

IFIGENIA DE TERESA DE LA PARRA: LA OTRA NARRATIVA VENEZOLANA

Douglas Bohorquez

La carta y el diario son máscaras a través de las cuales *Ifigenia* (1) en tanto novela fluye; a través de ella se relaciona parodialmente con la tradición narrativa venezolana: niega irónica y paródicamente el género novela, para afirmar un diseño crítico, cómico y especular. La carta y el diario desdoblan, son espejos crítico-irónicos en los que la novela como género-verdad se niega a la vez que afirma o enuncia otro modelo, fundado en el juego, en la relación crítica, dialógica con la tradición literaria.

Enunciados que se insertan en la enunciación de la novela, la *carta* y el *diario* tienen un carácter auto-reflexivo que develan el perfil lúdico, imitativo, plurilingüe y heterológico, de una ficción que se hace a partir del travestimiento de géneros y formas. Epístola y diario no son sino máscaras, formas de simulación (2) que enuncian y develan la *comedia*, la puesta en escena un tanto teatral, un tanto cómica y reflexiva que hace de sí la novela.

Hay en *Ifigenia* un gusto y placer de las formas —máscaras— (epístola, el diario, la comedia, la tragedia...) y de su exhibición como formas lúdicas, travestis, con lo que la ficción se nos entrega en una suerte de compulsión por el disfraz, estimulada por un secreto deseo de parecer-otro, de mostrarse especularmente.

La carta, en particular, refiere reiteradamente la identificación de María Eugenia Alonso, con Cristina de Iturbe, suerte de alter-ego y de lectora ideal y su afán por verse reflejada en ella. Por otra parte, la carta revela la conciencia de una heroicidad aún no escrita y opera, al interior de la enunciación novelesca, una escisión reflexiva que indica la búsqueda de esa otra novela, no legada por la tradición.

Esta es precisamente la *distancia crítica* que establece *Ifigenia* con respecto a las novelas románticas, tan dadas a lo autobiográfico y a la efusión lírico-sentimental. Será la carta la que se parezca o imite las novelas y no al contrario, de tal modo que no se extravíe la búsqueda de esa identidad diferencial.

El tono confesional, irónico y de desenfado vital a la vez que oculta el ardid de la ficción y la hace verosímil, transgrede los códigos de una heroicidad romántica concebida tradicionalmente en términos de un patetismo melodramático. Teresa de la Parra sabe que "el público adora las confesiones" (3) y por lo tanto el diseño y los mecanismos de simulación ficcional de

Ifigenia (esas máscaras formales que son la epístola, el diario, la comedia, la tragedia) corresponden a esa especie de contrato tácito con un lector que desea consumir 'verdades', es decir, un lector educado en los patrones de la novela realista.

La novela hunde sus raíces en lo imaginario, pero semeja ser una carta, un diario, una comedia, una biografía. Simula ser verdad, aun cuando formal y secuencialmente pasamos de un disfraz a otro. *Un contrato de verdad*, como hemos dicho, sin embargo, ha permitido la identificación del lector con un personaje, María Eugenia Alonso, quien no es sino un ser de ficción, ambiguo, alterno, en el que convergen experiencia vital e imaginación.

El sentido de la carta, como luego el del diario están dados pues, por este propósito confesional y catártico. La carta y el diario liberan de angustias y opresiones personales, conforman el universo de una intimidad un tanto asfixiada cuya confesión propone y supone la amistad con el otro, Cristina, el lector. La escritura de la carta enlaza, permite el contacto, la comunicación, y a partir de esa relación de amistad fundada en la confianza, genera, re-inventa la subjetividad en el texto.

La identificación que en estos términos se plantea con el lector se metamorfosea en seducción. Seduce esta intimidad misteriosa de una escritura epistolar que para realizarse y revelar sus secretos, su verdad, exige la estricta soledad del cuarto: "Te escribo en mi cuarto cuyas dos puertas he cerrado con llave" dice la heroína. (*Ifigenia*, p. 10).

Lo que la carta y el diario revelarán, invocando el recuerdo, será precisamente el desamparo existencial de María Eugenia Alonso. Tiempo imaginario de la novela y tiempo real de la confesión se cruzan en la estructura virtual de un texto que hace del diálogo y juego intertextual lúcidos instrumentos de indagación de sí mismo y de exploración de nuevas posibilidades de la ficción en el contexto de la narrativa venezolana.

Ifigenia maquilla y finge —a través de la carta, del diario, una confesión que se da como contrato de verdad: esta es su dialéctica de una seducción que opera por identificación especular. Como María Eugenia Alonso somos también sujetos de esa *escritura-espejo* que nos enlaza en su dimensión amorosa y virtual.

La amistad, esa forma compleja del deseo, nos inscribe en una escritura que nos reúne, nos completa, más allá de la fragmentación y del desamparo. La escritura-lectura es un modo de recuperación, de auto-integración. Perpetuamente adolescente, María Eugenia se mira, se exhibe en una escritura epistolar que se continuará luego en la escritura de un diario también íntimo, confesional.

Lo que María Eugenia se ha venido planteando como el proyecto de una liberación personal se verá sin embargo, truncado. La lectura es un goce prohibido: “Ah si tía Clara supiera que estoy leyendo ahora el *Diccionario Filosófico* de Voltaire” (*Ifigenia* p. 79). La novela que había adoptado a través del proceso de formación de la heroína la forma “la novela de educación o aprendizaje” (“bildungsroman”), con mucho de sus rasgos específicos (autoeducación, conflicto de generaciones, prueba amorosa) con el fracaso se ha topado.

La escritura del diario se ha vuelta trágica, revela la imposibilidad de realización de María Eugenia ante el cerco de prohibiciones, prejuicios y censuras del medio familiar. El diario, que significativamente comienza en la segunda parte, llamada “El Balcón de Julieta” en clara alusión intertextual a la tragedia de Shakespeare, se escribirá al igual que la carta, en una reclusión que en su connotación religiosa. Parece más bien, ‘iluminar’.

Carta y Diario están unidos por una misma propiedad estructural a la vez que enuncian formalmente la novela, la

cuentan y la comentan. Relatando el proceso mismo de autoformación y fracaso de María Eugenia Alonso, carta y diario se constituyen en ejes discursivos en torno a los cuales la novela se comenta como estructura y como tradición, como género y como proceso.

Hemos observado que es este precisamente uno de los rasgos constitutivos de la *modernidad de Ifigenia*: su capacidad para desdoblarse, para nombrarse a sí misma en una trama de enunciados que más allá de la historia referida, indican constantemente su reverso, la inteligencia secreta de lo literario. Formas, técnicas, géneros, procedimientos, dialogan intertextualmente en *Ifigenia* para producir una novela cuya ambigüedad subrayan también elementos significantes propios de la comedia.

La primera parte de *Ifigenia* es acentuadamente cómica, de una comicidad fundada en el humor, en la ironía, en la sátira, en el juego al ridículo. Se trata, por supuesto, de un sentido del humor y de lo cómico, finos, a ratos intelectuales y no exceptos del sentimiento de melancolía.

A partir de la segunda parte de la novela, estos signos propios de la comedia, van cediendo espacio al conflicto trágico y el ritmo y forma de la escritura se ven cada vez más marcados por el espíritu de melancolía y por la historia sacrificial de María Eugenia Alonso, destinada ahora a transfigurarse en una suerte de Ifigenia criolla.

Pero desde el inicio, el humor y una inteligente y matizada gracia de lo cómico se proponen ridiculizar, desmitificar las costumbres, los conceptos e ideas de unos personajes que habían y piensan aún en términos de una sociedad colonial, impermeable al cambio, a los nuevos conceptos y prácticas de la sociedad moderna. Mentalidad colonial, antigua, que se encarna, como se ha observado, en las figuras de la Abuelita, la tía Clara, el tío Eduardo y su mujer María Antonia.

La comedia y el juego humorístico se instalan en el contraste de concepciones: María Eugenia, una exquisita "señorita", educada en Europa, viene de Francia, un país que la ha deslumbrado en su pleno auge moderno y debe enfrentarse ahora, en Caracas, a una sociedad, a unas maneras y ritos de vida coloniales, que no comparte. Sus primeras armas serán el humor, el contraste irónico, cómico, paródico en ocasiones, siempre inteligente, agudo, fino.

Ya en el viaje mismo hacia La Guaira, la relación amistosa entre María Eugenia y un diplomático y poeta colombiano que la corteja y pretende besarla culmina en una escena trágica: el poeta miope, derrumbado en el suelo del barco busca infructuosamente sus lentes. Observamos que la propia María Eugenia refiere a Cristina esta situación en términos de una *escena*.

La desaveniencia, la diferencia de actitudes, de opiniones, originará y conducirá al despliegue de lo cómico: la falta de "tacto" del poeta lo llevará al ridículo de la caída; el desacuerdo reiterado con la Abuelita, tía Clara, María Antonia y tío Eduardo provocará la inteligente ironía, el fino humor discursivo de María Eugenia, quien de ese modo se defiende de sus "queridos" adversarios.

El humor, a ratos irónico, a ratos melancólico, nunca grotesco, es el lenguaje-ciudadela de María Eugenia Alonso. Son sus adversarios los que hacen la comedia del ridículo, los que caen en el mal gusto, en la imbecilidad: particularmente María Antonia y el tío Eduardo tienen esta calificación despectiva, maniobran detrás de la Abuelita contra María Eugenia. Son personajes perversos. Sus figuras serán presentadas entonces bajo el ángulo de humor y una comicidad negativos, corrosivos. En relación a ellos las figuras de la Abuelita y la tía Clara están inmersas o contaminadas de un humor más bien positivo, en algún modo compasivo.

Agente de discordia, el tío Pancho se constituye en una especie de mediador cómico de esa libertad que desea María Eugenia y que cercena el ambiente familiar. El discurso del tío Pancho es pues, según la misma calificación de María Eugenia, “disparatado”, “paradojal” y por eso mismo cómico, irónico, humorístico. Arraigadas en una alegría vital a contracorriente de convenciones y verdades consagradas, las palabras y actitudes del tío Pancho, al provocar la risa, liberan del peso opresivo de las costumbres y fórmulas estereotipadas. Su figura y su lenguaje, de un humorismo cordial, casi jocoso, contagiante, parecieran apuntar hacia una relación intertextual con la escritura lúdica y cómica de Cervantes a través de esa cifra paradigmática del humor que es Sancho Panza.

Generoso, gran dispensador también como María Eugenia, el tío Pancho ha consumido el resto de su fortuna en Europa. Su filosofía del *carpe diem* escandaliza a la Abuelita y a la tía Clara.

Hay pues en *Ifigenia* un humor, una comicidad de estirpe cervantina. *El ingenioso Hidalgo Don Quijote* es en *Ifigenia* el modelo de la novela cómica de sí misma, de la novela moderna que hacer del humor una forma de reflexión autocrítica. También como Don Quijote, a consideración de la Abuelita y de la tía Clara, María Eugenia parece haber perdido el juicio a causa de sus secretas lecturas y se desplaza, por lo tanto en el límite de lo anormal.

La ficción y el disparatado humor crean confusión, desordenan, constituyen ese ámbito alterno de la irrealidad de la ilusión, que la Abuelita, el tío Eduardo, la tía Clara, María Antonia, sienten como un poder amenazante, desestabilizador, que es necesario reducir.

Determinadas y específicas figuras retóricas crean el espacio literario de lo cómico y del humor en *Ifigenia*: la ironía,

la parodia, la sátira, un atenuado y fino sarcasmo, la hipérbole, entre las más reiteradas. Conforman el espacio de una ambivalencia textual en el que se enfrentan, se relativizan y relajan las normas y los principios estrictos, rígidos, bajo lo que se pretende re-educar a María Eugenia Alonso.

La ironía y la parodia cobran en este contexto particular relevancia puesto que instrumentan el juego dialógico y la crítica de la ficción misma, superando así las concepciones monológicas del realismo tradicional y en especial la concepción romántica, caracterizada por la visión idealista, por la fusión del autor con respecto al universo creado.

La ironía y la parodia permiten tomar distancias a Teresa de la Parra frente al proceso mismo de la creación. Vemos como María Eugenia es personaje, ficción, pero también lectora crítica hasta el grado incluso, de la parodia. La autora introduce de este modo la *distancia crítica*, irónica, con respecto a sus personajes y al universo de la ficción que cobra así autonomía.

La ironía configura esta otra escena de la reflexión crítica, humorística, que hace de María Eugenia un personaje muy vital, pero también una conciencia crítica. *Ifigenia* es la escritura romántica decepcionada, corroída por la crítica irónica y paródica de la lectura. La comedia, el espacio que ésta otorga a la duda, a la reflexión, a la ironía y la parodia han desplazado el romance idílico que se transfigura, dada la imposibilidad de su realización, en tragedia.

El lector, constantemente interpelado tras el nombre y la máscara de Cristina de Iturbe es llevado a asumir su goce destructor en este perverso y cómico drama de lenguaje. La ironía, acto de inteligencia y humor, ha borrado la verdad original y en su lugar aparece la confusión y el juego de palabras. Es la pasión por el maquillaje que con tanto fervor defiende María Eugenia:

- Mira, tía Clara, yo me pinto y me pintaré siempre, porque la inteligencia está hecha para corregir y perfeccionar la cara de la naturaleza... Adoro la pintura! si, si, ¡lo declaro, lo confieso y lo grito! me gusta tanto que me pintaré ahora y me pintaré después, y me pintaré cuando esté vieja, y me pintaré para morirme, y hasta después de muerta, el día del juicio final, cuando resucite, creo que escucharé mi sentencia con un lápiz de labios en la mano pintándome la boca!

(*Ifigenia*, p. 108-109)

No hay un solo rostro en María Eugenia así como no hay un solo lenguaje en la novela. La ironía y la parodia, como el lápiz de labios también maquillan, ocultan y hacen aparecer un otro texto hecho de simulación y verdad. *Ifigenia* tal como lo reclama la tía Clara a María Eugenia, mezcla "los santos y las cosas de Dios, con los disparates", (*Ifigenia* p. 108-109).

Lo cómico consiste precisamente en esta aparición textual del "disparate" que opera la ironía y el juego de conceptos que hacen emerger también la convergencia y confrontación entre la palabra sagrada del mito y la palabra profana que convoca la novela.

Esta es precisamente el cuerpo bifronte, cómico, travesti de *Ifigenia*; por un lado los lenguajes sagrados o institucionales del mito, de la tradición romántica y modernista y por otro lado su subversión humorística a través del juego irónico y paródico que los denuncia y los pervierte. La ironía, como la *sonrisa* y el *perfume* son signos de distinción, de diferencia, hacen la elegancia del cuerpo escrito, es decir pintado, maquillado.

NOTAS

- (1) *Ifigenia* en Teresa de la Parra. *Obra*. (Narrativa, ensayos, cartas). Selección, estudio crítico y cronología de Velia Bosch. Incluye además: "Teresa de la Parra: las voces de la palabra" por Julieta Fombona y "Bibliografía" compilada por Horacio J. Becco y Rafael A. Rivas. Caracas. Biblioteca Ayacucho N° 95, 1982 352 p.
- (2) Considerados como formas de simulación, la epístola y el diario configuran a *Ifigenia* como una suerte de cuerpos cosmético, travesti, más allá de toda identificación o reivindicación sexual, que se hace *exhibiéndose* en el juego de máscaras y escenas que lo constituye: "La mariposa convertida en hoja, el hombre convertido en mujer, pero también la anamorfosis y el trompaoeil no copian, no se definen y justifican a partir de las proporciones verdaderas, sino que producen, utilizando la posición del observador, incluyéndolo en la impostura, la verosimilitud del modelo y se incorporan como en un acto de depredación, su apariencia, lo simulan" Severo Sarduy. *La simulación* p. 19. Caracas Monte Avila Editores.
- (3) Hay en nuestra autora una aguda percepción crítica de lo que ha sido la novela tradicional y por lo tanto, de la necesidad de una nueva relación con el lector: "La seguridad que sentía de no creerme aludida fue lo que me hizo llevar al extremo del desenfado el tono de María Eugenia Alonso, y ese tono resultó más real que la realidad misma, nadie ha sentido la transposición, han creído en la auténtica biografía y cree que es ahí donde está el secreto del éxito de *Ifigenia*" (Teresa de la Parra". Cartas dirigida a destinatario desconocido en *Obras Completas*. p. 930. Caracas. Editorial Arte. 1965).