

***Ifigenia* de Teresa de la Parra como novela de formación sentimental**

***Ifigenia* de Teresa de la Parra como romance de formação sentimental**

***Iphigenia* by Teresa de la Parra as a sentimental training novel**



Ariela Érica Schnirmajer

Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNA), Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. Universidad de Buenos Aires (UBA) y Universidad Nacional de San Martín (UNSAM).

E-mail: arielas@gmail.com

Resumen: A partir de la lectura de María Inés Lagos Pope (1996 y 2003) y de otros textos críticos latinoamericanos que reflexionan sobre la categoría de *Bildungsroman*, el artículo considera *Ifigenia* de Teresa de la Parra una “novela de formación sentimental”, en la que, a pesar de la claudicación y obturación del amor “sentido”, la problemática del deseo se plantea en abierta e irresoluble tensión con la Institución matrimonial. Aunque el sujeto deseante, la protagonista, descubre las trampas del deseo, y hasta desiste de este, también experimenta momentos de gran potencia imaginaria, leídos como espacios abiertos al aprendizaje.

Palabras clave: Novela de formación sentimental. Deseo. Amor. Institución matrimonial

Resumo: A partir da leitura de María Inés Lagos Pope (1996 y 2003) e de outros textos críticos latinoamericanos que refletem sobre a categoria de *Bildungsroman*, o artigo considera *Ifigenia* de Teresa de la Parra um “romance de formação sentimental”, no qual, apesar da claudicação e obturação do amor “sentido”, a problemática do desejo se coloca em

aberta e irresolúvel tensão com a Instituição matrimonial. Embora o sujeito desejante, o protagonista, descubra as armadilhas do desejo, e até desista deste, também experimenta momentos de grande potência imaginária, lidos como espaços *abertos* à aprendizagem.

Palavras-chave: Romance de formação sentimental. Desejo. Amor. Instituição matrimonial.

Abstract: Based on the reading of María Inés Lagos Pope (1996, 2003) and other Latin American critical texts which reflect on the category of Bildungsroman, the article considers *Iphigenia* by Teresa de la Parra a “sentimental training novel”, in which, despite the claudication and obturation of “heartfelt” love, the problem of desire arised in an open and unsolvable tension with the marriage institution. Although the desiring subject, the protagonist, discovers the traps of desire, and even gives up on it, she also experiences moments of great imaginary power, read as spaces open to learning.

Keywords: Sentimental training novel. Desire. Love. Marriage institution

Submetido em 28 de agosto de 2020.

Aceito em 06 de agosto de 2020.

Publicado em 11 de janeiro de 2021.

El *Bildungsroman* se originó en Alemania con la novela *Wilhelm Meister* (1795-1796) de Johann Wolfgang von Goethe y se desarrolló a partir de fines del siglo XVIII. Su auge traspasó las fronteras espaciales y temporales y se extendió por otros países europeos durante el siglo XIX. Tradicionalmente, esta categoría genérica corresponde a una narración que se ocupa del desarrollo de un personaje masculino contado por sí mismo desde la niñez y la adolescencia a la madurez. En ella se parte de la disonancia entre el héroe protagonista y el medio al que pertenece y se narra el proceso mediante el cual se trata de resolver ese conflicto. Yolanda Melgar Pernías explica que el enfrentamiento entre la sociedad y el individuo en el *Bildungsroman* no se presenta como un obstáculo en la formación del personaje, sino como una etapa necesaria en el pasaje hacia la madurez y la armonía (2012, p. 12). Algo central de este género discursivo es que la transformación del héroe se produce conforme a los principios de respeto a la libertad y autonomía del sujeto, donde se promueve un desarrollo armónico y ordenado.

Martín Koval hace hincapié en la formación del héroe. Para ello, retoma las palabras de Vosskamp: “si no se analiza el concepto de formación”, el subgénero resulta “incomprensible”. (1992, p. 136 apud KOVAL, 2018, p.18). El investigador esgrime la tesis de que “en toda novela de formación existe un conflicto de difícil resolución, entre la vocación del héroe, de un lado, y la necesidad social de la renuncia, de otro” (2018, p. 24). Explica que la formación del héroe supone una “negociación” entre estos dos extremos. “El héroe “formado” es aquel que ha llegado a un cierto equilibrio, entre el cómputo de pérdidas y ganancias” (p. 24). En cambio, aquel que no logra completar su formación es el que se ha planteado móviles individualistas, sin prestar atención a las determinaciones sociales o bien, es aquel que ha renunciado, sin ideales, a cumplir con las metas de realización.

María Inés Lagos Pope (2003, p. 237) ha señalado que en Hispanoamérica, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, se publicaron relatos sobre novelas de formación de una

niña. Los motivos de la existencia de este tipo de publicaciones obedecen, para la autora, a que la novela de formación “permite la confrontación de la protagonista ante los valores de su sociedad en un proceso en que se ponen en juego los deseos del individuo y sus posibilidades de cumplirlos” (2003, p. 237).

La introducción anterior enmarca nuestro análisis de la novela *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*, publicada en 1924 por Teresa de la Parra. En el texto se muestra la construcción de un yo que se narra a través de una carta y un diario, en donde se produce un pasaje de un autoconocimiento a un extravío de la protagonista. María Eugenia se desorienta cuando claudica, es decir, en el momento en que renuncia a sus inclinaciones y deseos: cede a las presiones de los principios morales y de la vida familiar y matrimonial. La carta que María Eugenia Alonso le escribe a su compañera Cristina de Iturbe recoge las impresiones de su narradora, quien luego de la muerte de su padre, debe regresar a su Caracas natal. Se trata del pasaje de un mundo de libertad y éxito encarnado en París, donde había descubierto la elegancia, el bienestar y los viajes, a un ámbito de encierro en la casa de la abuela materna y de su tía Clara, rodeada de olor a tierra húmeda y velas de cera, donde sólo mira coser y escucha las conversaciones de historias pasadas. En ese contexto, María Eugenia descubre su pobreza y su dependencia económica -la propiedad dejada por su padre queda en poder de su tío- y advierte que la única salida es la concreción de un conveniente matrimonio. Después de un período de rebeldía -desechadas las vías del arte y el trabajo, para las cuales no está preparada o encuentra trabas sociales-, María Eugenia consiente en casarse con un político prominente en lugar de elegir el riesgo y seguir al hombre que ama.

El título de la novela remite intertextualmente a *Ifigenia en Áulide* de Eurípides (405 a. J.), tragedia en la cual Agamenón ve impedido el embarque de tropas hacia la guerra de Troya por vientos contrarios, y se propone el sacrificio de su hija Ifigenia para calmar a Artemisa. Finalmente, la diosa la salva del suplicio y la sustituye

por una sierva¹. Anudando el destino de María Eugenia Alonso con el del personaje de la tragedia de Eurípides, González Boixó señala que, “al renunciar María Eugenia a su actitud de rebeldía, aun por la vía del sacrificio, se instaura nuevamente el papel de la mujer en el ámbito familiar y de sumisión a una sociedad dominada por el varón” (1996, p. 232). Se podría decir que la fuerza de la educación y de las instituciones que respaldan al orden dominante resulta exitosa porque consigue que el sistema se perpetúe. Sin embargo, es posible analizar la decisión del personaje principal desde otro punto de vista. Se puede señalar una transformación en la protagonista, si focalizamos en el vínculo que entabla con su amante: María Eugenia pasa de la imposibilidad de la huida junto a su idealizado Gabriel Olmedo a una posición alerta ante la amenaza que éste simboliza. En ese trayecto, se produce un aprendizaje del sujeto femenino que se distancia de la novela del *Bildungsroman* tradicional². Se trata del aprendizaje que se produce en los márgenes del texto e implica la entrevisión de transformarse de objeto de placer en un sujeto/Cuerpo (Guerra Cunningham, 1994, p. 49). Coherente con esta hipótesis, Guerra Cunningham señala que Teresa de la Parra inicia, con la publicación de *Ifigenia*, el discurso de la sexualidad en la novela de la mujer en América Latina (1994, p. 50).

En función de lo anterior, consideramos *Ifigenia* como una novela de educación sentimental, en donde la problemática del deseo se plantea en abierta e irresoluble tensión con la institución matrimonial. Asimismo, aunque el sujeto deseante, la protagonista, descubre las trampas del deseo al observar que su

¹ Existen otras versiones del mito. Según la versión de Sófocles, el sacrificio de Ifigenia ocurre y este hecho se convierte en la justificación del crimen que Clitemnestra comete contra su marido Agamenón cuando él regresa, pues ella debía vengar la muerte de su hija. En otras, lo que varía es el lugar del sacrificio que lo ubican en Braurón, un lugar de Ática. También, cambian el animal por el que sustituyen a la joven por un oso, una ternera, un toro o incluso una mujer vieja. Otra forma del mito es que la misma Ifigenia se convierte a sí misma en toro, ternera, osa o mujer vieja -según el caso- y acto seguido habría desaparecido.

² Lejos de considerar a *Ifigenia* un modelo desviado del *Bildungsroman*, vemos que en este caso hay otro modo de construcción de una subjetividad. Esta afirmación se inserta en una polémica en el ámbito de la crítica literaria respecto de *Ifigenia* como *Bildungsroman*. Douglas Bohórquez sostiene que *Ifigenia* es una “novela de educación o aprendizaje” (*Bildungsroman*) trunco. Según el crítico, la novela había adoptado muchos de sus rasgos específicos (autoeducación, conflicto de generaciones, prueba amorosa) para encontrarse, finalmente, con el fracaso (1995, p. 59). El investigador sigue la línea crítica de Edna Aizenberg, quien considera que “[...] Ifigenia puede ser descrita como un *Bildungsroman* fracasado y un *Kunstlerroman* frustrado: su historia del desarrollo de un talento artístico no concluye con la exitosa consagración de una escritura, sino con el acallamiento de lo que el patriarcado despectivamente llama “la mujer bachillera” (1985, p. 546). Lagos Pope discute estas ideas al señalar que “la noción de *Bildungsroman* fracasado es un ejemplo que ilustra la tendencia a considerar “desviado” -o “fracasado”- aquello que difiere del modelo establecido (o masculino) y que no examina el modelo femenino en su diferencia” (1996, p. 37). Nos distanciamos de las posiciones de Bohórquez y Aizenberg y adherimos a la perspectiva de Lagos Pope, para recorrer en este trabajo las marcas de la diferencia.

idealizado amante puede transformarse en una amenaza, y hasta desiste de este, también experimenta momentos de gran potencia imaginaria, leídos como espacios abiertos al aprendizaje.

Nos interesa detenernos en una serie de momentos de la novela en los que la protagonista narra sus experiencias amorosas, situación en la que está involucrado el cuerpo a través del beso. “Si las palabras pueden ser mentirosas, las bocas que besan, en cambio, no engañan [...]: señal privilegiada de la intimidad, ritual óptimo de la entrega, el beso une las bocas y así, se cree, las almas”, señala Bárbara Belloc (2001, p. 11). Es sintomático que María Eugenia Alonso rehúye al beso. Por lo tanto, nos preguntamos ¿qué aprendizaje se deriva de estas experiencias amorosas?

Primer encuentro: frivolidad y abyección

En el vapor que lleva a María Eugenia Alonso de París a la Guayra, la protagonista traba amistad con un poeta y ex diplomático colombiano viudo, quien corteja a la narradora y le recita poemas en la cubierta del barco. María Eugenia procesa estas experiencias con el molde de la literatura, imaginando ser, en esa situación, una de las heroínas de las novelas de *La Mode Illustrée*, lectura que estrechó la intimidad con su amiga Cristina de Iturbe, “suerte de *alter ego* y de lectora ideal” (BOHÓRQUEZ, 1995, p. 56), destinataria de la carta en la que se narran estas vivencias. María Eugenia va componiendo figuras de sí misma tramadas en el diálogo entre la imaginación y las lecturas; uno de los modos en los que indagará en la construcción de su subjetividad. Sin embargo, el desajuste entre el ideal novelesco y las percepciones reales genera equívocos, ya que lejos de una real valoración de los versos del poeta colombiano, María Eugenia confiesa que solo había apreciado en ellos “aquel ritmo monótono que servía de arrullo a mis propios pensamientos” (DE LA PARRA, 1977, t. 1, p. 50) y reitera el tono monocorde en el “silbar de eses” de las composiciones (DE LA PARRA, 1977, t.1, p. 46). En una de aquellas veladas, el poeta, calificado por la narradora como

“algo viejo” (DE LA PARRA, 1997, t.1, p.46), sin saberlo, traspone el marco ficcional e intenta besarla. Se produce entonces una escena en la que la narradora se aparta del poeta con violentas sacudidas de su cabeza y provoca la caída de los lentes de su amigo. En ese instante, a la derrota y el dolor del desprecio, se suma la miopía del poeta que busca en vano sus gafas, que se encuentran a pocos pasos de sus pies. La escena se describe con displicencia: “Pues se le ocurrió que su boca feísima, de bigotes grises, olorosa a tabaco y a champagne podía darle un beso a la mía, que en aquel instante se hallaba sonriente, fresca y recién pintada con carmín de Guerlain” (DE LA PARRA, 1977, t.1, p. 49).

Entre la personificación y la sinécdoque inductiva³, la boca parece independizarse del cuerpo o, a lo sumo, hacerse cargo de él, para generar una oposición entre la abyección y la frivolidad; en otros términos, lo trivial neutraliza la sensación de abyección. En páginas previas, María Eugenia le había explicado en su carta a Cristina de Iturbe que antes de embarcarse le había dejado un abrazo de despedida. La brevedad del adiós obedeció, dice, a que tenía que comprar “un frasco de pintura líquida de Guerlain, que acababan de recomendarme muchísimo como especial para resistir el aire violento del mar, el cual barre del cutis toda pintura en polvo” (DE LA PARRA, 1977, t.1, p. 44). La reiteración del carmín de Guerlain en ambas escenas refuerza la centralidad que poseen las múltiples facetas de la frivolidad, “lo aparentemente trivial” en la novela, expresa Zanetti (2002, p.317). En este caso, la mención de la pintura de Guerlain funciona como un índice del refinamiento de la protagonista y de su atrevimiento liberador⁴.

La elección de un lápiz labial, el acicalamiento de las uñas (detalle que se expande en la escena con el poeta colombiano), un traje o una lectura son modos de afirmación de la libertad (ZANETTI, 2002, p. 318) que en esta primera zona del texto, a bordo del vapor que lleva a María Eugenia a Caracas, le permiten advertir, en palabras de la protagonista “una personalidad nueva que yo no

³ En la sinécdoque inductiva, lo amplio es expresado mediante lo reducido (BERISTÁIN, 1998, p. 474).

⁴ Como recuerda Susana Zanetti, el personaje de María Eugenia comparte la afición con Teresa de la Parra por el lápiz de labios Guerlain, aun cuando la autora eludiera la recurrente atribución autobiográfica de su novela (2002, p. 331-332).

sospechaba y que me llena de satisfacción" (DE LA PARRA, 1977, t.1, p. 34). Lo "aparentemente trivial", entonces, se constituye en un modo de afirmación y de autoconocimiento y deja a los personajes masculinos del lado del no saber:

Desde entonces, Cristina, deduje que los hombres, en general, aunque parezcan saber muchísimo, es como si no supieran nada, porque no siéndoles dado el mirar su propia imagen reflejada en el espíritu ajeno ignoran a sí mismos tan totalmente como si no se hubieran visto jamás en un espejo (DE LA PARRA, 1977, t. 1, p. 51).

Precisamente, la posibilidad de reflexionar sobre sí misma es la que despliega la narradora y que la separa del modelo romántico. "La carta es la forma discursiva crítica", señala Bohórquez, "que reformula la identidad del personaje y de su lenguaje" (1995, p.30). La capacidad de autoconocimiento será blanco de crítica en el personaje de César Leal, en el próximo apartado de este trabajo.

Segundo encuentro: abyección e ironía o las tretas del débil

Cuando María Eugenia parece haber sucumbido a los mandatos familiares y se compromete con César Leal, las maneras de encarar las convenciones sobre el género sexual muestran las grietas de un deseo que se debate entre el acatamiento y la rebeldía. María Eugenia es consciente de la utilidad de la adquisición de un novio y accede al contrato social de la seguridad: "¡ya tengo novio!" (DE LA PARRA, 1977, t.2, p, 99), expresa. Después de haber recibido el primer beso de César Leal, la narradora formula los siguientes razonamientos:

¡Ah! si al menos no existiera en el mundo el horrible vicio del cigarro, y si al menos los hombres no tuvieran la manía de

cortarse los bigotes a la americana erizados y duros como esos cepillos de frotar a los caballos, todavía...;todavía podría explicarme el que algunas personas tuvieran el capricho de elogiar el beso!... ¡Ah! y no es nada, si al cigarro y al cepillo de frotar a los caballos, viene a sumarse este temor horrible de que pueda descubrirse lo del *Rouge vif de Saint-Ange*. Por eso lo declaro aquí solemnemente y por segunda vez: yo no elogiaré nunca jamás un beso. Tengo la completa seguridad de que es una invención muy insulsa, que a más de exponernos al peligro de ser vistos por una tercera persona, circunstancia cuya menor consecuencia sería la del ridículo, creo por otro lado, que como entretenimiento es muy monótono, y que como costumbre puede llegar a ser una costumbre sumamente antihigiénica (DE LA PARRA, 1977, t.2, p. 113).

Como en el apartado anterior, para analizar el fragmento citado es necesario retomar algunas escenas previas. La ficción es nuevamente una posibilidad para la construcción de la subjetividad o para imaginar contextos menos amenazantes. Con anterioridad, María Eugenia había confesado su deseo por desempeñar el rol de Cyrano en la tragicomedia *Cyrano de Bergerac* (1897) de Edmond Rostand, en la escena amorosa del balcón del acto III, ocurrida entre Roxana y Christian. En la obra, Cyrano, poseedor de una grotesca nariz y enamorado de su prima Roxana, ayuda con su destreza poética a Christian, joven tímido y poco expresivo. Cyrano escribe sus cartas de amor y una noche lo acompaña al balcón de su amada. Allí Christian es besado por Roxana, mientras que Cyrano, desde abajo, recita versos y padece por su amor imposible.

Para la narradora, Cyrano era el más afortunado de los tres personajes, ya que nunca había tenido la ocasión de experimentar su decepción frente a un beso real, desilusión que sufre María Eugenia frente al beso de César Leal en la cita que transcribimos más arriba. En efecto, el fragmento retoma el deseo de *abjectar*, es decir, de “alejarse la fuente que causa el asco” (BLUMENBERG, 2011, p. 557), ya que después de esta escena, exigirá de su

prometido que no la bese hasta que se desposen. La narradora dilata el encuentro amoroso, desiste y clausura toda posibilidad de contacto corporal en un ambiente represivo. César Leal aprisiona a María Eugenia con todo tipo de prohibiciones: el abandono de la lectura y la escritura, el estudio, la visita a su amiga Mercedes Galindo, el uso de cabello corto, los vestidos escotados y cualquier tipo de afeites. La narradora acata las órdenes de su prometido y, paralelamente, encuentra en el salvoconducto del engaño y la simulación la estrategia para cumplir dos objetivos opuestos: resguardar, en parte, su libertad y, simultáneamente, cumplir con los imperativos de César Leal y acceder a la seguridad social y material que brindará el matrimonio.

Antonio Rivera García desentraña, a través de las reflexiones psicoanalíticas y antropológicas de Julia Kristeva y Hans Blumenberg, la importancia que tiene el concepto de lo abyecto para la constitución de los sujetos. El investigador explica que, según Julia Kristeva (1989, p. 21), las sociedades primitivas delimitan con la abyección el espacio cultural humano y lo distinguen del amenazador mundo de la animalidad. En ese sentido, aquello por lo que el hombre siente repugnancia o asco constituye en el fondo una beneficiosa frontera, “un don repulsivo” (KRISTEVA, 1989, p. 18).

María Eugenia se ha amoldado a las prohibiciones de César Leal. Sin embargo, en el caso del beso, la narradora se recorta del Otro y se reconoce a sí misma en la negación, aunque desista de una de las formas de la sexualidad. En la cita anterior, la comparación de los bigotes con los cepillos de frotar caballos coloca en un primer plano los sentidos del tacto y el olfato, impregnados de animalidad y, de esta manera, reitera y profundiza el primer encuentro.

Para convencer a César Leal de su negativa a no besarse antes de contraer nupcias, María Eugenia sobreactúa el rol de mujer virtuosa y recatada. La velada continúa con la ubicación de tía Clara en el centro, sentada en el sillón entre María Eugenia y César Leal, como guardiana de la moral de los novios. Toda la escena parece orientada a provocar el malhumor de César Leal e

incitarlo a la exposición de su discurso sobre la inferioridad de las mujeres y el desprecio de las “sabias y bachilleras” (DE LA PARRA, 1977, t.2, p. 116) cuyas cabezas solo son “un objeto más o menos decorativo” (DE LA PARRA, 1977, t.2, p. 116) que debe portar una larga cabellera. María Eugenia piensa -pero no dice- que los dichos de su prometido tienen la impronta del pensamiento de Arthur Schopenhauer⁵.

En una escena posterior se profundiza en las concepciones del prometido respecto de la mentalidad femenina y consideramos que ésta puede ser leída en términos de réplica (SCHNIRMAJER, 2017, p. 21) al cuadro recién analizado, ya que el discurso directo de César Leal desdice su propia coherencia. La discusión versa sobre la hipótesis, considerada indudable por Leal, de la indispensable formación religiosa de la mujer. De ahí deriva su premisa de que ninguna fémina tiene el derecho a no creer en Dios. Luego, la reflexión se torna autorreferencial:

¿qué entienden ellas de metafísica, ni de biología, ni de las teorías de Lamark; ni del sistema cosmogónico de Laplace, ni de las nuevas ideas de Einstein, ni de nada?Yo por ejemplo, no creo, yo soy absolutamente materialista; es verdad, pero ¿por qué soy materialista?... ¡Pues porque yo tengo mis motivos! Yo pienso; yo he estudiado muy a fondo; yo reflexiono; yo tengo cierta capacidad mental; yo tengo mi sistema; yo tengo mi método especial; yo tengo mi, etc, etc. (DE LA PARRA, 1977, t.2, p. 122)

En la cita se descubre la negación de la capacidad de raciocinio femenino, empero, el propio discurso se vuelve contra su emisor, al desenmascarar a un sujeto egocéntrico con la reiteración de la primera persona del singular en posición anafórica. El recurso iterativo se extiende a los verbos y sustantivos vinculados al campo semántico del pensamiento (“pienso”, “reflexiono”, “método”, “he

⁵ Al respecto, Sonia Mattalía, en sus notas a la novela, señala que María Eugenia se refiere a la recopilación de los ensayos *El amor, las mujeres y la muerte* de Schopenhauer y agrega que en este texto el filósofo alemán “se permitió una serie de ironías sobre la función de la cabeza en las féminas” (1992, p. 653).

estudiado”, “sistema”). Sin embargo, la predicación queda trunca. De esa manera, por el reverso de la voluntad del prometido de presentarse como un sujeto racional y seguro, el discurso muestra las fracturas del personaje que no logra explicar los motivos de su materialismo. Subrayados irónicos escondidos entre los pliegues del discurso.

Tercer encuentro: entre el antiepitafio y las garras del águila

Cuando tío Pancho está moribundo, reaparece Gabriel Olmedo, el enamorado “infiel” de María Eugenia, quien había contraído nupcias con otra mujer cuya familia le había permitido enriquecerse, escalar socialmente y concretar una posición que nunca hubiera logrado sin la consolidación de ese matrimonio. La profesión de médico justifica su presencia en la casa. El personaje descubre que seguía enamorado de María Eugenia y desea divorciarse de su esposa; no obstante, la ley se lo prohíbe. Si bien la narradora finalmente desiste de su amor por Gabriel Olmedo y accede a desposarse con César Leal, cuando los amantes se reencuentran en el lecho de muerte de tío Pancho, el deseo se reprime, es decir, los amantes reconocen la imposibilidad de la unión, pero aflora en lugares inesperados.

En el capítulo V de la IV parte, en una de las largas jornadas de cuidado del agonizante tío Pancho, María Eugenia toma un respiro y busca una copa de agua, cuando Gabriel le pide que le sirva a él. La narradora, recurriendo al intertexto bíblico del antiguo testamento, se ofrece a tenderle la copa, “como Rebeca a Eliezer” (DE LA PARRA, 1977, t.2, p. 185)⁶.

El intertexto referido ingresa a

⁶ Esta zona remite a un episodio procedente de Génesis, 24 en donde Abraham le pide a uno de sus siervos, Eliezer, que vaya a buscar una esposa para su hijo Isaac a la tierra de donde él tuvo que salir, y que la traiga a la morada actual, Canaán, para que se despose con su hijo. Le dice que un ángel le ayudará en su cometido, tal como le ha prometido Dios. El siervo toma diez camellos y se pone en camino. En un punto determinado, se detiene cerca de un pozo y reza a Dios para que éste le dé una señal para encontrar una esposa para Isaac. Afirma que él se quedará parado junto a la fuente, mientras las hijas de los pobladores de la ciudad vienen a sacar agua. La joven a la que Eliezer diga: “Por favor, inclina tu cántaro para que pueda beber”, y que le responda: “Toma, y también daré de beber a tus camellos, esa será la mujer que has destinado para su servidor Isaac”. Antes de que termine de hablar aparece Rebeca, entroncada con el linaje de Abraham y da de beber agua a Eliezer y también a los camellos.

Ifigenia a través del diálogo entre María Eugenia y Gabriel. La narradora le ofrece tomar el vaso de agua al modo bíblico; sin embargo, Gabriel Olmedo rechaza la “moda patriarcal” (DE LA PARRA, 1977, t.2, p. 185) y propone que beba primero María Eugenia y luego le ofrezca lo que desee a él; agrega que esta forma de beber puede deparar algún secreto. Luego deducimos que lo que se oculta es el beso que Gabriel le dará a María Eugenia. Después del contacto entre los personajes, la narradora reacciona con improperios e insultos, le pide al amante que se aleje de ella y, finalmente, rompe en llanto. Ante semejante situación, Gabriel se disculpa y, arrepentido, señala: “-... ¡nunca más!... ¡nunca más! ...!” (DE LA PARRA, 1977, t.2, p. 189), anatema que a la narradora le recuerda el poema “El cuervo” de Edgar Allan Poe⁷.

En la convivencia de los dos intertextos de la escena anterior, el del Génesis y el poema de Poe, leemos dos líneas que circulan en *Ifigenia* y pugnan entre sí. En el caso del intertexto bíblico, el modo patriarcal deserotiza los vínculos amorosos y los angeliza. De ahí que Gabriel rechaza esta manera y apuesta a la corporeidad. Luego, el “nunca más” de “El cuervo”, introduce el diálogo amoroso (o su imposibilidad) y le imprime una atmósfera sobrenatural. Observamos, entonces, una línea de la novela vinculada a lo bíblico, en donde la narradora se angeliza y otra, en la que fluye el deseo asociado a un sino sobrenatural y funesto, tinte que se preanunciará en la tercera sección titulada “Hacia el puerto de Aulide” y que permeará la cuarta, “Ifigenia”.

El encuentro amoroso entre los amantes potencia la imaginación de María Eugenia y, por tercera vez en la novela, el personaje vuelve a “filosofar” sobre el beso⁸: “mientras voy escribiendo con la pluma agarrada entre los dedos, pase y pase y repase por mi

⁷ La composición poética narra la misteriosa visita de un cuervo parlante a la casa de un afligido amante y el lento descenso hacia la locura de este último. El joven llora la pérdida de su amada, Leonora. El cuervo negro, posado sobre un busto de Palas Atenea, parece azuzar su sufrimiento con la constante repetición de las palabras “Nunca más” (*Nervermore*). Christopher Maligec sugiere que “El cuervo” es un tipo de *paraclausithyron* elegíaco, una forma poética desarrollada por los grecorromanos que consiste en el lamento de un poeta frente a la puerta cerrada de su amada. Esta observación es pertinente para nuestro análisis, ya que una de las escenas que para nuestra lectura es central en la novela sucede en el umbral de la puerta cerrada del cuarto de María Eugenia.

⁸ En la novela se lee: “Y pensando y filosofando de nuevo sobre el beso, lenta, lentamente, comencé a pensar, también en la boca de Gabriel [...]” (1977, t.2, p. 190).

boca el dorso frío de mi mano, que quiere arrancar de mis labios, esos labios encendidos de Gabriel que ya me dan horror, y ya me espantan..." (DE LA PARRA, 1977, t.2, p. 194). La mano que se desliza por la página no puede describir, con exactitud, cómo son los besos de Gabriel Olmedo, pero la pluma tiene la capacidad de vislumbrar la insinuación de un peligro.

En las tres escenas abordadas hasta aquí, los personajes masculinos toman la iniciativa, besan un cuerpo que se representa desprevenido. Sin embargo, la actitud distraída entra en contradicción con la capacidad crítica que la protagonista posee de sí misma en oposición a dicha imposibilidad en el poeta, Leal y Olmedo. En cuanto a la representación del cuerpo, en la primera escena, la figuración metonímica de los labios pintados es índice de un cuerpo libre y joven, en oposición al "viejo" poeta, cuando en verdad desconocemos su edad. En la segunda, el cuerpo femenino se halla elidido y, lo poco que se muestra -el *Rouge vif de Saint-Ange*- debe ser disimulado. En la tercera, la narradora apuesta a una imagen "angelizada" de sí misma que parecería repeler toda erotización.

Después de la muerte de tío Pancho, la joven decide poner distancia del joven médico, ya que no puede afrontar la situación del amor pasión opuesta a los mandatos sociales. Mientras escribe en su diario y se despide de él, escucha sus pasos detrás de la puerta de su cuarto. En ese instante acude a una nueva ficcionalización. María Eugenia imagina su propia muerte y redacta en una "blanca hoja cuadrada" (DE LA PARRA, 1977, t.2, p. 198), como si fuera una lápida de mármol, su propio epitafio, en el que figuran las siguientes palabras:

Ya tus ojos adorados no han de volver a verme, ni tus oídos adorados han de volver a oírme, no, Gabriel, después de lo que pasó ayer, mientras tío Pancho agonizaba....¡Gabriel!...¡no es posible que vuelvas a ver a María Eugenia, porque aunque tú lo grites en tus besos [...] María Eugenia Alonso, no es tuya ni puede ser tuya, y tú, en tu hambre de amor, has de respetarla,

[...] (DE LA PARRA, 1977, t.2, p. 199).

La voz de la narradora adopta la forma de la prosopopeya, figura con la que se hace hablar a personajes ausentes, lejanos o muertos (MARCHESE Y FORRADELLAS, 2007, p, 334). La escena de la protagonista encerrada en su tumba y el amado vivo y desesperado que la llora del lado de afuera y que quiere resucitarla se reitera en el texto: “como si la desesperación de los vivos a las puertas de la tumba hubiera reanimado nunca el cuerpo inmóvil del que se ha dormido en ella” (DE LA PARRA, 1977, t.2, p. 198).

La presencia del epitafio y la del amado que desea revivir a la muerta para develar su verdad nos llevan a vincularla con las consideraciones que efectúa Luis Guzmán en *Epitafios* (2018). A partir del relato “La muerta” de Maupassant, el escritor concibe la aparición de un género menor en el siglo XIX: el antiepitafio. “El epitafio oficial y su respuesta, el antiepitafio, en el que el difunto se burla irónicamente de su propio monumento funerario, crean inmediatamente una serie de oposiciones: legal/ilegal, oficial/antioficial, verdadero/falso, público/privado, dando origen a un nuevo sistema de relato” (2018, p. 80). El antiepitafio es la escritura de los muertos y encierra una verdad moral. En esa línea, continúa el crítico, “los epitafios implican necesariamente leer lo contrario y, por medio de esa operación, encontrarse con la verdad” (p, 82) o, en otros términos, “hay algo engañoso en el epitafio, que el antiepitafio viene a develar” (p. 82). María Eugenia compone en su imaginario epitafio la renuncia al amor y al erotismo, en una escritura que se desdobra entre la primera y la tercera persona, una de las formas de la despersonalización. Sin embargo, por el reverso, leído a contrapelo, emerge el antiepitafio, en el que podemos leer el deseo de unión, el murmullo de lo privado e ilegal, la sinestesia y el apóstrofe (“tú lo grites en tus besos”) como las marcas del deseo de perforar y revertir la ausencia y la distancia. Esta escena es central para considerar las marcas de un sujeto que es hablado y que en el momento de la muerte figurada dice su verdad. Es la emergencia de rebeldía que había sido adormecida y sedada ante las imposiciones del novio y las exigencias familiares.

La novela potencia, en esta zona, reediciones del vínculo entre la protagonista y Gabriel Olmedo en el molde intertextual de *Romero y Julieta* de Shakespeare. Sin embargo, se trata de un modelo de doble lectura. En la tragedia del bardo inglés, sus protagonistas desobedecen los mandatos paternos y consuman su amor, aunque con consecuencias fatales. Este modelo propicia la actitud rebelde de la protagonista de *Ifigenia*. No obstante, cede su lugar en el desarrollo de la peripecia a *Ifigenia en Aulide* de Eurípides y motiva la asunción del sacrificio de la sexualidad en nombre de la burguesía.

Si bien la escena del antiepitafio descubre los deseos de María Eugenia de unirse a Gabriel Olmedo, otra de las escenas devela los riesgos implicados en ese vínculo. En este sentido, a continuación, nos centramos en la extensa y exaltada carta que Gabriel Olmedo le dirige a su amada para animarla a que se fuguen. En un fragmento, el personaje describe los viajes que los amantes podrían emprender y señala el vínculo que mantendrán los enamorados: “[...] loco por la locura de poseer tu alma volveré contigo [...] ¡Qué orgullo y qué gloria será para mis ojos, el contemplarte a todas horas mi preciosa muñeca [...]!” (DE LA PARRA, 1977, t.2, p. 238). En el discurso de Gabriel, la amada es un objeto decorativo sobre el que se ejerce poder. Al respecto, nótese que, en la siguiente cita, “la anfibología⁹ de la última oración no deja en claro si es María Eugenia o Gabriel Olmedo quien tiene ‘derechos’” (GOMES, 2004, P. 58):

[...] Para tranquilidad tuya debo aclararte que yo, moralmente, me encuentro libre y desligado por completo de este matrimonio mío, que como sabes muy bien, hoy en día no es más que una apariencia social [...]. Así, pues, en lo que me concierne tengo plenos derechos de disponer de mi vida según se me antoja. En cuanto a tu caso, que conozco como el mío, esos derechos son aún mucho más legítimos y muchísimo mayores (DE LA PARRA, 1977, t.2, p. 226-227).

⁹ La anfibología es un enunciado ambiguo que puede ser interpretado de dos maneras diferentes. Es un recurso que pone en escena la deseada ambigüedad del sentido que, según Marchese y Forradellas, quizás “pueda surgir desde el inconsciente por medio de la transposición simbólica del lenguaje” (2007, p. 27).

María Eugenia se debate entre la atracción y el temor ante la voluntad de dominio del amado, cuestión que se descubre en imágenes amenazantes, en donde el águila y la paloma simbolizan el vínculo entre el victimario y su víctima:

Gabriel despedía tal fuerza de atracción y de dominio que yo, como una pobre palomita fascinada de muerte, sólo sentía un deseo vehemente y misterioso de que las garras del águila me arrancasen de encima de este yermo donde vivo, y me llevasen en ellas al vértigo de las alturas, (...) aunque sólo fuese para luego desgarrarme y atormentarme, y devorarme cruel en un festín sangriento. (DE LA PARRA, 1977, t.2, p. 208)

La voluptuosidad del trousseau

que aunque dejas burlado el lazo estrecho
que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.
(Sor Juana, 2014, p. 270)

En la última escena analizada, María Eugenia intuye que el vínculo con Gabriel Olmedo implica una relación de subordinación, pese a la atracción existente. Y, como ya observamos previamente, en las escenas del beso que involucran al poeta y a Leal, el cuerpo femenino se encuentra elidido. En cambio, hay otra zona en donde el deseo se inmiscuye, de manera lateral. Se trata de aquello ya señalado, que Susana Zanetti nombra como “lo aparentemente trivial” (2002, p.317) y coincide con la caracterización que efectúa Lucía Guerra. La investigadora señala que, en *Ifigenia*,

la voluptuosidad femenina se origina en el contacto del cuerpo con la fina seda, [...] las uñas recién pintadas o los labios

humedecidos por el carmín. Impulso sensual, vivido secretamente, que se inserta, de manera subversiva, en la identidad social de María Eugenia adscrita por el Deber-Ser del orden burgués (GUERRA CUNNINGHAM, 1994, p. 51).

Guerra considera que María Eugenia, en su habitación privada, en el espacio de lo íntimo, puede dar rienda suelta a la actividad sexual y al placer y abandonar el espacio de objeto pasivo a través de la imaginación. Esto se observa en la escena en la cual la protagonista extiende el trousseau sobre su lecho:

Y es tanto lo que él crece y lo que se multiplica, que para recibirlo, mi cama parece que se alarga de alegría, parece que se mueve, parece que camina y, por fin, mi cama cargada con mi trousseau, es un arroyo que tiende ondas, y remansos, y cascadas, y remolinos, y espuma de seda color de rosa. A veces, de tanto mirarlo, me dan ganas de bañarme en el arroyo, y sin pensarlo más, como el crespón no se arruga, me quito en un segundo mi kimona, me extendo sobre la cama y tomo un baño de seda (DE LA PARRA, 1977, t.2, p. 129).

La investigadora explica que el trousseau es un atavío diseñado para la noche de bodas en la que se legaliza la relación sexual y, desde un enfoque masculino, implica la posesión de la mujer. Sin embargo, en la escena, cambia su significado y la protagonista se transforma en el "Sujeto agente" (1994, p. 51). La imaginación traduce lo sensual en escenas vinculadas a la naturaleza. Podemos ver en *Ifigenia* una corriente por donde la protagonista aniquila su objetivación social para transformarse en un sujeto. En ese contexto, la potencia imaginaria funciona como espacio abierto al aprendizaje, marca que la diferencia del *Bildungsroman* clásico. Si bien es una escena imaginaria, su formulación inaugura un recorrido sobre la sexualidad y el cuerpo femeninos que será retomado por otras ficciones en América Latina. En esta zona, Guerra Cunningham incluye una serie de novelas publicadas en un arco temporal extenso: *Las cenizas* (1942) de María Flora Yáñez; *La*

última niebla (1934) de María Luisa Bombal; *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Ángel; *La nave de los locos* (1984) de Cristina Peri Rossi y *La casa en llamas* (1989) de Milagros Mata Gil.

Anudando los puntos analizados en el presente trabajo, si en los tres primeros encuentros amorosos, María Eugenia Alonso encuentra el aprendizaje de la decepción o del temor, estos funcionan en la novela por oposición a las experiencias vividas en su cuarto, en la habitación privada. Estos espacios antitéticos articulan una subjetividad en la que la escritura y, especialmente, la literatura, ocupa un espacio central para procesar el cuerpo femenino. En ese recorrido, como vimos, la escritura deconstruye la aparente solidez del discurso masculino.

Referencias bibliográficas

AIZENBERG, Edna. "El *Bildungsroman* fracasado en Latinoamérica: el caso de *Ifigenia* de Teresa de la Parra". **Revista Iberoamericana**, n. 132-133, p. 539-546, 1985.

BELLOC, Bárbara. "Prólogo". In: _____. **El beso: escenas y secretos del arte de besar**. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

BLUMENBERG, Hans. **Descripción del ser humano**. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

BOHÓRQUEZ, Douglas. **Teresa de la Parra: del diálogo de géneros y la melancolía**. Caracas: Monte Ávila. s.d.

DE LA PARRA, Teresa. **Ifigenia**. Caracas: Monte Ávila, 1977. t. 1 e t. 2.

GONZÁLEZ BOIXÓ, José Carlos. "Feminismo e ideología conservadora". In: VELIA BOSCH (org.). **Teresa de la Parra: las memorias de mamá blanca**. Edición crítica. México: Fondo de Cultura Económica/Archivos, p. 231-243, 1996.

GOMES, Miguel. "Ifigenia de Teresa de la Parra: Dictadura, poéticas y parodias". **Acta Literaria**, n. 29, p. 47-67, 2004.

GUERRA CUNNINGHAM, Lucía. "Invasión a los cuarteles del silencio: estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana". **Inti: Revista de literatura hispánica**, n. 40, p. 49-58, 1994.

GUSMÁN, Luis. "El antiepitafio". In: ____. **Epitafios**. Buenos Aires: 17gri-
ses, 2018, p. 79-83.

KOVAL, Martín. **Vocación y renuncia: la novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial**. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2018.

KRISTEVA, Julia. **Poderes de la perversión: ensayos sobre Luis Ferndinad Celine**. México: Siglo veintiuno, 1989.

LAGOS POPE, María Inés. "El Bildungsroman y el relato de formación de protagonista femenina". In: ____. **En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica**. Chile: Cuarto Propio, 1996, p. 29-45.

____. "Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica: desde *Ifigenia* (1924) hasta *Hagiografía de Narcisa la bella* (1985)". In: CLASTRO-KLAREN, Sara. **Narrativa femenina en América Latina: prácticas y perspectivas teóricas**. Madrid: Iberoamericana, 2003, p. 237-237.

MARCHESE, Ángelo & FORRADELLAS, Joaquín. **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria**. Barcelona: Ariel, 2007.

MATTALÍA, Sonia. "Introducción". In: **Ifigenia de Teresa de la Parra**. España: Anaya/Muchnik, 1992, p. 5-60.

MALIGEC, Christopher. "*The Raven* as an elegiac paraclausithyron". **Poe studies**, v. 42, 2009, p. 87-107.

MELGAR PERNÍAS, Yolanda. **Los bildunsromane femeninos de Carmen Boullosa y Sandra Cisneros**. Londres: Támesis, 2012.

RIVERA GARCÍA, Antonio. "Política y estética de la abyección: una aproximación a partir de la imagen cinematográfica". **Política Común**, Michigan, v. 10, 2016.

SCHNIRMAJER, Ariela. "Introducción". In: ____. **Ciudades. Retazos ardientes: la cuestión social en las Escenas norteamericanas de José Martí.** Buenos Aires: Corregidor, 2019.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. **Nocturna, mas no funesta. Poesía y cartas.** Edición, prólogo y notas de Facundo Ruiz. Buenos Aires: Corregidor, 2014.

ZANETTI, Susana. "La escuela de las esposas: Ifigenia de Teresa de la Parra". In: ____. **La dorada garra de la lectura: lectoras y lectores de novela en América Latina.** Rosario: Beatriz Viterbo, 2002, p. 315-353.