

# Escrito al margen: *Ifigenia*

Osmar Sánchez Aguilera\*

“...en el amor de nosotras las mujeres, existen sutilezas tan invisibles y sublimes, como en el puro y teológico amor de Dios. Por lo que llevo visto, no siempre nos es dado amar en su apariencia sensible al que quisiéramos amar, y, es claro, al no poder amar directamente aquello que queremos, no nos queda más recurso que amarlo indirectamente en aquello que podemos”.<sup>1</sup>

TERESA DE LA PARRA

En un recuento a ras de superficie, el verbo “escribir” diversamente conjugado, el adjetivo

(sustantivo) “escrito”, y algunos otros términos derivados de esa misma raíz aparecen no menos de veintisiete veces en solo el capítulo inicial de *Ifigenia*. Eso, sin contar alusiones implícitas a la escritura, en palabras como “relato”, “crónica”, “libro”, “novela”, “coger la pluma”, “redactar”, etcétera.

Raro sería que semejante recurrencia fuera gratuita, máxime en la entrada de una novela desde cuyo subtítulo ya se llama la atención hacia el acto de escribir: “Diario de una señorita que *escribió* porque se fastidiaba”. Luego: en *Ifigenia* importa mucho la escritura: notable es la conciencia de ese acto. Raro,



**IZTAPALAPA 37**

JULIO-DICIEMBRE DE 1995, pp. 129-140

\* Ha sido profesor en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Actualmente cursa el doctorado en la especialidad en El Colegio de México.

asimismo, sería que tan obsesiva conciencia de ese acto fundante de la novela agotara todo su alcance en el nivel fabular, sin remisiones hacia el contexto de resonancias con el que interactúa desde su génesis. ¿No equivaldrá *Ifigenia* a una puesta en escena de algunas de las dificultades a superar por la literatura debida a mujeres en las primeras décadas del siglo XX?

A reflexionar sobre algunas aristas de este único aspecto —apenas atendido<sup>2</sup> no obstante su relevancia en ese texto de Teresa de la Parra— se dedican las páginas que siguen.

Entre tantas novelas de la época moderna más o menos conscientes de ese acto que las constituye, este hecho pareciera no tener otra importancia que la de una curiosidad. Sin embargo, en aras de establecer algunas delimitaciones pertinentes para la adecuada consideración de la escritura concientizada en esta novela, habría que comenzar por precisar que en ella esto no responde a un prurito de novedad o experimentación (por lo menos, de manera voluntaria o positiva), y que tampoco se orienta a construir un sistema interpretativo-esencialista de identidades regionales o universales, como ha sido frecuente en cierta narrativa hispanoamericana producida por hombres.<sup>3</sup>

¿Qué función tiene en ella entonces la escritura? ¿Por qué se ejerce? ¿Para qué? A riesgo de simplificar, diría que en *Ifigenia* la escritura tiene una función eminentemente pragmatista o pragmática, indisociable de la autorrealización y reconocimiento personal. O, cuando menos, así se asume; de ese modo quiere ser recibida. Lo que no es menos interesante para singularizarla.

María Eugenia, su protagonista y narradora, es tan lúcida como insistente al respecto. Lo mismo en su carta a Cristina de Iturbe (Parte 1) que en los apuntes de su diario personal (Partes 2, 3 y 4 de la novela) abundan los comentarios explicitadores:

¡Ah! cuántas veces he pensado en plena crisis de fastidio: “Si yo le contara esto a Cristina, *me aliviaría muchísimo escribiendo*” (p. 30),

...te *escribo* porque no puedo callarme por más tiempo... (p. 30),

...es esta *necesidad de sentirme comprendida*, lo que decididamente acabó de impulsarme a *escribirte* (p. 32),

[el fastidio] me ha obligado a coger la pluma y a *abrirme el alma con la pluma*, y a exprimir de su fondo con sustancia de palabras que te envío, *muchas cosas de mí que yo misma ignoraba...* (p. 62),

Por suerte inventaron la escritura... (p. 104),

Sé perfectamente bien que estas ideas son para escritas y no para dichas.<sup>4</sup> Si acertara a enunciarlas delante de Abuelita, por ejemplo, ella se pondría inmediatamente las dos manos en la cabeza y me cortaría la palabra diciendo... (p. 120),

...escribo, por distraer el miedo (p. 275),

Escribo, porque *el escribir como el llorar me calma más que el sueño*, y me calma todavía más que todos los calmantes (p. 309).

Las citas podrían multiplicarse. Creo que con éstas es suficiente para especificar las funciones asignadas a esta escritura. Compensación ante el diálogo frustrado, alivio, afirmación, autorreconocimiento, son nociones claves para caracterizar los impulsos que sostiene tal dependencia de una escri-

tura sentida casi como parte del propio organismo, como respiración del cuerpo.

Incomunicada e imposibilitada para alcanzar la plenitud a que aspira en tanto mujer, María Eugenia, ya establecida en Caracas, sobrevivirá a través de esa ventana al exterior que es para ella la escritura (y su reverso indisociable, la lectura). A la escritura como tabla de salvación se acoge una vez convencida de que no podrá acceder a su independencia ni por la vía de la riqueza material —opción cegada por los turbios manejos financieros de su tío materno con la que sería su herencia—, ni por la vía artística —opción ni siquiera iniciada debido a la interposición de rancias convenciones sociales. La escritura funge como relicario de la libertad conocida por unos meses en París. Sin riqueza ni respaldo para realizar su aspiración, en esa práctica secreta se defiende de los modelos de mujer reservados para ella —como para cualquier otra— por su familia: “un buen matrimonio” (Abuelita, María Antonia) o un noviazgo de por vida con la devoción religiosa (tía Clara).

Clausuradas así las opciones previstas, y reacia ella a las que la Tradición prescribe,<sup>5</sup> María Eugenia recurre a una vía intermedia y hasta conciliadora entre ambos tipos de opciones: la escritura, ventana por la que puede respirar a la vez que convive con las restricciones y prohibiciones de una tradición que la asfixia.<sup>6</sup>

Ante los silenciamientos y mutilantes discrecionales a que obligan las llamadas buenas maneras sociales, sobre todo a la mujer, le queda el recurso a la escritura; e igualmente, ante las sorpresas e inquietudes anexas a cada nuevo hito de su creci-

miento personal, mientras conserve sus aspiraciones autoafirmativas. La escritura funciona como un último reducto para ejercerse a sí misma. Escritura y autoafirmación se sostienen de manera recíproca: de faltar una, cesaría la otra.<sup>7</sup>

Tanto cuenta este factor de reciprocidad en la novela que de él van a depender la existencia, las marcas y los cauces genéricos de su escritura. En el tránsito de la carta al diario personal, por ejemplo, resulta decisiva la contrariedad que sufre María Eugenia en su propósito de restablecer comunicación plena con su amiga de la infancia Cristina de Iturbe. La frustración de este intento —primero, por la demora en tener respuesta, y luego, por la no sintonía ideológico-espiritual constatada en ella— condiciona el paso de la escritura de María Eugenia, y con ella la de la novela, de esa incursión más allá de sí mismo que supone la carta o epístola, al enclaustramiento autorreflexivo del diario. Si en el género epistolar hay (se prevé) un destinatario distinto del emisor, en el diario ambos polos coexisten en el sujeto (y objeto también muchas veces) de la escritura.

El progresivo avance de la novela hacia el monologismo y el gradual apagamiento de su escritura se explican igualmente sobre la base de la creciente reducción de los impulsos liberadores de su protagonista y narradora. Suspendida la propuesta de autoafirmación, queda sin sustento la escritura. Comprensible es entonces el curso restrictivo que sigue la novela: desde la extrema tentativa de diálogo (Parte 1), hasta el soliloquio de los capítulos que suceden a la muerte de Pancho Alonso. Como corolario, la novela se cierra prácticamente con el final de la vida independiente de su narradora.

Homólogo de este proceso es el que se verifica en el discurso de la novela, desde la forma epistolar a la de diario: crecientemente resistido a asumirse como novela. La problematicidad de su encauzamiento genérico, tematizada en su discurso, pone de manifiesto la tensa relación del texto con la institución literaria, a través de la convención de los géneros. Primero como carta y luego como diario (adelantado en el subtítulo), producidos además por una escritora "amateur", *Ifigenia* discurre por los márgenes de aquella institución. Fluctúa entre su aceptación y su rechazo.

Su conducta en este aspecto es comparable a la que sigue la protagonista y narradora ante la encrucijada 'transgresión' (fuga con Gabriel)-'sumisión' (matrimonio con César Leal) que se le ofrece en la vida: como a su pesar, termina aceptando el matrimonio. Respecto de la institución literaria, también el texto se muestra indeciso —o aparenta mostrarse indeciso— entre la obediencia y la irreverencia, como se hace evidente en su tirantez con la novela, el metatexto genérico suyo, y en la valoración 'desmitificadora' que algún lector situado entre el discurso de María Eugenia y cualquier otro lector virtual antepone a la escritura de ésta.

Comentarios "editoriales" del tipo: "Remitida ya la interminable carta a su amiga Cristina, María Eugenia resuelve escribir su diario..." (Parte 1), o, "En donde María Eugenia Alonso describe los ratos de suave contemplación pasados en el corral de su casa..." (Parte 2, cap. 2), o, "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..." (Parte 3, cap. 1), con su puesta en entredicho de la historia y la escritura que preceden, develan también cierta inseguridad hacia los valores o probabilidades de aceptación de esas historia y escritura.

El texto prevé su propia crítica: pilar fundante de su construcción es su crítica. Es así como el discurso de María Eugenia termina insertándose en el circuito institucional, no obstante su actitud irreverente hacia varias de sus convenciones, y su preferencia de la oralidad, minadora de la "buena escritura".

Constituye un lugar común bastante extendido relacionar el motivo "espejo" en la primera novela de Teresa de la Parra con la necesidad de recuperar el cuerpo femenino, ocultado en virtud de las conveniencias (la Moral, la Virtud) y otros principios similares. Y María Eugenia, ciertamente, a cada momento está verificando el estado de su gracia corporal ante espejos de variados tamaños y en diversas locaciones; pero la imagen que esos espejos le pueden devolver-confirmar es sólo una parte de ella: la de su cuerpo, la de su cotizada belleza física.

La otra parte, justo la que dificulta su integración cabal al conjunto de normas y convenciones sociales en cuya interacción va ella configurándose, sólo le puede ser confirmada-devuelta por medio de la escritura. Sus aspiraciones, su capacidad innegable para desmontar conceptos normativos heredados, su cultura, son valores de su imagen total que no tienen cabida —y menos aún reconocimiento— en ese marco sociocultural. Razón que hace otro espejo de la escritura.

De este modo, la reflexión especular no se da

solamente en el plano de la fábula novelística, sino también en el de su discurso (escritura). Si María Eugenia gusta de contemplar su bien formada imagen corporal en los espejos, no menos inclinada es a contemplar la imagen de sus capacidades intelectuales en ese otro espejo que deviene para ella la escritura. De ahí, el carácter autorreflexivo,<sup>8</sup> e incluso, narcisista, de ésta:

Hace como cosa de dos años, yo tenía la costumbre de escribir mis impresiones. Pero dicha costumbre me duró tan sólo algunos meses, porque en un momento dado, sin saber cómo ni cuándo, la encontré necia, ridícula, fastidiosísima, me dije que era una gran tontería escribirse cosas a sí mismo [...].

Según pienso ahora, yo me juzgaba muy severamente a mí misma cuando encontré ridícula la costumbre de escribir mis impresiones. En desagravio, quiero declarar solemnemente, que las borroneadas cuartillas [...] no son ridículas, sino, por el contrario, encierran para mí gran interés psicológico. En cuanto a la forma literaria, tienen muchos defectos que he notado, además de los otros muchísimos que no he notado (pp. 223-224).

Autorreflexividad y narcisismo estos, que no se limitan, desde luego, al producto de su escritura, ni a ella como agente de ese ejercicio: “Creo que si todos los autores hicieran como yo, se ahorrarían a sí mismos numerosísimos disgustos. Pero según veo la prudencia y el espíritu de previsión no abundan mucho en el gremio de los literatos” (p. 224).

También en su valorización del espejo la narradora de *Ifigenia* generaliza; tanto, que llega incluso a defender la conveniencia de su universalidad:

...es como si [los hombres] no supieran nada, porque no siéndoles dado el mirar su propia imagen en el espíritu ajeno se ignoran a sí mismos tan totalmente como si no se hubiesen visto jamás en un espejo (p. 42).<sup>9</sup>

Tal defensa se sostiene en el supuesto implícito de que el espejo, el hábito de mirarse en él como seguro medio de autocorrección y distancia respecto de sí, es natural o consustancial a las mujeres. No distingue ella si se trata de un rasgo debido a la naturaleza biológica o a la naturalización cultural: algo que sí convendría para caracterizar su relación con la escritura, su modo de acceder a la correspondiente instancia de legitimación en el espacio público.

Sin intención de generalizar respuestas-soluciones para esa incómoda pregunta, es lo cierto que en el caso particular de esta novela su relación con los modelos validados de escritura —mediante aquella instancia, por supuesto— tiende a ser reactiva, recelosa, como propia de quien actúa desde los márgenes. No obstante la clasificación genérica que ha solido dársele (novela), *Ifigenia* lleva en su subtítulo otra propuesta de (auto)clasificación: *diario*; lo que insinúa una relación distinta, quizás problemática, con aquel canon.

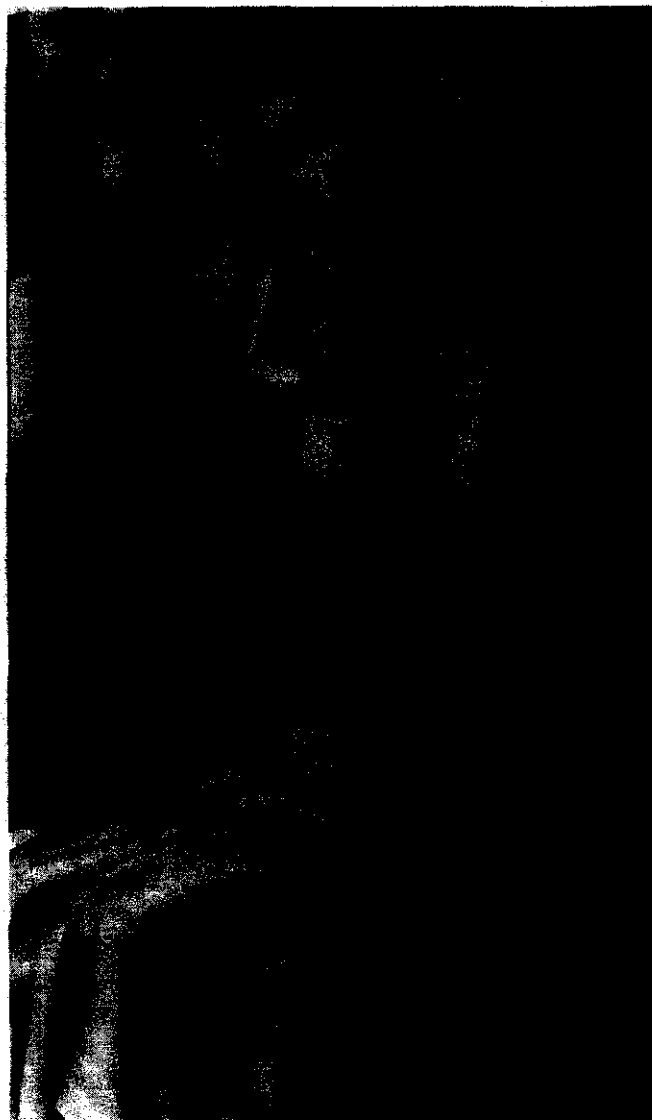
En principio por lo menos, ese texto rehusa llamarse por el nombre del género con el que parece tener más comunidades. En lugar de la novela, género situado en el centro de la tradición literaria moderna, *Ifigenia* prefiere ser asociado con otros ni siquiera considerados siempre dentro de esa institución: el diario, la carta: géneros no canónicos, fronterizos, flexibles.

Mediante esos elementos textuales y paratextuales *Ifigenia* discrepa explícitamente del canon: todos manifiestan similar orientación hacia la instancia reguladora de las escrituras en el espacio público —la literatura—, por intermedio de la novela, uno de sus géneros canónicos en la modernidad.

Ya el título del capítulo inicial activa de inmediato esa insinuada resistencia que el texto opone al género que debería incluirlo: “Una carta donde las cosas se cuentan *como en las novelas*”. El tono irónico no deja lugar a dudas sobre el corrimiento o desplazamiento continuado en que se sitúa el texto respecto de la novela, su metatexto genérico. Según esa voz no identificable ni con la instancia “autor(a)” ni tampoco con la de los personajes, la carta escrita por María Eugenia —calificada luego de “interminable” (p. 107) —, más que carta, parece novela; guiño o indicio éste con el que se introduce una distancia que relativiza tanto al texto (*i. e.*, dotes de escritora, y aún preocupaciones de María Eugenia) como a su metatexto.

Esta tensión entre el texto y su metatexto genérico concientizada por la autora (en el subtítulo) y por aquella voz con señas de editor(a)-autor(a) implícito(a) (en el encabezamiento capitular) es retomada en el nivel de la fábula por la protagonista. Ella, aficionada a la lectura de novelas desde adolescente, asume el texto resultante de su escritura como algo distinto de ese modelo:

...tengo además la pretensión de creer que valgo un millón de veces más que todas las heroínas de las novelas que leíamos [...], las cuales, dicho sea entre paréntesis, me parece ahora que debían estar muy mal escritas (p. 31).



La asociación —tensa una vez más— del texto recién iniciado con el género novela reaparece luego en el contraste establecido por la narradora entre “las novelas escritas” y “la propia novela de nuestra vida”. El texto que María Eugenia escribe pareciera no intervenir ahora en la comparación, pero, al estar ella escribiendo, en primera persona, sobre el proceso de su maduración personal, no sería forzado concluir que ella escribe la novela de su propia vida,<sup>10</sup> sólo que sin interés en aproximarla al modelo conocido por ella de “las novelas escritas”. La condición de metatexto que tiene el género novela en *Ifigenia* resulta ya inobjetable. A propósito de esa comparación, conviene que se repare, además, en el ánimo desaprobatorio de visiones legadas por tales novelas como otra causa posible del distanciamiento.

Otra importante referencia al metatexto novela aparece en la voz de María Eugenia cuando comenta sobre los caminos profesionales que se ofrecen a la mujer inteligente que aspire a asumirse como tal: su admirada Madame Jourdan podría ser “alguna de esas novelistas que escriben bajo seudónimo” (p. 34). La conciencia del acto de escritura y la remisión al mismo metatexto no admiten equívocos en cuanto a la vinculación del texto presentado con la novela.<sup>11</sup>

No menos significativo en esa cita resulta la alusión a las dificultades adicionales que comporta para la mujer el reconocimiento de su práctica de escritura fuera de su espacio privado. Ambos datos son significativos para todo lo que respecta a la escritura en *Ifigenia*. Su protagonista en persona padecerá algunas de esas trabas y discriminaciones

en los escasos momentos en que esa práctica secreta suya rebasa el espacio y la forma en los que es permisible, tolerable para una mujer, desde la perspectiva de sus tutores.

En la convicción de que estas referencias a la escritura, al metatexto, al funcionamiento discriminatorio de la institución literaria, dispersas a todo lo largo de *Ifigenia*, connotan —cuando menos— algunos de los problemas gravitantes sobre la fuente generadora responsable de ese discurso (Teresa de la Parra), pasaré de inmediato a comentar dos pasajes que funcionan dentro del texto como pequeños paradigmas (o puestas en escena) develadores de aquellas trabas y reglas discriminatorias para el ejercicio de la escritura por parte de la mujer.<sup>12</sup>

Tales episodios equivalen a huellas del contexto en el texto, por lo que pudieran ser iluminadores, además, acerca de la relación esquivada que mantiene *Ifigenia* con su metatexto. De modo similar a como esta novela intenta escamotear su naturaleza genérica, en estos dos ejemplos la escritura de la protagonista tratará de “revestir[se] de un traje adecuado” (p. 190) para sobrevivir en el ámbito institucional literario, reglamentado por hombres.

Uno de éstos es el pasaje de la carta escrita por María Eugenia junto al río para enviársela a su pretendiente Gabriel Olmedo (Parte 2, cap. 5). Entendida la familia de que esa carta fue redactada no en el espacio estipulado para ello: el interior de la casa (sociedad-cultura vigilante, represiva), sino a orillas de un río (espacio abierto, emblemático de la naturaleza), le recrimina de inmediato a María Eugenia haberlo hecho en esas condiciones. Y eso, sin saber quién era su destinatario: de haber sospechado que

esa misiva estaba destinada a un hombre de vínculos no consanguíneos ni reconocidos con la remitente, la excomunión y el castigo habrían sido fulminantes, pues “una señorita que se respeta a sí misma *no tiene el derecho* de dirigir cartas a un hombre que no es su padre, su hermano, su marido, ni su novio” (p. 189), la Abuelita *dixit*.

Empeñada, no obstante, en cubrir su interés comunicativo, María Eugenia decide metamorfosarse su escritura, con tal de no atraerse las furias de la Tradición encarnadas en su familia. Así, en lugar de la carta, develadora, desenvuelta, y, sobre todo, personal, recurre ella a un medio expresivo permitido —esto es, perdonado— a la mujer: la poesía. La carta es convertida en soneto (en la medida que semejante conversión es concebible): lo natural primigenio tiene que avenirse a la pauta diferenciadora; lo personal tiene que recluirse, no sin riesgo de adulterarse o perderse, en la convención.

La poesía, desde luego, no es asociable de por sí con expresión despersonalizada o con maneras convencionales; pero, en este caso, contrapuesta a la carta (naturalidad, expansión), y representada por un soneto alejandrino que no alcanza a singularizarse ni a realzar la vibración que a través suyo pretende expresarse, deviene emblema de las vías expresivas permisibles / tolerables en la mujer, en virtud de una práctica asociativa (poesía: sentimentalidad, mujer: emociones) con historia propia, o de una cierta desvalorización suya, acorde con la de la mujer.

Bajo las máscaras del lenguaje poético —Julietta, la emisora; Romeo, la persona prevista como interlocutor u oyente; y codificadas sus relaciones en un

registro simbólico—, no corre ya peligro (la reputación de) María Eugenia. Sólo Gabriel Olmedo, Mercedes Galindo, o Pancho Alonso —sus cómplices— podrían reconstruir la aspiración tan personal allí cifrada, y reconocer su autoría en un texto de ese tipo, dejado —para mayor despersonalización— “como por azar” entre las páginas de otros textos sí autorizados:

“[...] solamente así, en un intencionado *escrito al margen* de un drama, era como podía mostrar a Gabriel la verdad entera de mi alma” (p. 190).

Curiosamente, los textos entre los que la protagonista decide “olvidar” su soneto para hacérselo llegar a su destinatario son de Shakespeare: autoridad como escritor, y, por consiguiente, con nombre. He aquí otra vez delineada la relación centro-margen; y, asimismo, la manera de encararla esta mujer escritora. Por una parte, sin nombre; por la otra, desde la perspectiva de un género admitido para tales afanes en una mujer. Sin que la homología se dé en términos escritos, difícil es, a la luz de este pasaje, no recordar la relación de discrepancia que sostiene *Ifigenia* con su metatexto.<sup>13</sup>

En dirección similar a éste se orienta el episodio en que, descubierta la condición de escritora de la protagonista en presencia de su prometido César Leal (Parte 3, cap. 2), ella trata de defenderse —en clara muestra de que eso equivale a una acusación— ocultándola, escamoteándola, metamorfoséandola:

—¿Escritora?... ¿Escritora yo?... ¿Yo?... Vamos, ¡qué disparate!... ¡Ah!... por más que sí... ahora recuerdo...



tú te refieres sin duda a unas recetas de cocina que estaba yo copiando el otro día... (p. 266).

De nuevo la estrategia de sobrevivencia expresiva consiste en acogerse al género "menor",<sup>14</sup> al permitido para una mujer: primero, la poesía más convencional; ahora, "unas recetas de cocina". El abrupto "descenso" de uno a otro género es indicador de la intensidad de la amenaza sentida con aquel develamiento.

En el caso del texto que contiene estos episodios metaliterarios, también se verifica una resistencia o esquivéz respecto de algunos principios canónicos de la práctica literaria. Notada ya en la relación sostenida con su metatexto, esa actitud comprende, además, la trivialización o tratamiento irreverente de temas validados por la tradición literaria ("En el balcón de Julieta" se titula no sin ironía la Parte 2; el calado de la Abuelita es llamado alguna vez "inocente manzana de tan terrible discordia" (p. 131): alusión inocultablemente homérica).

¡Ah! si yo fuera poeta, habría escrito ya, sin duda ninguna, el elogio del jabón... (p. 115).

Esta exclamación de María Eugenia representaría otro ejemplo de aquella actitud, contrario al anterior: lo que propone ahora es llevar a la literatura temas y motivos sin linaje literario (escrito). (De particular interés es que el tema con el que ilustra su proposición sea uno identificado casi del todo con el ámbito discursivo de la mujer: un jabón de lavar).

La oralidad que permea esta escritura constituye otro rasgo inscrito en esa actitud singularizadora de

*Ifigenia*. Sus marcas en el texto son evidentes: quizás a su presencia sean atribuibles las "extrañezas" de su morfosintaxis, de su puntuación, de su repertorio léxico, de sus hibridaciones discursivas. Se diría que la escritura<sup>15</sup> importa en la medida que puede registrar esa oralidad presente en cartas y en diarios, casi por igual; esa oralidad que, como sostiene Masiello, "desafía la economía de significaciones fijas y abre huecos en el discurso oficial".<sup>16</sup>

En toda la novela la oralidad, la memoria conservada en ella, están muy bien apreciadas. Desde su perspectiva, la sabiduría puede existir al margen del libro, de la canonizada cultura libresco. De manera insuperable, esta (otra) tradición se celebra en el personaje Gregoria. Esta mujer triplemente incapacitada —además, por negra (sirvienta) y por analfabeta— para ejercer funciones relacionadas con los discursos (poderes) de la sabiduría institucionalizada, es tenida, sin embargo, por la natural *cronista* de la familia Aguirre. De ella afirma María Eugenia que aún cuando no sepa leer ni escribir la considero sin disputa alguna de las personas más inteligentes y más sabias que he conocido en mi vida" (p. 59).

Natural es entonces que la gracia o bondad de la escritura, en los presupuestos de esta novela, radique en un punto que pareciera más bien negarla o cuestionarla: su fidelidad a la oralidad en que se funda. Mujer su narradora, la oralidad fundaría su escritura. Teresa de la Parra traslada al centro una modalidad expresiva constreñida a los márgenes. En tal desplazamiento están cifradas varias singularidades de la novela.

A decir verdad, *Ifigenia* porta más signos heterodoxos de los que exhibe a primera vista. Tras su

estratégica apariencia de humildad —que también lo es de fondo— ella mantiene un diálogo replicante con la tradición literaria y con la institución que la engloba. La reflexión especular antes comentada a propósito de la escritura de María Eugenia abarca el texto en su conjunto: la inclusión de la instancia mediadora identificada como editor(a)-autor(a) implícito(a) multiplica sus espejos, la salva del monologismo y de la solemnidad. La novela se lee (refleja) a sí misma: también su crítica la ayuda a sostenerse.

Inexcusable para caracterizarla, a ella, a su escritura, es ese alto grado de ficcionalidad, ese carácter metaliterario suyo que escenifica las principales resistencias de su inserción en el circuito literario institucional.

#### NOTAS

<sup>1</sup> *Obra escogida de Teresa de la Parra*, 2 ts., pról. María Fernanda Palacios, Monte Avila-FCE, México, 1992, t. 1, *Ifigenia*, 2a. parte, cap. 5, p. 181. Todas las citas de la novela se atienen a esta edición.

Las palabras citadas corresponden a la narradora de *Ifigenia*. Se refieren, obviamente, a la naturaleza del amor "de las mujeres": pudieran orientarse, asimismo, al modo de relacionarse Teresa de la Parra/ellas con la escritura en las circunstancias propiciadas por la institución literaria en Hispanoamérica a principios del siglo XX. En este espíritu debieran, también, ser leídas.

<sup>2</sup> Tal carencia se nota más por la proliferación de artículos dedicados a comentar la obra de Teresa de la Parra. Excepciones sobresalientes entre esa coralidad son los artículos "El *Bildungsroman* fracasado en Latinoamérica: el caso de *Ifigenia*, de Teresa de la Parra" (*Revista*

*Iberoamericana*, núm. 132-133, 1985, 539-546), de Edna Aizenberg, y el de Francine Masiello: "Texto, ley, transgresión: opresión sobre la novela (feminista) de vanguardia" (*Revista Iberoamericana*, ed. cit., 807-822). Por eso fue necesario en algún momento detenerse a reconsiderar los tipos de lectura que habían prevalecido en la obra de Teresa de la Parra. (Cf. Nelson Osorio, "Contextualización y lectura crítica de *Las memorias de mamá blanca*", en *Las memorias de mamá blanca*, ed. crítica Velia Bosch, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1989 (*Archivos UNESCO*, 9), pp. 237-249.)

<sup>3</sup> Sin ir más lejos, bastaría compararla con algunas de sus célebres contemporáneas —*La vorágine* (1924), *Don Segundo Sombra* (1926), v. gr. — para advertir la humildad (estratégica e irónica, es cierto) y el apego a lo cotidiano-empírico, en la escritura, en la textualidad y en las novelas rectoras de esta novela. "Toda la producción novelesca [*sic*] de [Teresa de la Parra] puede (...) ubicarse en el decenio 1920-1930, si bien no calza dentro de las características generales del relato hispanoamericano de tal etapa. En este periodo prevalecen las novelas [de] culto a los grandes mitos telúricos y geográficos (...)". Eliana Moya-Raggio, "El sacrificio de *Ifigenia*: Teresa de la Parra y su visión crítica de una sociedad criolla", *La Torre* (Revista de la Universidad de Puerto Rico), 5 (1988), p. 162.

<sup>4</sup> Sobre esta relación entre escritura y oralidad —tratada más adelante— conviene adelantar que en la novela se postula la segunda modalidad expresiva como natural de las mujeres, en los personajes de la Abuelita y de Gregoria, ejemplarmente. El recurso de los personajes femeninos a esa escritura en la que parece cifrarse la relación o afirmación de los hombres se da sólo en condiciones extremas, y no sin dejar marcas de oralidad en la textura resultante de su ejercicio.

<sup>5</sup> "Prescrito" (recomendado, sancionado, pero, también, escrito con anterioridad) es un término apropiado para explicar la actuación de María Eugenia, como narradora-escritora, más que como personaje. Y por extensión, la de la autora de *Ifigenia*. A la estrategia discursiva seguida por ella(s) correspondería, en consonancia con aquél, el término

“reescritura”, o la expresión “escritura superpuesta”, pues no de otro modo procede(n) con respecto a aquellas “prescripciones”, o escrituras previas. Mientras que la protagonista, por ejemplo, reconoce “repetir (...) las frases ingeniosas que solía hacer Papá” (p. 112); la autora de la novela se adentra, desde el título, en una serie literaria con muy prestigiosos antecedentes, sobre cuyos modelos reinscribe sus propias huellas.

- 6 A propósito de esta novela, la asociación de la escritura con una ventana no es metafórica ni fortuita. Cuando la protagonista y narradora llega a la casa de sus mayores en Caracas, tras los doce años vividos en Francia, uno de los aspectos que resalta en su descripción de esa casa es, justamente, sus “tres grandes ventanas cerradas y severas” (p. 58). Y en la descripción del cuarto que se le asigna dentro de ésta, incluye otra ventana: “una ventana *con reja* que da sobre el segundo patio” (p. 32) a través de la cual María Eugenia respira y descansa del opresivo ambiente conventual. Es esa habitación el espacio de su escritura, el único espacio de ejercerse ella. Notablemente semantizado el subsistema espacial en la novela, no debe extrañar entonces la asociación, por mí sólo subrayada, de la ventana con la escritura (¿también “cerrada”, en tanto ceñida a convenciones que esa agente suya desaprueba?).
- 7 Explícita se hace esta relación de dependencia en las palabras con que María Eugenia inicia su despedida del ejercicio de la escritura (Cap. 9, p. 335):

“(...) vengo a escribir hoy la última página de mi vida espiritual, y vengo a guardar aquí, en esta blanca hoja tendida y en espera sobre mi escritorio confidente, el adiós que entre las manos me legó mi alma al expirar”.

Adviértase, además, el reemplazo del término —sobreentendido— “diario” en el sintagma “la última página de(...)”, en cuyo lugar aparece su equivalente sinónimo “mi vida espiritual”. Escritura y vida espiritual son intercambiables en la secuencia sintáctica: su relación es de dependencia recíproca.

- 8 Al respecto, Edna Aizenberg ha observado que “este tipo de actividad imaginativa autorreflexiva es importante en las novelas de aprendizaje [entre las que incluye ésta de Teresa

de la Parra] (...). Esto explica por qué muchas novelas de iniciación son a la vez *Kunstlerromane*, relatos del desarrollo de un talento artístico —poeta, escritor, actor— para quien la empresa creativa es un medio para explorar el yo e investigar cómo ese yo puede relacionarse provechosamente con la sociedad. El *Bildungsroman*, con frecuencia, ostenta su propia ficcionalidad (...)”, art. cit., p. 543.

- 9 Conocido el carácter metaficticio que signa el discurso de María Eugenia, esa cualidad del “espejo” que se echa de menos en el comportamiento de los hombres puede comprender, asimismo, el aspecto literario, y referirse a la distinta actitud de éstos, según ella, ante el acto de la escritura (/una escritura) institucionalizada a su imagen y semejanza.
- 10 Esto lo da por establecido Edna Aizenberg cuando afirma: “A la vez que escribe lo que denomina la novela de su propia vida (...), María Eugenia testimonia su lucha por conocerse”, *loc. cit.*, p. 543.
- 11 En el cap. 3, 2a. parte, p. 134, se hace referencia nuevamente a la novela; esta vez para celebrar su moralidad frente a las hipocresías en las relaciones humanas.
- 12 Tiene razón F. Masiello: “la novela obliga a una lectura sobre la marginalidad social de la mujer” (*art. cit.*, p. 811); mas también en lo que respecta a sus posibilidades de acceso a los discursos grafemáticos en el espacio público.
- 13 Desde la perspectiva de *Ifigenia* centro y margen son espacios sexualizados. El centro (escritura) ha sido configurado / dominado por los hombres; el margen es lo que ha quedado para esa práctica en el caso de las mujeres, cuya distintiva oralidad, por tanto, no entra allí sin ejercer alguna contravención, así sea involuntaria. En este sentido, hay géneros de discurso ubicados en uno y otro espacio casi que por “naturaleza”; o susceptibles de marcarse con rasgos de uno y otro espacio según lo practiquen hombres y mujeres.
- 14 Sobre este concepto, véase el interesante artículo de Alastair Fowler: “Género y canon literario”, en *Teoría de los géneros literarios*, comp. Miguel A. Garrido Gallardo, Arco/Libros, Madrid, 1988, pp. 95-127. Entre otras consideraciones sugestivas al respecto, A. Fowler sostiene allí que “no sólo hay ciertos géneros que, a primera vista, se

consideran más canónicos que otros, sino que obras o pasajes individuales pueden ser estimados en mayor o menor grado de acuerdo con la categoría de su género" (p. 100).

- <sup>15</sup> No hay que olvidar que María Eugenia se vale de la escritura a escondidas, y como una manera extrema de conservar-precisar su imagen en un contexto donde su conversación no tiene (adecuados) interlocutores. En la novela la escritura es privilegio de los personajes masculinos; por ejemplo, el padre de María Eugenia "vivía entregado a un libro de críticas históricas que según parece estaba escribiendo" (p. 76); Gabriel Olmedo "ha escrito un libro de sociología e historia americana" (p. 100); el tío Eduardo escribía cartas al padre de M. Eugenia además de llevar el libro de las finanzas; César Leal escribe los discursos oratorios que luego se reproducen en prensa... La excepción es el tío Pancho Alonso. El caso complementario a éste sería María Antonia, quien habla "con voz ciceroniana".

- <sup>16</sup> *Loc. cit.*, p. 818, n. 23.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bosch, Velia (de.). *Teresa de la Parra ante la crítica*, Monte Avila, Caracas, 1980.
- Ciplijauskaite, Biruté. "La novela femenina como autobiografía", en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Istmo, Madrid, 1986.
- Guerra-Cunningham, Lucía. "Identidad cultural y la problemática del ser en la narrativa femenina latinoamericana", *Discurso Literario*, 6 (1989), 361-389.
- Gullón, Ricardo. *La novela lírica*, Cátedra, Madrid, 1984.
- Hamburger, Kate. *Logique des genres littéraires*, trad. Pierre Cadiot, préface Gérard Genette, Eds. du Seuil, París, 1986.
- López, Aralia. *De la intimidad a la acción (La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo)*, UAM-Iztapalapa, México, 1985 (*Cuadernos universitarios*, 23).