un abejorro enorme y desmañado que de alguna manera ha entrado a la casa, revolotea y en su revuelo choca contra cristales y alféizares cayendo aturdido. Abro la puerta principal y hablo con él, intentando convencerlo de que salga. Al igual que yo, se halla en busca de aquello que necesita, y, como yo misma, ha quedado atrapado en un lugar donde no puede desarrollar su propia vida. Podría abrir un frasco de miel, dejarlo sobre la mesa de la cocina, y quizá el abejorro se deleitaría con la miel; sin embargo, dentro de la casa no puede desarrollar su proceso vital, su quehacer, su modo de ser.

En mi camino yo también he chocado contra cristales y alféizares, quedando medio aturrida; luego me recupero y me arrastro hasta levantar el vuelo una vez más, siempre a la búsqueda.

(Adrienne Rich. "Apuntes para una política de la ubicación")

Luego de la inesperada muerte de su padre y antes de regresar a su Caracas natal para vivir con su abuela y tía maternas, María Eugenia Alonso pasa una temporada en París. En la capital francesa va a construir una imagen trazando su silueta sobre las figuras del deseo de su padre muerto. Cuenta a su amiga Cristina en la carta:

Decididamente, en aquellos días gloriosos, París abrió de repente sus brazos y me recibió de hija, así, de pronto, porque le dio la gana. ¡Ah! ¡era indudable! Yo formaba parte de aquella falange de mujeres a las cuales evocaba papá entornando los ojos con una expresión extraña que yo entonces no acababa de explicarme muy bien [...]. (Parra 15)

En los "días fugaces" de su *vie parisienne* María Eugenia duela la muerte de su padre¹⁶ en el descubrimiento de una "personalidad nueva" que "no sospechaba" y la "llena de satisfacción", según sus propios dichos a Cristina. Se trata de un duelo anómalo que produce una "amplificación cómica de Edipo" (Deleuze-Guattari),¹⁷ cuya

¹⁶ "¡Ah! papá ¡pobre papá! [...] ¡Aquellos días fugaces en que tu espíritu pródigo y jovial pareció renacer por un momento en mi alma eran la única herencia que debías legarme!" (15).

¹⁷ En su lectura de la Carta al padre de Kafka, Deleuze y Guattari advierten un movimiento mediante el cual "Kafka pasa de un Edipo clásico tipo neurosis, donde el bien amado padre es [...] acusado, declarado culpable, a un Edipo mucho más perverso, que se inclina por la hipótesis de una inocencia del padre, de una 'angustia' común al padre y al hijo, pero para dar paso a una acusación elevada a la n potencia; a un reproche tan intensificado que se vuelve inasignable e ilimitado [...]". Este uso perverso, este agrandamiento de Edipo, su exageración "es una manera de salir de la sumisión, levantar la cabeza y ver por encima del hombro del padre lo que siempre fue el problema en toda la historia: toda una micropolítica del deseo, callejones sin salida, salidas, sumisiones y rectificaciones." La amplificación desterritorializa a Edipo "en lugar de reterritorializarse en Edipo y en la familia", pero para ello es "necesario amplificar a Edipo hasta el absurdo, hasta lo cómico [...]" (19-21).

comicidad será actuada hasta el extremo por María Eugenia al construirse a sí misma, mediante el uso del traje,¹⁸ como viuda:

Una vez me enamoré de una toquita de luto que según me dijo la modista sólo usaban las viudas y esto me pareció encantador. A los pocos días iba y venía yo con mi toquita de largo velo negro. En las tiendas me llamaban «Madame» [...]. (Parra 14)

María Eugenia desarticula el triángulo edípico al (con)fundir dos de sus vértices, escamoteándose de este modo a la ley del Padre. Esta (con)fusión de los vértices provoca una figura que, en su exceso, desamarra los procesos significantes de sus lugares habituales. Lejos de posicionarse en los lugares esperables conforme a su nueva situación de huérfana, María Eugenia se inventa una imagen exacerbada que desterritorializa los géneros trocando la tragedia en comedia mediante el absurdo. Se instala así un mecanismo que en su proliferación irá produciendo una serie de imágenes que serán convertidas en los centros de producción de la pulsión narrativa. Tratándose de la edición de escrituras íntimas, estas imágenes que

¹⁸ La importancia del vestido en la construcción de identidad es un tópico que atraviesa toda la novela. Al respecto señala Susana Zanetti: "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 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 del juego con el lugar común, mediante hipérboles y asociaciones inesperadas que comprometen campos simbólicos poderosos [...]" ("Un rosa" 139-140). Esta idea es retomada y expandida por Zanetti: "[...] *Mirar, mirarse, ser mirada*: movimientos en que los cuerpos se enmascaran y se exhiben. 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. Va componiendo figuras de sí misma, a impulsos de la imaginación abastecida por la lectura y por el registro de las miradas." (*La dorada garra* 317, resaltado en el original). Continúa Zanetti: "En tanto los trajes van dibujando su contorno y contribuyendo a configurar la individualidad de María Eugenia; y se va produciendo también un deslizamiento desde la afirmación de la singularidad del yo a la incertidumbre. El traje como develamiento y como simulacro deja su estela en esas mallas imaginarias en las que el sujeto tiende siempre a construirse." (*La dorada garra* 318)

se anclan en el yo que transcurre por los textos son la inevitable fuente de energía que produce los relatos que componen el discurso de *Ifigenia*. Esta adolescente que ante la muerte de su padre juega cómicamente a ser su viuda es la misma que se nombrará como *Ifigenia* –la sacrificada por el padre– llevando a Edipo hasta la *n* potencia, en una amplificación que, evidenciando las tramas opresoras que cimientan los esquemas familiares, posibilitará una línea de fuga que va a ser traducida en un conjunto de maniobras a partir de las cuales componer y sostener una zona donde las preguntas por el yo encuentren su lugar.

Ya instalada en Caracas, frente al tedio o al medio como modulaciones fantasmáticas de la domesticidad que la asedia, María Eugenia escribe encerrada con llave en su cuarto, tras las rejas de su ventana. A modo de conjuro, la escritura funda un espacio donde la protagonista ejerce sus exploraciones y ensayos subjetivos: "Por suerte inventaron la escritura, y en ella va y viene algo de esto que tanto queremos en las personas queridas, esto que es alma y es espíritu [...]" (Parra 80).

La exploración y el ensayo como procedimientos de expansión de la subjetividad son posibles gracias a una serie de estrategias imaginarias que María Eugenia articula para cambiar el signo de ciertas posiciones que le son impuestas. Cuenta en la carta que escribe a su amiga que "[...] esto de vivir tapiada siendo tan bonita como soy, lejos de ser humillante o vulgar parece por el contrario cosa de romance o leyenda de princesa cautiva" (Parra 8).

Para Susana Zanetti, las escrituras del yo que componen la novela "se van internando en el conflictivo proceso de este *Bildungsroman*, cuyos extremos se despliegan del «leo cuanto quiero» al «no leo novelas» (*La dorada garra* 324). En este proceso, María Eugenia Alonso

[...] madura en la apreciación de valores literarios al tiempo que dispara la vocación de escribir, acompañándola en el conocimiento de sí y del mundo. La lectura independiente, sin guías ni mentores, va afianzando la adquisición de destrezas que posibilitan juicios y criterios propios: coinciden las identificaciones (el bovarismo), el conocimiento y el autoconocimiento; en este sentido, como en la configuración de las subjetividades femeninas, el texto insiste en esquivar coherencias esquemáticas, desafiando

al mismo tiempo las lógicas del progreso. (Zanetti, *La dorada garra* 323-324)

Este tipo de operaciones va minando el espacio familiar e instaurando puntos de resistencia que permiten a María Eugenia, dentro del "sistema de encierro" (Parra 8) —el ámbito doméstico de la casa de Abuelita— recortar su cuarto (su cuarto propio)¹⁹ como el territorio donde desarrollar actividades ligadas a lo simbólico y a la imaginación (la lectura y la escritura)²⁰ a través de las cuales se indagará a sí misma en tanto sujeto:

Entre mis libros y mi carta [...], sin sentirlo casi, ha ido poco a poco transcurriendo el tiempo. Porque a más de escribirte, encerrada y a solas, es también aquí, en este cuarto, donde me aísló

¹⁹ "Este esfuerzo hecho en un medio ambiente tan atrasado, tan añejo, me conmovía; y me conmovía sobre todo al comprobar lo poco que habían logrado realizar en mí el efecto deseado. [...] todo, absolutamente todo, estaba contra mi gusto y mi manera de sentir." (Parra 37). En un primer momento, María Eugenia desprecia el cuarto que le asignan: había sido la habitación de su tía Clara y conservaba los muebles de su adolescencia, lo que otorga a este espacio un valor simbólico: el momento en que la vida de tía Clara se detuvo. Esto es percibido por María Eugenia, quien ve en tía Clara la frustración (amorosa) en una vida que transcurre en la repetición de actos cotidianos mínimos: "[...] y es que lúcidamente, en la faz de los muebles sentía agitarse ya el espíritu de aquella herencia que me legaba tía Clara... ¡Ah! ¡Cristina! ¡La herencia de tía Clara!... ¡Era un tropel innumerable de noches negras, largas, iguales que pasaban lentamente cogidas de la mano bajo la tiniebla de punto de la cortina blanca!" (38)

²⁰ Para Susana Zanetti la ficcionalización de la lectura en las novelas de Teresa de la Parra no responde en los textos a meras necesidades de representación de personajes y ambientes, va más allá, incluso del universo de lecturas mencionadas por María Eugenia, para focalizar en sus modos de leer. Aquí se delinea el núcleo vital de la cuestión. En primer lugar, el lazo estrecho entre cuerpo y lectura acentúa la sensualidad, el descubrimiento y las experiencias con los sentidos, que evidentemente importan en las concepciones de la novelista. En segundo lugar, en las escenas de lectura actúan al unísono también el intelecto y la imaginación [...]. El juego unido de todos estos elementos compromete la experiencia estética, que Teresa de la Parra no limita a la llamada alta literatura, sino que ocurre cuando el vínculo entre texto y lector se funda en la libertad. En este sentido, sí, Ifigenia es ajena al imperio de los dogmas, tenazmente criticados, y burlados, sobre todo en la factura misma de la novela." (*La dorada garra*, 326)

para poder leer. Y en mi soledad, como el asceta en su celda, he aprendido ya a querer la vida interior e intensa del espíritu. (Parra 79)²¹

María Eugenia escribe una carta a Cristina —su amiga desde la infancia— intentando instalar un circuito de comunicación femenina desde el lugar de la confidencia.²² En secreto,²³ construye un relato confidencial a partir de la urgente imposibilidad del silencio ("te escribo porque no puedo callarme más tiempo") y de la necesidad de alivio:

²¹ Esta cita pareciera convocar un eco de la voz de Sor Juana: "Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado de cosas (de las accesorias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto como al fin más importante cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran de *querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiera el sosegado silencio de mis libros*" (831, los resaltados me pertenecen). En la primera de las tres conferencias que Teresa de la Parra dictó en Colombia, coloca a Sor Juana en un lugar muy destacado entre las mujeres influyentes en la formación del alma americana, destacando que "(Juana de Asbaje), la niña sabia, sintió el hastío del gran triunfo intelectual del cual se habló en todas partes, sus ecos llegaron hasta la corte de Madrid y desde aquel día a los éxitos del mundo *prefirió la vida retraída. Se retiró al convento, se llamó Sor Juana y se dio enteramente al estudio* hasta llegar a ser uno de los más grandes poetas que produjo la Colonia. [...] *En la paz de la celda se unía armoniosamente el cultivo de la inteligencia al cultivo de las virtudes*" (Parra 496, los resaltados me pertenecen). Julieta Fombona otorga a la idea de encierro en los textos de Teresa de la Parra la función de evasión, ligando esta cuestión a la figura de Sor Juana: "El encierro es evasión, como en esas mujeres que se van a los conventos para poder andar impunemente entre los libros, tal Juana Inés de la Cruz [...]" (xiv)

²² Este intento fracasa al no encontrar el eco deseado. Cristina, plenamente cooptada por el orden doméstico, responde la carta de María Eugenia en una clave muy diferente a la esperada, revelándola como una subjetividad muy alejada de la lectora construida en la carta de la protagonista.

²³ "¡Ah! Si vieras lo que intriga a tía Clara esta vida de encierro, que por escribirte hago continuamente aquí, en mi cuarto, desde hace ya muchos días" (Parra 79).

[...] cuántas veces he pensado en plena crisis de fastidio: «Si yo le contara esto a Cristina, me aliviaría muchísimo escribiendo». Pero durante un mes entero he vivido presa dentro de mi amor propio como dentro de las cuatro paredes viejas de esta casa. Quería que tú te imaginaras maravillas de mi existencia actual, y recluida en mi doble prisión callaba. (Parra 8)

Es así como el repliegue en el cuarto y el inicio de la escritura son dos movimientos de una misma maniobra que permite a María Eugenia cambiar el signo de su doble prisión (casa y amor propio, como metáforas de la ley doméstica) diseñando la cartografía que contenga sus ensayos subjetivos:

Y ahora, creo que por fin ha llegado ya el momento de terminar esta carta dialogada y singular donde te envío los más íntimos detalles de mi vida presente... Ella, que al revivir en mi pluma me ha ido enseñando a probar la honda complejidad de las cosas insignificantes, es el resultado de mi gran cariño por ti, y es también el resumen de esta ansiedad misteriosa que me inquieta y me agobia. (Parra 79)

Este nuevo mapa que María Eugenia esboza, en buena medida pretende sostenerse en la construcción de una red de vínculos entre mujeres²⁴ externas al círculo familiar, garantizando así la permanencia de este espacio de exploración y ensayo. Tal es el caso de la relación entre la protagonista y Gregoria, la criada de la casa de Abuelita. Este vínculo puede leerse como una alianza de la protagonista con una subjetividad construida fuera de la jurisdicción de la ley doméstica. A lo largo de su vida, Gregoria ha elegido libremente los hombres a los cuales se unió y de quienes se separó: se trata de una subjetividad que sigue, sin conflicto aparente, los dic-

²⁴ Escribe María Eugenia a Cristina al final de la carta: "Y como nada más me queda ya por decirte, te pido ahora que me escribas y me cuentes, tú también, todo lo que en estos meses ha pasado por tu vida, que quiero compararla con la mía" (79). Evidentemente hay en este enunciado una demanda en términos de experiencias comunes. María Eugenia necesita de un diálogo atravesado por términos conmensurables, donde la experiencia de mujer aparece como insoslayable.

tados de su deseo.²⁵ Cómplice de la joven, la vieja lavandera negra, secunda a María Eugenia en su "hacerlo todo, absolutamente todo, a escondidas de Abuelita y tía Clara" (Parra 82), único entretenimiento de la muchacha:

[...] este sistema de eterna conspiración, me da cierta independencia moral, y me produce, sobre todo, multitud de pequeñas emociones análogas a las del juego, la cacería o la pesca, las cuales no son de desdeñar, dado el ambiente aburrido e insípido en que vivo. (Parra 82)

Mediante el secreto, María Eugenia logra construir una cierta jurisdicción propia y descentrada de lo familiar, en su intento de encontrar un espacio allí donde las mujeres de la familia no lo buscaron. Así, a escondidas de Abuelita y de la tía Clara, Gregoria es la encargada de llevar y traer libros desde la biblioteca al cuarto de María Eugenia. Pero además del "divino contrabando intelectual", la relación entre estas mujeres es un terreno por el cual circulan bienes de otro tipo. A la manera de la criada Nelly en *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë,²⁶ Gregoria guarda la memoria de la fami-

²⁵ En la figura del personaje de Gregoria, Ifigenia pone en escena el problema del cruce de género, clase y etnia. Desde sus inicios, la teoría feminista había supuesto la identidad de un grupo de sujetos que podían aglutinarse en la categoría de "mujeres". Este supuesto dio lugar a las teorizaciones en torno de los conceptos de "diferencia sexual" y de "género" como puntos de anclaje de las reflexiones y de los debates del feminismo. Durante las décadas de 1980 y 1990 estas nociones fueron revisadas y puestas en crisis, básicamente gracias a la reconfiguración de la agenda feminista producida por la emergencia de las pensadoras coloniales, lesbianas y étnicas. Estos nuevos desarrollos evidenciaron la imposibilidad de continuar utilizando categorías tales como "género" y "mujer" como bloques homogéneos, e instalaron la necesidad de repensar su intersección con las demás variables que confluyen en las construcciones de identidades subjetivas. De esta manera, se planteó la necesidad de dejar de pensar en términos de "la mujer" —una categoría que obturaba el campo de reflexión— para instalar la idea y la problemática de la existencia de "las mujeres". Extremando esta línea de pensamiento, la teórica lesbiana Monique Wittig ha planteado, por ejemplo, que las lesbianas no son mujeres.

²⁶ En *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, la criada Nelly es quien relata a Lockwood la historia familiar de los Earnshaw y los Linton. Es ésta, tal vez, una zona desde donde pueda pensarse cierta filiación de *Ifigenia* con la novela doméstica. De alguna manera, se trataría de una filiación por el canibalismo

lia para la cual trabajó durante años de su vida, una memoria que compone su relato desde los huecos que la crónica familiar oficial intenta suturar, negándolos:

Y es así, en mis largas pláticas con Gregoria, como he llegado a conocer dos cosas a la vez: por un lado muchos ocultos repliegues del alma humana y por otro lado, todas aquellas intimidades de mi familia, que Abuelita y tía Clara tienen gran cuidado de no referir jamás delante de mí, y que por lo tanto son las únicas que me interesan. (Parra 90)

La conversación de Gregoria ("tan sobria en palabra superfluas, como rica en ideas y en mímica expresiva" [Parra 89]) revela a María Eugenia una historia familiar desconocida para ella. El discreto árbol genealógico exhibido por la familia para sostener su autoridad dentro de los cánones de la ley patriarcal, se expande en el relato de Gregoria exhumando una red de vínculos familiares atravesados por el interés, la hipocresía y la desdicha. Esta nueva imagen de su historia familiar, que viene a confirmar algunas intuiciones de la muchacha, debilitará de manera definitiva la ficción doméstica que Abuelita produce para sostener el lugar de su familia en la sociedad de Caracas. La caída de la crónica de la familia instala a María Eugenia en una zona inestable que abrirá el espacio desde donde la protagonista interrogará la ley familiar y doméstica para, de este modo, encontrar un sitio donde instalarse y resolver su futuro.

En *El grado cero de la escritura* Roland Barthes deslindó tres categorías: "lenguaje", "estilo" y "escritura". De acuerdo con esta delimitación, el lenguaje es lo heredado por el escritor, y el estilo una red personal de hábitos y obsesiones verbales de quien escribe, en tanto

dado que, en algún lugar, la novela de Teresa de la Parra se construiría como una puesta en cuestión de los valores articulados por esa tradición (en la concepción canibalística, comer al enemigo presenta la posibilidad de incorporar rasgos del devorado que se admiran y se desean). En este sentido, cf. los desarrollos de Nancy Armstrong (1990) sobre la tradición de la ficción doméstica inglesa.

que la escritura, el modo de escribir, es algo que un autor elige de entre las posibilidades accesibles históricamente. Es por ello que para Barthes, la escritura es un modo de concebir la literatura, un uso social de la forma literaria: todo texto contiene signos que indican una relación con la sociedad, signos a través de los cuales la literatura se designa a sí misma. Los textos literarios encuentran diferentes modos de nombrarse como literatura. Así como la sola disposición de un poema en la página declara el "ser poesía" del texto, incluso aquellos textos que aparentan rechazar lo literario en el rechazo mismo hay un modo de relacionarse con la institución literaria que se configura en un nuevo modo de escribir literatura, en una *écriture* reconocible.

Una ironía cínica otorga el tono general a los textos de María Eugenia, marca de "estilo" (Barthes) que revela el lugar desde donde se enuncia. A la vez, este registro irónico que devela algunos de los hábitos y hasta caprichos verbales del personaje, puede ser leído como una de las huellas de la *écriture* de la autora de la novela.

El estilo de María Eugenia asigna forma a una voz que se infiltra por entre las grietas de otras voces y, a la manera de un virus, infecta algunos de los pilares que confieren certezas a los discursos establecidos haciendo estallar ciertas tramas que otorgan su sostén a tales discursividades. En efecto, la voz de María Eugenia prolifera bordeando algunos de los núcleos de los relatos de identidad impuestos a la mujer de su clase, indagando la validez de sus sentidos y poniendo de este modo en cuestión perspectivas legitimadas por las reglas de base de tales relatos identitarios. Las perspectivas que la voz de María Eugenia desestabiliza son aquellas que se nutren en el *logos* del patriarcado el cual construye un mundo que, en términos de Deleuze y Guattari, puede ser pensado como regido por la Ley del "uno que se torna dos" (*Rizoma* 10), y por lo tanto sustentado en una idea de unidad que "nunca aparece, hasta donde se produce en una multiplicidad una toma de poder por el significante" (15). De este modo, la ironía cínica de la voz de María Eugenia funda un trabajo de resistencia al poder del significante, minando progresivamente significaciones instauradas en un intento de desarticular su hegemonía para restituir las a la multiplicidad. Este ejercicio que la novela pone en escena mediante el tejido de la voz de su protagonista es, a su vez, una huella del uso social de la forma literaria, de la manera de concebir la literatura, esto es, de la escritura (*écriture*).

re) de Teresa de la Parra. Los modelos de subjetividad femenina y, más generalmente, las legalidades patriarcales que María Eugenia Alonso explora, no son otra cosa que estereotipos y convenciones institucionalizados en la tradición de la narrativa venezolana de la que la autora de *Ifigenia* se desplaza.

Por la escritura de María Eugenia Alonso se producen y circulan saberes a los que la muchacha no termina de acceder por completo pero los vaivenes de sus textualidades, en su puesta en crisis de los modelos heredados, otorgan un espacio al yo para sus ensayos de identidad. El conocimiento de su verdadera situación económica (una serie de intrigas y estafas dentro del círculo familiar, ligados a la vida dispendiosa e inmoderada de su padre en París, habían arruinado la herencia de la adolescente), la toma de conciencia de su situación de muchacha pobre inserta en el círculo de la alta sociedad caraqueña, convierte a María Eugenia en "analista expansiva y escritora". El "adiós definitivo a los viajes, al éxito, al lujo, a la elegancia, a todos los encantos de aquella vida que había entrevisto apenas [...] en París" (Parra 41) desvanece la imagen construida y obtura toda ilusión de desarrollo personal por esa vía. Un fugaz consuelo se insinúa en el relato que Abuelita hace acerca de "sencillas crónicas de amor, en las cuales, sin interés de dinero surgían matrimonios de una felicidad idílica, patriarcal" (Parra 54), historias que encontraban su fundamento y garantía en la mujer bella pero sobre todo virtuosa, como cualidades femeninas deseables. Se plantea en este punto la aceptación del sacrificio doméstico como destino para la mujer de su clase.²⁷ Pero la pregunta por la naturaleza del amor instala en María Eugenia la convicción de que el relato de felicidad doméstica narrado por su abuela más bien "debía ser algo muy triste, muy aburrido" (Parra 55), cancelando de este modo una salida a través del "espíritu santo de la conformidad" (Parra 56). Entonces, el relato de Abuelita se recubre de otros significados:

²⁷ Conversando con tío Eduardo, hermano de su padre, María Eugenia escuchará otra versión de la "felicidad doméstica" sostenida y de abnegación, en lugar de ocuparse de sí mismo y de su propio comportamiento: "¡no! sólo vigila, atiende y contempla escrupulosamente a todas horas, el comportamiento de la mujer, tabernáculo vivo donde se encierra esta majestad sagrada de su honor... Bueno, y el gran mérito de la mujer consiste en vigilarlo a todas horas, piadosamente, después de haberlo aceptado así, contradictorio, incomprensible y misterioso, tal cual dogma de fe..." (69).

«Tratar de ser lo más intachable posible» [...] a fin de que un hombre, seducido por mi nulidad, viniera a hacerme el inmenso beneficio de colocarse a mi lado en calidad de guarismo [...]. (Parrá 56)

Ante semejante perspectiva, María Eugenia se reconoce nuevamente en la palabra de su padre²⁸ e imagina una vida ligada al arte como posibilidad para sustraerse al destino doméstico. Sus intenciones son abortadas por Abuelita y tía Clara, quienes oponen "el qué dirán" a los deseos de la adolescente:²⁹

En este fracasado "retrato de la artista adolescente", las vocaciones literarias son condenadas a guardarse puertas adentro hasta encallar en la doméstica copia de recetarios de cocina. La novela encara con ironía el deseo femenino de intervenir en el mundo del arte, sea como autoras o intérpretes. Teresa Carreño, la célebre pianista venezolana, es el único ejemplo de éxito con que cuenta María Eugenia para soñar emularlo. (Zanetti, *La dorada garra* 330)

Con la irrupción de Mercedes Galindo en la vida de María Eugenia, se conforma otro de los vínculos entre mujeres ajenas al espacio familiar, a la vez que se "definen sensibilidades afines que dividen a los personajes de la novela" (Zanetti, *La dorada garra* 323): Mercedes Galindo, el tío Pancho y Gabriel Olmedo se enfrentan a Abuelita, el tío Eduardo y su mujer "quienes emprenden la reeducación de la protagonista" (Zanetti, *La dorada garra* 323).

En complicidad con tío Pancho, Mercedes urde un plan para favorecer la concreción de un noviazgo entre María Eugenia y Gabriel Olmedo. Refugiadas en el *boudoir* oriental de Mercedes, espacio exótico que aparece como el negativo perfecto de la adusta casa de Abuelita al tiempo que contrasta con la incipiente modernidad venezolana, se establece una alianza entre estas mujeres, sostenida por el relato de Mercedes. A modo de llenar el vacío dejado por el fracaso de su matrimonio (su experiencia del amor), Mercedes Galindo

²⁸ "Pensando en Teresa Carreño, me imaginé a papá cuando refería que tan gran artista debía su gloria al tesón y a la perseverancia con que se había dado al estudio desde muy joven" (57).

²⁹ Aquí ingresa, a través de la voz de Abuelita, un problema que va a instalarse en la novela: si una persona no es lo que de ella se espera, debe fingir que lo es para preservar su imagen frente a los otros (definidos los otros en términos de clase, "lo mejor de Caracas").

teje una ficción compensatoria que la ubica en el lugar de celestina: es ése su modo de sobrellevar su desdicha conyugal, imaginando la felicidad para otros.

Julia Kristeva ("Un nouveau type") ha trabajado sobre la idea de la mujer y su creación artística como un lugar de disidencia, describiendo la posición de la mujer dentro del orden simbólico por medio del concepto de exilio: de manea impuesta, la mujer sería una exiliada de la propia cultura. Kristeva resemantiza esta colocación de la mujer en la cultura pensándola como un lugar que posibilita el despliegue de una política de marginalización desde donde articular nuevas significaciones a través de constantes transformaciones discursivas. En tal sentido, el exilio se convertiría en sí mismo en un modo de disidencia dado que se trata de un acto de desplazamiento, de distanciamiento, de desterritorialización (Deleuze-Guattari) que entraña el rompimiento, la fuga de los lazos familiares, religiosos, lingüísticos, nacionales y genérico-sexuales.

Al estructurar los personajes de la novela en dos "bandos" opuestos, *Ifigenia* presenta a su protagonista atrapada en los términos de una oposición binaria producto de la reverberación de la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo. María Eugenia gira sobre el eje que organiza los opuestos sin lograr trascender la dicotomía. Las opciones que se ofrecen a María Eugenia en modo alguno plantean que la mujer "[...] debe ser libre ante sí misma, consciente de los peligros y de las responsabilidades, útil a la sociedad aunque no sea madre de familia, e independiente pecuniariamente por su trabajo [...]" (Parra "Primera conferencia" 474).

Por el contrario, el campo de elección de María Eugenia se restringe al sometimiento de la ley doméstica de la casa de Abuelita o a su contrario, representado por el mundo de Mercedes Galindo, el mundo de la frivolidad,

[...] el vacío mariposeo mundano, conque la niña casadera, o la señora mal casada, educadas a la antigua y enfermas ya de escepticismo, tratan de distraer una actividad, que encauzada hacia el estudio y el trabajo, podría haber sido mil veces noble y santa. (Parra, "Primera conferencia" 474)

El relato de Mercedes actualiza imágenes de la fugaz *vie parisienne* de María Eugenia que se anudan a la figura de Gabriel Olmedo que Mercedes compone para la adolescente. De este modo, paulatinamente Gabriel va adquiriendo la forma del deseo de María Eugenia, hasta terminar por ocupar el espacio que enfrenta a la Ley que intenta capturar a María Eugenia para reeducarla convirtiéndola en una mujer doméstica:

Sí; tengo mi Dios, Abuelita, y mal que te pese, es precisamente *un extraño*, lo adoro ya con toda mi alma, y en su doctrina se le rinde culto a cierta trinidad que en mi opinión es la más amable de todas cuantas presiden religión alguna. [...] ¡ah! sí, me casaré con Gabriel, y cuando esto ocurra tú, tío Eduardo, María Antonia, mis primos, y la misma tía Clara, se quedarán sorprendidísimos y tomarán todos aquella actitud espantada y algo ridícula que toman *los cazadores*, cuando volando por sobre sus cabezas, sus perros, sus escopetas y demás tren de cacería, se les ha escapado *una presa!*... (138, los resaltados me pertenecen)

El deseo de María Eugenia se reorganiza alrededor de la figura de Gabriel instalándolo como su "Dios", como un Otro que representa la Ley del bando de Mercedes, la Ley que rige el frívolo "mariposeo mundano". La configuración de Gabriel Olmedo como la instancia que implanta esta Ley territorializa el deseo de María Eugenia, funcionando como un mandato que, si bien aparece "extraño" a la otra Ley (la doméstica, la instaurada por Abuelita), también opera como un corset para las posibilidades de expansión de la subjetividad de María Eugenia. Tanto la Ley doméstica como la Ley de la frivolidad mundana impiden que la mujer entre libremente en su propia vida, lo cual se hace evidente en la pugna que se desata entre los dos "bandos", entre las dos legalidades que intentan capturar para su ámbito la subjetividad de la joven Alonso. Hacia el final de la novela, el combate tomará como teatro de operaciones la interioridad misma de la protagonista.

Tras dos años sin escribir por considerar "una gran tontería escribirse cosas a sí mismo" (Parra 186), María Eugenia se reencuentra con su diario escondido,³⁰ juzgándolo de "gran interés psicológico"

³⁰ Las dos épocas de escritura son "editadas" en la novela como la segunda

por permitirle comprobar sus "inmensos progresos [...] en esta ardua y florida cuesta del bien" (Parra 187) que ha decidido emprender. Aquí su relato se centra en dos ejes: su educación como mujer doméstica y su noviazgo con César Leal:

En primer término, debo aclarar que he perdido ya completamente aquel criterio anárquico, desorientado y caótico, que, como decía con tanta razón Abuelita, constituía una amenaza y un horrible peligro para mi porvenir. [...] ya no me pinto la boca con *Rouge éclatant de Guerlain*, sino que me la pinto con *Rouge vif de Sain-Ange*, cuyo tono es muchísimo más suave [...] jamás me siento sobre una mesa [...] nunca voy al corral a conversar con Gregoria, acostada en el baúl de tío Enrique, sino que hablo con ella de pie, el solo tiempo preciso y necesario para dar alguna orden relativa a la ropa [...] no leo novelas cuyas heroínas tengan amantes [...].

He aprendido a bordar y a coser admirablemente [...] *conozco ya tres clases de calado*; sé hacer postres difícilísimos [...] riego por las noches los helechos del corredor que se han puesto muy verdes y abundantes; cuento la ropa todos los lunes al entregarla a Gregoria para el lavado, y la vuelvo a contar todos los sábados al recibirla limpia y planchada; [...] rezo el rosario con tía Clara y *tengo novio*. (Parra 186-188, los resaltados me pertenecen)

Conoce a Leal en un marco permitido y propiciado por la autoridad familiar (el ritual de la ventana), y la relación es aprobada por Abuelita a pesar de la pertenencia del novio a un grupo social inferior.³¹ Si bien no pertenece a "lo mejor de Caracas", en su repetición

y tercera parte (la primera está constituida por la carta). Los títulos injertados a estas dos últimas partes son: "El balcón de Julieta" y "Hacia el puerto de Áulide". Si bien puede leerse en ambos la anticipación del destino trágico de María Eugenia, el título que encabeza la parte final enuncia claramente el camino tomado en ese sentido.

³¹ Comenta Abuelita: "[...] en Caracas no hay mucho donde escoger, y cada día es más difícil encontrar un hombre que no tenga vicios. ¡Lástima que esos Leal no pertenezcan a nuestro mismo círculo, es decir... a nuestro mismo grupo social!"; "[...] ¡esos Leal no figuraban en mi tiempo! Me parece haberlos oído nombrar pero así... muy en segundo lugar... ¡no, no son de lo primero ni mucho menos!... ¡Pero también es verdad que hoy día las cosas están de otro modo!" (199).

de fórmulas cristalizadas y su visión estereotipada de la vida, César Leal garantiza para la familia materna de María Eugenia la satisfactoria reproducción del orden de la domesticidad familiar. Esta nueva presencia en su vida es axial para la construcción que María Eugenia hace de sí en términos de estos valores domésticos, como nuevo ensayo de identidad:

Es lo cierto del caso que yo me entiendo con mi novio a las mil maravillas. Hago todo cuanto está de mi parte para complacerlo, y él, sintiéndose complacido, me demuestra su complacencia, enviándome de continuo deliciosos perfumes, caprichosísimos *bibelots*, y diminutos objetos de arte, los cuales llegan siempre acompañados por un río de flores o por una cascada de dulces de Boissier. ¿No es esto un sistema de cordialidad encantador? ¡Ah! yo sigo sin explicarme aún qué objeto podrán tener en la vida las discusiones, los disgustos y los desacuerdos. Soy y seré eternamente la más fiel aliada de la paz. [...] ¿discutir con mi novio?... ¿disgustarme con mi novio?... ¡no, no, no!, eso jamás, o por lo menos casi jamás, es decir, única, y exclusivamente cuando no haya otro remedio, y entonces, llegado el caso, trato siempre de rodear el disgusto por el mayor número de circunstancias atenuantes. (Parra 213)

El "sistema de cordialidad encantador" se enfrentará a la propia debilidad de su encanto, cuando Gabriel Olmedo reaparezca en la vida de María Eugenia. El trance de la agonía y muerte de tío Panchito provoca el reencuentro de los jóvenes, y emerge el antiguo sentimiento que había permanecido latente. A punto de casarse con Leal, María Eugenia recibe la oferta de Olmedo para fugarse juntos y poder así concretar el viejo sueño cancelado por las imposiciones familiares. Ante su ajuar de novia, la joven se debate acuciada por las dos leyes que la confrontan, y no logrará encontrar una salida feliz. La ironía de su estilo se desvanecerá gradualmente hasta fijarse, hacia el final, en un tono trágico: la princesa cautiva de romance o leyenda es ahora, como en la tragedia de Eurípides, Ifigenia, la sacrificada por el Padre, por la Ley, por el Significante que ha reterritorializado definitivamente la multiplicidad.

Nota final

Quiso el azar que mi primer contacto con la escritura de Teresa de la Parra se produjera a través del conocimiento de *Ifigenia*, su primera novela. Este primer encuentro con la producción de la narradora venezolana comenzó a gestar, en el espacio privado de la lectura, ese desasosiego que suelen generar aquellos textos que nos dejan en un estado de curiosa perplejidad y a partir del cual surgen interrogantes que ponen en movimiento la búsqueda de respuestas. Los apuntes que aquí culminan son el resultado del inicio de esa búsqueda.

Una primera inquietud requirió trazar líneas para una revisión de la narrativa venezolana para recortar el espacio que Teresa de la Parra ocupa en ese campo, como así también para indagar el mundo en que la autora desarrolló su actividad literaria. Se hizo evidente entonces que Teresa de la Parra había ejercido su ingreso a la literatura en un momento de renovación estética, y también de problematización de cuestiones tales como la identidad femenina. Tales evidencias, entonces, organizaron las primeras preguntas en torno de *Ifigenia*. ¿Cómo se inscribía la novela en un proceso de nuevas búsquedas en el espacio de la literatura? ¿A qué se enfrentaban y a qué respondían estas demandas? ¿Significaba algo el hecho de que una mujer encarara estos problemas?

La innovación que Teresa de la Parra planteó desde su literatura no puede desligarse de su posición de mujer en la cultura latinoamericana de las primeras décadas del siglo XX. Su escritura se desplazó de moldes heredados para articular una nueva lengua literaria desde donde fuera posible bucear por los estereotipos de identidad femenina instalados en tradiciones literarias. En *Ifigenia*, esta escritura (en el sentido que Roland Barthes otorgó a este término) se funda sobre un trabajo de desestabilización de los modos canónicos de dos géneros del yo (la carta y el diario íntimo) que hace pie en el estilo de los textos que la protagonista escribe. Esta operación articula la composición de la novela como una exploración de patrones de identidad femenina en los ensayos subjetivos que María Eugenia Alonso despliega a lo largo de la trama que ella misma teje en sus textos íntimos.

En estos términos, algunas de las interpelaciones iniciales encontraron respuestas posibles en las notas aquí expuestas; otras permanecen deambulando por el imaginario de este artículo a la espera de futuras hipótesis de lectura.

Obras citadas

Aizenberg, Edna. "El *bildungsroman* fracasado en Latinoamérica: el caso de *Ifigenia* de Teresa de la Parra." *Revista Iberoamericana*. 51. 132-133 (1985): 539-546.

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

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI, 1973.

———. *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI, 1985.

Bosh, Velia. "Cronología." Teresa de la Parra. *Obra (Narrativa, ensayos y cartas)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. New York: Penguin Books, 1993.

De la Cruz, Sor Juana Inés. "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz." *Obras completas*: México: Porrúa, 1989. 827-848.

Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.

——— y Guattari, Félix. *Rizoma. Introducción*. México: Premiá editora, 1983.

———. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 1990.

Derrida, Jacques. "La loi du genre." *Glyph*, 7. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.

———. *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972.

- Fombona, Julieta. "Teresa de la Parra: las voces de la palabra." Teresa de la Parra. *Obra (Narrativa, ensayos, cartas)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.
- González Boixó, José. "Feminismo e ideología conservadora." Teresa de la Parra. *Las Memorias de Mamá Blanca*. Edición crítica Velia Bosch. México: Colección Archivos, 1988.
- Grases, Pedro. "La primera versión de *Atala* y el romanticismo en castellano." *Nuevos temas de bibliografía y cultura venezolanas*. Mérida: Universidad de los Andes, 1967.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette, 1988.
- Kristeva, Julia. "La palabra, el diálogo, la novela." *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- . "Un nouveau type d'intellectuel: le dissident." *Tel Quel 74* (invierno 1977): 3-8.
- Masiello, Francine. "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia." *Revista Iberoamericana* 51. 132-133 (1985): 807-822.
- Molloy, Sylvia. "La cuestión del género." *Revista Iberoamericana* 66. 193 (2000).
- Parra, Teresa de la. *Obra (Narrativa, ensayos, cartas)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.
- Patout, Paulette. "Teresa de la Parra, París y *Las Memorias de Mamá Blanca*." Teresa de la Parra. *Las Memorias de Mamá Blanca*. Ed. Crítica Velia Bosch. México: Colección Archivos, 1988.
- Pauls, Alan. *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.

- Rich, Adrienne. *Blood, Bread and Poetry. Selected Prose 1979-1985*. New York: W. W. Norton, 1986.
- Rosa, Nicolás. *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.
- Showalter, Elaine. *A literature of their own, from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. London: Virago, 1991.
- Ulrich, Leo. "Escepticismo y humorismo. Interpretación filológica de la prosa modernista venezolana." *Interpretaciones estilísticas*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, 1972.
- Zanetti, Susana. "Un Rosa Chartreuse. Sobre *Ifigenia* de Teresa de la Parra." *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria*. 1. 1 (1996).
- . *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.