



Universitat Autònoma de Barcelona

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HUMANIDADES

TESIS DOCTORAL

ESPEJO, CUERPO E IDENTIDAD EN *IFIGENIA*
(TERESA DE LA PARRA, 1924)

PRESENTADA POR MARÍA CARMELA MALAVER NARVÁEZ

DIRIGIDA POR EL DR. VÍCTOR CARREÑO

TUTOREADA POR LA DRA. HELENA USANDIZAGA LLEONART

BELLATERRA (BARCELONA)

2015

La primera fase de esta tesis doctoral fue realizada gracias a la Fundación Gran Mariscal de Ayacucho (FUNDAYACUCHO), la cual me concedió una beca durante el período 2006-2010 para cursar estudios doctorales con lo que pude realizar la primera etapa de investigación.

Agradecimientos:

Al Padre, Hijo y Espíritu Santo, al Arcángel Miguel, los maestros y a la Madre divina (todas sus manifestaciones, especialmente Virgen del Valle, Montserrat y la Mercé) por haberme apoyado e iluminado en este camino y por haberme permitido culminar, aprender y crecer en el no tiempo.

A la energía inspiradora de Sarasvati

A Gurú Ram Dass

A mis primos Manuel Marcano, Antonio Hernández, Dhorys Cristina León por representarme en Venezuela ante Fundayacucho, sin ellos no hubiera materializado la base terrenal para venir aquí.

A mi director de tesis Víctor Carreño por el apoyo, los ánimos y la confianza en mi proceso, incluso cuando yo misma creía que no llegaba con el tiempo, por sus aportes, seriedad y paciencia el cuidado que puso para corregirme.

A mi tutora Helena Usandizaga por el apoyo, la comprensión y paciencia.

A mi madre, hermana María José, a mi sobrina Oriana.

A mi primo Tomás Alfaro, a mi tía Lothia, mi tío Toñito Narváez , mi prima Lothia Carmen por los auxilios materiales en determinados momentos de este camino.

A Norelia Chacón, hermana del alma, gracias por el apoyo material y espiritual, por darme ánimos, por ser un apoyo incondicional de tipo material, moral, espiritual y familiar en tiempos difíciles.

A Sandra Gea por ayudarme con las traducciones del francés y servirme de intérprete entre museos e instituciones francesas del perfume. Gracias por todo el amor y profesionalismo que puso en cada traducción y por los ánimos brindados para que siguiera con mi trabajo.

A Diómedes Cordero por el apoyo incondicional en los inicios de mis tesis.

A Edgar Díaz

A Nidesca Suárez por la charla esporádica sobre María Eugenia y la novela, por darme ánimos.

A Sonia, Catano y Toñito Narváez Acosta por el apoyo, por prestarme su despacho por ser un oasis para que pudiera seguir con la tesis cuando estaba en Venezuela.

Al Prof. Jesús Cruz por darme los ánimos para venirme a España y cursar el doctorado cuando el panorama fue difícil.

A Lluc y a Guillem por aportar a mi camino el amor y la ternura.

A Silvano Enrique por el apoyo material para llegar al feliz término.

A mis maestros y la energía de Omram Mikael Avainov, Gurú Ramdas Ji, Osho

A Erin Carr mi quiropráctica por ayudarme a recuperar la salud que fui perdiendo en el camino.

A lo grandes maestros de mi vida:

A mi maestra de Shakti dance Pilar Ucar (Haridyal Kaur) por el apoyo brindado para recuperar danzando las fuerzas perdidas en el camino. Gracias por tanto.

Al grupo de Bhakti yoga, a Sunsun Love por la energía y vibración que han dado las fuerzas para seguir a pesar de tantos obstáculos, han sido mi oasis donde repongo fuerzas para seguir.

A la Sra. Adelina porque su compañía ha impulsado el feliz término.

A Ana Hernández, Santiago Manjarrés

A Giorgia y Estefanía

A los museos del perfume Barcelona, Francia (Grasse), a la Osmoteca de Versailles.

Dedicatoria

A las grandes maestras de mi vida, inspiración eterna en mi camino

A mi madre: mi mejor maestra, la persona a quien corresponden todos mis logros. Y como Teresa de la Parra te lo dedico a ti “dulce ausente” que fuiste mi padre, mi madre, mi gurú,... fuiste todo... fuiste tanto, no hubo tiempo suficiente para agradecértelo. Por la lluvia de bendiciones que siempre derramaste sobre mí y que seguramente sigues enviando desde el cielo. Gracias por tanto.

A Ángela Salazar: maestra, amiga e inspiración en este trabajo.

A la maestra Nuncia, Tía Lucha, Maestra Angélica, Profesora Adelaida.

A mi hermana querida María José

A mi sobrina maravillosa Oriana Camila

A mi papá, aunque estuviste ausente mucho tiempo en mi vida te dedico este trabajo a ti también; por los breves espacios compartidos, siempre orgulloso de mí, dándome ánimos y seguro de que lo lograría. Gracias por las bendiciones que ahora me mandas desde el infinito con tu modo informal y desapegado de querer.

A mamá Bari y papá Domingo

A mi hermana del alma Norelia y a Arún

Índice

	Páginas
Introducción	9
 Capítulo I	
I. Teresa de la Parra al otro lado del espejo: la autora vista por sí misma y por sus contemporáneos.....	14
II. Elementos metodológicos en Espejo, cuerpo e identidad en <i>Ifigenia</i>	21
1.- La pregunta o planteamiento del problema.....	21
2.- Recurso metodológico.....	25
3.- Estado de la cuestión.....	34
4.Resultados.....	46
 Capítulo II	
1.- El espejo como afianzador de la identidad. La construcción del cuerpo en el espejo. Teresa de la Parra e <i>Ifigenia</i>	51
2.- La construcción del cuerpo y la identidad a través del espejo. La trascendencia de los instantes frente al espejo.....	51
Umbrales y puertas que se despliegan o se atraviesan en el espejo.....	53
2.1.- Primera puerta: El umbral del desamparo. El reflejo de la orfandad y la colegiala.....	53
2.2.- Segunda puerta. El umbral de París: El reflejo de la mujer chic. La belleza como descubrimiento.....	60
2.3. Tercera puerta: El umbral de la satisfacción. El elogio del espejo...	68
2.4.- Cuarta puerta. El cuerpo como espejo de la representación femenina. El umbral de la sensualidad versus el pudor: El trousseau, “la prenda fatal.....	69
2.5.- Quinta puerta. El umbral de Hestia: El reflejo de las premoniciones	

y el estigma de tía Clara, la mirada amenazante de la soltería.....	80
2.6.- Sexta puerta. El umbral del amor a sí misma: El narcisismo.....	84
2.7.- Séptima puerta. El umbral de Áulide. Complejos y complejidades que se reflejan en el espejo la noche de la huida.....	89
2.8.- Octava puerta: El umbral de la derrota. La precariedad de la belleza.....	91
2.8.1.- El ilusorio sub-umbral de la felicidad. El beso de Gabriel.....	92
2.9.- Novena puerta: El umbral del sacrificio: La metamorfosis o transformación de la víctima sacrificial. Transformación y sacrificio de María Eugenia expresados en el espejo.....	93
2.9.1.- La Despersonalización o pérdida de la identidad. El paso del vestido charmeuse de seda rosa a la “nube blanquísima de encaje Chantilly”.....	93
2.9.2.- Sacrificio y tragedia. Cambio de identidad y cambio de atuendo. De sacrificadora a víctima sacrificial. (El paso del traje de organdí al traje nupcial).....	99

Capítulo III

El mito de la belleza en *Ifigenia*

1.- Breve acercamiento a la historia de la belleza.....	110
2.- La belleza y Teresa de la Parra.....	114
3.- La belleza y su trascendencia.....	120
4.- La belleza vinculada al matrimonio.....	126
5.- El temor a la vejez y la pérdida de la belleza.....	138

Capítulo IV

El perfume como esencia identitaria en *Ifigenia*

1.- Breve incursión en la historia de la perfumería.....	145
2.- El perfume y las emociones en <i>Ifigenia</i>	151

3.- Movimiento del alma a través del perfume: Nirvana de Bichara Vs Origan de Cotty.....	153
3.1.- El perfume como reflejo.....	154
3.2.- El perfume como aliado en las estrategias femeninas.....	154
3.3.- La seducción del perfume.....	157
3.4.- Los olores de la cotidianidad de María Eugenia: El Nirvana de Bichara como sello identitario.....	163
3.5.- Origan de Coty: aterrizaje forzoso.....	169
3.6.- El desenlace: El cedro y la solidez.....	181
Consideraciones finales.....	185
Sinopsis de la novela.....	195
Anexo visual.....	202
Bibliografía.....	207

Introducción

Abordar la novela *Ifigenia* de Teresa de la Parra (1924) nos lleva a aproximarnos a la Caracas de la época. En la obra se retrata a esa “ciudad de los techos rojos” y la posición de la mujer a inicios del siglo XX, donde se tomaron los rasgos aparentes de la modernidad, pero con ideas ancladas en el pasado.

Ifigenia ha sido extensamente trabajada desde diversos puntos de vista. Sin embargo, los estudios realizados hasta ahora han tocado levemente el espejo como tema, pero sin centrarse en este elemento. Un rasgo que define tanto a Teresa de la Parra, como al personaje principal de *Ifigenia*, María Eugenia Alonso es la importancia que le otorgan a los espejos, al atuendo, al arreglo personal, a la moda y a la construcción de la belleza. Esta tesis doctoral denominada **Espejo, cuerpo e identidad en *Ifigenia*** (Teresa de la Parra, 1924) parte de la necesidad de ahondar en estos elementos como ejes temáticos determinantes en la construcción del sentido de la novela. La evolución que vive nuestra heroína se va logrando cada vez que se mira al espejo de ahí que el espejo, el cuerpo y la identidad sean temas dignos de estudio en la obra. **Espejo, cuerpo e identidad en *Ifigenia*** surge como una necesidad de vincular estos tres elementos muy presentes en la obra y de vital relevancia para su desenlace. Cada mirada al espejo brinda un cuerpo al personaje y lo conecta con una nueva identidad. Nos sumergiremos en la interioridad de María Eugenia Alonso a través del espejo, fiel confidente e interlocutor de la heroína.

El espejo actúa como afianzador de la identidad en la obra. Este es el procedimiento narrativo fundamental porque a través de esta premisa Teresa

de la Parra configura a su personaje principal (María Eugenia Alonso) y en consecuencia todo el entramado de acontecimientos narrados en la novela. Nuestra heroína está constantemente tomada por la incertidumbre y la duda y es frente al espejo donde se responde buscando darse un cuerpo determinado.

La construcción la belleza frente al espejo basándose en la moda vigente, el perfume, el maquillaje y el peinado serán herramientas a través de las cuales este personaje se crea, erige su identidad, expresa su rebeldía, se empodera y transmite su mensaje al mundo. La novela muestra a la mujer en un contexto donde la voz es silenciada, o se le permite decir muy poco, de acuerdo con el discurso que impera en el entorno de la Caracas de la época que exalta el sacrificio femenino, la virtud de la modestia, el repliegue, la sumisión y el silencio. En la novela se juega con elementos que pueden ser analizados como un texto, los cuales están se manifiestan en la imagen o identidad construida por la protagonista.

Con el fin de ir logrando una integración de la forma como se construye la identidad en la novela hemos dividido este trabajo en cuatro capítulos:

En el capítulo I haremos un preámbulo para conocer a la autora vista por sí misma y sus contemporáneos. También estableceremos la metodología, explicando los conceptos que se desarrollarán en el trabajo, haremos un itinerario en la crítica venezolana y latinoamericana acerca de la obra y explicaremos algunos conceptos básicos para la comprensión del contenido del trabajo.

En el capítulo II haremos una aproximación al personaje a través de su reflejo al espejo. Hemos dividido cada aparición ante el espejo con umbrales y puertas que se despliegan y que una vez traspasadas conectan con una nueva

identidad a nuestra heroína. La mirada al espejo como incursión o viaje a la interioridad del personaje, la construcción del cuerpo y de la identidad a través de éste son los temas centrales de éste estudio. También nos aproximaremos al tema del narcisismo en la novela. Nos aproximaremos a la hermenéutica simbólica conectando determinados momentos con el símbolo y el mito que le corresponde: Narciso, la esencia afrodítica y artemisal de la doncella, la Ifigenia mítica, la tía como representación de Hestia. Cada mito asociado al personaje cobrará vida en la puerta o umbral que le corresponde.

En el capítulo III mostraremos la trascendencia de la belleza en la obra. Para eso haremos un breve recorrido en su historia a través de tiempo, mostraremos el tema de la belleza en vida de la autora y haremos un análisis del personaje y su entorno para determinar que el mito de la belleza influye en la identidad de la heroína.

En el capítulo IV se vincularán los efectos de los aromas a las emociones. En la novela el perfume y los olores tienen una especial relevancia, ya que influyen en el desenlace de la obra. Se vinculará esto con la historia de la perfumería para demostrar avances interesantes en este campo que pueden apreciarse en la obra. También intentaremos vincular el perfume a la identidad del personaje principal, puesto que funciona como espejo y reflejo de la protagonista.

Intentaremos demostrar que al igual que la mirada de Narciso a su reflejo lo lleva a la perdición, María Eugenia es arrastrada a la tragedia al conectar con ese otro que es sí misma y que la aguarda en la hendidura esencial que se la abre en el espejo.

Espejo, cuerpo e identidad en *Ifigenia* (Teresa de la Parra, 1924)

Capítulo I: Elementos metodológicos en Espejo, cuerpo e identidad en *Ifigenia*

I. Teresa de la Parra al otro lado del espejo: la autora vista por sí misma y por sus contemporáneos

La escritora Teresa de la Parra vivió cuarenta y seis años durante los cuales escribió dos de las novelas más representativas de la literatura venezolana: *Ifigenia* (1924) y *Memorias de Mamá Blanca* (1929). Puesto que su obra está muy tamizada por una representación directa o ficcionalizada de su vida y su contexto histórico y cultural, para comprender mejor *Ifigenia* y la importancia del espejo en la novela, conviene indagar lo que está al otro lado de ese espejo imaginario, velado o transformado: la autora vista por sí misma y por sus contemporáneos.

A pesar de haber nacido en París (1889) y haber pasado parte de su infancia en España, Teresa de la Parra era profundamente venezolana, conexión afectiva presente a lo largo de su obra, cartas y diario, donde se siente la evocación de la tierra amada de la cual estuvo alejada tanto tiempo. *Ifigenia* fue escrita en Venezuela, gran parte de ella en Macuto, cerca del mar, en la novela se muestra la Caracas de los años 20, ciudad marcada aún por las costumbres de la Colonia, las cuales Teresa plasma con encanto e ironía en las páginas de su libro.

Yo tengo muy buenos recuerdos de Macuto. Allá escribí casi toda mi novela *Ifigenia*. Me encerraba a escribir en una casita en ruina que pertenecía a los Guzmán y no tenía techo sino en el salón. Yo lo hice barrer y puse junto a la ventana una mesa de pino y una silla de extensión. Oía las conversaciones de la gente por la calle, a veces se paraban junto a mi ventana abierta sin sospechar que yo estaba del otro lado. Les intrigaba a algunos los motivos que me llevaban a encerrarme en aquella casa que les parecía horrible y a mí me

encantaba(...)¹ (De la Parra, 1982, p. 559).

Con esta primera novela, cuyo germen había publicado ya en 1922 bajo el título de *Diario de una señorita que se fastidia* en la revista *La lectura semanal*, dirigida por el escritor José Rafael Pocaterra, gana el premio anual de 10.000 francos otorgados por la Casa Editora Franco-Ibero-Americana de París.

El poeta colombiano Ismael Enrique Arciniegas recuerda que en su primer encuentro con Teresa, en un banquete ofrecido por la legación venezolana en Bogotá, lo impresionaron su belleza y su gracia, y rememora con humor una discusión originada por haberse burlado él de sus aires de escritora al confesarle ella que estaba participando en un concurso literario:

— ¡Cómo!, le dije. ¿Será usted la autora de la novela de que me habla? ¡No faltaba más! Usted, muchacha una novela? Pues la he escrito [...]

— “Adiós coroto”, le dije imitando, con elisión de “eses”, una frase muy común en Caracas. Déjese de “bravezas”. Y ya que estamos en confidencias, ¿podría decirme cómo se llama la novela?

— “Diario de una señorita que escribió porque se aburría”.

— ¡Jesús!, le respondí. Eso es más largo que nombres y apellidos de brasileños [...] Se necesitarán Dios y ayuda y alientos de tenor para decir ese título.

— Pues así se llama. Y como usted cree que soy una marisabidilla, haga cuenta, ¿sabe? que nada le he dicho [...]

Y se levantó.

[...]

Pasados unos dos meses alcancé a ver a Teresa saliendo de uno de los espaciosos salones del Ministerio de Instrucción Pública, una noche de baile. Se dirigía al “vestiaire” por su abrigo, en compañía de su señora madre. Se destacaba flexible, esbelta y vestida con irreprochable elegancia [...]

Cuando estuve cerca de ella, me miró con algo de ceño, que se agravaba entre el brillo radiante de sus ojos, y me dijo, con palabras rápidas, que parecían puñalitos al escaparse de la blancura de sus dientes parejos:

— ¿Si sabe? Resultó usted mal profeta. Malísimo profeta. Me gané el primer premio. Y tuvo usted el “tupé” de vaticinarme un fracaso...” (De la Parra, 1984, pp. 69 y70).

Pronto se acostumbró Teresa a que *Ifigenia* generara reacciones extremas entre los “defensores de la moral y las buenas costumbres”, a las cuales ella solía responder con ironía la mayor parte de las veces, y ni tan siquiera directamente, sino en cartas que enviaba a sus amigos y allegados

¹ Carta a Vicente Lecuna, desde Leysin, 5 de abril de 1932

comentando con humor algún ataque dirigido contra su novela y más propiamente contra las opiniones emitidas por María Eugenia Alonso, personaje central de la misma. En carta dirigida desde París al escritor venezolano Enrique Bernardo Núñez (París, noviembre de 1925) comenta lo siguiente:

Veo que la situación de *Ifigenia* en Bogotá está “brava” vale decir muy divertida. Recibí, aunque muy tarde, un folleto, chabacano, pero graciosísimo; ¿quién es ese Carlos de Villena? que trata a María Eugenia Alonso con una furia ingenua, como si ni por un segundo se tratase de una ficción, a pesar repito de la chabacanería a mí me ha producido una sensación exquisita, es el comentario vivo y palpitante de nuestras ciudades pequeñas: María Eugenia Alonso viva pasa por la calle, Carlos de Villena detenido, en la esquina al mirar que se aleja la ataca esgrimiendo como energúmeno, naturalmente la moral; pero tal furia no es sino la exasperación del deseo, ante la mujer bonita, coqueta e inaccesible: en resumen es el homenaje más sincero y menos incómodo que puede recibir una mujer... De ser persona decente y de ser el folleto menos chabacano se prestaría a una respuesta divertidísima de parte de la propia María Eugenia Alonso (De la Parra, 1982, p. 544).

Apreciaba las críticas más que los elogios, razón por la cual contestó emocionada a la carta que le enviara Miguel de Unamuno comentando su novela, en su respuesta pudo establecer un verdadero diálogo con el escritor comentando pormenorizadamente las detalladas observaciones que éste le dirigió respecto a distintos aspectos de su libro. Una de las cosas que le agradeció fue haberle permitido el milagro del “desdoblamiento”:

Grandísima fue mi sorpresa el otro día, cuando al entrar en un recinto oí que hablaba Usted de “Ifigenia” ante numeroso auditorio: ¡Ya estaba leído! ¡Y con lujo de pormenores anotado! La analizaba Ud. detalle por detalle, sin entusiasmos ni elogios, sino con esa paciente curiosidad con que examina el naturalista un insecto del campo o la flor silvestre que por primera vez ha llamado su atención. Mi presencia no alteró ni un ápice el hilo de su conversación, y siguió detallando el libro como si entre la autora y la recién llegada no existiese el menor lazo común. Yo sentí al instante el milagro del desdoblamiento, me hice también auditorio, y por primera vez, encantada, libre de censura y de elogios directos, sin asomos de vanidad, tuve la sensación noble y reconfortante de haber escrito (De la Parra, 1982, p.560).

En 1929 publica su segunda novela *Memorias de Mamá Blanca*, donde rescata con bucólica ensoñación los días de su infancia transcurridos en la

hacienda familiar, cerca de Caracas, y refleja el alma criolla de una Venezuela que no volverá a visitar. Esta segunda obra, más conocida quizás, por ser de lectura obligatoria para muchos estudiantes de secundaria, no levanta las polémicas de su primer libro. Ella misma reconoce en una carta a Enrique Bernardo Núñez (1925) que este segundo libro no se presta a discusión y que si gustaba tenía pensado continuar con la serie, “puesto que termina la obra al cumplir ‘mamá Blanca’ siete años” (De la Parra, 1985, p.544).

En 1930 viaja a Colombia para ofrecer en tres ciudades de ese país (Bogotá, Barranquilla y Medellín) una serie de conferencias que tituló *Influencia de la mujer en la formación del alma americana*. Teresa de la Parra es recibida como toda una celebridad por la prensa y el pueblo colombiano.

El poeta Ismael Arciniegas escribe al respecto lo siguiente:

El día que llegó a Bogotá, la estación de la Sabana estuvo atestada. Damas y señoritas, también como en otras partes, le dieron la bienvenida con ofrendas florales. Ahí, esperándola, había diplomáticos, periodistas, poetas, literatos. Y grupos entusiastas se veían hasta encima de los vagones de nuestras clases trabajadoras. No parecía que fuera a una mujer a quien se recibía sino a un general vencedor, como en los tiempos desventurados de nuestras torpes matanzas” (De la Parra, 1985, p. 72)

Incluso comenta el poeta que sugirió a la escritora cobrar más por el boleto de entrada, el cual se había fijado en un peso, pues existía el peligro de beneficiar a quienes seguramente los revenderían. A lo cual ella le contestó:

Insisto en mi determinación, me dijo. No quiero que se crea que he venido con fin de lucro. Daría la entrada libre, pero se me ha dicho que eso tiene grandes inconvenientes [...] Y sucedió lo que le dije. Las boletas, compradas en su totalidad al abrirse la taquilla del teatro, fueron revendidas a precios altos. Hubo personas, me consta, que dieron cinco pesos por una. Lo mismo ocurrió en Medellín y en la Costa” (De la Parra, 1985, pp. 72 y 73).

Eran muchas las expectativas que levantaba la visita de la escritora, se esperaba que hablase sobre su persona, su vocación, de política, de sus libros, de la polémica causada por *Ifigenia*. Ella no eludió ninguno de los temas. Respecto a la vocación literaria expresó:

Sobre el segundo tema: el de la vocación literaria, —sólo les puedo decir,

que por mucho que la busqué para estudiarla, me pasó lo de siempre: no la encontré. A tal punto esa vocación literaria acostumbra perderse y desampararme, que cuando a veces, algún detractor —hay siempre murmuraciones que por falta de tacto nos dicen cosas agradables— cuando algún detractor hizo correr la voz de que no era yo la verdadera autora de mis libros, fui la primera en creerlo con bienestar y alegría. Perdida la vocación, me sentía libre de una gran responsabilidad, perdiendo también los libros” (Tres conferencias inéditas. Influencia de las mujeres en la formación del alma americana (De la Parra, 1985, p. 472-473, 1930)

Respecto a los libros confesó ser apenas una confidente de María Eugenia

Alonso y mamá Blanca:

Que mis libros ya no son míos, es hasta cierto punto la verdad. Fuera del nombre, que ha quedado como por distracción en las portadas impresas, no reconozco ya nada de mí en mis novelas. Escrita la primera por una muchacha de nuestros días, de quien nadie sabe aún el paradero; redactada la segunda por una abuela ya muerta, quien fue en su vida hospitalaria y cariñosa como tantas otras que estas ciudades de América guardan aún bajo sus techos de teja, tales relatos no tienen a mis ojos más autoras que esas dos ausentes. Situados en los extremos opuestos de la vida, se quedaron algún tiempo conmigo, me contaron sus ansias de vivir la una, su melancolía de haber vivido la otra, y terminadas sus confidencias, se fueron directamente a tiempo de editar los libros. (De la Parra, 1985, p. 473)

Sobre el ataque de los moralistas a *Ifigenia* expresó:

Son ya muchos los moralistas que con amable ecuanimidad, los más, o con violentos anatemas, los menos, han atacado el diario de María Eugenia Alonso, llamándolo volteriano, pérfido y peligrosísimo en manos de las señoritas contemporáneas. Yo no creo que tal diario sea tan perjudicial a las niñas de nuestra época por la sencilla razón de que no hace sino reflejarlas (De la Parra, 1985, p.473).

Y ya para ir introduciendo el tema que en realidad le interesaba desarrollar, el de la mujer en la formación del alma americana, agregó sobre su primera novela:

El diario de María Eugenia Alonso no es un libro de propaganda revolucionaria, como han querido ver algunos moralistas ultramontanos, no, al contrario, es la exposición de un caso típico de nuestra enfermedad contemporánea, la del bovarismo hispanoamericano, la de la inconformidad aguda por cambio brusco de temperatura, y falta de aire nuevo en el ambiente (De la Parra, 1985, p.473).

En esa ocasión, y en muchas otras, aclaró que no se consideraba sufragista ni feminista, ella era simplemente una observadora del papel que había desempeñado, y continuaba haciéndolo, la mujer en el espíritu de la colonia

que aún envolvía a las sociedades americanas. No era la participación en la política lo que le interesaba, sino la participación de la mujer en la vida cotidiana, observar lo que era, no reclamar lo que podría ser, a pesar de que ella era la imagen viva para muchas mujeres que la admiraban, sobre todo jovencitas, de lo que podría ser. Para zanjar de entrada su visión de la política en relación con las demandas feministas aclaró desde el principio:

Y es porque creo en general, a la inversa de las sufragistas, que las mujeres debemos agradecerles mucho a los hombres el que hayan tenido la abnegación de acaparar de un todo para ellos el oficio de políticos. Me parece, que junto con el de los mineros de carbón, es uno de los más duros y menos limpios que existen. ¿A qué reclamarlo? (De la Parra, 1985, p.474).

Luego agregó que su feminismo era moderado y que Gabriela Mistral, con quien tuvo una profunda relación de amistad, tenía planeado ir unos meses después a Colombia y seguramente les hablaría con mayor propiedad sobre el tema por conocerlo mil veces mejor que ella, ya que la poeta chilena sí era militante del movimiento feminista y comulgaba con sus ideas. La Premio Nóbel de Literatura (1945) guardaba gran cariño por Teresa de la Parra e incluso estuvo con ella durante parte de su convalecencia (1935), acompañando en sus cuidados a su entrañable compañera, la escritora y etnóloga cubana Lydia Cabrera.

Luego de la muerte de Teresa, Gabriela Mistral escribió “dos recados”. Cuenta Mistral en sus Recados a Lydia Cabrera que cuando el poeta y diplomático ecuatoriano, Gonzalo Zaldumbide, gran admirador y amigo íntimo de Teresa, le escribió para decirle que ésta había enfermado de tuberculosis y se encontraba en un sanatorio, ella no previó la gravedad del asunto imaginando que era del todo imposible que una enfermedad pudiera vencerla, pues recuerda que la dejó en París en 1932 viviendo “su ancha fiesta de

mujer”, rodeada de adoradores “que la celebraban sin engréirla”.

En 1931 comenzaron los síntomas de la enfermedad y una lesión en el pulmón le fue confirmada en 1932. Allí comenzó un largo período de reclusión en el cual solo escribió diarios y cartas a los amigos, muchos de ellos escritores. Estuvo internada en el sanatorio de Leysin (Suiza) durante más de un año, a veces esperanzada, otras resignada. Esto se puede comprobar en la carta a Vicente Lecuna, desde Leysin, el 5 de abril de 1932:

Querido amigo Lecuna: Me perdonará enseguida el que haya esperado tanto para contestar a su carta de septiembre, tan cariñosa, tan evocadora, tan simpática, cuando sepa la razón: he estado enferma y me encuentro actualmente aquí, en este sanatorio de montaña, siguiendo un tratamiento. Tengo una lesión en un pulmón que empieza. Creo que me curaré, y que me curaré muy pronto, pero mientras tanto hago la vida de los grandes enfermos: reposo absoluto en la cama, soledad, silencio, aire puro y prisión completa entre la nieve (De la Parra, 1985, p. 558).

Teresa llegó a desarrollar durante su enfermedad una cierta serenidad, o sabiduría, como comenta Gabriela Mistral en sus “recados”, respecto a la vida y a la muerte. En la carta desde Leysin (11 de septiembre de 1932) a su querido amigo el Dr. Zea Uribe, pionero del espiritismo colombiano, llega a afirmar:

Ya no le temo a la muerte. La monotonía de los días, exactos en esta prisión, ha aumentado a mis ojos la velocidad de la vida: tengo la impresión de volar en un tren hacia un punto, al que no puedo tardar mucho en llegar. (De la Parra, 1985, p. 575).

En 1935 regresa a París, y en 1936, en busca de una curación que sabía que ya no llegaría, se interna en el sanatorio de tuberculosos en Fuenfría, en la sierra de Guadarrama. Tras abandonar el sanatorio alquila, junto a su fiel amiga, Lydia Cabrera, un apartamento en Madrid en donde fallece el 23 de abril de ese año cerca de las 11 de la mañana.

Quedó sin escribir ese libro imposible sobre la vida amorosa de Simón Bolívar y las ganas de volver a Macuto para tomar un baño de río, placer vedado tal como “esa poquita de tierra” que se dice pidió antes de emprender la última aventura de viajera incansable.

II. Elementos metodológicos en Espejo, cuerpo e identidad en *Ifigenia*

1.- La pregunta o planteamiento del problema:

Las preguntas que nos formularemos a lo largo del estudio son las siguientes: ¿Cómo influye el espejo en la creación del cuerpo femenino y la identidad del personaje María Eugenia Alonso? ¿Actúa el espejo como elemento determinante del corpus de la identidad? ¿La belleza y el perfume forman parte de ese corpus identitario y de ese juego de reflejos del yo? Esta tesis doctoral se articula sobre la base de tres ejes conceptuales: espejo, cuerpo e identidad. De estas nociones se deriva, por un lado, el estudio de la belleza construida en el espejo como inherente al cuerpo y a la identidad del sujeto femenino y, por otro lado, el perfume vinculado al cuerpo, la identidad, la belleza y las emociones.

La identidad es vista en este trabajo como algo relativo al cuerpo y a su construcción, así como el movimiento interior de alma que se genera en este proceso. El “¿quién soy yo?” está asociado a un cuerpo, una esencia, un lugar en la sociedad, un sentir y un nombre. Nuestro personaje se va transformando tomando en cuenta estos elementos. La identidad en la novela no es un proceso definitivo es un proceso que transcurre y se reconstruye en un constante devenir. El espejo y la identidad colindan en un punto intermedio: el cuerpo. También nos sumergiremos en el concepto del cuerpo como fronterizo

y relacionado con el entorno sociocultural desarrollado por Torras en *Cuerpo e Identidad*. Este trabajo pretende indagar en la fusión de estos elementos en la obra.

El concepto que manejaremos de la identidad puede resumirse en estos dos conceptos, por un lado el concepto de Sáez:

El ser no es de una vez por todas, el ser es un proceso, a saber, el proceso de devenir que debe ser llevado a término. La identidad no es ya *a priori* sino porvenir; no es hecho sino quehacer; no es imposición sino obligación. El planteamiento no es ya ontológico sino más, pues el ser no es ser sin más (Sáez, 2007, p.45).

Para afianzar este juego identitario sometido a un devenir y para complementar esa visión en la obra nos apoyaremos también en el concepto de identidad de Mattalía:

Toda pregunta sobre la identidad es una pregunta sobre el origen y toda respuesta —individual o colectiva— implica la fabulación de un comienzo, de un principio fundacional que se mitifica y transforma en relato. Cada época, cada cultura, cada sujeto, reconstruyen, matizan o recrean ese relato otorgándole un valor que dirige el sentido hacia el futuro y colorea sus propios objetivos y realizaciones (Mattalía, 1995, p.91)

Más adelante se demostrará en la novela que ese “yo soy” tan buscado por la heroína en el espejo la lleva a su origen, a sus raíces identitarias vinculadas a la familia materna.

El espejo en la novela funciona como herramienta que revela la identidad al personaje, asistiéndola en la concepción de un nuevo cuerpo que va transformándose constantemente. Intentaremos demostrar la función del espejo en la obra como herramienta que permite a la heroína descubrir, afianzar y reconstruir el corpus de la identidad. Trataremos de comprobar que la autora (Teresa de la Parra) configura a su personaje principal basándose en el espejo como elemento de incesante creación. A partir del espejo se van desglosando todos los elementos de la novela y podemos considerarlo como puente entre los procesos de transformación del personaje principal, ya que

cada cambio en la vida de María Eugenia Alonso irá impulsado por una mirada a su reflejo, convirtiéndose éste en elemento concientizador de la necesidad de cambio. Cada mirada al espejo será un primer paso al fenómeno umbral, el cual viene a representar la entrada a una puerta que la conectará con una parte de sí misma. El objetivo de este trabajo es explorar en esta obra desde esta óptica, partiendo del espejo como hilo conductor del sentido de la novela y de la identidad de la heroína. La imagen especular en la novela tiene una especial relevancia hasta el punto de convertirse en factor desencadenante de una consciencia en el personaje, la cual llevará la obra a su desenlace. También a lo largo de la novela el espejo sirve como interlocutor y cómplice en la construcción de la identidad de nuestra heroína.

El espejo nos permite reconocernos y saber lo que somos frente al otro, despeja el desconocimiento de la imagen que proyectamos a los demás. Sirve para afianzarnos y reafirmarnos, siendo la única manera en que podemos mirarnos a los ojos, así como apreciar el conjunto de nuestro cuerpo. Si bien decía Lacan que el mirarse al espejo es un acto de conciencia, y que el niño a partir de seis meses se descubre a sí mismo ante la mirada al espejo y se identifica con su propio cuerpo, en la novela *Ifigenia*, de Teresa de la Parra (1924), este elemento se convierte en una herramienta de construcción de la identidad, ya que acompaña al personaje principal, María Eugenia Alonso, en las decisiones que toma. El espejo en *Ifigenia* va delineando el camino de nuestra heroína actuando como interlocutor en el ritual del arreglo y como factor desencadenante de su destino. María Eugenia se contempla en el espejo para ver cómo luce su imagen, el ritual del arreglo se desarrolla continuamente frente al espejo. Esa contemplación refleja el instante, el cual estará cargado

de las complejidades de quien se mira. El espejo revelará sus miedos, su “doble fondo”, sus secretos y todo lo que ella conoce y desconoce de sí misma. La mirada al espejo se convierte en un acceso a la conciencia más profunda. María Eugenia se fía del espejo y de lo que proyecta su imagen, nunca se vestirá sin comprobar cómo luce ante el espejo.

Con la aproximación a la obra y a los momentos determinantes del espejo en la misma intentaremos demostrar que el espejo se relaciona directamente con la corporeidad y cambios de identidad de la heroína. Comprobaremos que el espejo le sirve como dispositivo para darse un cuerpo. Todo esto lo podemos captar a través del diario ficticio, ya que éste expresará el conocimiento del sí mismo. Como podremos ir viendo el cuerpo de María Eugenia ante el espejo deviene y es renombrado constantemente. En este trabajo se desglosará la pregunta principal en relación a cómo funciona el espejo en la obra.

También comprobaremos a lo largo de este estudio que la mirada al espejo le sirve a María Eugenia para construirse a sí misma y darse un nuevo cuerpo en el tiempo presente de la novela. Cada mirada es un umbral que la invita al devenir de un nuevo yo. El sí mismo está en constante quehacer.

Por otro lado se planteará el tema de la belleza, muy presente en la obra y en la vida de la autora, como se explicará más adelante, lo cual se convierte en sello identitario de ambas. La belleza es un tema muy relevante en la obra por lo que le dedicaremos un capítulo espacial. Vale la pena destacar que María Fernanda Palacios nos resume la vida de la autora en tres elementos: “Belleza, fortuna y enfermedad, allí está condensado el mito de Teresa” (Palacios, 2001, p. 11).

También se demostrará que el perfume y la olfacción nos acercan al alma de los personajes y de la casa. La heroína es muy sensible a los olores y describe el entorno doméstico cargado de diferentes fragancias que influyen en sus estados de ánimo. Su identidad estará sellada con el perfume que usa, Nirvana de Bichara, el cual apoyará el proceso de construirse a placer e irradiar seguridad, ya que cuando usa esta fragancia, según se percibe en la narración, se eleva su espíritu. Se analizará también el perfume del personaje César Leal (novio impuesto por la familia) e intentaremos demostrar que la fragancia que usa (Origan de Coty) actúa de forma determinante en María Eugenia; la fuerza de esta fragancia invade y domina, mostraremos que posiblemente algunos de los ingredientes de ese perfume, o lo que se conoce como la “frase olfativa”, pueden alterar la percepción y las emociones de la heroína, e influir en las decisiones que toma desatando la tragedia.

2.- Recurso metodológico:

Nos aproximaremos al texto desde la metodología interpretativa o hermenéutica. Como se ha visto y para dar una respuesta enriquecedora a las preguntas planteadas voy a servirme de algunas de las principales teorías que existen en la hermenéutica filosófica: Pedro Gómez García, Begonya Sáez, Ángel Gabilondo, Lou Andreas Salomé, Carlos Thiebaut; sociológica: Levi Strauss, Charles Taylor, George Simmel, Squicciarino, Umberto Eco; psicológica: Freud, Lacan, Merani, Flugel; hermenéutica simbólica: María Fernanda Palacios; literaria, de teoría de los géneros y estudios del cuerpo: Naomi Wolf, Meri Torras, Sonia Mattalía, Laura Borràs. Tomando esto como base reforzaremos dichas teorías con el enfoque sociológico y cultural de:

Freud, Alain Corbin y Piet Vroon para tratar el tema de la olfacción y los perfumes en la obra, constituyéndose así mi método de trabajo o guía teórica-metodológica en una exposición de lo que podemos llamar un acercamiento hermenéutico del texto.

Se partirá de una contextualización de la autora: cómo es percibida por ella misma y por sus contemporáneos. Se abordará la interpretación del texto desde la mirada del personaje principal al espejo y con base en esto se irán explicando los momentos especiales del espejo en la obra como determinantes en los cambios del mundo interior y exterior de la heroína y analizando cada aparición frente a la imagen especular. Cada encuentro con el reflejo conectará a nuestra heroína con un umbral que le desplegará una puerta que la conducirá a una nueva identidad. En la novela se abren nueve puertas y nuestra heroína debe pasar esos nueve umbrales para devenir otra en cada uno de ellos. La última puerta la lleva a su destino: Ifigenia sacrificada. Esa será la identidad última y definitiva de nuestra heroína.

Se establecerá la relación entre el espejo y el personaje principal y lo que percibe el lector, ya que podemos aprehender la obra desde la mirada de María Eugenia a su reflejo.

Se analizará la relevancia de la belleza en la obra como parte de la construcción de la identidad frente al fenómeno umbral.

También se analizará la memoria olfativa del personaje dedicando un capítulo al tema de la olfacción en la obra y cómo esto influye en las emociones y decisiones de la heroína.

Espejo:

En primer lugar nos basaremos en la teoría de Lacan y su Estadio del espejo. Nos apoyemos en algunas reflexiones del psicoanalista que servirán de base para comprender la aproximación del sujeto femenino al espejo en la obra:

Es que la forma total del cuerpo, gracias a la cual el sujeto se adelanta en un espejismo a la maduración de su poder no le es dada sino como *Gestalt*, es decir en una exterioridad donde sin duda esa forma es más constituyente que constituida, pero donde sobre todo le aparece en un relieve de estatura que la coagula y bajo una simetría que la invierte, en oposición a la turbulencia de movimientos con que se experimenta a sí mismo animándola. (Lacan, 1971, pp.12-13)

Lacan plantea en el estadio del espejo ese primer acercamiento del infante a su imagen especular, la cual se asume jubilosamente. En la obra también la imagen especular es aceptada como reconocimiento primordial en donde la matriz simbólica del yo (el sí mismo) es asumida antes de identificarse con el otro.

A ese respecto Lacan aclara:

(...) *el estadio del espejo* es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad —y a la armadura por fin asumida de una identidad enajenante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental (Lacan, 1971, p. 15).

También nos serviremos de la reflexión de Casas acerca del espejo, la cual parte del estudio y análisis del estadio del espejo en Lacan. A ese respecto deduce:

El espejo es una metáfora, una suerte de virtualidad permanente que se revela en la transferencia analítica, donde no es imprescindible la lámina de cristal azogado, sino donde cuenta la imagen del otro visto como semejante con la mirada de reconocimiento que emerge sin saberlo desde su deseo inconsciente (Otro) (Casas, 2008, p.3).

Por otro lado nos basaremos en la teoría de Eco la cual se fundamenta en el enfoque lacaniano: “El espejo es un fenómeno-umbral, que marca los límites entre imaginario y simbólico” (Eco,1988, p.12). Intentaremos demostrar

cómo este límite entre imaginario y simbólico se puede llegar a confundir o perder de vista en la novela y ese devenir lleva a nuestra heroína a su propia perdición. En la novela ese “fenómeno-umbral” termina fragmentando al personaje llevándolo a lo que Eco ha llamado “encrucijada estructural”, ya que incidirá directamente en la ontogénesis del personaje María Eugenia Alonso.

Dedicaremos un apartado al tema del narcisismo en la obra y nos apoyaremos principalmente en el mito de Narciso y la teoría del narcisismo de Freud (*Introducción al narcisismo*) para analizar al personaje principal mediante la cual se explica la autofilia y autocomplacencia de la sujeto por sí misma y por consiguiente esta es trasladada al hombre que colma la condición de amarla, según Freud, ese tipo de mujeres: “No necesitan amar, sino ser amadas, y aceptan al hombre que llena esta condición” (Freud,1983, p.25)².

La actitud de María Eugenia en la novela podemos considerarla narcisista. Su aceptación, inicialmente, del novio impuesto viene de la complacencia que genera el sentirse admirada y amada. Esto la hace caer en su propia trampa y termina aceptando un compromiso que en el fondo no desea aceptar. En este trabajo ahondaremos en el tema del narcisismo del personaje. No sólo analizaremos la mirada al espejo como narcisismo sino que intentaremos equilibrar este enfoque con la teoría de la búsqueda del otro en el espejo que es sí mismo. A ese respecto Squicciarino nos comenta: “En la intimidad del encuentro ante el espejo la mujer, aunque no sea bella, busca su yo, el sueño de sí misma y su embriaguez” (Squicciarino, 1990, p.142). Esto se da aún más en María Eugenia, quien se sabe bella, por lo que esa embriaguez

² Este tema será tratado más ampliamente en el desarrollo del trabajo.

ante el espejo es mayor. Se profundizará en la búsqueda interior que se inicia cada vez que el personaje se introduce en sí misma o atraviesa el fenómeno-umbral de la imagen especular. Complementaremos estos conceptos con otros conceptos de Gastón Bachelard inherentes al espejo.

Para comparar con la novela objeto de estudio indagaremos en la teoría de Lou Andreas Salomé, basada en la doble dirección narcisista (Salomé toma como fundamento la *Introducción al narcisismo* de Freud). En ese sentido explica:

Sin duda existe también auténtica autofilia dirigida a nosotros, que recibe su satisfacción de la ventaja del yo y no del placer. No obstante, y debido a que se desahoga en el sí-mismo ante la mirada indagadora, e incluso su exceso lo rodea como si, aparentemente, fuera su centro (Salomé, 1982, p.136).

Identidad:

Para apoyar el tema de la identidad nos basaremos en algunos teóricos. La teoría de la identidad como simulacro nos ofrece la posibilidad de construirnos y reconstruirnos muchas veces. En la novela *Ifigenia* podemos ver cómo María Eugenia está constantemente reconstruyéndose a placer o a disgusto, lo cierto es que el personaje está en una búsqueda constante de su "yo". Como hemos dicho antes su confección se basa en el exterior para luego interiorizarla, tomando, por un lado, modelos que desea imitar y que gozan de su simpatía y, por el otro, buscando complacer a los que la rodean (las monjas, la familia y el novio impuesto). La identidad en la novela y el desenlace que genera puede apoyarse en el concepto de identidad que maneja Thiebaut. A ese respecto él nos plantea:

Nuestra identidad es un supuesto de lo que hacemos; y está hecha de pertenencias, de formas de pertenecer a los espacios de nuestros vínculos. Nuestra identidad está tejida con lazos de nuestras formas de pertenecer. Esos lazos pueden, a veces, desatarse; pero, otras muchas nos atraen (aunque solo sea porque tenemos que ajustar

cuentas con ellos) y constituyen así el tejido de nuestras querencias (Thiebaut, 2000, p.220).

Sin embargo en este estudio de la novela *Ifigenia* también intentaremos profundizar en el tema de la identidad asociada al bien, ya que en la obra nos lleva a un desenlace que va en contra de los deseos de nuestra heroína, pero que obedece a una fuerza mayor que se relaciona con el concepto de lo que se cree que es el bien y lo correcto. Todo esto conduce a nuestra heroína al sacrificio. Tomaremos la teoría de Charles Taylor de lo que se considera la construcción de la identidad moderna. Según este teórico: “La identidad personal (*selfhood*) y el bien o, dicho de otra manera, la individualidad y la moral, son temas que van inextricablemente entrelazados” (Taylor, 1996, p.17). En el caso de la novela *Ifigenia*, la autora nos hace ver la relevancia que se le otorga a la virtud de una mujer y el bien. La renuncia a huir con el amor verdadero y la aceptación de un matrimonio impuesto por la familia se da justamente por esa conexión irremediable entre la identidad y el bien. Ya hemos podido apreciar en la lectura de la novela lo que Abuelita pregona como la virtud femenina, lo que significa ser una mujer virtuosa. Y exalta el don del sacrificio como la más alta virtud femenina. El elogio al sacrificio, la humildad de la mujer, la modestia es un discurso constante en la novela. Por eso la idea de la huida con un hombre casado no es lo que la conducirá por la senda del bien y lo correcto. Todo esto influye en la decisión final de sacrificarse por la familia y el buen nombre.

Nos apoyaremos en el concepto de la identidad de Foucault (1999), para quien las relaciones con el medio exterior sirven de soporte para afianzar la identidad. Esto tomando en cuenta que el ocuparse de sí mismo según Foucault requiere “de un maestro” o “de un director”. Ese director o maestro en

la novela se presenta en el modelo exterior, María Eugenia se construye a sí misma tomando como referencia un modelo existente en el exterior; en este caso la misteriosa Madame Jourdan puede actuar como maestra o directora en la recreación de este personaje, así como las mujeres que ve en París. Por otro lado el discurso de la abuela forma parte de lo que ella toma como base para reconocerse como Ifigenia sacrificada.

Nuestra heroína está constantemente dudando de sí misma y el espejo constituye una manera de verificar si su apariencia se corresponde con lo que desea ser o proyectar. Incluso la noche de la huida se deja atrapar por la tentación de mirarse al espejo y esta vez el espejo no es su cómplice, ya no le habla de su belleza sino que la conecta con esas fuerzas superiores que la hacen desistir de su decisión de huir. Es su vacío o su negativo lo que le habla ante esa mirada fatal al espejo. Es lo que Gabilondo nos explica de esta manera: “Nos encontramos, pues, con el *ser puesto* reflejado en su *igualdad consigo* y, por otro lado, éste mismo reflejado en su *desigualdad consigo*. Ambos contienen su contrario” (Gabilondo, 2001, p.65). Este juego se da muy claramente en la novela *Ifigenia* como si se tratara de un positivo y un negativo de la misma imagen. Es lo que Teresa de la Parra comenta en una de sus cartas en cuanto al efecto que sucede a la mirada femenina ante el espejo, ella cree que en vez de desdoblarnos el espejo nos vacía o nos desglosa en partículas muy pequeñas que vamos perdiendo en cada sitio que vamos. También nos introduciremos en el personaje a través de la correspondencia personal de Teresa de la Parra, ya que María Eugenia Alonso generó debates entre los críticos, tal y como si se tratara de una persona real por lo que la autora tuvo que defender a su personaje en más de una ocasión. Todas las

disertaciones se hacían a través de cartas, por lo que éstas se consideran de gran relevancia en el estudio de la obra.

Cuerpo:

El concepto del cuerpo y la teoría que manejaremos está relacionado con la adecuación del cuerpo a la actuación social para crear la identidad que le corresponde. Esta cita registra un poco la idea que se manejará del cuerpo en la novela y su relación con el espejo y la identidad:

Existe un reconocimiento ligado a una modelación y disciplinamiento sobre los cuerpos y sus actuaciones sociales, que los esculpe y los jerarquiza en función de cuerpo ideal para cada identidad establecida: hombre, mujer, rico, pobre, blanco, negro...el cuerpo es fronterizo, se relaciona bidireccionalmente con el entorno sociocultural; lo constituye pero a la vez es constituido por él. (Torras, 2007, p.21)

Como veremos en el desarrollo del trabajo el cuerpo es representado y nombrado de muchas maneras. El cuerpo será bautizado cada vez que se mira al espejo, tanto real como simbólico, con una identidad diferente y cada una será conquistada a través de la entrada al fenómeno umbral del espejo.

Apoyándonos sobre este eje temático del cuerpo vinculado a la identidad utilizaremos el tema de la belleza y el perfume como parte integrante de esa construcción y fragmentación del cuerpo del personaje principal de *Ifigenia*.

Belleza:

En cuanto al tema de la belleza nos apoyaremos en el enfoque de Naomi Wolf, exploraremos el “mito de la belleza” existente en la novela y del enfoque de Giles Lipovetsky y Squicciarino.

Indagaremos profundamente en el tema de la construcción de la belleza frente al espejo sustentada con la moda, el maquillaje, el peinado y el perfume; todo eso

como parte fundamental de la identidad del sujeto femenino. En la novela se trabaja el tema de cuidado de sí, el descubrimiento, el diálogo con el cuerpo frente al espejo, la fragmentación del cuerpo, la construcción de la belleza, la belleza definitiva y la belleza que emerge, que transcurre, que se alimenta y que se construye como núcleo de la identidad del personaje principal.

Perfume:

Estableceremos una conexión entre el personaje, la identidad que fabrica a través del perfume y el efecto de los olores en su comportamiento. Los dos perfumes citados en la novela: Origan de Coty y Nirvana de Bichara reflejan la identidad de los personajes que lo utilizan, por eso se puede decir que el perfume es un espejo que refleja el mundo interior de estos personajes. La elección de un perfume con todo lo que contiene (flores, esencias, plantas, etc.) pone de manifiesto una parte de la interioridad de cada personaje. Partiendo de Freud nos apoyaremos principalmente en el enfoque teórico de Alain Corbin (1987) y Pierre Vroon (1999) sobre el perfume.

Comprobaremos que en la novela analizada el perfume incide directamente en las emociones del sujeto femenino, cumpliendo además con la función de sellar la identidad de los personajes. El perfume y la olfacción en la obra funcionan como lenguaje y como dispositivos que penetran sutilmente afectando los estados de ánimo, emociones e incluso interviniendo en las decisiones que toma nuestra heroína. Usaremos como punto de partida el enfoque histórico, sociológico y cultural de Corbin y de Vroon haciendo un fugaz repaso de algunos elementos históricos del perfume que sustentan las teorías que desarrollaremos a propósito de este estudio para aproximarnos a la identidad y las emociones de nuestros personajes.

3.- Estado de la cuestión:

Estudiar una novela como *Ifigenia* resulta un reto y un río infinito de posibilidades. Aunque el eje central de este estudio está enfocado en el espejo, el cuerpo y la identidad del personaje principal de la novela *Ifigenia* haremos un breve recorrido por las distintas miradas, aproximaciones y enfoques que se han hecho de la obra. La novela se ha estudiado desde varios puntos de vista, sin embargo los temas que se exponen en esta tesis doctoral han sido muy poco trabajados, por lo que este estudio representa un aporte novedoso. Para contrastar esto a continuación nos aproximaremos a distintos enfoques y lecturas de la novela para mostrar en qué punto se encuentra el estudio de la obra en la crítica venezolana, latinoamericana y así como en la crítica de la literatura escrita por mujeres, y las distintas posturas desde las cuales ha sido debatida. Como veremos el tema más trabajado en *Ifigenia* es el sacrificio, sin embargo resaltaremos otros tópicos que han sido revelados por los estudiosos de la obra donde abundan enfoques diversos. Haremos un recorrido por algunos estudios críticos de distintas décadas desde la publicación de *Ifigenia*, tanto de contemporáneos de la autora como de estudios más recientes de esta última década. De todos estos críticos destacan: Enrique Bernardo Núñez, Lisandro Alvarado, Gonzalo Zaldumbide, Benjamín Carrión, Ida Gramko, Pedro Díaz Seijas, Mariano Picón Salas, Arturo Uslar Pietri, Orlando Araujo, Víctor Fuenmayor, Velia Bosh, Bladimir Ruíz, Víctor Bravo, María Fernanda Palacios, Xiomara Pizani, Claire Emilie Martin, Luz Marina Rivas, Sonia Mattalía, entre otros. Vamos a ir aproximándonos resumidamente a los distintos enfoques acerca de de la autora y la novela *Ifigenia*:

Enrique Bernardo Núñez considera la obra un tanto audaz para la época y la clasifica como una confesión donde la heroína se explica a sí misma de manera sutil y confidencial, a ese respecto para referirse a *Ifigenia* comenta:

Explicarse a sí mismo vale tanto como romper el encanto de lo que precisamente se ha tratado de ocultar bajo ideas, sonrisas y matices, a modo de secreto para decirlo a oídos del lector. Sobre todo en una novela como "Ifigenia" cuyo encanto esencial nace del aroma de intimidad femenina que exhalan sus páginas (Núñez,, 1980, p. 25).

Ante el revuelo que causó la obra en la crítica masculina al poco tiempo de su publicación, Núñez se pronuncia con una publicación en el diario *El Universal* (Caracas, 1927) y la defiende con ímpetu:

Ifigenia no es un libro inmoral. Teresa de la Parra ha sabido guardar en estas páginas los mejores frutos de su imaginación; la flor del alma que como decía Saint-Beuve, sólo se recoge en la hora única y reservada por el destino. Esta novela nos presenta un tipo de mujer que hoy existe y sobre la cual se inclinan agrupadas como en una alegoría las bellas figuras del antiguo hogar. La novela se ha escrito porque María Eugenia existía antes, la misma que concluye por sacrificarse al afecto de los suyos, a los prejuicios, al "monstruo de siete bocas", del mismo modo que la dulce heroína de la antigüedad, entre los coros suplicantes (Núñez, 1980, p.26)

Benjamín Carrión a su vez ve a la novela *Ifigenia* como "símbolo del sacrificio de sí mismas, al que se ven condenadas tantas mujeres de las nuestras. A lo largo de esas páginas maravillosas, es el medio caraqueño al que se crucifica". (Carrión, 1980, p.40). El tema del sacrificio, tan debatido por la crítica, en el caso de Carrión llega a abarcar a la ciudad de Caracas, en este caso "crucificada" como si la ciudad fuera en este caso una mujer más. Y agrega:

En sus horas de *fastidio*, no podía Teresa de la Parra guardarse para sí sola su María Eugenia, su Abuelita, su tío Pancho, su Mercedes Galindo, su Gabriel Olmedo,... Esos fantasmas, mezcla de elementos de experiencia y observación personales, de leyenda familiar y mundana, de viejos cuentos de domésticos, de aire y sol caraqueños, que ella aleó y agitó alquímicamente en su imaginación, hasta sacar de la retorta misteriosa seres más vivos que los de carne y hueso, esos fantasmas habrían destruido su vida.

Por eso, a los primeros signos de hostilidad —que asomaba con los síntomas estranguladores del fastidio— Teresa de la Parra los lanzó a la luz, los escribió y, estoy seguro, dio después de ello un largo respiro de liberación. (Carrión, 1980, p.41)

Como puede observarse en esta visión impera el fastidio de la autora como

caldo de cultivo para que de los fantasmas que la asedian surjan alquímicamente los personajes que darán vida a la historia a través de la escritura.

Gonzalo Zaldumbide (diplomático y jurado del Premio de la Casa Editorial Francoamericana que otorgó el premio a la novela) también defiende la obra del revuelo crítico otorgando un juicio favorecedor sobre la novela *Ifigenia*:

En mi concepto no se ha escrito hasta hoy en América con igual gracia femenina, con acento tan personal, con lirismo más viviente, más inherente al alma de las cosas, y al mismo tiempo más sobrio de expresión. Aquí la expresión adhiere a la realidad como la pulpa al hueso, y la verdad y la imagen son de un mismo brote (Zaldumbide, 1980, p. 28)

Y agrega:

(...) es quizás la más genuinamente hispano-americana de nuestras novelas. Novela de ciudad y de la vida de familia y de sociedad, del trasplante de Europa a nuestras pequeñas capitales, tiene también episodios que dan paso, como ventanas abiertas al campo, al soplo primitivo de América (Zaldumbide, 1980, p.28-29)

Para referirse a María Eugenia, Zaldumbide comenta:

Escúchase a sí misma lenta y atenta; se observa con amor pero con gracia. Su petulante y risueña predilección por sí misma, esconde mal, bajo su ufanía, su temor de esclava. Habla y se debate, se engaña para dar pábulo a su esperanza, y reivindica en teoría como una liberación lo que en la realidad la doma, la quebranta como una caña. Se reconquista en la soledad. El coloquio con la luna del espejo es más asiduo que el coloquio con la luna. Y más persuasivo (Zaldumbide, 1980, p. 30-31).

Y para referirse a Teresa de la Parra: “Como mujer que es, no llegará tal vez a crear, de cuerpo entero y alma ingénita, otra heroína que ésta, que se le parece como una hermana. Las mujeres, más que contar, saben confesarse; y no hay disfraz que no las traicione. (Zaldumbide, 1980, p. 32)

Marco Antonio Martínez por su parte estudia la influencia de la literatura francesa en la obra de Teresa de la Parra dando a Proust el galardón de ser la influencia mayor de la autora para la novela *Ifigenia*. Según nos comenta: “Teresa de la Parra consideraba a Proust ‘el más grande escritor francés’” (Martínez, 1981, p.

145). Este crítico asocia la capacidad de Teresa de la Parra de atrapar el recuerdo como forma de su tiempo vital y convertirlo en una realidad novelesca:

En *Ifigenia* las cosas se recuerdan, se reviven como actuales, con su presencia temporal, y se cuentan o se describen como realidades presentes, que están ahí, frente al lector, quien las revive y las siente también como si fueran de su propia vida (Martínez, 1981, p.147).

Por otro lado Ramón Díaz Sánchez emite su opinión acerca de la novela: “*Ifigenia* es la biografía imaginaria, proyectada en el convencional universo de la novela, de una mujer que quiere ser otra, pero que no está completamente segura de poder serlo” (Díaz, 1980, p. 95).

Otro crítico que se ha pronunciado sobre *Ifigenia* es Orlando Araujo. Según su enfoque la obra es: “Novela del hastío, de la confesión y de la charla que se escribe para no aburrirse, *Ifigenia* es también novela del amor frustrado y de la resignación convencional”. (Araujo, 1980, p.155). Por otro lado remarca el tono con el que se escribe: “Y todo en una charla continua, en una prolongada confidencia de jovencita atrevida, con gracia desbordante y con lucidez a veces impertinente (Araujo, 1980, p.156)

Uslar Pietri a su vez define a la obra de Teresa de la Parra como un admirable testimonio del “Tiempo en que las casas y las mujeres tenían una misteriosa intimidad” (Uslar, 1980, p.77) y para referirse a *Ifigenia* lo define como “un libro mujer: atractivo, oscuro, turbador” (Uslar, 1980, p.79) y continúa: “Es la larga y divagante confidencia de un alma profundamente femenina. Ve, habla, describe y piensa como nunca podría hacerlo un hombre. En su prosa hay frases, torpezas, simples adjetivos, que son como una incitadora desnudez” (Uslar, 1980, p.79). El juicio de Uslar Pietri como se ha visto en las citas resalta dos aspectos fundamentales en la novela: por un lado la intimidad de lo femenino y por el otro la capacidad que tiene ese universo femenino de

expresarse de forma única. Este enfoque ubica a la obra en una autenticidad y confidencialidad específicamente inherente a lo femenino; todo esto otorga una exclusividad a su autora para tocar estos temas, poniendo de relieve la importancia de la obra en literatura escrita por mujeres y donde asoma una “protesta ingenua”. Lo más interesante de esta visión es que por primera vez la novela es considerada un “libro mujer”, una imagen que le da vida a la obra.

Pedro Díaz Seijas también opina acerca del tono íntimo de la novela: “La intimidad vive en ese plano de censura, de no revelación que es lo que propiamente la caracteriza” (Díaz, 1980, p.70). También nos habla del estilo narrativo de la autora en un tono confidencial y en un lenguaje sencillo, lo cual se registra en la siguiente cita:

Se podría hablar de una estética de la sencillez en esta novela. Lo artístico y lo humano van íntimamente ligados. Sin sacrificar la claridad, nos adentramos con paso seguro en el laberinto del espíritu femenino, guiados dulce y suavemente por la sensibilidad franca y depurada de Teresa de la Parra. Sin egoísmo pueril, sin el recelo cobarde, la autora de “Ifigenia”, nos ha abierto las puertas del mundo de la intimidad femenina caraqueña de principios de siglo (Díaz, 1980, p. 71)

Por otro lado Díaz resalta el punto coyuntural que se refleja en la obra donde hay existente una lucha entre la sociedad decadente y la que intentaba surgir: “La lucha entre la sociedad que moría y la que debía aparecer, se había gestado. ‘Ifigenia’ nos presenta la vieja sociedad agonizante llena de prejuicios y hermetismo” (Díaz, 1980, p.73). Y para concluir destaca y otorga valor a la novela por su excepcional estilo femenino: “En nuestra novelística, jamás alma de mujer se había descubierto así” (Díaz, 1980, p.71).

Ida Gramcko en su aproximación a la autora resalta la calidad de la ironía en la obra de Teresa de la Parra: “La verdadera ironía, la de buena ley, es aquella que al igual que la caridad bien entendida, empieza por sí misma; la que debe tener siempre una sonrisa de bondad y un perfume de indulgencia”

(Gramcko,1980, p.62). La poeta también destaca la presencia del viaje en la vida de Teresa de la Parra y cómo combina el placer del viaje y la escritura: “Siente una dicha extraña, doble: escribir y viajar, verbos que al fin ha creado sin influencias ajenas, y que, en silencio, conjuga” (Gramcko, 1980, p.62)³.

Mariano Picón Salas se enfoca en la crisis del modelo colonial patriarcal de la sociedad caraqueña que se muestra en la novela, escondida detrás de la aparente frivolidad de su protagonista:

(...) el libro de Teresa de la Parra, más allá de su engañosa e insinuante frivolidad, plantea asimismo la crisis de una aristarquía social y de sus convenciones y represiones morales. La obra que comienza como graciosa murmuración de muchacha inteligente y deleitable cuadro costumbrista, conduce a una tragedia desolada en las últimas páginas. También esta Ifigenia, como la otra, será sacrificada a los torpes ídolos de la tribu, a los prejuicios de un mundo de formas demasiado arcaicas (Picón Salas, 1987, p. 156-158).

Víctor Fuenmayor también se pronuncia respecto a esa apariencia de liberación de la mujer que intenta mostrar la heroína con su imagen exterior, pero que refleja una sociedad conservadora:

En la heroína toman, a pesar de las discusiones, un aire de apariencia: el peinado a lo *garçón*, los productos de belleza, el escote. Nuestras mujeres, me refiero a las que podían seguir esas ideas, no tomaron sino las formas aparentes de esa liberación. La verdadera liberación, no sólo moral sino también la económica, no aparece esbozada dentro de la obra (Fuenmayor, 1980, p.164)

Por otro lado el enfoque de Bohórquez es aproximado al estudio que hago de la obra y apoya el tema de la identidad femenina:

Será Teresa de la Parra la primera novelista venezolana y una de las primeras en Latinoamérica que asuma un tratamiento moderno con respecto a la cuestión del proceso y crisis de la identidad femenina, hoy en día profusamente ficcionalizado en el contexto de lo que se ha denominado la novela femenina latinoamericana. *Ifigenia* es, entonces, la primera novela de formación femenina que en Venezuela propone un modo de composición auténticamente crítico, en relación a la manera como ésta se había planteado literariamente la sensibilidad femenina. Su *escritura* narrativa, que se estructura en la tensión de diversas formas y modalidades discursivas (novela que finge ser carta, diario, comedia, tragedia), es profundamente renovadora (Bohórquez, 2006, p. 197).

³ [Esta faceta de la Teresa viajera la podemos captar mejor en sus cartas]

Pizani por su parte se aproxima a la obra desde una óptica diferente. Su lectura permite el acceso a la representación de un sujeto femenino que elabora su discurso sobre la nación. Su enfoque muestra a la novela como un espacio de lucha entre lo moderno y lo tradicional. Esta aproximación a la obra va mostrando la idea de nación y cómo encaja lo femenino en este modelo territorial “entre cuatro paredes”. Pizani refiere la llegada de la heroína al país como un enfrentamiento con la patria que la espera, un lugar donde sus anhelos son devorados y cuyo sistema termina por oprimirla. En la llegada al Puerto de La Guayra ya comienza a verse una especie de resistencia que es como una premonición de lo que ha de ser su vida en la casa de Abuelita: “María Eugenia Alonso regresa a Venezuela con la misma aprehensión del viajero que vuelve de un largo exilio o de aquél que por primera vez se enfrenta a un territorio por develar” (Pizani, 2002, p. 1-2)

Y aunque la heroína se rebele contra el orden establecido, el discurso de la rebeldía se pone en tela de juicio, asociando las grietas de la casa-nación al destino de la doncella: “En estas contradicciones entre rebeldía y sumisión, entre liberación y tradición, se desplaza la protagonista de *Ifigenia*. Hay demasiadas grietas en este sujeto por donde se escapan los hilos de su propio destino” (Pizani, 2002, p. 6). Por otro lado el desenlace, según el criterio de Pizani, va íntimamente relacionado con ese modelo nuevo de nación:

La decisión de la protagonista de optar al ‘sacrificio’ de su matrimonio con César Leal, no sólo es la claudicación ante una sociedad cerrada, sino también la esperanza de que mediante la alianza con el nuevo orden, pueda surgir un espacio distinto que permita el surgimiento de un nuevo tipo de nación en el que la mujer con mayor fuerza y decisión, se incorpore y forme parte definitiva de esa comunidad imaginada (Pizani, 2002, p.7).

En cuanto a este enfoque difiero de la forma como percibe Pizani el desenlace de la novela. Mi impresión es otra, María Eugenia se entrega a su

destino sin ningún tipo de esperanza, totalmente derrotada y exaltando el valor de su sacrificio. Ella no espera nada, se sacrifica a sabiendas de la fatalidad de su porvenir, como se demostrará más adelante en este trabajo.

Francisco Rivera en el prólogo de la novela nos comenta: “En *Ifigenia* todo es espejo y todo refleja a María Eugenia” (De la Parra, 1996, p. 12). A lo largo de esta tesis doctoral podremos introducirnos en esos reflejos para ahondar en las complejidades de la protagonista.

Luz Marina Rivas resalta la importancia de la obra de Teresa de la Parra: “*Ifigenia* consagró continentalmente a su autora” (Rivas, 2006, p. 714). Y deja ver el lugar de la obra en la literatura venezolana y latinoamericana: “*Ifigenia, (Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba)*, constituye un momento estelar en la literatura venezolana” (Rivas, 2006, 714).

Rivas interpreta que la fuerza y rebeldía de la protagonista puede ser capturada a través de la escritura del diario:

En esta escritura, narrativa, se vuelca toda la subversión que la palabra oral no puede expresar, porque las mujeres deben callar, no deben replicar e incluso no deben leer, como le dice el novio impuesto, que secuestra la palabra, desde su autoridad varonil” (Rivas, 2006, p.715).

El enfoque de Bladimir Ruíz sobre la novela va orientado al papel que desempeña la mujer en la ratificación de la sociedad patriarcal y la imposibilidad de cambiar esas bases. A ese respecto afirma:

Ifigenia de Teresa de La Parra se nos presenta, entonces, como un texto complejo que aborda la problemática femenina desde su misma configuración textual, socavando desde el espacio privado de la escritura las bases que sustentan la hegemonía patriarcal. Pero también, en su carácter contradictorio, propone la imposibilidad del proyecto incorporativo de la mujer al desarrollo nacional si éste está dirigido por mujeres pertenecientes a una clase más apegada al pasado colonial que al presente moderno, más conectada con una moral de “claustro” que con el proceso productivo de una sociedad ahora regida por el pensamiento liberal (Ruíz, 1999, p.172).

Otro enfoque interesante es el de Diana Medina basado en la novela *Ifigenia* y su trasposición fílmica por el director venezolano Iván Feo. Medina se

aproxima al texto literario y a la adaptación para el cine centrada en los umbrales que articulan el espacio fílmico como los espejos, ventanas, puertas, armarios, etc., estableciendo correspondencias con la novela. En ese particular nos comenta:

Aunque el director haya manifestado que no se buscaron conexiones directas con la novela, es indudable el campo abierto de las correspondencias. De hecho, consideramos que en el modelo fílmico la presencia de los umbrales adquiere niveles de estrategia enunciativa y, al mismo tiempo, nos remiten a la novela. En ésta los umbrales —el espejo, especialmente— recorren y cercan las experiencias de María Eugenia. En concreto, lo aprovechamos para mirar *Ifigenia* filme en ese umbral vivencial y existencial entre lo que quiere ser y lo que termina siendo, umbral en el que como espectadores participaremos con nuestra mirada —algo invasiva— y desde el cual María Eugenia fija y refleja emociones. No creemos que en el filme asistamos al proceso de ver a alguien que no se conoce (...) (Medina, 2006, pp.133-134).

Como hemos podido comprobar en este acercamiento a la crítica, el tema de la intimidad, lo femenino, el sacrificio, y la postura de la mujer en la sociedad caraqueña de la época son los temas más trabajados acerca de la novela y su autora. El espejo es un tema muy presente en la construcción del sentido de la novela, aunque hasta el momento ha sido poco trabajado. Sin embargo ha sido tocado en pocas ocasiones por algunas autoras, pero de manera general. Hasta ahora no hay un estudio que atienda detalladamente este asunto en la obra.

En primer lugar nos basaremos en los estudios de María Fernanda Palacios: *Ifigenia: Mitología de la doncella criolla* que hace un aproximación a la novela desde el punto de vista arquetipal y es además uno de los pocos trabajos que toca el espejo.

En París María Eugenia vive la revelación psíquica de su cuerpo. Mejor dicho, después de su correría por las casas de moda, si algo es psíquico en María Eugenia, será su relación con el cuerpo. A partir de entonces su cuerpo siempre le llevará la delantera a su “yo”, y una variedad de espejos se encargarán de mostrarle lo que su entendimiento no ve. Un corte de pelo, unas medias de cien francos, un vestido estrecho realizaron el cambio: su *toilette* es la metáfora tangible de cuanto ella fantaseaba como independencia (Palacios, 1999, p.253).

En este estudio París se le ofrece como un espejo muy diferente al otro espejo que la muestra como una colegiala huérfana. París la conecta con “un pedazo de sí misma”. Es como si de repente se despertara una conciencia de su cuerpo, como si esta ciudad de golpe la corporeizara. Palacios considera que París no hizo sino “la resonancia de su interioridad”. Y esa interioridad se despliega en el espejo como si de un río infinito y fluido se tratara, por ello está en constante transformación, así como el agua del río. Sin embargo, aunque nos apoyaremos como punto de partida en el estudio de Palacios, este trabajo trasciende el enfoque arquetipal junguiano de la autora, ampliando y profundizando en el tema de la construcción social de la identidad, la belleza frente al espejo y el perfume y la olfacción en la obra, temas que no han sido trabajados antes.

María Eugenia es y se siente otra, los días de libertad en París la hacen crear una nueva identidad que ella construye a su antojo y con una aparente convicción Claire E. Martin (1996) nos acerca a ese modelo identitario reforzado por la moda: “La ficción autobiográfica traza el proceso de aprendizaje vital del personaje; metonímicamente, la moda ilustra paralelamente el proceso de autoconocimiento y edificación de la identidad” (p.36). Este reconocerse se apoya en la mirada al espejo porque es en él donde se inician los cambios trascendentales en la vida de María Eugenia. Es a través de la contemplación en el espejo que se generan los movimientos de alma de nuestra heroína. Martin recalca ese acercamiento al espejo en la obra: “El espejo, objeto que cobra animación y significado en su relación con la protagonista, produce la posibilidad de un diálogo entre sociedad e individuo a

través del discurso novelístico. El espejo compone y fija la identidad de la joven” (Martin, 1996, p.39).

Por otra parte nos serviremos también del estudio de Sonia Mattalía: *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Parafraseando a Traversa, Mattalía nos da una idea del papel del espejo en la esa década: “En los veinte la presencia de la representación de los espejos como objetos que reflejan la transición del cambio hacia *la mujer moderna* es intensa, mientras que en los treinta tiende a desaparecer” (Mattalía, 2003, p.180).

Truneau (2007) también se aproxima a la obra desde la cultura del bello sexo y a ese respecto concluye: “Parra describe un conflicto de una mujer que ya no quiere ser objeto decorativo, ni cumplir un rol exclusivo de esposa-madre-ama de casa, a la zaga del hombre sino una mujer sujeto, con ideas propias y vida acorde a la modernidad” (p.2)

Esa transición del cambio de la mujer moderna ha sido trabajada antes en los autores citados, pero no referida directamente al espejo. En la explicación que nos da Traversa, (citado en Mattalía, 2003), coloca a la imagen especular como el “decurso social del cuerpo” ya que nos muestran “un momento anterior al riesgo social, a la exposición a la mirada de los otros, suerte de camarín del actor donde se alista para entrar en escena” (p.180)

Vale la pena destacar que el tema del espejo ha sido brevemente tratado por pocas autoras — Palacios, Mattalía y Martin—. Esos estudios muestran varios aspectos de la obra, sin centrarse en este elemento, es decir el objetivo de ambos trabajos no va enfocado al espejo en la novela; no obstante ambas tocan este tema en el conjunto de sus trabajos, pero de manera

complementaria, por lo cual este trabajo amplía ambas perspectivas, ofrece una nueva mirada más centrada o enfocada hacia ese elemento por lo que representa un aporte novedoso en el estudio de la obra.

Como ya se ha visto y comentado en el recorrido que hicimos anteriormente el tema más tratado respecto a la novela es el sacrificio, en el cual se han centrado la mayoría de los críticos. En este trabajo el tema central es el espejo como elemento de construcción de la identidad, sin embargo se tocará el tema del sacrificio como desenlace generado en la lámina de cristal azogado, dándole a este dispositivo un tono que se vuelve trágico al final de la novela, generando un encuentro con los miedos y complejos de la heroína y conduciéndola a su perdición, al igual que el mito de Narciso.

Respecto a estas discusiones de la obra mi aproximación tratará de mostrar que hay momentos de la novela en dónde sí podemos comprobar que María Eugenia se reconoce a sí misma en el espejo, justo en el momento en el que decide transformarse en mujer *chic*. Coincido con la postura de Palacios respecto a que París la conecta con un pedazo de sí misma y ese pedazo lo encuentra en el espejo, sin embargo este personaje se encuentra y se desencuentra en su reflejo. Es una novela donde los estados de ánimo y la construcción del personaje principal están en constante cuestionamiento, influidos por el mundo exterior e interior del personaje. La identidad en la obra y la construcción del cuerpo del sujeto femenino no se da como algo definitivo sino que es un proceso en constante construcción. María Eugenia se debate entre la euforia y la caída, es un ser que deviene constantemente. Es un personaje contradictorio y quebradizo, sus convicciones se desbaratan apenas la coge “la garra del miedo”, un miedo cargado de complejidades y complejos

familiares. La construcción de la identidad del personaje principal en la obra se produce en una incesante complicidad con el espejo.

El perfume es un derivado de ese reflejo identitario y tampoco ha sido un tema atendido en el estudio de la novela anteriormente, aún cuando llega a estar muy presente en la novela. La belleza, pieza clave y razón de ser de la heroína ha sido poco trabajado también. Se trabajará con estos dos elementos para llegar a concluir que todo forma parte de ese reflejo que se construye frente al espejo y que influye de manera determinante en el desenlace de la novela y es expresado por la protagonista en el ejercicio de su identidad. La belleza y la relevancia que se le da en la obra es otro tema que no ha sido ampliamente atendido. Tanto el espejo, como la belleza y el perfume son determinantes en la construcción del sentido de la novela, y aunque forman parte del entramado narrativo no han sido estudiados o considerados exclusivamente.

4.- Resultados

María Eugenia va presentando varios cambios interiores y exteriores: de vestido, peinado, maquillaje y va representando imaginariamente varios personajes. Podemos constatar que en la novela la identidad es un simulacro. Al inicio de la obra se nos presenta como una parisién elegantísima y bella que usa la mirada de otros como espejo y autoafirmación. La nueva identidad está basada en una supuesta seguridad en sí misma, y en una cuestionada rebeldía que ha sido previamente aprobada por el espejo y ratificada por una elegante dama que le sirvió como asesora de imagen (Madame Jourdan). María Eugenia confía plenamente la construcción de su nueva identidad a la enigmática dama,

por eso se convierte en fiel cómplice y compañera en el “empinado calvario de las casas de moda” (como diría Teresa de la Parra). Esa seguridad construida por el maquillaje y el atuendo serán las primeras señales que percibiremos de nuestra heroína en la novela. Sin embargo, esa rebeldía y seguridad se van desmoronando ante los primeros signos de oposición. La identidad va forjándose según los patrones que establecen la familia y el novio impuesto.

En el trabajo se intentará demostrar que el personaje principal sí se construye y reconoce ante el espejo en una primera etapa para luego convertirse en una extraña de sí misma, un yo que es otro porque ha devenido otro. Sin embargo, ese otro termina convenciéndola e impulsándola a convertirse en Ifigenia sacrificada. Y es ese yo (otro) el que le habla esa noche crucial para su vida. Es el destino que la acecha y la conduce a su propio sacrificio. En *Ifigenia* el espejo tiene una especial trascendencia, puesto que va a incidir en las decisiones que toma María Eugenia, desde elegir un traje y sus accesorios hasta determinar lo que hará con su vida. Así como el doble fondo del armario guarda todo lo “prohibido”, el umbral del espejo termina por develar a nuestra heroína ese otro yo que ella desconoce.

Nos aproximaremos al espejo como doble verdad: Por un lado la afianza y por el otro la hace dudar. Una mirada inicial la afianza, la muestra como ella quiere ser. El espejo se convierte entonces en el que satisface los deseos de la protagonista. Por otro lado la mirada al espejo nos muestra a la huérfana, a una princesa cautiva, a Julieta enamorada, Sulamita del Cantar de los Cantares, a la mujer *chic*.... Pero al transcurrir la novela esa mirada cambia y se va a lo profundo, a ese fondo desconocido por ella misma. Ese fondo que le muestra sus miedos ocultos y que se rebela a complacer sus deseos. Todo

esto la lleva a su perdición, lo que conlleva un abrazar a su destino para convertirse en Ifigenia sacrificada.

El espejo entonces actuará en la obra como afianzador de la identidad y como dispositivo para la construcción del cuerpo del sujeto femenino. El desenlace de la obra encamina al personaje a una identidad basada en lo que el modelo patriarcal de la época considera el bien y lo correcto.

Capítulo II: Espejo, cuerpo e identidad en *Ifigenia*

Capítulo II: Espejo, cuerpo e identidad en *Ifigenia*

1.- El espejo como afianzador de identidad. La construcción del cuerpo en el espejo. Teresa de la Parra e *Ifigenia*.

Teresa de la Parra nos mostró en el *Ifigenia* (Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba) la imagen especular de una joven de dieciocho años dentro de la intimidad y la confidencialidad de su habitación; en ese reflejo se muestra el colorido de la moda de la época. El lector se convierte en cómplice de este ritual de escogencia del atuendo frente al espejo, y al igual que la heroína “con las manos en la cintura y en plena indecisión” se involucra con este proceso que no tiene otro objetivo que dejar “epaté” tanto al espectador-lector como a los personajes de su entorno. Ese objetivo de ser admirada termina contagiando al lector. El arte final de este ritual, producto de tanto esmero en el arreglo, se nos revela a través del triple espejo del armario de luna, fiel confidente de nuestra heroína, el cual —al igual que el lector— termina proclamando su belleza. Es importante resaltar que esto lo logra el lector sin saber exactamente cómo luce el personaje, porque si bien es un personaje cuya forma física no conocemos exactamente, a María Eugenia la sabemos bella a través de la fuerza que nos transmite ese ritual del arreglo⁴. El espejo en la novela tiene una fuerza que nos invita a mirar al personaje a través de su reflejo, como si el avance de la obra estuviera condicionado a la mirada de la protagonista a la lámina de cristal azogado.

Teresa de la Parra demuestra ser conocedora y disfrutar de la misma debilidad de la heroína por las toilettes y el acercamiento al espejo, ese mismo

⁴⁴ El tema de la belleza tanto del personaje como la autora será tratado en el capítulo III

que nos refleja la imagen exterior y la interioridad de María Eugenia. Frente al espejo ocurre el espectáculo del desfile de trajes (y también de los estados de ánimo) en una pasarela íntima en donde hay un solo espectador: el lector, es decir, como lectores tenemos el privilegio de un desfile privado, el cual es testigo de ese espacio oculto en la habitación y donde la mirada al espejo retrata lo esencial del personaje, brindándonos la impresión de la heroína que no podemos aprehender con la mirada, pero sí a través de su reflejo frente al espejo.

De la Parra supo captar esa esencia, rompió con los tabúes de la época hablándonos de la deconstrucción de una joven de dieciocho años frente al espejo. Todas las contradicciones que se le presentan al personaje principal de la novela se inician con una mirada al espejo de tres cuerpos, como si al triplicar su imagen nuestra heroína se cuestionara constantemente su identidad. La identidad en la novela se da como un proceso en constante construcción. La autora, para rebatir a la crítica que se escandalizó con las ideas aparentemente revolucionarias de María Eugenia, confiesa mirarse al espejo constantemente. En la carta a Don Miguel de Unamuno, para referirse a la importancia que le brinda al espejo, compañero fiel en el ritual del arreglo y construcción de la imagen de la autora, hace una reflexión y busca un significado más profundo para la imagen que se desdobra en él:

(...) en cuanto al espejo, créame el culto que le rindo por rutina y sin asomos de fe, está cruelmente castigado por aquella aridez espiritual de que hablan los místicos: ausencia de la divina gracia por tibieza en el fervor. Creo que el espejo, no solamente nos vacía o nos desdobra como usted bien dice, sino que nos multiplica además hasta lo infinito en partículas tan insignificantes, que las vamos perdiendo como alfileres, por salones, dancings y casinos, sin que nos sea posible volver a encontrarlas nunca (De la Parra, 1982, p.564).

A Teresa no le avergüenza mirarse al espejo y consumir tantas horas en su arreglo personal (tampoco a María Eugenia), por eso lo declara públicamente defendiéndose y justificándose por tal acción en la misma carta a Don Miguel de Unamuno. Para referirse a su afición a los espejos y la importancia que le otorga a la belleza del cuerpo comenta en dicha carta:

Si como Narciso me ahogo todos los días en su insípida atracción, no es por convencimiento, créalo; es por arraigada tontería, por obstinado espíritu de asociación, por inercia de hoja seca, que corre, salta y se destroza sobre la corriente con apariencia de inmenso regocijo; es, en una palabra, por esta cómoda mentalidad de carnero que nos conduce por la vida a hombres y a mujeres, en plácidos y apretadísimos rebaños (De la Parra, 1982, p.564).

Por otro lado, el crítico Francis de Miomandre nos expresa, en el prólogo a la primera edición de *Ifigenia*, que Teresa de la Parra con su “indefinida fosforescencia” y “vibración suprema” nos dibuja o retrata a una mujer con todo un cúmulo de coquetería, entre otras cosas:

Ifigenia es pues, ante nada y por sobre todas las cosas un retrato de mujer. Sencilla y compleja, natural y enamorada de todo artificio, tierna, coqueta y llena de vida; eso sí, infinita y maravillosamente llena de vida: Una mujer. (citado en De la Parra, 1982, p.21).

Y toda esa coquetería, ternura, naturalidad y vitalidad la podemos aprehender a través del reflejo de nuestra heroína al espejo. Por eso a continuación hablaremos de los momentos especiales del espejo en la obra mediante los cuales se suscitan cambios o transformaciones en el personaje que irán moldeando la identidad. Podemos considerar al espejo como un generador de vida, ya que la consciencia de sí misma va despertando cada vez que se mira al espejo.

2.- La construcción del cuerpo y la identidad a través del espejo. La trascendencia de los instantes frente al espejo. Umbrales y puertas que se despliegan o se atraviesan en el espejo

El espejo en la novela *Ifigenia* es un tema de especial relevancia, ya que podemos compararlo a puertas que se despliegan para ir ahondando en las complejidades del alma de María Eugenia. Vamos a ir desglosando los momentos definitivos de autoconocimiento que van lográndose con una mirada al espejo del reflejo de nuestra heroína. En cada mirada se va construyendo una identidad y el acercamiento al umbral del espejo genera una transformación o un devenir. Hemos considerado cada acercamiento al espejo como la apertura de una puerta que conecta esa entrada al fenómeno umbral con un movimiento de alma que deviene en un reconocimiento del sujeto femenino. Cada puerta o mirada al espejo bautiza a María Eugenia con una nueva imagen y un descubrimiento o identificación de sí misma.

2.1.- Primera puerta: El umbral del desamparo. El reflejo de la orfandad y la colegiala

María Eugenia es huérfana de padre y madre. Sin embargo este concepto no se internaliza en ella. A la pérdida de la madre, que ocurre a muy temprana edad, sucede una década después la pérdida del padre estando ella internada en un colegio de monjas. Mientras María Eugenia permanece en el internado se siente amparada a la sombra de las monjas y de su amiga Cristina, a quien ella apoda "la niña de nieve". La conciencia de su orfandad despierta más tarde con una mirada a los cristales de las ventanas del tren donde ve reflejada su imagen, llegando a percatarse o tomar conciencia de su orfandad. A partir de

ahí comienza su historia, la novela empieza a ser contada desde ese sentimiento de la orfandad. Esa mirada a los cristales la conecta con la típica pregunta y reflexión: ¿quién soy? Ante el desamparo que siente en el primer acercamiento a sí misma conecta con su esencia, esto la hace reconocerse como huérfana, cosa de la que no se había percatado antes. Es necesaria una mirada individual al espejo para despertar esa conciencia de su soledad y desamparo. Hasta ahora María Eugenia sólo se había mirado al espejo al lado de su amiga Cristina. La aproximación individual a su yo y a su realidad la conecta y la etiqueta con la imagen de la huérfana. Lacan, refiriéndose a lo que denominó el “conocimiento paranoico de sí mismo” (para referirse a la mirada de descubrimiento de un niño de 18 meses ante el espejo), nos explica: “Basta para ello comprender el *estadio el espejo como una identificación* en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría del término antiguo *imago*” (Lacan, 1971, p.12). La mirada de María Eugenia a los cristales puede compararse a la mirada del niño de meses que se identifica por primera vez en su reflejo. La imagen que ve está condicionada por el uso, y ella prácticamente actúa y se comporta como colegiala, ese es el uso que le da a su imagen. Como podemos captar la mirada de María Eugenia a sí misma en soledad le permite visualizar un modelo de su persona y ello la asusta. En ese momento se siente sola y desamparada y se compadece de sí misma. Es al primer acercamiento al espejo individualmente sin el amparo de su amiga y cómplice Cristina. Este acto se convierte en un verdadero enfrentamiento con su yo. Cuando nos miramos al espejo desde una pluralidad no somos nosotros. La

verdad acontece cuando nos vemos individualmente y a solas. María Eugenia despierta a su individualidad y lo que ve no le convence. A ese respecto Foucault nos habla del principio de “conócete a ti mismo”. Al acto de conocerse a sí mismo (según el autor) le antecede un replegarse en sí mismo, un apartarse de las sensaciones que nos engañan, fijar el alma en una inmovilidad que no permita la influencia de los acontecimientos exteriores⁵. Eso es lo que le sucede a María Eugenia cuando se mira en el vagón del tren, puede contemplarse y recrearse en su imagen porque no hay acontecimientos exteriores que la premediten o influyan. En ese momento es ella misma sin aditivos. Aquí se identifica y reconoce con la identidad de la huérfana desamparada.

Balló (2000) nos aproxima a las sensaciones de la mirada femenina a la ventanilla del tren y la consciencia que se despierta: “La ventanilla del tren es ambulante, pero su paisaje es inmóvil. La banalidad repetitiva del más allá de la ventana aumenta el carácter interrogante de la escena (el tren simboliza su único espacio de libertad, el lugar donde la mujer puede expresar su melancolía) (p.37).

La soledad del viaje en tren propicia el acercamiento al sí mismo, María Eugenia ya se libera de las sensaciones que la engañan: la docilidad ante las Madres del colegio y la admiración hacia su amiga Cristina. Una vez que se libera de todo lo que la ha influido todo ese tiempo se da cuenta con una simple mirada a su imagen de que no es esa la persona que quiere ser. En el primer instante trascendental del espejo se refleja la imagen que María Eugenia ha

⁵ Para ampliar este concepto léase Foucault (2005, pp.76-77)

construido y mantenido en el colegio a la par de Cristina. Dicha representación refleja la orfandad y la soledad y en el vagón del tren se percata de ello:

(...) que me senté después en el asiento, que miré frente a mí en el espejo del vagón y que vi mi pobre carita tan triste, tan pálida entre aquellos crespones negros que la rodeaban, que tuve por primera vez la conciencia intensa de mi soledad y abandono. Me acordé de las niñas aisladas y me pareció ver simbolizada en mí la imagen de la orfandad (De la Parra, 1996,I, p.36)

La toma de conciencia de la orfandad la coloca en ese espacio que es una especie de vacío. La orfandad es la falta de algo esencial para la vida. Es la carencia de ese alguien que debe representarnos ante el mundo. Un sentimiento de pérdida irreparable con el cual ya la vida no será la misma, ya que se fundamentará en esa carencia. Su soledad y desamparo reflejados en los cristales la hacen despertar a esa noción de carencia, de vacío, de la nada que la acecha, la sensación de andar por la vida sin el amparo de alguien y ese desamparo volverá a sentirlo en el desenlace de la novela, como si fuera un ciclo que regresa. La vida se ofrece como una página en blanco desde la cual hay un inicio, una historia nueva que contar. Palacios reflexiona un poco sobre el sentir de la huérfana:

Hablo de esa orfandad esencial que nos despega de la piel familiar del mundo: el pavesiano 'estupor'; esa cósmica soledad que nos convierte en hombres. El huérfano aparece cuando constatamos, como María Eugenia al salir del internado, que estamos solos y nos sentimos abandonados. Allí empieza el mundo; sin historia, somos todas las historias (Palacios. 2001, p.72).

Y ante ese sentimiento de abandono, sin embargo hay un lugar que la espera. Ella tiene su lugar en el mundo y emprende un viaje para encontrarlo. El inicio de este viaje hacia sí misma tiene una vuelta a casa, a la patria y al fondo de sus complejos familiares. La novela se inicia con un viaje, pero que a diferencia del viaje del héroe, que sale del hogar a vivir las aventuras que le convertirán en hombre, la iniciación de nuestra heroína se hará con la vuelta al

hogar. Ahí comienza su verdadera aventura, la cual será una incursión hacia sí misma. Esta aproximación se irá logrando con una mirada al reflejo en el espejo. María Eugenia emprende el viaje de vuelta a casa, parte sólo con el sentimiento de orfandad y abandono, pero apenas ha logrado comenzar a conocerse. El verdadero conocimiento de sí misma y la intensidad de la fusión con su yo la logrará en la intimidad de su habitación en la casa de la abuela materna. El espejo actuará como confidente y amigo en esta primera etapa. Su figura fragmentada y a pedazos, rescatada en el espejito de mano, y afianzada en el triple espejo del armario, se irá construyendo como un rompecabezas para ir construyéndose a placer y gusto de sí misma.

Para María Eugenia la esencia tímida de ambas colegialas (ella misma y su amiga) queda reafirmada con una mirada a los cristales de las ventanas: “He reflexionado mucho sobre este sentimiento de timidez, y según creo ahora, debimos adquirirlo a fuerza de ver reflejadas en los cristales de las ventanas y puertas del colegio, nuestras frentes anchas, descubiertas y rodeadas por aquel semicírculo negro formado por nuestro pobre pelo liso y tirantísimo.” (De la Parra, 1996, I, p.32). A falta de espejos las dos niñas sólo tienen la opción de mirarse y reconocerse en los cristales de las ventanas del internado, las cuales les sirven de espejo. Según nos relata María Eugenia la esencia de sendas niñas se construye en conjunto (las dos colegialas a la vez) y esta mirada al espejo es siempre en compañía de la amiga, por eso su primera noción de identidad es para secundar a Cristina, podemos decir que sería una identidad construida conjuntamente. Squicciarino nos comenta respecto a ese despertar de la conciencia ante el espejo: “En el espejo se refleja se revela la propia corporeidad captada desde el exterior, y su percepción, su aceptación o su

rechazo tienen un papel fundamental en el proceso de formación de uno mismo” (Squicciarino, 1990, p.140).

En este caso el rechazo del modelo de las chicas de cabello rizado viene de la alienación con el ideal impuesto por las Madres del colegio. Por eso el patrón que se crea María Eugenia en el colegio es sólo para complacer una imagen considerada ejemplar, ella sólo busca ser aceptada, pero reconoce que esta imagen no la había adoptado con convicción, ya que siempre vio a las niñas de cabello rizado con las “cabezas vacías por dentro” con una especie de superioridad, aun cuando las monjas las condenaran. Reconoce haber seguido a rajatabla el modelo impuesto por las madres y bien representado por Cristina sin auténtica identificación:

En realidad yo nunca tuve verdadero entusiasmo de partido. Aquel malvado “mundo” tan aborrecido por las Madres, a pesar de su vil inferioridad, aparecía siempre ante mis ojos deslumbrante y lleno de prestigio (De la Parra.1996,I, p.33).

Posteriormente será en el espejo donde María Eugenia se descubrirá descontenta con su apariencia.

Si ahondamos en la definición de personalidad vemos que el término proviene del latín *persona*: máscara del actor; definimos personalidad como una “modalidad total de la conducta de un individuo que no es una suma de modalidades particulares o rasgos, sino producto de su integración” (Merani, 1992, p.127).

Según este concepto podemos considerar una máscara, o un disfraz, tanto lo que llamamos personalidad como a la vestimenta con que recubrimos, el peinado, los accesorios, aún cuando una sólo sea el reflejo de la otra, en muchos casos la misma personalidad viene a ser la máscara del actor, porque es sólo esa apariencia lo que mostramos al mundo, pero ¿no podríamos decir

acaso que dentro de esta categoría de lo exterior y lo visible contenida en estos detalles distintivos se revelan ciertos procesos internos que tienen que ver con las creencias, estados de ánimo, convenciones sociales, familiares, clase social? Y siendo así ¿no estamos acaso haciendo una incursión en la interioridad humana cuando analizamos la complejidad de todo el barniz o la apariencia exterior que recubre la persona?

Otro aspecto a considerar en este estudio es la percepción. Esta palabra se deriva del latín *perceptio*, lo cual significa “que recibe”. La percepción es el “proceso por medio del cual el organismo, como resultado de la excitación de los sentidos y con la intervención de otras variables puede reaccionar de manera adecuada frente a los objetos o acontecimientos que lo distinguen.” (Merani, 1992, p.126). En este estudio la percepción juega un papel fundamental y esta se logra mediante a la mirada al espejo y la mirada de otros. Es decir, María Eugenia se percibe a través de su reflejo al espejo y a través de lo que otros ven y dicen de ella. María Eugenia se representa mediante una máscara en el colegio. Ese ser que otros perciben como colegiala no es real porque ella asume este papel sin convicción.

Analizaremos entonces la personalidad y la percepción y nos basaremos en ambos aspectos para la construcción de la identidad del personaje, pues el espejo ayuda a construir esa personalidad mediante una fachada, y esa máscara del actor será percibida por el entorno, donde se recibirá el mensaje que éste lleva consigo. Para dejar atrás el modelo de la colegiala es necesario hacer muchos cambios de apariencia y comenzar a construirse a su antojo. Una vez que María Eugenia se reconoce frente al espejo se da cuenta de que no refleja lo que realmente quiere ser. Es como si en esta primera etapa

nuestro personaje viviera desconectado de su cuerpo. Cuando se mira para identificarse como huérfana ocurre una fragmentación del yo. Por eso surge la necesidad de darse un nuevo cuerpo porque ya no responde a ese yo. Y se da a la tarea de crear otro más acorde a sus deseos, se genera a sí misma mediante otra imagen, para ello requiere de otra mirada al espejo: "...me miré largo rato en un espejo, tal cual acostumbro, y observé de repente que, sin tu apoyo mi sencillez resultaba horriblemente llamativa, desairada y ridícula. Me dije entonces que con veinte mil francos y un poco de idea era posible hacer muchas cosas." (De la Parra, 1996, I, p.40). Ante este descontento es preciso hacer un cambio, el cual esta vez será acorde a sus deseos. María Eugenia se representaba bajo una máscara en el colegio. Ese ser no era su yo real. Por eso el cambio se hace con absoluta convicción. Luego la representación femenina se hará con otra máscara: la mujer *chic*. Esta nueva mirada al espejo le despliega el umbral de la segunda puerta: París y el mundo de la moda, la mujer *chic*. Y María Eugenia traspasa ese umbral para encontrar un pedazo de sí misma. Aquí comienza el proceso de construcción de la nueva identidad.

2.2.- Segunda puerta. El umbral de París: El reflejo de la mujer *chic*. La belleza como descubrimiento

Así como el cristal del vidrio del tren le reveló su orfandad, el espejo le revela la imagen de ingenuidad y simpleza que le ha acompañado hasta ahora, pero que dista mucho de lo que desea proyectar. Digamos que ella precisa de una nueva personalidad y ello lo capta a través de lo que percibe frente al espejo. Otra vez podemos observar que María Eugenia necesita seguir a alguien. Al no tener el apoyo y la compañía de la amiga su estilo queda fuera

de tono. Y es después de verse al espejo y mirando a las mujeres que se desenvuelven en la cotidianidad de la ciudad en París que se percata de la gran necesidad que tiene de un cambio de imagen, lo cual derivará en un cambio de actitud. Mirando al exterior se identifica con un perfil de mujer totalmente opuesto a lo que había venido proyectando. Ahora imitará a las mujeres *chic* de París, todas vestidas a la última moda. De la colegiala huérfana pasa a ser una mujer independiente y *chic*, ésta será la nueva identidad. Todo esto se hace posible con los veinte mil francos que le envía la familia desde Venezuela. El dinero disipa la tristeza, la fachada de la orfandad se canjea por la de la independencia y se producirá una nueva imagen. Este dinero le cambia el tono de tristeza y la hace juzgarse “feliz y potentada”. Sin el dinero no habría sido posible la transformación en mujer *chic*. Pero este cambio sí se da con convicción y entusiasmo sincero. Ahora sí construye su personalidad conjuntamente con su imagen exterior y proyecta al mundo lo que siempre había querido ser. Este descubrimiento de sí misma sintoniza su interior y su exterior, ya que en el colegio María Eugenia había estado dividida. Por eso no reconoce la corporeidad en el espejo como convincente para su persona. La construcción del nuevo modelo de sí misma la hace recuperar la reconciliación con su yo y la integración de sus cuerpos⁶.

Ante el descubrimiento y reconocimiento de su imagen simple e ingenua frente al espejo, decide buscar su tipo y para ello requiere hacer unos cambios en su persona: “Deduje finalmente que para ello era indispensable estrecharme el vestido y cortarme el pelo a la *garçonne*, al igual que cierta señora o señorita que en aquel instante se destacaba allá en el grupo de enfrente por su silueta

⁶ Más adelante explicaremos esta idea de los cuerpos que la constituyen

graciosísima” (De la Parra, 1996,I, p.40). María Eugenia exterioriza sus verdaderos paradigmas mentales y da un vuelco para transformarse en lo que siempre soñó ser: una mujer *chic*. El buen gusto de María Eugenia, la imitación de la moda vigente, el modelo de las “mujeres de papá”⁷ y la asesoría de Madame Jourdan (una enigmática y elegante dama que conoció en el hotel y que le sirvió de acompañante desde Biarritz hasta París), contribuyen a lograr la nueva imagen y con ella el cambio de actitud. Todo es descubierto a la vez que verificado con los acercamientos al espejo, en el que la muchacha encuentra un aliado para este proceso de autocreación.

Con los trajes parisinos se despoja aparentemente de su timidez y de las posturas de niña insegura y sumisa, adquiriendo una desenvoltura, seguridad y rebeldía que aflorará más adelante en su regreso a Caracas. Pero nos atrevemos a afirmar que esa seguridad es más de postura que de actitud verdadera, punto que más adelante será comprobado.

Cuando María Eugenia decide convertirse en “mujer *chic*” trata de parecerse a las “mujeres de papá” imitando y siguiendo una moda y un patrón determinado. Después de todo, la moda se basa en imitación. María Eugenia desea ser como las heroínas de las novelas, como las mujeres de papá, como las modelos o maniquíes que representan la moda parisina y el *chic*. Por eso comienza su transformación basada en la imitación de un patrón establecido de mujer, porque ya ha visto el éxito que este tipo de mujer tiene ante los ojos del padre, no olvidando las palabras de celebración de éste ante la belleza parisina. Esto la inspira para crear su nueva imagen, imitando lo que considera

⁷ Es la expresión que utiliza María Eugenia para hablar de las mujeres parisinas vestidas a la última moda a las que hacía referencia el padre fascinado por su glamour y belleza suspirando constantemente “¡qué mujeres..!”

lo mejor. En tal sentido podemos vincular esa creación de un modelo partiendo de un patrón determinado con el concepto que maneja Simmel de la moda:

La moda es imitación de un modelo dado y, de este modo satisface la necesidad de apoyo social, conduce al individuo al camino por el que todos transitan, establece un plano general que convierte el comportamiento de cada uno en mera ilustración. No menos, sin embargo, satisface la necesidad de diversidad, la tendencia a la diferenciación, a la variación y al destacarse. La moda consigue esto último gracias al cambio de contenidos.(Simmel, 1999, p.38)

Esto lo hace con la finalidad de integrarse al mundo del *chic* y dejar atrás su antigua imagen de colegiala ingenua. Tal y como nos lo expresa Simmel puede decirse que “satisface su necesidad de diversidad”, es decir, se destaca y se diferencia con ese nuevo atuendo, pasa de ser una uniformada del “rebaño” a destacarse como una parisiense elegantísima.

Con este cambio María Eugenia tiene la intención de dejar *epaté* a su familia de Caracas con ese *chic* parisino que la caracterizará a partir de sus andanzas sola por París. En el espejo de las casas de moda ella se planta a “probarse y probarse” hasta dar con lo que le sienta mejor, encuentra su tipo y su imagen ideal. El espejo es su cómplice y determina la escogencia de la nueva imagen. Podemos vincular esta idea con el estudio que hace Squicciarino acerca de ese descubrimiento y recreación de sí misma ante el espejo:

Sentirse protagonista de la propia transformación, de la mejora del aspecto externo a través de una estrategia que tienda a evaluar los puntos débiles y los puntos fuertes del cuerpo para corregir los primeros y valorar los segundos, proporciona también el placer estético de admirar, en la propia imagen reflejada, una nueva y palpitante creación de uno mismo. Este arte de “reinventarse a sí mismo”, de transformarse, en el que también están presentes el aspecto lúdico y el mágico, hace que aumenten la confianza y la seguridad en la propia persona y como consecuencia en la relación social (Squicciarino, 1990, p.139)

En este caso en María Eugenia se produce lo que Lipovetsky considera ser actor con el propio cuerpo de su creación⁸. Se reinventa con la ayuda de la moda vigente, Madame Jourdan, las casas de moda, un corte de cabello y maquillaje. En este momento el labial rojo y el espejo se convierten en cómplices inseparables. La creación de sí misma en la mujer que soñaba ser la conecta con un despliegue que se revelará en su personalidad. Todo este proceso de recreación se convierte en un delicioso juego en donde opera la magia que se esconde detrás de la moda, los accesorios y el maquillaje para metamorfosearla en un personaje diferente al que era. Cada vez que nuestra heroína se mira al espejo para escoger su atuendo comienza una búsqueda de sí misma y del personaje que quiere crear, entra en un proceso de reinvención de la identidad. En la novela María Eugenia se llama de muchas maneras y nombres. Así como se da un cuerpo, se encarga de nombrar de muchas maneras ese cuerpo: colegiala, princesa cautiva, Sulamita, Julieta, Tosca ... hasta llegar a la Ifigenia sacrificada.

Luego de convertirse en lo que desea ser, María Eugenia ratifica su total conformidad con la nueva imagen:

Ya no tenía aquel aire desgraciado de colegiala, de chien fouetté ¿sabes? El pelo corto me quedaba maravillosamente. Las modistas me encontraban un cuerpo precioso, flexible, y al probarme me decían a cada paso:

— Comme Mademoiselle est bien faite!

Cosa que comprobaba yo al momento, dando vueltas en todas las direcciones ante las hojas abiertas del espejo de tres cuerpos, y lo cual me causaba una satisfacción infinitamente mayor que la cruz de semana, la banda, las primeras en composición y toda aquella gran fama de inteligencia que compartía contigo allá en nuestra clase (De la Parra, 1996, I, p.41)

El cambio de María Eugenia se va dando desde afuera hacia dentro. Se da un nuevo cuerpo tomando los modelos del exterior, pero toda esta

⁸Para ampliar este concepto del ser actor con el propio cuerpo consultar Lipovetsky, 1999, p.129

metamorfosis genera un cambio de actitud. Y es en el espejo donde verifica que su transformación ha sido satisfactoria, afirmándole lo que desea saber:

Estrené yo mi vestido de viaje en cuya elección me había esmerado muchísimo a fin de que resultase lo más elegante y mejor cortado posible, y con mi *nécessaire* en la mano, luego de caminar un rato ante el espejo más grande del hotel y comprobar así, que mi *nécessaire* y yo, teníamos una silueta viajera bastante *chic*, tomé con los Ramírez el tren para Barcelona (De la Parra, 1996, p.44)

El diálogo que se inicia entre el espejo y ella va a ir determinando el curso de la novela. La representación femenina se hará con otra máscara: “la mujer *chic*” y el maquillaje ayuda a esa representación. Esta nueva máscara la podemos captar a través de su labial Carmín de Guerlain. Luego de descubrirse en el espejo y encontrar en éste un confidente que sólo asiente a sus deseos de ser admirada, la novela sigue un curso que irá reflejado en el espejo. A través de este elemento iremos viendo las transformaciones y dilemas que van surgiendo en la vida de María Eugenia. Éste funciona a veces como un hada madrina que refuerza el ego de la muchacha y en otras ocasiones actúa como una sombra del alma o la conciencia, cargado de malos presagios y complejos familiares. Si la *toilette* representa un movimiento del alma, el espejo también, porque refleja todos los cambios y movimientos que se generan en ésta. El cambio de vestuario e imagen se convierte en un estandarte de rebeldía y en una reafirmación de la autoestima. Nuestra heroína luego de la transformación se declara en huelga contra la humildad y la timidez. Todo esto chocará con la vida tradicional y austera que le corresponderá vivir a su vuelta a la casa familiar en Caracas. La nueva imagen la hace sentir protagonista de la novela de su propia vida y ante ésta se descubre plena porque ha encontrado su tipo.

En ese descubrimiento de su belleza y del mundo María Eugenia inicia un viaje hacia sí misma, una incursión que comienza con una mirada al espejo. Desde entonces las decisiones (o indecisiones) importantes de su vida van a ir evaluadas, enfocadas y reflejadas en el espejo. El éxtasis ante el espejo es una complacencia en sí misma y en su recién descubierta belleza. La transformación la hace cambiar de ideas y ante ese nuevo estilo que adquiere se siente totalmente satisfecha, así lo transmite a su amiga Cristina en la carta, describiendo las emociones que despierta su nueva imagen: “siento un inmenso regocijo porque he visto desdoblarse de mí misma una personalidad nueva que yo no sospechaba y que me llena de satisfacción” (De la Parra, 1996, I, p.33-34). Y a propósito del uso de la palabra desdoblamiento, la misma nos indica que hay una separación en dos partes, que María Eugenia se fracciona, es decir María Eugenia separa su alma y su cuerpo para luego integrarlas en conjunto en su nueva persona o identidad. Ese desdoblamiento se debe a que ella no profesa con convicción las creencias inculcadas por las Madres del colegio y por ende lo que aflora al colgar el uniforme no es más que lo que estaba en su interior. María Eugenia se permite jugar con esas dos realidades: lo que las monjas querían que fuera en su aspecto exterior y las dudas que se le presentaban con lo que ella quería ser escondido en su esencia.

María Eugenia es y se siente otra, los días de libertad en París la hacen crear una nueva identidad que ella construye a su antojo y con una aparente convicción: “La ficción autobiográfica traza el proceso de aprendizaje vital del personaje; metonímicamente, la moda ilustra paralelamente el proceso de autoconocimiento y edificación de la identidad” (Martin, 1996, p.36).

La construcción de la nueva identidad iniciada en París constituye el comienzo de ese diálogo que María Eugenia inicia con su cuerpo: “París se le ofrece como un espejo” (Palacios, 2001:252). París es el lugar perfecto para hacerla cambiar de ideas e imagen, es el centro conocido en todos los tiempos como corazón de la alta moda y la vida mundana, del glamour, por eso se convierte en ese espejo en el que ella refleja todos sus anhelos de libertad. En ese particular Palacios nos registra esta idea:

París es el lugar que podría iniciarla en los misterios hondamente femeninos de la *toilette* a través de los cuales una mujer descubre lo que llaman “su tipo”. Esa es la “mina” y es en este sentido que podemos decir que en París descubrió un pedazo de sí misma. París como “capital de la moda” y “cuna de la modernidad” es un doble lugar común que Teresa de la Parra supo aprovechar como contraste para su personaje: allí María Eugenia aprende el otro catecismo que las Madres del *Sacrè Coeur* no podían enseñarle (Palacios, 2001, p.253)

Esa nueva personalidad está constituida por unas cuantas *toilettes*, el labial rojo de *Guerlain*, zapatos al estilo Luis XV, un corte de cabello y medias de sesenta francos. Ese autodescubrimiento que ocurre en María Eugenia después de París y la revelación del *chic* la hace compararse con una “mina o un manantial de optimismo” y empieza a vivir sólo para beberlo y contemplarse en él. Para esto acude al espejo como interlocutor perfecto con ese diálogo que inicia con su cuerpo, de ahí que empiece a brindarle toda la importancia a este elemento. Más adelante se verá que mediante el espejo podemos captar cada uno de los cambios que se suscitan en María Eugenia, lo cual va en perfecta sincronía con el cambio de los trajes.

Los acercamientos al espejo en esta nueva etapa serán recurrentes después de ese proceso de inventarse a sí misma. Todo esto le desplegará otra puerta que elogiará y confirmará su seguridad ante la nueva imagen creada.

2.3. Tercera puerta: El umbral de la satisfacción. El elogio del espejo.

Una vez que se descubre como mujer *chic* y se embarca en el trasatlántico para retornar a Venezuela se da cuenta de que todas las miradas de los pasajeros del barco se posan en ella. Esto la hace afianzar su seguridad en sí misma y ratificar que el cambio la satisface totalmente. Descubre que le gusta ser admirada y lo disfruta plenamente. Luego a su llegada a Venezuela causa el mismo revuelo entre los familiares y todos lo que la miran lo que aumenta su vanidad. Reconoce que la mirada de su abuela es tan halagadora como el elogio del espejo, ya que Abuelita no la adula con palabras, pero su mirada y su sonrisa de muda vanidad maternal delata la satisfacción ante la belleza de su nieta.

Luego, en casa de Mercedes Galindo, conoce a Gabriel Olmedo y los halagos son exclusivamente para ella. Ante el deslumbramiento que causa su belleza a los invitados en casa de Mercedes vuelve a ratificarse hermosa ante la mirada de otros como espejo. Esto la hace despertar aún más su vanidad al punto de reforzar su ego y sentirse importante. Esto se exagera con la multitud de espejos que hay en casa de su amiga, lo cual queda registrado en esta cita:

(...)¿Fue debido más bien a la multitud de espejos que reflejaban continuamente la armonía de mi figura?... No sé; pero es el caso que anoche, lejos de experimentar timidez alguna, tuve todo el tiempo el delicioso sentimiento de mi propia importancia, cosa que me hacía estar muy a gusto con los demás y conmigo misma (De la Parra, 1996,I, p.180).

La experiencia de sentirse el centro de las miradas y de que su belleza sea celebrada es exagerada en la multitud de espejos, los cuales no sólo reflejan su persona sino las miradas de admiración puestas sobre ella. Esta duplicación de las sensaciones nos hace conectar con la imagen de Bachelard

de contemplación de los reflejos del agua como espejo y su propiedad de duplicar el mundo: “El agua por medio de sus reflejos duplica el mundo, duplica las cosas. También duplica al soñador, no simplemente como una vaga imagen, sino arrastrándolo a una nueva experiencia onírica. (Bachelard, 2002, p.80)

En María Eugenia estas sensaciones también son duplicadas como si de una sinergia energética se tratara y es llevada a una experiencia de contemplación de sí misma sin igual y despierta a esa nueva ensoñación.

2.4.- Cuarta puerta. El cuerpo como espejo de la representación femenina. El umbral de la sensualidad versus el pudor: El trousseau, “la prenda fatal”.

María Eugenia encarga a París, con el más exquisito de los gustos, un trousseau de seda rosa con calados blancos. La delegada en esta escogencia es Mercedes Galindo, quien pone todo el cuidado y esmero en su elección. La confección de su ajuar se lleva a cabo y su sueño se hace realidad. La mano de Mercedes detrás de esta encomienda le garantiza a María Eugenia que será de su total agrado. Es muy reconocido por ella el refinamiento, el buen tono y la sensualidad de Mercedes, quien representa ante sus ojos todo un modelo a seguir en cuanto al sistema de la moda y buen gusto se refiere, por esto le confía esta elección tan importante. Semíramis (como ella apoda a Mercedes) goza de su respetabilidad en esta materia y literalmente nuestra heroína le otorga la responsabilidad de su sueño rosa a su admirada amiga. Tan sólo abrir los paquetes en los que viene envuelto se despliega por la habitación el olor de París. En la imaginaria del mundo occidental asumimos el rosa como el color

que simboliza la alegría de vivir. El trousseau en seda y de color rosa representa a nuestro parecer el último intento de María Eugenia por conservar esa alegría, trasladándola un poco a su matrimonio con Leal. Pero a su novio no le hace gracia que haya encargado el trousseau a París y una vez más le castra la emoción cuando le comenta: “Espero que los vestidos no serán escotados porque en ese caso los perderías. ¡Yo nunca consentiré que mi mujer se escote!” (De la Parra, 1996,II, p.107).

Aquí vemos el contraste entre la delicadeza y exquisitez del ajuar nupcial y el hombre que apreciará esas prendas. Leal siente un especial desprecio por las mujeres que se escotan, por lo *chic*, ya que su concepto de una mujer virtuosa incluye el no mostrar el cuerpo. Esa negación u ocultamiento del cuerpo y de los atributos de la mujer obedece a una moralidad basada en el patrón tradicional. En su exceso de moralidad, la cual es trasladada al vestido de su novia, desprecia la moda y llega a parecerse en extremo a María Antonia, la detestable esposa del tío materno. Para César Leal un “hombre debe conducirse como hombre” llevando las riendas y “la mujer como mujer” acatando lo que él dice, ahí se resume su filosofía de la vida.

Para Leal, el sólo hecho de ver a María Eugenia vestida con escote o de forma llamativa lo contraría y escandaliza, porque quiere conservar ante la sociedad ese sello de decencia que lo caracteriza y que se prolongará a su futura esposa. Sin embargo cuando él pasa y la ve en la ventana, ella se convierte para él en objeto del deseo, y se siente atraído por su coquetería y belleza (aunque use escotes y labial rojo) para luego transformarla en su creación. El cuerpo en este caso es usado como anzuelo para atraer el pretendiente. Su belleza, maquillaje y escotes la reifican como un objeto en

venta. Sin embargo esto atrae a Leal y su exceso de moralidad cede ante la belleza de la joven, aunque esté escandalosamente maquillada y escotada para su criterio. María Eugenia está dispuesta a obedecerle aunque interiormente no deja de añorar a las dichosas que se escotan en los bailes. En este sentido podemos vincular este cambio de actitud en María Eugenia con la siguiente afirmación de Flügel: “El desprecio social prevaleciente por la persona vestida “incorrectamente” es un ejemplo de una actitud de los otros que puede hacernos evitar ciertas formas de exhibición indumentaria y ciertas formas de libertad o individualidad en el vestir hacia las que de otra manera nos sentiríamos proclives” (Flügel, 1964, p.78).

Por eso María Eugenia acata a su novio en lo que se refiere a su forma de vestir. En ella nace un pudor adicional que es fundado en el temor de lo que opinarán otros, sentimiento que no había experimentado antes. Sin embargo esto no será obstáculo para que ella se emocione cuando le llegue el anhelado trousseau desde París.

Flügel nos habla de un tipo de pudor particular cuyo impulso “se dirige contra el deseo más que contra el rechazo que surge en el propio cuarto de vestir”. Esto “se relaciona con los sentimientos que se despiertan en ella más que con los sentimientos despertados en otros”, por otro lado el pudor puede venir dado porque “tiene miedo de despertar el deseo sexual en sus futuras parejas (sentimientos de otros más que los propios)”, “porque al ponerse el vestido es invadida inmediatamente por un sentimiento de pudor ante su propia imagen. El pudor obra aquí contra el rechazo personal, sin referencia a otros” y por último “porque aunque pueda complacerla el efecto de su vestido de escote bajo, piensa en el choque que producirá su aparición en ciertos amigos de

mente puritana. En este caso, el pudor se dirige contra el rechazo, más que contra el deseo". (Flügel, 1964, p.80). Aquí se pone de manifiesto su deseo de complacer a Leal y el miedo a contradecirlo. Todos estos casos expuestos por Flügel nos remiten a la novela. María Eugenia sueña con un trousseau de seda rosa y luego de cumplir su deseo se llena los ojos volcando sobre su cama todas las piezas del mismo, pero experimenta una extraña repulsión al verlo puesto sobre su cuerpo. Ese rechazo que surge en el propio cuarto de vestir ¿podíamos acaso atribuirlo a la idea de que será Leal quien disfrutará de su cuerpo desnudo cubierto tan solo por la seda? ¿Será acaso la negación de su propia sensualidad? En este caso vemos lo artemisal negando lo afroditico en ella. En cualquiera de los casos el sentimiento de pudor y rechazo al verse puesto su trousseau tiene que ver tanto con los sentimientos que se despiertan en ella como con el miedo a los sentimientos que despertará en otros, específicamente en su futuro esposo. No olvidemos que cuando ella decide escaparse con Gabriel busca a toda costa llevarse el trousseau, arriesgándose a ser descubierta. Dicen que Mahoma afirmaba que la seda fue "inventada para que las mujeres pudieran andar desnudas y vestidas a la vez". Evidentemente este doble juego entre estar desnuda y vestida puede ligarse a la sensualidad y a la esencia de la coquetería femenina, que niega y concede simultáneamente. Es la esencia artemisal de María Eugenia la que le niega los placeres que están ligados a Afrodita, los cuales despiertan con la seda para luego ser domados por lo artemisal. María Eugenia disfruta desnudándose y dándose un "baño de seda" ante las piezas del trousseau esparcidas por la cama, regocijándose ante la voluptuosidad de la tela, pero se espanta ante la sola idea de vérselo puesto. Ese miedo es artemisal, es el miedo al contacto,

despertar el deseo en su futuro esposo, miedo de ser tocada. Ella quiere ser admirada sin que la toquen, manteniendo la distancia, de hecho le pide a Leal que no la bese más, aunque luego, cuando es Gabriel quien la besa, se cuele Afrodita en escena y la carga emocional que ha otorgado al acto de besar se transforma. Un trousseau de seda puede parecer muy afroditico, aunque en la novela lleva el doble mensaje de lo afroditico y lo artemisal, por lo cual esa sensualidad y estimulación de los sentidos complace y al mismo tiempo espanta a María Eugenia. En este particular Flügel nos explica un poco los placeres derivados del tacto de las telas, hablando acerca de la ropa nos habla de dos tipos de satisfacciones, una que protección contra el frío y el placer correlativo de mayor abrigo y :

En segundo lugar, ciertas sensaciones cutáneas agradables, relacionadas con el contacto con las telas, los placeres producidos por el contacto con la seda, el terciopelo, las pieles, etc. Estas últimas parecen proporcionar medios para el desplazamiento genuino del erotismo cutáneo de los estímulos naturales, como el aire y el sol, a las ropas; pero al mismo tiempo se advierte que los nuevos placeres derivados de tal estimulación por la ropa son más bien limitados (Flügel, 1964, p.112).

En este caso María Eugenia siente un placer extraordinario dándose lo que ella llama su baño de seda: el contacto seda-piel. A eso podríamos llamarlo un acercamiento al erotismo cutáneo del que nos habla Flügel, un placer similar al que producirían en la piel desnuda el aire y el sol. Nos sorprende ver que María Eugenia rechaza la idea de verse puesto el trousseau, pero no se siente incómoda con su desnudez sobre éste. Probablemente la desnudez de su cuerpo la hace sentirse libre navegando sobre la seda, mientras que el ponérselo lo siente como una negación a esa libertad. El llevarlo puesto la hace tomar conciencia del mundo de inhibiciones y prohibiciones que le espera con César Leal y la negación de su sensualidad

ante ese hombre que no ama. El placer que siente al contacto de la seda, una vez que ha esparcido sobre la cama las prendas que conforman el trousseau, queda registrada en esta cita:

(...) 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 tiene 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 me quito en un segundo mi Kimona, me extendo sobre la cama y tomo un baño de seda (De la Parra,1996,II, p.129).

Al igual que el vestido de seda charmousse rosa, el cual es escogido para representarla el día que recibe por primera vez a César Leal como su pretendiente, el trousseau también es escogido por ella en este color que en el imaginario de occidente nos representa el amor y la alegría. La voluptuosidad y sensualidad de la seda complementan esta exquisita escogencia y para coronar esta experiencia de los sentidos, se recalca el aroma perfumado que destilan estas prendas apenas son sacadas de su envoltorio. Todo esto la conecta con una experiencia sensorial. Cuando María Eugenia navega y se desliza sobre su ajuar está haciendo una inmersión en el reino de los sentidos, en “el mundo” que tanto despreciaban las monjas. Esta experiencia podríamos considerarla como un despertar silencioso de la sensualidad de la muchacha, pero que a su vez es castrado por el temor y el rechazo que le produce su futuro esposo, de ahí su aversión a la idea de vestir el trousseau.

Las sensaciones cutáneas despertadas por la seda del trousseau pueden compararse al primer acercamiento al cuerpo y la sensualidad que experimenta María Eugenia cuando se baña en el río. Su deseo de aproximarse a su cuerpo y conocerlo la conectan con ese descubrimiento de sí misma: “Un día, tuve la inmensa curiosidad de conocer con mi cuerpo los

frescos y bulliciosos secretos de mi pozo dormido y quise bañarme” (De la Parra,1996,I, p.274).

Como ella lo afirma su cuerpo no ha sido descubierto, ni ha despertado a la sensualidad, por eso usa la imagen de “pozo dormido”. Luego ya en conexión con su cuerpo va cediendo ante las sensaciones cutáneas del correr del agua sobre la piel, vive esta experiencia sensorial y se entrega a ese placer:

Y recuerdo que aquel día sumergida en el pozo, perdí como nunca la noción de mi propia existencia, porque el rodar del agua me tenía la piel adormecida en no sé qué misteriosa delicia, y porque mis ojos vagando por la altura, olvidados de sí mismos, se habían puesto a interpretar todos los amores de aquella muchedumbre de ramas que se abrazan y se besan sobre su lecho del río(...) (De la Parra, 1996, I, p.274).

Como nos indica la imagen, María Eugenia despierta su sensualidad y las sensaciones de su cuerpo por primera vez en el río y no sabe cómo explicar dichas sensaciones. El éxtasis que siente ante ese correr del agua la libera y la vista se extravía para agudizar aún más los otros sentidos, especialmente la sensación táctil. Distrae la atención de la mirada y aquietta la mente para hacer una mágica incursión en el reino de los sentidos. Y en ese adormecimiento que siente está implícito un despertar de la piel. Esto le despliega una puerta o umbral conectado a los placeres y a la sensualidad.

La noche de la huida el trousseau se convierte en el dilema que termina frustrando la cita de amor. Y cuando María Eugenia empieza a desvariar de miedo recuerda el origen de las perfumadas prendas: las esmeraldas familiares conservadas por Abuelita en la fragante cajita. Esto lleva consigo el peso familiar y el peso de la tradición. La simbología del trousseau es más compleja de lo que parece. Como ajuar de novia representa el despertar de la

sensualidad, pero también representan, por la forma como fue comprado el mismo, el último contacto y herencia familiar, los hilos que la amarran y no la dejan escapar. También puede verse reflejado en éste la ilusión de novia de María Eugenia, quien se emociona en su escogencia, en mirarlo, pero se escandaliza de vérselo puesto: “Pero así como me gusta mi trousseau para mirarlo puesto sobre la cama, no sé por qué no me gusta para mirármelo puesto sobre mi cuerpo. Y no es que me quede mal, no; ¡me queda maravilloso! ...” (De la Parra, 1996, II, p.129).

La seda es una tela que por su tacto nos conecta con la sensualidad y Leal no le inspira tal sensación; cuando intenta huir con Gabriel quiere llevarse a toda costa el trousseau porque Gabriel sí la inspira con el “programa de felicidad” que le ofrece. La llegada del trousseau le cambia la monotonía de los días. Ante la llegada del ajuar nupcial ella se emociona:

(...) ¡ y es una maravilla mi trousseau! ... Todo, absolutamente todo, es de crespón de China rosa, con calados y bordados blancos, tal cual yo lo había soñado... Cuando lo tengo guardado en mi armario de luna, la finura de la seda bien doblada lo pone tan pequeñito, que yo a veces, con la sola intención de verlo, abro la hoja de mi armario de luna... tras la hoja, se viene primero un olor de tienda de París que es una gloria, y después, tras el olor, como si fuera un jardín de rosas, aparece sembrado en una sola tabla, todo el jardín de rosas de mi trousseau (De la Parra, 1996, II, p.128).

El trousseau se introduce en el texto como una experiencia sensorial que va tocando uno a uno los sentidos del lector. En primer lugar, como pudimos ver en la afirmación de María Eugenia, se asemeja a un jardín de rosas, nos hemos imaginado el colorido y textura de los pétalos invadiendo la habitación, el rosa satinado y el blanco de los calados es todo un disfrute visual; imaginados su sonido al deslizarse por la piel y luego despide un olor a tienda de París “que es una gloria.” No dudamos de la finura de las prendas y empezamos a imaginar los delicados calados y bordados blancos bordeando la

seda rosa. El Oriente milenario ha sido desde siempre icono de lo sensual y al recalcaros la heroína que la seda es China nos conecta con ese mundo lleno de imágenes sensoriales.

En la descripción que María Eugenia va haciendo del trousseau se va realzando la sensualidad contenida en la prenda: el olor que acaricia los sentidos, la textura suave de la seda nos remite al tacto y al erotismo. El trousseau se le presenta como una dualidad de realidades: por una parte representa la alegría de vivir, los placeres, el apego a lo mundano, el despertar de la sensualidad, el aroma de París, la libertad que se desplaza a través de la seda, la suavidad de las curvas del cuerpo, la voluptuosidad de la caída suave y perfecta de la seda sobre su propia desnudez (como una segunda piel), la tela que acaricia; irónicamente, esta delicia impregnada de extraños placeres también está cargada de negros augurios y culpabilidad: la cabeza cuadrada de María Antonia, la figura de matrona en la que vislumbra se convertirá su gracioso cuerpo, las mariposas negras que la rodean imaginariamente, todo esto paradójicamente refleja que esa sensualidad será negada apenas se case con Leal porque su cuerpo dejará de pertenecerle. Vale la pena destacar que en la noche de la huída con Gabriel estas prendas rosa cambian por completo el lenguaje de placer, alegría y belleza que le transmitían anteriormente para hablarle de su origen: la venta del legado de Abuelita para complacer su exquisito capricho:

Pero en esa ocasión, el contacto de la seda, al inundarme en caricias la piel de las mejilla, no me habló de mi propia belleza, sino que, por una extraña asociación de ideas, vino a recordarme vivamente con infinita crueldad, su origen primitivo y anterior: el de aquellas dos esmeraldas antiguas, que estaban engarzadas en una complicadísima filigrana de oro, y colocadas muy juntas dentro de una cajita de raso verde que olía a cedro y a vetiver (...) (De la Parra,1996,II, p.128).

Esa crueldad no es más que ella misma y su complejo de culpa, su propia conciencia de sacrificada. Su sentimiento de culpa la conecta su concepto de identidad con el bien o “el deber ser” que va referido a lo que la familia espera de ella. Y le retumba con esta imagen la voz de la Abuelita refiriéndole que pertenecieron a su madre y rematando que las reservaba para dárselas el día de su matrimonio agregando: “Eran mi única prenda de valor”. En ese valor se encierra: valor de costo, valor de sentimientos, de historia y tradición familiar. Por eso esas prendas la identifican con su árbol genealógico, con la cadena de mujeres pertenecientes a la rama materna de la que ella desciende. Este valor se asocia con una identidad basada en el bien y lo correcto. La conecta con su historia, con sus memorias celulares, con la línea materna ancestral, con todo lo que la mantiene inmersa en esa familia.

Observamos entonces el múltiple valor del trousseau: ajuar de novia, estímulo para los sentidos, evocación del lujo parisino y su último intento de apegarse a la alegría y placeres de la vida, su última elección y por el otro lado el llamado de la conciencia hablándole de su compromiso, de las esperanzas de la familia en ella, de lo último de valor que queda del naufragio familiar entregado a ella, en fin, el trousseau es como una especie de dote que se llevará a su nueva vida con Leal. Ella condensa en las prendas su deseo de toda la vida: “lo que yo había deseado toda mi vida: ¡un trousseau de seda!”, ese capricho resume sus expectativas de vida. Vemos la ironía contenida en estas afirmaciones y nos sorprende la ingenuidad de María Eugenia, ya que no mide la magnitud de lo que esa boda va a representar para ella, y resume sus sueños en el trousseau. Una ilusión rosa, quizás para aportar algo de romanticismo a su vida, o quizás una evasión para no preocuparse del

matrimonio en sí. Sin embargo, todo esto está muy asociado con la época y la edad de nuestra heroína. Sutilmente este elemento tan erótico nos sugiere la realidad velada que le aguarda después del matrimonio y ella lo sabe, aunque trate de velar ese conocimiento.

Nos percatamos, entonces, de la clase de vida y planes que ella tiene para sí, una vida en la cual ya se han disuelto todos los sueños de independencia que poseía en el pasado. Por otra parte vemos cómo reacciona cuando Abuelita intenta persuadirla de la escogencia del ajuar dejando aflorar su lado infantil como en los tiempos de su llegada a Caracas:

(...) si me vas a contrariar en eso también y me vas a obligar a que encargue ropa de hilo como en el tiempo de María Castañas, prefiero entonces que no vendas las esmeraldas...prefiero no hacer encargo ninguno a París...¡prefiero que no me regales nada! ¡¡ prefiero no casarme!! (De la Parra, 1996,II, p.107).

Podemos darnos cuenta de que “prefiero no casarme” es tan enfático que fue colocado en doble signo de admiración para darle todo el impacto a esas palabras. Con esta última afirmación María Eugenia nos muestra su ingenua, caprichosa y elemental idea del matrimonio. Quizás quiere parecer ignorante y ajena a su realidad. Probablemente se escuda en esos detalles para no pensar lo que le espera con su futuro esposo.

Tal como lo expresa la Abuelita el capricho la ciega al punto de hacerla olvidar el verdadero sentido de esa boda: “Cuando tienes un capricho María Eugenia te ciegas con él y no sabes lo que dices...Bien yo te entregaré el dinero y tú harás con él lo que quieras porque he resuelto no discutir más contigo.” (De la Parra,1996, II, p.107).

Su deseo es complacido. Pero lo que no parece medir María Eugenia es que su sueño se convertirá en pesadilla cuando consume ese matrimonio con Leal. Evidentemente María Eugenia no ha internalizado que ese trousseau será

la lencería que tenuemente cubrirá su cuerpo desnudo, cuando consume su entrega al esposo. Nos hace suponer en ella una evasión total de la realidad que la hacen preocuparse más de esos pequeños detalles: la seda, los calados bordados a mano, la belleza, sin ni siquiera pensar en el acto de la entrega a ese hombre que le repugna cuando la besa. Ese conjunto de prendas rosa y el fino hilo del calado van a representar el hilo que la vincula con su pasado, la casa de Abuelita y su compromiso familiar. Por eso se convierte en pieza clave que distorsiona el plan de huida. Las perfumadas prendas determinan el desenlace fatal de la historia en conjunto con una mirada al espejo. Podemos decir que el trosseau se convierte en prenda fatal porque representa el recordatorio de su verdadera identidad basada en el bien y en la cadena familiar, una identidad que trascenderá el amor verdadero para llevarla a entregar su cuerpo en sacrificio.

2.5.- Quinta puerta. El umbral de Hestia: El reflejo de las premoniciones y el estigma de tía Clara, la mirada amenazante de la soltería.

Al regreso de María Eugenia a la casa de la abuela materna le asignan como su espacio íntimo la habitación que antes perteneció a la tía Clara, una solterona encerrada en la casa, que le cede con gran devoción su habitación como gesto de bienvenida. Esto atemoriza a María Eugenia hasta el punto de empezar a temer heredar junto con la habitación el legado de soltería de la tía.

Para retratarnos una imagen de la tía nos comenta:

Sí, pobre tía Clara, sí... Eres cirio votivo, cuyo fuego idealista se va consumiendo, consumiendo tu propia vida; y tu vida, es la luz mística y perseverante que olvidada de todos, arde en la sombra, bajo el silencio, y bajo la soledad de los altares (De la Parra, 1996, I, p.173).

Cuando María Eugenia va resuelta a anular su matrimonio con Leal, una mirada accidental al espejo hace que se desvanezca su intención y se rinda ante el destino perdiendo las fuerzas. El espejo le revelará su negro porvenir y a través de su reflejo el temor de visualizar el estigma de tía Clara.

Cuando entré en el salón donde me esperaba Leal, iba resuelta, llena de firmeza, segura de mí misma, y sentía palpar en mi alma una inmensa aversión hacia él... Instintivamente volví la cabeza para mirarme al espejo, y en efecto descuidada como estaba, me encontré pálida, sin vida, ojerosa, casi fea, y me encontré sobre todo un notable parecido con la fisonomía marchita de tía Clara (De la Parra, 1996,II, p.267)

Todo esto la espanta y la vence por el solo hecho de imaginar su belleza en completa decadencia, el miedo a terminar como la tía Clara la acobarda y una vez más es el espejo el que le revela sus posibilidades en el porvenir que le aguarda⁹.

El instante según Bachelard nos remite a los estadios temporales escuchando la sinfonía de los instantes se sienten frases que mueren, frases que caen y son arrastradas al pasado. (Bachelard,1999, p.47).

Frente al espejo se le va mostrando lo que representa su vida, el descubrimiento de su pobreza, su destino y, también frente a él, abre los ojos a una nueva realidad que irá enfocando en este elemento. El espejo va reflejando gradualmente las transformaciones que ocurren en ella, actuando como el lente de una cámara. En éste veremos reflejado el antes, el ahora y el porvenir, puesto que tiene un papel profético en el desenlace de la novela. Las tres hojas del espejo podríamos considerarlas como los tres estadios temporales: pasado, presente y futuro. En él puede hacer la comparación entre el antes y el ahora comprobando sus cambios y el parecido con tía Clara:

⁹ En el capítulo III retomaremos esta idea y desarrollaremos más ampliamente el tema de la precariedad de la belleza.

Dado el estado de pesimismo nervioso en que me hallaba, aquel parecido brilló de pronto en mi mente como la luz de alguna revelación horrible, recordé la escena de la madrugada frente al espejo de mi armario, y recordé también aquella frase que había oído decir muchas veces a propósito de tía Clara: -"Fue flor de un día. Preciosa a los quince años, a los veinticinco ya no era ni la sombra de lo que había sido..." Me pareció que aquello lo estarían diciendo ya a propósito de mí, e imaginé mi belleza en completa decadencia (De la Parra, 1996,II, p.268).

Otra de las descripciones de la tía Clara nos conecta con la idea de vivir en el vacío, sin objeto alguno:

Tenía la callada desolación de las vidas que se deslizan monótonas sin objeto... Y sin embargo, bajo su pelo canoso, con su fisonomía alargada y marchita de cutis muy pálido, era bonita tía Clara; a pesar del vestido de raso negro recién hecho y pasado de moda, era también distinguida, con esa distinción algo ridícula que tienen a veces en los álbumes los retratos ya viejos (De la Parra, 1996,I, p.82)

En fin, tía Clara está destinada a representar algo fuera de tiempo, que se quedó en el pasado: tanto su comportamiento, como su vestimenta. Sin embargo existe entre tía Clara y María Eugenia una secreta filiación que en algunos momentos sale a relucir. La tía despierta en ella un sentimiento afectivo muy fuerte, que a ella le asusta porque le hace sentir una vinculación con su estigma de soltería. Esa conexión de tía Clara con el pasado y con los retratos viejos la delega para rescatar a María Eugenia la noche de la huida de la acción que piensa realizar cual "singular alucinación chinesca" en Kimona y pantuflas con una trenza rala caída sobre la espalda y una vela encendida en la mano. Esto la hace lucir simbólicamente como la guardiana vigilante de ese templo del vil fastidio que es su casa. Al igual que Hestia trae la luz en la oscuridad. Cuando aparece con una vela encendida en la mano su aparición a María Eugenia le parece grotesca y "doblemente ridícula". Con su llegada la condena a cumplir con su compromiso y deshacerse de la idea de la huida. Ella viene de otro tiempo con todo lo ancestral para conducirla por la "empinada cuesta del bien". Su mano la conduce hacia el sacrificio.

Cuando María Eugenia se mira al espejo, el día después del intento de huida, y ve su fisonomía marchita brilla para ella el desafortunado parecido con la tía Clara. Entonces el reflejo del espejo pasa de ser un acto de complacencia a un acto de horror, de premoniciones poco alentadoras; el reflejo del espejo y la visión del paso del tiempo se ciernen sobre ella como amenazas. El atuendo y el peinado, inicialmente vistos como elementos de autocomplacencia, se transforman en símbolos de autosalvación, pues al tratar de justificar su “desmejorada” imagen ante Leal acude a ellos ya no con coquetería sino con alarma: “- Es que las malas noches ¿comprendes? me han quebrantado mucho... Eso pasará cuando descanse unos días... porque: ¡también anoche dormí muy mal! Y presurosa al decir así, me arreglaba el pelo, y me alisaba la falda con las manos abiertas.” (De la Parra, 1996, p.268). María Eugenia desea salvar su imagen para salvarse a sí misma, por lo tanto se aferra con desesperación a las únicas armas que conoce: aquellas que la ayudan a realzar su apariencia y belleza.

El espejo de tres cuerpos puede simbolizar muchas cosas. Por un lado el paso inexorable del tiempo: pasado, presente y futuro, como ya se ha dicho; por otra parte a los tres cuerpos del ser humano: el físico, el psíquico y el de la conciencia; desde el punto de vista religioso: el cuerpo, el alma y el espíritu y si nos remontamos a los griegos nos encontramos con: el soma, la psiquis y el pneuma. Estos tres cuerpos del espejo en el que se desdobra María Eugenia nos hablan de la trilogía o trinidad fusionada en una mirada a ese fenómeno umbral. El cuerpo físico es lo tangible, el cuerpo psíquico engloba tanto el mundo de los sentimientos como el de las cualidades mentales normales y el cuerpo de la conciencia es aquel donde residen las experiencias y la voluntad,

así como las cualidades mentales superiores: clarividencia, intuición. Ese cuerpo de la conciencia es el que le habla a María Eugenia el día de su huida con Gabriel. No olvidemos que el espejo que le habla esa noche, es muy distinto al de la mujer *chic*. Ese espejo de la noche de la huida reflejará el instante impregnado de sus miedos, complejos y actuará como clarividente, haciéndola dudar hasta desistir de la decisión de huir.

Podemos ver reflejadas en las tres hojas del espejo las tres realidades que irán separándose en la novela. El antes: la niñez, el colegio de monjas, la orfandad; el ahora: Caracas, la casa de Abuelita, el cuarto de Tía Clara, sus sentimientos por Gabriel Olmedo, su pobreza; el porvenir: su matrimonio y por consiguiente su sacrificio. El porvenir es lo que hace decisiva su decisión porque María Eugenia avanza hacia lo que cree es su destino o su porvenir. Bachelard nos aproxima al pensamiento de Guyau acerca de la participación nuestra en la coherencia del porvenir. A ese respecto asegura:

Como dice Guyau, es nuestra intención la que en verdad ordena el porvenir como una perspectiva cuyo centro de proyección somos nosotros. "Es preciso desear, es preciso querer, es preciso alargar la mano y andar para crear el porvenir. El porvenir no es lo que viene hacia nosotros, sino aquello hacia lo cual vamos" Tanto el sentido como el alcance del porvenir están inscritos en el propio presente (citado en Bachelard, 1999, p.48)

2.6.- Sexta puerta. El umbral del amor a sí misma: El narcisismo.

Este umbral puede resultar oscilante, así como la superficie del espejo es engañosa y en parte ese engaño proviene de la persona que contempla y traslada su perturbación al objeto de su mirar, es decir, a su propia imagen, porque se trata del mirar narcisista, el cual es extremadamente complejo. Al igual que Narciso, María Eugenia empieza a sentirse deslumbrada por su reflejo, y ama algo incorpóreo, sin embargo ese espejo le sirve como espacio

de la revelación, por eso la noche de la huida no puede materializar el cambio de su propio yo, no puede dar el salto hacia la realidad que hay fuera del espejo y se deja atrapar por el miedo. El reflejo de María Eugenia la absorbe, la paraliza y la somete, al igual que el reflejo de Narciso, es capaz de trastocar sus planes, sus sentimientos y sus deseos, llevándola a su propia perdición. La mirada al espejo se convierte en conciencia de una lejanía. Por eso frente a éste ella empieza a dudar de quién es, su concepto de sí misma se va desvaneciendo. Bachelard para referirse al mirar narcisista nos comenta:

No ha sido un simple deseo de fácil mitología, sino una verdadera presciencia del papel psicológico de las experiencias naturales, lo que ha determinado que el psicoanálisis marcara con el signo de Narciso el amor del hombre por su propia imagen, por ese rostro tal cual se refleja en un agua tranquila. En efecto, el rostro humano es, antes que nada, el instrumento que sirve para seducir. Mirándose, el hombre prepara, aguza, acicala ese rostro, esa mirada todos los instrumentos de seducción. El espejo es el *Kriegspiel* del amor ofensivo (Bachelard, 2002, p.39)

Por otro lado Squicciarino para referirse a la mirada femenina al espejo nos explica un poco el concepto que en capítulo I se conceptualizó sobre el narcisismo de Freud y el vehemente deseo femenino de sólo dejarse amar: “...cuando esta conciencia del yo corporal, en vez de desarrollarse como conciencia de la dualidad y de la multiplicidad se convierte en amor hacia la propia imagen, se está ante un comportamiento narcisístico” (Squicciarino, 1990, p.140).¹⁰

María Eugenia al descubrir su belleza sólo quiere ser admirada y en ese juego cae cuando Leal pasa y la ve en la ventana. Ahí empieza su coqueteo y esto le hace a él acercarse a la casa con intenciones de pretenderla. De igual manera ella se ve envuelta y se conforma con ser admirada y deseada por este hombre, porque para María Eugenia tiene una vital importancia crear

¹⁰ En el capítulo III explicaremos mejor el tema de belleza narcisista.

fascinación en otros. Partiendo de la autocomplacencia por la propia imagen cae en su propia trampa, y termina por construir su propia prisión. El ego, convertido en reflejo frente al espejo, desea ser admirado por alguien más, necesita de “otro” fuera del espejo que le reafirme su belleza: “Pero lo que sobre todo me encantaba era el pensar que mis vestidos, mi cabello, mis ojos y mi busto griego tenían por fin una razón de ser, puesto que había alguien que los veía y los admiraba como es debido y como ellos se merecen”. (De la Parra, 1996,II, p.98). En esta cita podemos comprobar que la admiración y mirada de otros también funciona como espejo que afianza la seguridad.

Por otro lado, el espejo puede operar como profeta cruel, pues es ante él donde empieza a tener una visión de su belleza en decadencia, tal y como le refería tío Pancho:

- ¡Ya caíste en la trampa, María Eugenia! ¡Ya pasaste por el aro!... ¡Ay, ay, ay!...¡Ahora es que tú vas a saber para qué naciste!... Despidete del “polissoir”, los escotes, el dulce far niente y la literatura. De aquí a un año pasarás la vida en una bata de piqué, ostentarás un busto digno de una característica y pesarás...¡psss! ... setenta kilos (De la Parra, 1996,II, p.101).

Como podemos ver tío Pancho hace una enumeración de las cosas que saldrán de su vida. La bata de piqué nos da una semblanza de la vida doméstica que le espera junto a Leal, una tela que lleva en su esencia trabajo del hogar, una vida rutinaria donde todos los días son iguales. El piqué es una tela gruesa, sin caída, que no destaca la figura y que se asemeja a la esencia del personaje María Antonia, “la honorable matrona,” como la califica María Eugenia a primera vista, representa una vida sin placeres, todo lo opuesto a la sensualidad de la seda a la que invita el trousseau.

Todas estas ideas inconscientemente le llegan a María Eugenia cuando se mira al espejo. Ese primer sacudón le viene apenas se prueba su trousseau,

una de las razones por la cuales quizás termina tomándole aversión a vérselo puesto:

Sí, sí, frente al espejo, vestida apenas con mi camisa imperio de crespón de China, sentí de repente que todas las palabras de tío Pancho me asediaban, me pareció que se movían a mi alrededor....sí... ¡me pareció que tenían alas y que volaban junto a mí como una bandada de cuervos...! Por más que no...¡no! era más bien como un enjambre espantoso de mariposas negras que dentro del espejo volaban y revolaban invisibles y perseverantes alrededor de un pobre botón de rosa (De la Parra, 1996,II, p.131)

En esta afirmación ya podemos ver que ha empezado a conectar con su fondo y esto la lleva a la perdición. La noche de la huida se le abre otra puerta y ella decide traspasar ese umbral, así como Narciso decide abrazar su reflejo.

Y María Eugenia cae en ese juego de sólo dejarse contemplar y admirar cuando acepta a Leal. Cuando se acicala en el espejo para recibirlo sólo desea ser admirada y para ello se mira una vez más en el espejo. Bachelard hace una reflexión interesante respecto a esa mirada: “Al ser que está delante del espejo podemos plantearle siempre la doble pregunta ¿por qué te miras? ¿contra quién te miras? ¿tomas consciencia de tu belleza o de tu fuerza? Estas breves observaciones bastarán para mostrar el carácter inicialmente complejo del narcisismo” (Bachelard, 2002, p.39).

María Eugenia acepta a Leal tan sólo por el placer de sentirse admirada, se deja amar y acepta a ese hombre que satisface la necesidad que tiene de sentirse amada, aunque ella no lo ame.

En el descubrimiento de su belleza y del mundo María Eugenia inicia un viaje hacia sí misma, una incursión que comienza con una mirada al espejo. En ese espejo se ponen en contacto dos mundos: el de dentro y el de afuera del espejo. Es una necesidad de ser otra, de devenir otra, de no tener que responder al mismo yo.

María Eugenia, al igual que Narciso, se siente atraída y asustada ante la propia imagen. En la superficie del espejo se abre una hendidura esencial, que crea una distancia entre el yo y el Otro, entre lo que ella cree que es y el “Otro” que le habla desde la conciencia.

El contemplarse en el espejo se convertirá en un juego donde se prepara el ritual de seducción en el que se despliegan las subjetividades y el placer de mirarse y comprobar que el arte final es “epatante”. Al mirarse, al acicalarse se agudizan las estrategias de seducción. No olvidemos que en el caso de Narciso el río, como espejo, brota y fluye vertiginosamente nunca se detiene, se mantiene eternamente en tránsito, así como el reflejo en el triple espejo de luna es fugaz, nunca será la misma, siempre está deviniendo. María Eugenia se introduce en esas aguas a través de la mirada, dentro de ese espejo es reflejada y absorbida, y lo que se ve de ella, tiene un doble fondo tan engañoso que puede llegar a confundirla. En él accede a un abismo que es ella misma. Y quiere fundirse con ese otro. En la soledad del espejo María Eugenia descubre su insondable y terrible realidad, que le asusta y al mismo tiempo le atrae. Al caer en la trampa narcisista se autoseduce y es seducida por otro que es ella misma, por eso se vuelve ilusión. María Eugenia se deja envolver por su conciencia, miedos y complejos, pero sobre todo por su destino.

2.7.- Séptima puerta. El umbral de Áulide. Complejos y complejidades que se reflejan en el espejo la noche de la huida

María Eugenia se prepara para huir con Gabriel e inicia el ritual del arreglo para su viaje. Comienza por las manos para luego vestirse con mucha minuciosidad. Se pule las uñas, después empieza a lavarse y perfumarse para

luego vestirse “con mil refinamientos y coqueterías”. La elección de esta vez es un vestido blanco de organdí aún sin estrenar. Ella quiere simular una boda con él, por eso elige ese atuendo. Luego se asoma al espejo y ante su imagen sufre una fuerte impresión: “me retrató indecisa y transparente” Ahí comienza el titubeo ante la huída. El espejo le refleja todo ese miedo y “verdugos espirituales” que impedirán que concrete su plan de escape.

(...) viéndome ir y venir dentro del marco del espejo, así, blanca y enteramente inmaterial, me impresionó tantísimo, mi propia inmaterialidad que sentí una especie de frío agudo que poco a poco se fue apoderando de todo mi cuerpo.... y entumecida frente a mi propia imagen paralizada, recordé muy netamente, con fe vibrante de magnetismo, todas las sugestivas creencias espiritistas; aquellas historias de muertos que vienen a advertir a los vivos... aquel principio de las almas torturadas vagando siempre cercanas e invisibles junto a nosotros (De la Parra, 1996,II, p.247).

Luego alucinada en el espejo cree ver “la cabeza helada de tío Pancho”. Ese fondo de la imagen reflejada y todo lo que hay detrás es lo que atrae y lleva a Narciso hasta la perdición que se encuentra en el fondo del río. María Eugenia traslada con la mirada su perturbación narcisista, sus miedos, a su propia imagen reflejada en el espejo.

En el momento de la fuga parece que todos los objetos se resisten a la huida, a través de ellos sus miedos y complejos cobran vida:

Pero los objetos familiares, vistos a plena luz, en los momentos de crisis aguda, tienen un alma viva que nos habla... (...) el cepillo de la cabeza que eriza sus púas agresivas siempre en acecho como las púas infinitas del remordimiento... el frasco del agua colonia con su tapa de plata atornillada y fría... ¡ah! ¡el metal frío de los frascos bajo la presión de la fuga! ... ¡cómo protesta también, y cómo habla a gritos del frío de los puñales, y del frío de los revólveres, y de ese otro frío lejano y horrible, de la enfermedad y la miseria bajo el frío del abandono! (...) (De la Parra, 1996,II, pp.249-250).

Las imágenes que imperan son: negrura, frío, inmovilidad, miedo, entumecimiento, estremecimiento, muerte. Aflora la culpa y decide entonces cubrirse de negro y al contemplarse de nuevo frente al espejo sólo percibe que su silueta negra se ha fundido del todo con la negrura del ambiente. Todas

estas imágenes sabotean a María Eugenia la noche de su huida al viaje de amor, y ese juego de objetos cargados de fuerza no son más que ella misma: sus complejos y el peso de todo el legado familiar de costumbres y obligaciones morales. Sí, el espejo refleja la imagen de su conciencia asustada ante lo que va a hacer, de lo cual ella no se siente convencida. Ahí el espejo no le habla de su belleza, le refleja en lo que se convertirá y el mandato que ejerce en ella su árbol genealógico que le grita en secreto que se quede y cumpla con su deber. Ese “monstruo sagrado de siete cabezas” del que nos habla al final, en vísperas de la entrega sacrificial.

Una vez más el espejo actúa como premonitorio y si seguimos detalladamente cada uno de los pasos que ella da cuando se prepara para la huida vemos cómo su subconsciente le juega más de una mala pasada haciéndola desistir de esa decisión y dejándola inmóvil a merced de su destino, un destino que ella acepta con docilidad y entrega.

El espejo en la obra nos va mostrando el instante con toda la carga emocional del mismo, y todo lo que esconde ese fondo interminable.

Ese juego de cautivación del “yo” llega a convertirse en tragedia y María Eugenia termina como víctima de ese “otro” que la impulsa a lo profundo del espejo. Inevitablemente ella trata de asir o abrazar ese reflejo de la mujer chic, rebelde, liberada, para encontrar que todo es un espejismo, que sólo la impulsa al cautiverio, a la dependencia y a una entrega escindida. Una vez que atraviesa el umbral del espejo al igual que Narciso se pierde en ese fondo. El espejo funde y confunde su propia imagen con ese otro “yo” que ella descubre la noche de la huida. Y como Rimbaud, podríamos decir en el caso de María Eugenia, “Yo es Otro”:

Y volví a ponerme frente al espejo... Mirándome así, en los ojos, tan de cerca, me pareció estar en presencia de una persona muy familiar y muy querida que no era yo y que anatematizaba terrible mi conducta, con la expresión de aquella fisonomía tan pálida, tan grave, tan severa... de nuevo, por tercera vez, ante mi propia imagen viva, arrepentida de mi curiosidad, me estremecí violentamente de los pies a la cabeza (De la Parra, 1996,II, p.250).

2.8.- Octava puerta. El umbral de la derrota. La precariedad de la

belleza

(...) cada enfrentamiento con el espejo plantea el riesgo de un nuevo examen, a veces ansioso, en la búsqueda de imperfecciones que pudieran dañar la imagen que se tiene de uno mismo y que se pretende transmitir a los demás. En realidad la belleza nunca es plenamente convincente y satisfactoria: es esencialmente frágil, precaria (Squicciarino, 1990, p.139).

En María Eugenia se produce un cambio total en la imagen reflejada la noche de la huida, que ella tratará de ahuyentar con el poder de su belleza, pero la contemplación y el descubrimiento de ese Otro en sí misma termina por derrotarla. Decide pintarse los labios de rojo, tratando de recuperar su imagen primorosa: “Pero la boca encendida siguió muda, y siguió temblando obstinadamente en el espejo (...)” (De la Parra, 1996, p.251)

Todos los elementos que se van descubriendo la noche de la huida empiezan a fluir frente al espejo, así como Narciso se encuentra y se pierde en su reflejo, María Eugenia se va a su doble fondo para descubrir que no tiene salida, una vez que penetra el umbral del espejo ya no hay vuelta atrás y se deja absorber por su conciencia, sus miedos y complejos. Esto la conduce definitivamente a su destino, sin que ella oponga la menor resistencia

2.8.1- El ilusorio sub-umbral de la felicidad. El beso de Gabriel.

La rebeldía de María Eugenia se adormece, es sedada ante las imposiciones del novio¹¹ y las exigencias de la familia. Se amolda a los deseos de otros. Su energía se va disipando. Este adormecimiento (apaciguamiento) de su rebeldía es despertado por un beso de príncipe. El beso de Gabriel la hace volver en sí y empieza a dudar de su compromiso con Leal. Es el despertar del amor lo que le da el valor para romper con todo lo que la ata y escaparse con él. Es como si por primera vez hiciera conciencia de lo que realmente quiere y se deja llevar por su corazón para entregarse a ese éxtasis de preparación para la fiesta de amor con Gabriel. Aquí se compara con una mariposa: ¡Por fin! ¡Por fin! ¡Mis alas de volar ya me han crecido! ¡Me voy! ¡Me voy, volando en ellas hacia ti, Amor, Sol de la vida! ¡ me voy volando en ellas hacia ti... ¡Ya voy! ¡ya voy! ¡espérame confiado, que ya voy!” (De la Parra.1996,II, p.213).

Gabriel se le presenta como un espejo, por eso despierta tanta fascinación en ella, al igual que a ella le gusta la seda, venera la belleza y la armonía. Mc Luhan relaciona el mito de Narciso con el enamoramiento entre seres parecidos, a ese respecto nos comenta: “El sentido de este mito —afirma Mc Luhan— está en que los seres humanos se ven afectados por la fascinación inmediata que ejerce toda extensión de sí mismos reproducida en un material diferente de aquel en el que están constituidos”, hasta el punto de poderse enamorar de aquellas personas que reproducen su propia imagen” (citado en Squicciarino, 1990, p.143).

¹¹ Este tema correspondiente a la despersonalización lo profundizaremos más adelante en el apartado correspondiente al sacrificio y la transformación de nuestra heroína.

Pero este umbral es sólo un espejismo porque el plan de huida con Gabriel no se lleva a cabo por sus miedos y complejos y por su propia conciencia de sacrificada. Ella se detiene en este ilusorio umbral y no se atreve a atravesarlo. Esta es una puerta que lejos de abrirse se le cierra sin que ella haga nada para evitarlo. Como vimos antes el trousseau es la prenda fatal que termina frustrando el plan de huida. Y aquí el destino la conduce hacia lo inevitable. Atraviesa entonces plenamente convencida el umbral de Áulide y se produce una nueva identidad. Ahora entra de lleno en ese umbral del sacrificio.

2.9.- Novena puerta: El umbral del sacrificio: La metamorfosis o transformación de la víctima sacrificial.

Al traspasar el umbral se abre la última puerta que da entrada a la tragedia. Entonces se inicia el ritual para la entrega sacrificial. Ella como víctima sacrificial queda encerrada en sí misma sin tener contacto con el exterior. Al penetrar la última puerta o umbral, ésta se cierra impidiéndole volver atrás sobre sí misma porque ella ya es otra, ha devenido otra.

Transformación y sacrificio de María Eugenia expresados en el espejo:

2.9.1.- La Despersonalización o pérdida de la identidad. El paso del vestido charmeuse de seda rosa a la “nube blanquísima de encaje Chantilly”

Anteriormente vimos cómo el espejo fue influyendo en todos los cambios que se suscitaron en María Eugenia y cómo a través de su reflejo se fueron desencadenando cambios de identidad que irán en concordancia con las transformaciones exteriores que en ella ocurren. Vimos también cómo el doble

fondo el espejo la arrastra hasta convertirla en Ifigenia sacrificada. A continuación explicaremos más de talladamente este proceso que la conduce al sacrificio.

La pérdida de la identidad que se produce en María Eugenia comienza a evidenciarse desde que se inicia la tercera parte de la novela: Hacia el Puerto de Áulide. El proceso de despersonalización se inicia a partir de la aparición del novio en escena, el cual -según palabras de la propia María Eugenia- representa una “influencia benéfica” en su vida. Su rebeldía se disuelve al acatar las normas impuestas por la familia y Leal, no obstante María Eugenia consigue justificar esas concesiones como lo más lógico y coherente, considerando sus criterios anteriores como anárquicos y desorientados. Luego de esas dispensas se da a enumerar lo que ella denomina los “inmensos progresos realizados por mí, en esta ardua y florida cuesta del bien”. En lo que se refiere a la apariencia exterior tiene lugar un cambio en el uso del color del labial: “...ya no me pinto la boca con Rouge éclatant de Guerlain, sino que me la pinto con Rouge vif de Saint-Ange, cuyo tono es muchísimo más suave” (De la Parra, 1996, II, p.58). Pero más allá de sus justificaciones, la ironía y el descontento se cuelan sutilmente a través de sus afirmaciones.

Ya habíamos notado que en el transcurso de la novela uno de los rasgos distintivos de María Eugenia, cuando se convierte en mujer *chic*, es su labial carmín de Guerlain. Recordemos un poco su filosofía respecto al maquillaje:

— Mira tía Clara, yo me pinto y me pintaré siempre, porque la inteligencia está hecha para corregir y perfeccionar la obra de la naturaleza. Pero eso no quiere decir que en mi pintura hay mentira, ni hipocresía; yo no trato de engañar a nadie, al revés, la prueba es que como acabas de decir, ¡hasta las servilletas lo proclaman! ¡Adoro la pintura!, sí, sí, ¡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
(De la Parra, 1996, I, p.204)

Una vez iniciado el noviazgo ella trata de suavizar el color de los labios alegando una naturalidad que no es tal, porque no deja de maquillarse, sólo finge no hacerlo en un último intento por conservar los vestigios de coquetería que le quedan.

Con el cambio del labial, María Eugenia comienza a despojarse sutilmente de la imagen que con tanto esmero ha construido para no contradecir a su novio, amoldando poco a poco su apariencia al gusto de lo que Leal considera que debe ser correcto:

He notado que mi novio se indigna ante la sola idea de que yo pueda estar pintada, y entonces, como es muy justo, a fin de complacerlo, le aseguro diariamente, bajo mi palabra de honor, que el sonrosado líquido de Guerlain, y el Rouge vif de Saint- Ange, son los colores naturales, naturalísimos, de mi boca y mis mejillas (De la Parra, 1996, II, p.102)

El cambio en los colores del maquillaje es sólo el comienzo de muchos cambios y concesiones en su vida para llevar a cabo la boda con Leal. Ya antes de subir al altar ella ha ido anulando su personalidad. El carmín de Guerlain llegó a convertirse en un símbolo que nos retrata a la María Eugenia *chic* que regresó de París. Ese labial la acompaña desde que incursiona en el “mundo.”

Como pudimos apreciar en el apartado correspondiente al trousseau María Eugenia considera al rosa su color y vemos su especial gusto por el traje de charmeuse rosa. Sin embargo, las imposiciones de Leal no se limitan al maquillaje y al comportamiento sino que también se extienden a los trajes que la han caracterizado hasta ahora, este es otro aspecto que tendrá que sacrificar para llevar en paz su noviazgo.

He notado además que a mi novio le desagrada profundamente el verme con el traje de charmeuse color de rosa, porque dice que aparezco demasiado teatral....(...). Pues bien para complacerlo también en esto, yo, no me pongo el traje de charmeuse sino invocando una hábil disculpa todos los martes... (De la Parra,1996,II, p.102).

Anteriormente pudimos percatarnos de que a Leal le desagrada una mujer escotada y le enfatiza a María Eugenia que se olvide de los bailes y de los escotes porque: “¿Qué papel tan ridículo no hace un marido que se sienta en el teatro frente al público con su mujer desnuda?” (De la Parra, 1996,II, p.108).

El *chic* del que tanto alardeaba deberá ser sacrificado en aras de su matrimonio; María Eugenia vislumbra y asume su vida sin la alegría de los bailes y los escotes como compensación por el “amor” de Leal. Despidiéndose de todos estos placeres ella dedica una bienaventuranza a todas las mujeres que no poseen el amor y que podrán siempre escotarse en los teatros y bailar.

A esta lista de prohibiciones se suma la orden definitiva: “...y últimamente: no quiero que sigas usando el pelo corto. ¡Cómo la pintura, el pelo corto no es cosa propia de mujeres decentes!” (De la Parra, 1996,II, p.117). Ella está dispuesta a acatarlo todo. Y entre ironías nos describe un novio autoritario: “...hace llover diariamente sobre mi persona, leyes, prohibiciones, y órdenes de toda especie.” (De la Parra, 1996,II, p.119). Para coronar la lista le prohíbe su amistad con Mercedes sin darle ninguna explicación: “Como Leal no suele explicarme el por qué de sus órdenes o prohibiciones ignoraba la causa de esta última como ignoro la causa de todas las demás” (De la Parra, 1996,II, p.126)

Leal empieza a darle directrices de lo que debe ser una mujer, así como Pigmalión fabrica una identidad para su dama y la familia complementa esta

nueva construcción de su identidad. María Eugenia se adapta al ideal que la familia y el novio crean para ella. Se amolda al modelo de mujer que su exterior considera idóneo, la presión va de fuera hacia dentro; ella cede y se despersonaliza mostrando una pasividad y rendición acorde con lo que se aspira de ella, entonces ella construye su nueva identidad a favor del entorno.

Toda la imagen que María Eugenia ha construido minuciosamente debe ser desechada para adaptarse a los requerimientos de Leal.

El paso del vestido rosa al vestido de novia nos va mostrando cómo María Eugenia se va despersonalizando. Anteriormente simbolizamos el rosa como el color que representa la alegría de vivir en el imaginario occidental. La prohibición de usar el traje de charmeuse de seda rosa, es una manera de arrebatarse las cosas que le producen alegría, lo cual se complementa con la prohibición de los bailes, maquillaje, peinado, amistad con Mercedes, escotes, en fin, todo lo que constituye la esencia de María Eugenia y su disposición para disfrutar la vida. Esa despersonalización se nos ilustra en esta reflexión formulada a propósito de la tragedia: “¿Qué es lo que queda cuando a la persona se le arranca la persona? Porque de nada menos que de eso se trata” (García, 2000, p.49).

Observamos cómo María Eugenia se va mimetizando con el ambiente, se convierte en otra, pero también percibimos su descontento, por eso sabemos que lo que se ha operado en ella no es más que un cambio sin convicción.

La identidad de María Eugenia se desmorona poco a poco para transformarse en lo que su familia y su novio desean y exigen. Leal (como Pigmalión) empieza a darle directrices de cómo debe vestirse, maquillarse y comportarse, él la quiere convertir para que ella se modele a gusto de lo que él

considera es una mujer virtuosa, él crea a su dama y le impone la identidad que él desea que tenga, la familia complementa esta nueva construcción de la identidad de María Eugenia. Ella se adapta al ideal de mujer que tanto el novio como la familia esperan de ella, se amolda al modelo de mujer que el entorno requiere de ella, se convierte en la mujer idónea para su novio y familia. La presión que ejercen en ella va desde afuera se internaliza en ella y termina por despersonalizarla. Su nueva identidad entonces es la mujer idónea según el exterior, se mimetiza con el ambiente. Todo esto concuerda con lo planteado por Wolf (1991) acerca del “mito de la belleza”, podríamos decir que el corsé de fuera nos vende un modelo de mujer que no existe y las mujeres juegan a encarnar ese modelo, se despersonalizan, así mismo María Eugenia trata ahora de reverenciar el mito, pero la personalidad que se deriva de ese mito, la mujer sumisa, anulada y sacrificada por el entorno¹². Pero sobre todo se descubre otra frente al espejo el día de la huida y ante ese descubrimiento pierde las fuerzas, se anulan los últimos bastiones de su resistencia, y se entrega al “Espíritu del Sacrificio”:

Fuera y dentro del hombre está l'autre, la “alteridad” del mundo. Llámesele como se le prefiera: Dios escondido y maligno, destino ciego, tentaciones infernales o furia bestial de nuestra sangre animal. Nos aguarda la emboscada de las encrucijadas. Se burla de nosotros y nos destruye. En unos pocos casos, nos lleva, después de la destrucción, a cierto reposo incomprensible (Steiner, 2001, p.13)

Nuestra heroína se despersonaliza y a la par de este proceso habla de su muerte espiritual. Ella escinde su cuerpo y su alma, y esa simbología que se refleja en el vestido nupcial, nos remite más bien a una mortaja. El traje que usará en su boda con Leal va desplegando imágenes de muerte y lejos de representar la ilusión de una novia representa la entrega de una mártir. Las

¹² En el capítulo III se ampliará este tema del mito de la belleza en la novela.

imágenes de crueldad y recreación de la propia entrega sacrificial parten de esa “espuma simbólica”. Ella ya se ha entregado a su destino –un destino que conscientemente ha elegido– y para ello otorgará la connotación sacrificial a la indumentaria más oportuna para representarla en tal ocasión: el vestido de encaje Chantilly.

2.9.2.- Sacrificio y tragedia. Cambio de identidad y cambio de atuendo De sacrificadora a víctima sacrificial (El paso del traje de organdí al traje nupcial).

Desde que se inicia el capítulo Hacia el Puerto de Áulide ya la novela ha empezado a mostrar indicios de la tragedia que está por desatarse. La entrega de María Eugenia se va realizando paulatinamente y va desde su despersonalización hasta que el cuerpo y el alma se escinden para hacerla deambular como muerta en vida. El umbral de Áulide se encuentra apenas vuelve a atravesar el umbral del espejo. Al atravesar esta puerta se siente atraída como una fuerza fatal y una vez que avanza hacia el fondo de este umbral ya no hay vuelta atrás. Desde el inicio de la novela María Eugenia va hacia su destino sin darse cuenta. Pero una vez que llega al umbral de Áulide, el cual es atravesado a través del umbral del espejo, se deja arrastrar por la fuerza que éste ejerce en ella. Éste se le presenta como una revelación la noche de la huída y la noche víspera de su boda. Ese momento profético le da un matiz trágico a la historia y María Eugenia trata de embellecer ese destino convirtiéndose en víctima sacrificial. (No olvidemos que la Ifigenia mítica acude al Puerto de Áulide para ser sacrificada, por su propio padre, en el altar de Artemisa).

La imagen del sacrificio está presente desde el momento en que ella se prepara para la huida con Gabriel. El traje blanco la hace lucir inmaterial y la conecta con ese mundo de la muerte. Aún cuando ella se esmera en parecer una novia, el vestido blanco de organdí la representa como un alma sin materia. Esa misma representación que estará encarnada en el traje de novia, el “lindo huésped de nieve”, que lejos de brindarle ilusión la proyecta en esa entrega sacrificial que está a punto de realizarse. La docilidad y desmayo del traje van en concordancia con el estado anímico de María Eugenia quien se siente ya víctima sacrificial. El vacío que esconde el traje ella lo asocia con el vacío de su alma. Ya se ha despedido: “vengo a escribir hoy la última página de mi vida espiritual,” previamente su alma ha expirado, por lo que la simbología del traje hace alusión a un zombi, a una muerta en vida, a un cuerpo que ha de deambular sin alma. En presencia del traje de novia se desata el escenario imaginario que nos remite al sacrificio de la Ifigenia mítica. María Eugenia se compara con esta doncella y al igual que ella se entrega a una divinidad más alta. “¡Sí! como en la tragedia antigua soy Ifigenia “ y asume que debe ser sacrificada, por eso se rinde: “es necesario que entregue en holocausto mi dócil cuerpo marcado con los hierros de muchos siglos de servidumbre”. Sin embargo aunque reconoce a una deidad en siete elementos que a su parecer se conjugan para hacer obligante la entrega, como lo son: sociedad, familia, religión, moral, honor, deber, convenciones y principios; declara que el Espíritu del Sacrificio como el dios más alto al que se ofrece. Sin embargo el conjunto de todo esto constituye lo que en la tragedia griega representaba la voluntad de los dioses y el bien de la Hélade, razón que nos lleva a evocar la célebre frase de entrega de la Ifigenia mítica: “¿Y si Artemis

quiere tomar mi vida, yo, siendo mortal, me opondré a una deidad? Es imposible. Estoy dispuesta a ofrecer mi vida por la Hélade ¡Sacrificadme, desvastad a Troya! Este será mi monumento eterno, y éstos mis hijos y mis bodas y mi fama” (Eurípides, 1974, p.214).

María Eugenia avanza hacia lo que considera su destino. Y ya desde que inicia el plan de huida vemos cómo este elemento fatal va operando sigilosamente hasta desatar la tragedia, sin que ella haga nada por evitarlo. Al igual que los griegos, ella sabe que no hay nada que hacer frente al destino: “El guerrero homérico sabe que no puede comprender ni dominar las acciones del destino” (Steiner, 2001, p.10)

María Eugenia deja todo en manos de esa deidad ciega e inexorable, el Destino, hijo de la Noche y el Caos. La noche de la huida se conjugan estos dos elementos en contra de María Eugenia para que se produzca la tragedia. En el mito griego tanto el hombre como las divinidades están sometidos al destino, fatalidad implacable en virtud de la cual acontecen las cosas. Nada puede desviar el destino a favor de los dioses o de los hombres. Los griegos creían que debía embellecerse ese destino. María Eugenia se somete a él, creyéndose suya y sublimando esa condición de sacrificada:

¡¡Sacrificio!! ...¡ Sol de mi camino! ¡Dominator que quieres para ti toda mi vida! En esta hora augusta de las altas comprensiones, con los ojos clavados en esa blancura muerta sobre mi silloncito confidente, he querido descifrar los misterios que rigen mi destino, y sólo tu nombre miro pasar flotando por la espuma simbólica...¡Tu nombre! ...tu nombre ¡Sacrificio!...¡Ah! ¡Ah! , pero aguarda aguarda, que ahora ya, en éxtasis iluminada por tu nombre, sobre la espuma simbólica voy, por fin leyendo la hermosura de mi sino... (De la Parra, 1996,II, p.281).

Sus ojos están fijos en su vestido de novia y éste revela visiones de sacrificio y muerte. La noche de la huída, las revelaciones que surgen frente al espejo le hablarán a María Eugenia de su verdad. Su curiosidad la lleva al

fondo de ella misma para descubrir la realidad de su tragedia: “En el momento trágico la verdad incide sobre la realidad, aprovechando justamente sus roturas, sus resquebrajaduras” (García, 2000, p.51). Esa hendidura esencial que se le abre frente al espejo la impulsa hacia su verdad.

El ritual de preparación para la noche de la huida es similar al ritual del sacrificio que nos muestra Marcel Mauss. La entrada consiste en purificar tanto al que realizará el acto del sacrificio como a la víctima sacrificial. Según los estudios de Mauss el sacrificante deberá estar en un sitio sagrado y a ese efecto se le construye una choza bastante estrecha y cerrada. Vemos que ella permanece en la habitación encerrada porque ha recibido instrucciones de Gabriel “recógete en silencio... y no hables ni veas a nadie”. En ese particular se cumple la separación del mundo de los hombres.

Al sacrificante lo afeitan, le cortan las uñas y “después de haber tomado un baño purificador se reviste con un traje de lino completamente nuevo, indicando que una nueva existencia va a comenzar para él. Luego lo recubren con una piel de antílope negro” (Mauss y Hubert, 1946, p.88).

Este ritual se asemeja al procedimiento seguido por María Eugenia, quien inconscientemente se prepara para ser su propia sacrificadora. Comienza por las manos, limándose y puliéndose las uñas. Luego se desnuda y empieza a lavarse y perfumarse, esto lo asociamos al baño purificador. Después se pone su vestido blanco de organdí que no ha estrenado todavía. Por último se cubre con un abrigo largo de terciopelo negro, el cual no es descabellado equiparar a la piel de antílope. Otra condición que debe cumplir el sacrificante es que su cuerpo debe volverse diáfano lo cual se complementa con el estado emocional: “Entonces como si hubiera sacrificado su antiguo cuerpo, ya alcanzado el

último grado de sobreexcitación nerviosa, queda apto para sacrificar y las ceremonias comienzan” (Mauss y Hubert, 1946, p.89). Después de esto pasa del mundo de los hombres al mundo de los dioses.

Nos remitimos al estado nervioso en que se encuentra María Eugenia luego de truncar su plan de huida y vemos cómo cambia el tono de la novela. Ahora la obra se carga de misticismo y ella parece como poseída por una fuerza cruel que la impulsa a su propio sacrificio recreándose en el dolor que le causa. Tal parece que como sacrificante ha pasado del mundo de los hombres al mundo de los dioses, convirtiéndose en su propia sacerdotisa. Luego asume el papel de víctima sacrificial preparándose para entrar al círculo mágico representado en el altar donde se consumará su matrimonio. Para eso es preciso cambiar de traje y su vestido de novia tiene toda la connotación sagrada para representarla en tal ocasión. Ese vestido que la llevará al altar de Moloch.

María Eugenia se rinde ante la majestuosa presencia blanca y deja que su habitación, sus pensamientos, y toda ella se entreguen a ese ensueño de espuma que es horror, un horror en el cual parece deleitarse en su doble condición de sacrificadora y sacrificada. Se siente predestinada a un fin muy alto que no termina de comprender, pero cuya fuerza la empuja a subir al altar del sacrificio, recreándose en su propio sufrimiento. A ese respecto Bohórquez nos dice: “La Ifigenia de la tragedia antigua, como la María Eugenia Alonso en el momento de su entrega sacrificial al matrimonio, parecen transfiguradas, como poseídas por extrañas y oscuras fuerzas superiores” (Bohórquez, 1997, p.70).

María Eugenia vislumbra con el tiempo ese otro que es ella misma, descubre que ha vuelto a despertar otra, una vez que han despertado sus complejos, después de eso ya no será la misma y en ese descubrimiento se basa la tragedia, ya que esta es una crisis tras la cual nadie es el mismo. En ese caso Steiner habla de una energía demoníaca que envenena la voluntad del individuo, lo cual está muy vinculado con lo que vive María Eugenia. Esta cita ilustra lo que se desata en la heroína:

Los poetas griegos aseveran que las fuerzas que modelan o destruyen nuestras vidas se encuentran fuera del alcance de la razón o la justicia. Peor aun: hay en torno nuestro energías demoníacas que hacen presa del alma y la enloquecen o que envenenan nuestra voluntad de modo tal que infligimos daños irreparables a quienes amamos así como a nosotros mismos (Steiner, 2001, p.11)

María Eugenia, como heroína trágica, no sabe por qué le toca vivir lo que le corresponde, y es que las fuerzas que mueven el destino del hombre son impredecibles, sólo basta nacer y estar en el mundo.

Por múltiples razones María Eugenia siente que no tiene alternativa y asume su boda como única opción de vida. Cae en su propia trampa, al haber colocado previamente todo su interés en la idea del matrimonio. Y es muy notable cómo se ofusca ante la idea de no casarse:

¡Que no se case!". . . sí. . . ¡eso es!. . . "que no se case". . . ¡claro! . . . ¡porque no eres tú, tío Pancho! ¡Quisiera verte en mi lugar a ver si decías lo mismo!. . . ¿Te parece muy divertida la vida que estoy llevando?. . . ¿Ah?. . . ¿Crees que voy a renunciar a casarme así, nada más porque tú lo dices, cuando esta idea de casarme es precisamente la única que me preocupa, y el único fin hacia el cual se dirigen por ahora todos mis actos? Dime:¿encuentras muy bonito, verdad, que me quede para toda la vida tan elegante y tan feliz como está ahora tía Clara, entre Chispita, los helechos y el rosario?. . . ¿Te parece? (De la Parra,1996,II, p.79).

Tenemos que al principio, antes de aceptar a Leal, María Eugenia ve el matrimonio como una redención al fastidio en que se ha convertido su vida, y una salvación ante el legado de soltería que ve venir de su tía Clara. Como ella

misma lo expresa es “lo único que le preocupa” y el fin hacia el que se dirigen todos sus actos. En efecto, todas sus acciones, su comportamiento, su vida entera empiezan a girar en torno a ese matrimonio, al punto de ir perdiendo su esencia y sacrificar el amor.

María Eugenia se deja envolver por el tiempo y por las circunstancias que se conjugan a favor de la tragedia: se descubre pobre, se casa Gabriel, se le va Mercedes, muere tío Pancho, enferma la Abuelita. Y no se le ofrece ninguna otra oportunidad. Porque las otras opciones nunca se presentan y Gabriel es prohibido para ella. Por eso termina como dice su tío Eduardo “aprovechando las oportunidades cuando se le presentan”, Leal viene a ser lo único que le queda para no seguir los pasos de tía Clara:

Desaparecida Abuelita, eran los años de luto, y después del luto, caso de que hubiera desaparecido el inmenso poder de mi belleza, mi única garantía y mi única razón de ser, solo me quedaría ya por todo programa de vida, la misma existencia de tía Clara, eternamente humillada y recluida junto a tío Eduardo y su familia.(De la Parra,1996, II, p.270).

Lo que le causa mayor temor es perder la belleza, su salvoconducto a un buen matrimonio, que la redimirá de la pobreza. Por eso considera la belleza, al igual que el matrimonio, como su “única razón de ser”.

Y fue debido sin duda a estas rápidas visiones del futuro, por lo cual, unos segundos después, cuando al proseguir su enumeración, la misma voz concisa, mencionó la casa que nos esperaba ya dispuesta de un todo, yo la vi abrirse en mi mente como un asilo salvador, me dije a mí misma con inmensa satisfacción: -¡¡Mi casa!!.(De la Parra,1996, II, p.270).

María Eugenia se siente salvada, protegida por la seguridad de una casa y todo tipo de bienes materiales. Por huir de la pobreza y la soltería cae en la trampa de un matrimonio que ella ya sospecha insostenible, y en esa lucha por la supervivencia su alma pierde la vida:

Porque del largo sueño, hondo y oscuro del cual me he despertado hace un instante, ha vuelto únicamente mi cuerpo. Mi alma que al dormirse estaba herida de muerte se ha quedado en el sueño de la pobre mártir... ¿A qué seguir alumbrando ya esta carne dolorosa, relicario errante, condenado a caminar sin rumbo, con un cadáver tendido, en perpetua oblación de sacrificio? (De la Parra,1996,II, p.241).

Esta afirmación hace evidente que ya se ha producido la escisión cuerpo-alma. Y es que ella ya augura la vida que le espera con Leal: “En el metal poderoso de la voz, la sensibilidad de mi oído me hacía presentir muy vivamente, todo el peso protector y odioso de aquel próximo despotismo, deformando la belleza frágil de mi cuerpo, pisoteando inconsciente y cruel las ansias infinitas de mi espíritu, irremisiblemente dueño, e irremisiblemente verdugo de toda mi existencia” (De la Parra,1996,II, p.271)

Nuestra heroína se victimiza y se deja vencer por esa fuerza arrolladora de Leal a quien considera su verdugo. Ella se asume débil ante la omnipotencia del novio. Podemos percibir la autoridad de Leal y su condición de verdugo en “el metal poderoso de la voz”. Sin embargo, hay dos fuerzas que operan en esta rendición: “Y ya completamente vencida, no sé si por la fuerza de mi destino, o por la negación absoluta de mi voluntad, anulada por aquella voluntad poderosa, sin intentar la más ligera réplica, me di a callar definitivamente, con el silencio resignado del que otorga” (De la Parra,1996,II, pp.270-271)

Observamos cómo se conjugan dos elementos que son determinantes para el desenlace de la novela. Por un lado está presente lo que ella llama “la fuerza de mi destino”, una deidad a la que todo está sometido, como explicamos anteriormente, algo contra lo que no hay resistencia posible. María Eugenia se somete al destino porque cree ciegamente en él. Por otro lado, se presenta “la negación absoluta de mi voluntad,” que termina sucumbiendo a la

poderosa personalidad del novio. A esto lo podemos ver como una pérdida de su identidad. Ante esa prepotencia y seguridad que proyecta Leal, María Eugenia se va minimizando hasta perder la voluntad. Esto le ha pasado desde que lo recibe como pretendiente en la primera visita, donde ella pasa de dominadora a dominada y de vencedora a vencida. Nuevamente al final de la novela el poder de la voluntad de su novio impera sobre ella, al punto de derrotarla sin ni siquiera intentar expresar lo que siente, lo cual no le valdría de nada porque sabemos que Leal le suministrará toda la seguridad material que necesita, pero nunca podrá comprender ni traspasar las sutilezas de su alma:

Abismada en mí misma, sola ante mi drama y mi derrota, veía el hablar seguido y consideraba la inmensa vulgaridad triunfante de aquel espíritu definido, conciso, encuadrado simétricamente como una fortaleza, poderoso y precavido como ella, omnipotente para brindarle siempre a mi debilidad toda clase de apoyos materiales, e incapaz de sospechar siquiera una sola de estas delicadezas sutiles de mi alma (De la Parra,1996,II, p.271).

Luego, la condición de sacrificada es sublimada y aceptada con resignación. Ella termina entregándose a una deidad que denomina Espíritu del Sacrificio. Para coronar esta entrega el traje de novia cumple con la exigencia de la investidura adecuada y le permite jugar ese papel. El traje se ha impregnado de todo el significado sacrificial y desprende toda la esencia de muerte que lleva consigo ese matrimonio: la muerte del alma. Todas las referencias alegóricas fatales se agudizan con la presencia del vestido de encaje Chantilly: “el vestido vaporoso y vacío es el cadáver de un alma . . . ¡uno de esos cadáveres que se entierran en los sacrificios cruentos donde no se mata el cuerpo!” (De la Parra,1996,II, p.280).

De igual manera representa una entrega sólo de cuerpo, sin vida, sin esencia, sin alma, lo cual se representa en varias ideas: “El sillón parece un amante sádico que abrazara a una muerta”. (De la Parra,1996,II, p.280),

“parece el cadáver violado de una doncella que no tuviese cuerpo” (De la Parra,1996,II, p.280).

Por un lado niega el cuerpo, y esa negación parte del vestido vacío. Un vacío que será llenado con su cuerpo solamente. Porque como ya ella lo ha dejado sentir, su alma ha expirado. Y para recalcar esa idea nos demuestra la escisión que se expresa en el traje nupcial: “¡Ah!. El misterio de ese vestido que se desmaya muerto en el sillón, ¿es el símbolo de mi alma sin cuerpo en los brazos de Gabriel, o será el símbolo de mi cuerpo sin alma en los brazos de Leal?”(De la Parra,1996, II, p.280). Aquí la escisión queda declarada.

Antes de cerrar la última página de su vida espiritual María Eugenia se abraza y se funde con esa deidad que la inspira y la impulsa a entregarse, dejando todo en manos del Fatum Hado. Aun cuando ella confiesa no esperar nada de ese Dios, ni creer en él, sublima el acto de entrega en aras de redimir al mundo.

Aún cuando ella sublima el acto de entrega y su culto a ese Espíritu del Sacrificio, todo esto le deja al lector un mal sabor ante lo inevitable; una vez que se asume el tono trágico se impone la lógica de la tragedia: “Las tragedias terminan mal. El personaje trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional.” (Steiner, 2001, p.12). Al caer en el abismo que se le abre en el espejo acepta dócilmente entregarse en sacrificio, es conducida definitivamente a su destino por su propia voluntad de sacrificadora, sin que ella oponga la menor resistencia aceptándolo y fundiéndose con su propia conciencia de sacrificada. Esta es la última identidad que nos fabrica María Eugenia: “¡Y dócil y blanca y bella como Ifigenia, aquí estoy ya dispuesta para el martirio!” (De la Parra, 1996,II, p.281).

Capítulo III: El mito de la belleza en *Ifigenia*

“Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar”
Rainer María Rilke

El mito de la belleza en *Ifigenia*

1.- Breve acercamiento a la historia de la belleza

El culto a la belleza femenina ha sido una constante desde la antigüedad. En este recorrido hemos seleccionado algunas visiones de la belleza de lo que hemos considerado más representativo o relacionado con la visión que se maneja en la obra, aproximándonos al tema desde varios ángulos, aunque no se abarquen todos o las transiciones entre unos y otros.

Los griegos consideraban que la belleza era la *areté* de la mujer. El tema de la belleza irresistible de Helena ha sido un tema frecuente en el arte.

Eco (2004) en su *Historia de la belleza* plantea la concepción de la belleza en los griegos: “En los textos homéricos hay una comprensión consciente de la belleza” (p.39). Respecto a esa belleza homérica, Jaeger afirma: “La *areté* propia de la mujer es la hermosura” (Jaeger, 1968, p.36).

No obstante, aunque la belleza femenina forme parte importante de la cultura griega, a esa hermosura física se adicionan cualidades morales, según comenta Jaeger,(1968) la posición de lo femenino en los textos homéricos pone de manifiesto que:

(...) la mujer no aparece sólo como objeto de la solicitud erótica del hombre, como Helena o Penélope, sino también en constante posición social y jurídica de señora de la casa. Sus virtudes en ese respecto son el sentido de la modestia y la destreza en el gobierno de la casa. Penélope es muy alabada por su estricta moralidad y sus cualidades caseras” (Jaeger, 1968, pp.36-37).

Eco (2004) intenta aprehender esa evolución de la belleza en un itinerario a través de la historia, donde encontramos que en la antigüedad griega la belleza era concebida como algo que satisface los sentidos, especialmente a través de la vista y el oído. Pero, en el caso del cuerpo humano, las cualidades del alma y el carácter juegan un papel determinante y son percibidas con los ojos de la mente¹³.

Sócrates por su parte quiso legitimar la práctica artística según el testimonio de *Los Memorables* de Jenofonte, distinguiendo al menos tres categorías artísticas distintas: la belleza ideal, que representa la naturaleza a través de la composición de las partes; la belleza espiritual que expresa el alma a través de la mirada (como las esculturas de Praxíteles, sobre las que el escultor pintaba los ojos) y la belleza útil o funcional.

Platón sostiene una postura más compleja de la que nacerán las dos concepciones más importantes de la belleza que se han elaborado a lo largo de los siglos: la belleza como armonía y proporción de las partes (derivada de Pitágoras) y la belleza como esplendor, expuesta en el *Fedro*, que influirá en el pensamiento neoplatónico. Para Platón, la belleza tiene una existencia autónoma, distinta del soporte físico que accidentalmente la expresa; no está vinculada, por tanto, a uno u otro objeto sensible, sino que resplandece en todas partes. En este caso la belleza no corresponde a lo que se ve, puesto que el cuerpo es para Platón una caverna oscura que aprisiona el alma, la visión sensible ha de ser superada por la visión intelectual, que exige el aprendizaje del arte dialéctico, esto es, de la filosofía¹⁴.

Otra visión es la belleza de las formas geométricas, basada en la proporción y

¹³ Todo este itinerario histórico de la belleza, a menos que se indique lo contrario, está basado en el recuento de Eco (2004) *Historia de la belleza*.

¹⁴ Eco (2004). Si se desea indagar más en estos conceptos se recomienda consultar Eco (pp. 48-50)

en una visión matemática del Universo.

Nietzsche, por su parte, establece la antítesis entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Lo apolíneo se manifiesta con la frase de la entrada del templo de Delfos: “Lo más exacto es lo más bello”, (“Respetar el límite”, “De nada demasiado”). En este caso la belleza apolínea es entendida como armonía serena, orden y medida a lo cual contrasta con la belleza dionisiaca que es perturbadora y no se expresa en las formas aparentes, trascendiendo las apariencias.

Heráclito por su parte establece que la armonía no es ausencia de contrastes sino equilibrio.

Juan Damasceno —comentario al Hexamerón— dice: “Si quitas la luz, todas las cosas quedan ignoradas en las tinieblas, porque no pueden manifestar su propia belleza” (citado en Eco, 2004, p.126).

Eco afirma: “(...) lo feo solo existe porque existe lo bello, que constituye su presupuesto positivo. Si no existiera lo bello, no existiría de ningún modo lo feo, porque solo existe en cuanto a negación de aquello” (Eco, 2004, p. 135-136).

En el estudio preliminar —realizado por Dulce María Granja Castro— sobre el trabajo de Immanuel Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* se hace la distinción del enfoque de Burke del de Kant, así que por un lado: “Burke vincula lo bello con el sentimiento de seguridad y con ciertas emociones de orden social como la familiaridad, la comprensión y el compañerismo” (citado en Kant 2005, p.XLVI). Por otro lado Kant hace su enfoque de la belleza dirigido a lo femenino al que denomina “el bello sexo” y que posee unas cualidades inherentes a su sexo:

La mujer tiene un sentimiento innato más fuerte para todo lo que es bello, elegante y ornado. Desde la infancia le gusta arreglarse y se complacen con el atavío (...) En resumen, presentan, dentro de la naturaleza humana, el fundamento del contraste entre las cualidades bellas y las cualidades nobles, incluso el sexo masculino se afina en el trato con ellas (Kant 2005,

p.30).

Kant para expresar lo que produce la belleza nos dice: "(...) el vivo sentimiento de la belleza se manifiesta por la alegría que hace brillar los ojos, los rasgos sonrientes, y frecuentemente por las radiantes manifestaciones de júbilo" (Kant, 2005, p.5) Y agrega: "Lo sublime conmueve, lo bello encanta" (Kant, 2005, p.5).

"Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar", Eugenio Trías comienza con esta cita de Rilke su trabajo sobre *Lo bello y lo siniestro*, donde también habla del enfoque de Hegel sobre la belleza: "La belleza será presencia divina, encarnación revelación del infinito en lo finito" (Trías, 1988, p.28). Según Trías "lo siniestro constituye condición y límite de lo bello" (Trías, 1988, p.17).

Lipovetsky (1999) nos ofrece el enfoque de Marwick en el que hay dos formas de dividir u ordenar la historia de la belleza: la concepción tradicional y la concepción moderna. En la primera se adiciona un elemento a la belleza femenina y al modelo del mito que se ha venido desarrollando que es el tema de la virtud y la bondad femenina. Hasta el siglo XVIII domina la concepción tradicional que une la belleza física a las virtudes morales. En esta teoría la belleza exterior es un reflejo del interior y ambas bellezas son de suma importancia. Luego en la visión premoderna para la unión matrimonial imperan otras cosas como rango, posición social de la mujer y riqueza. En la concepción moderna se define la belleza como algo externo, físico y se desliga de toda valoración moral. Desde entonces [según Marwick]: "la belleza no se relaciona con nada salvo consigo misma, se concibe como una cualidad física pura que sólo posee un valor estético y sexual" (citado en Lipovetsky, 1999, p.112).

En la novela estudiada se maneja la concepción tradicional de la belleza, la cual va unida a las virtudes morales, como ha ido viendo en el capítulo II y que se irá

viendo más adelante.

2.- La belleza y Teresa de la Parra

La belleza es un tópico que concierne a Teresa de la Parra. Su vida y su personaje principal han estado aureoleados por la belleza y la gracia. Aproximarnos a su obra y a su vida lleva implícito este tema que la ha caracterizado en todos los tiempos. La autora además de poseer belleza natural se preocupaba mucho de su arreglo personal. Era considerada una mujer hermosa y exquisitamente vestida en su entorno social, además de la admiración que despertaba su inteligencia. Su belleza no pasó desapercibida en la Caracas de su tiempo; de esto hay algunas evidencias en sus cartas y algunas crónicas de la época, ya que se dejaba ver constantemente en los bailes y eventos de la alta sociedad caraqueña. Mariano Picón Salas hace alusión a estos dos rasgos distintivos de Teresa de la Parra en algunas de sus crónicas, donde resalta la gran elegancia e inteligencia de la autora. También hace una pequeña acotación sobre la moda de la época, lo cual deja entrever que la autora seguía religiosamente la moda; esto se respalda también en su epistolario, lo cual será tratado más adelante. La inolvidable impresión que causa De la Parra en Picón Salas se demuestra en la siguiente cita:

Recuerdo cuando la conocí —siendo yo un muchacho de expresión demasiado provincial y balbuciente— en la Caracas de 1921. No había publicado aún Teresa la primera y esquemática versión de *Ifigenia*, (...), pero era un secreto a voces que tan hermosa mujer, a quien se veía en todas las fiestas con sus espléndidos ojos y su aire de joven marquesa española que se vistiera en París, estaba escribiendo una misteriosa crónica lírica, sentimental, irónica y amable de nuestra sociedad criolla. Y ya en la conversación se deslizaban los rasgos de algunos personajes. Usaron las damas de 1921 —en un curioso paréntesis de las primeras enaguas cortas de la postguerra y de las melenas estilo “garçón” de 1924— unos trajes largos, de estrecha cintura y campanada falda que estilizaba vagamente las crinolinas de nuestras abuelas, y que sentaban muy bien a aquella mujer esbelta, con algo de estatura praxiteliana, que se llamaba en sociedad Ana Teresa Parra Sanojo. Había además en su elegancia y sus gestos, aquello que sólo se puede traducir por la palabra

española “solera”; es decir, cultura que se lleva en la sangre, tradición y linaje espiritual en el mejor sentido (Picón, 1987, pp. 251-252).

Como se puede apreciar en la cita, la belleza de la autora no pasaba desapercibida.

Picón Salas también hace una sutil comparación entre Teresa de la Parra y su personaje, María Eugenia:

Había aún en la autora del *Diario de una señorita que escribió porque se fastidia* la actitud de una muchacha traviesa, intérprete de un gran linaje, quien, junto a los vestidos, los libros y las joyas que llegaron de París, se pone a revolver los arcones de los antepasados, a soñar y sonreír frente a los retratos y reliquias, como contraponiendo dos estilos o dos antagónicas imágenes del mundo. (Picón, 1987, p.252).

Por un lado De la Parra nos coloca ante una modernidad que trata de abrirse paso, pero por el otro nos muestra el enganche de esa realidad con el pasado, una modernidad que sólo es de indumentaria o de apariencia. Para continuar su descripción de la autora nos dice: “Teresa hacía leve lo serio” (Picón, 1987:252). Y podríamos atrevernos a asegurar que hacía “serio lo leve”. Así como la moda, la belleza y el *chic* representaban (aparentemente) lo leve, lo poco serio de la vida, ella cargó este elemento con su esencia, supo extraer el sentido y valor del cuerpo, sus mensajes, la apariencia exterior como reflejo del mundo interior, y a través de ésta, construir un mundo y un modelo de mujer que se hallaba silenciada, escondida y custodiada entre cuatro paredes y bajo los techos rojos de la Caracas de su época, donde a éstas se les permitía decir muy poco. Es en esa levedad del lenguaje contenido en el cuerpo donde se esconde y se dice lo que pocos se atrevieron a decir, una realidad coloreada por los matices y claroscuros del maquillaje donde la rebeldía se manifiesta en el atuendo, peinado, perfume, maquillaje y se resalta con el escandaloso labial rojo de *Guerlain*.

Juan Ramón Jiménez también nos retrata una Teresa que se le hace inolvidable:

Solo vi una vez a Teresa de la Parra. Vino muy abrigada en pieles,

exhalando tibieza retenida; con los ojos azules, grises, verdes brillándonos transparentemente dulzura y finura. Estaba ¿cómo decirlo? 'delicada'. Su voz envuelta con seda hablaba, cerca o lejos, desde la muerte." (Jiménez, 1980, p.56).

Y agrega: "Tuviste el poder de anchar lo breve, de hacer constante la mirada, presente la voz, de envolver, de perdurar". (Jiménez, 1980, p.57-58)

Paz Castillo dice: "(...) Y con la presencia de Teresa, una mujer hermosa, con fama de talento, y con el prestigio de haber vivido en Europa, llegó a tener mayor ascendiente en mi espíritu" (Paz, 1980, p.107).

Gabriela Mistral también hace alusión a la belleza de Teresa de la Parra en sus cartas a las que denominó "recados", los cuales escribe a Lydia Cabrera en 1936, luego de la muerte de la autora. La proyección de su presencia y la estela de gracia que la autora dejaba a su paso se puede apreciar en esta cita:

La conocimos allá por el 27 ó el 28 en París, cuando acababa de ser premiada su novela "Ifigenia", y la vimos en salud plena y en eso que llaman los campesinos de Elqui "el punto" de cualquier materia: planta aromática, dulce criollo o sazón de edad. Tan hermosa era la venezolana que su belleza hacía olvidar su rango literario, dejando a las gentes en el puro disfrute de una criatura lograda a toda maestría corporal. Mirándola se daba las gracias por ella al artesano o arcángel de la raza (citado en Jiménez, 1987, p.1)¹⁵.

Esa impresión de Teresa elevada, etérea, especial, como algo fuera de este mundo se complementa con la opinión de Palacios quien acerca de esto comenta: "Teresa fue una mujer de una belleza perturbadora, que la separaba del mundo" (Palacios, 2001, p. 11).

De la Parra al igual que el personaje principal de *Ifigenia* se preocupaba por estar impecablemente arreglada. A través de las cartas podemos comprobar que se confiesa una mujer extremadamente coqueta, seguidora de la moda vigente y con una marcada tendencia al placer del arreglo, del cual considera que abusa como expresa en la carta a su amigo Rafael Carías: "es cierto que abuso un poco

¹⁵ El subrayado es mío en varios contextos intento resaltar la impresión que causaba la belleza de la autora.

de los dancings, de los tacones 7 centímetros, de las *cloches* muy ceñidas a la cabeza y de los vestidos *fourreau*, cosas todas que me consumen un tiempo precioso...” (De la Parra, 1982, p.606). También confiesa a su amigo Rafael Carías su apego a las vanidades mundanas: “... y si en París me he apegado un tanto a la alegre vanidad de los trapos, cada día, en cambio, me despego más de la vanidad literaria... desgraciadamente es difícil ser bella” (De la Parra, 1982, p.607). Como puede apreciarse en la cita la autora considera que la preocupación por la belleza tiende a dispersarla y desviarla un poco de su trabajo literario.

Autora y personaje poseen muchas similitudes: la debilidad de ambas por la moda, los espejos, el *chic*, la búsqueda de la armonía a través de las formas de la apariencia exterior, lo cual se refleja en esta frase de Teresa:

Me vine llena de buenas resoluciones, rebosando deseos de escribir, pero al llegar a París me encontré con que todo el mundo andaba ya con los claros vestidos del verano, que los restaurants del bosque estaban ya abiertos y que no tenía nada que ponerme; y como lo más inmediato es quien manda, emprendí el calvario empinadísimo de las casas de moda (citado en Palacios, 2001, p. 250)

Teresa de la Parra se sirve de todo ese conocimiento del mundo femenino, sus debilidades, preocupación por la belleza y la elegancia para construir personajes interesantes y demostrar todo el juego psicológico que se esconde detrás de la imagen, también todo esto refleja el cúmulo de costumbres y estilos de la Caracas colonial, en donde esa apariencia exterior encubre y revela al mismo tiempo. A pesar de que muchos críticos debatieron acaloradamente acerca de la obra de Teresa y la seriedad del personaje principal de *Ifigenia* como símbolo de la rebeldía de la mujer de la época, el hecho de ser tomada tan en cuenta, para bien o para mal, denota que la supuesta banalidad de este personaje tuvo su efecto en la crítica. María Eugenia encarnaba a la muchacha caraqueña de los años veinte, sólo que con unos matices muy particulares, por eso llegó hasta los críticos.

Teresa deja ver toda la importancia que le concede al traje y la buena imagen en la siguiente afirmación (carta a destinatarios desconocidos): “tengo un chal negro porque tengo frío y desde hace varios días me encuentro por fin hoy bonita, allá en el espejo entre las almohadas blancas. ¡Qué desperdicio éste de estar bonita estando tan sola!” (De la Parra, 1982, p.621).

Al igual que María Eugenia Alonso, Teresa de la Parra se interesaba en lucir una buena *toilette*, llevar el rostro impecablemente maquillado y un buen peinado. En ella surtía un efecto mágico rodearse de personas que cultivaran ese gusto por la belleza.

Teresa supo captar esa esencia contenida en el cuerpo, descifrando y traduciendo muchos aspectos contenidos en la mujer de la época y comunicarlo en un lenguaje íntimo, sencillo, haciendo que sus personajes “hablaran como en la vida real”¹⁶. A través del juego del acicalamiento y la construcción de la identidad femenina se traduce un código desconocido para muchos. La autora supo descifrar ese código secreto escondido en las telas, los colores de los trajes, el maquillaje, el peinado, el perfume, el gesto. Nadie mejor que ella para hablar con propiedad de ese mundo tan particularmente femenino. De la Parra crea este personaje intenso en sus escritos, rebelde aparentemente en sus actos y todo este conjunto de contradicciones las dibuja a través de la imagen creada y que se va mostrando en el espejo y en el diario ficticio.

Muchos críticos han subestimado la fuerza o la seriedad del personaje María Eugenia Alonso, llegando a tildar de banal su personalidad. La coquetería de María Eugenia causó revuelo no sólo en los críticos de la época sino en los lectores comunes. Su culto a la estética no tuvo mucha receptividad,

¹⁶ La novela *Ifigenia* fue publicada inicialmente por entregas en un diario caraqueño y donde fue un éxito en todo tipo de públicos. La expresión más usada para referirse a la novela por entregas fue “donde los personajes hablan como en la vida real”.

especialmente en cierto sector de la crítica, básicamente masculina, por lo que la autora tuvo que defenderse con singular estilo. Algunas cartas dan prueba de esta situación. A Enrique Bernardo Núñez le escribe, para confrontar a Carlos de Villena respecto al comentario sobre María Eugenia Alonso: “tal furia no es en el fondo sino la exasperación del deseo ante la mujer bonita, coqueta e inaccesible.”¹⁷ (De la Parra, 1982, p.544)

Para bien o para mal la crítica se obsesionó con María Eugenia Alonso y generó debates tal y como si se tratara de una persona real. Para rebatir a Miguel de Unamuno su juicio sobre *Ifigenia*, expresa:

(...) habló de las personas superficiales, de la mujeres cuya única ocupación es el vestir (...) Deduje que mal podría encontrar gracia ante sus ojos una novela, cuyo órgano directo de expresión, como el teclado de un piano, era casi todo el tiempo la preocupación de la elegancia, no la escultórica, sino la otra, la de la equivocación lamentable, la del modernismo o moda (De la Parra, 1982, p.560).

La belleza juega un papel determinante en el enjuiciamiento del personaje porque le asocian a lo superficial. Sin embargo, detrás de toda esa aparente superficialidad se esconde un mundo de complejidades como se pudo apreciar en el capítulo II.

Palacios advierte sobre el efecto de la belleza tanto en la autora como en su personaje:

Importa lo que la belleza significa para sí misma. Hablo de belleza no de estética. Belleza en su sentido pagano, como un poder divino, rozando su ámbito inhumano y perturbador para quien sufre su acometida. Algo que tanto María Eugenia como Teresa de la Parra tuvieron que vivir y sufrir. Toda belleza es fulminante y pasajera; nos rapta, nos reconcilia o nos destroza; se descubre súbitamente, como un milagro y a la vez nos conduce al umbral del misterio (Palacios, 2001, p.246).

Cuando nos introducimos en el mundo íntimo del personaje María Eugenia a través del diario ficticio y en el de la autora a través de sus cartas intentamos develar ese misterio que produce ese descubrimiento.

¹⁷ El subrayado es mío

3.- La belleza y su trascendencia

A lo largo de la historia se ha otorgado una gran importancia a la belleza femenina. El concepto de belleza ha ido cambiando a través del tiempo. Esa evolución de la historia de la belleza, de la que hicimos un breve recorrido al inicio de este capítulo, puede apreciarse en el arte, donde cada época tiene su propio modelo estético, lo cual también queda documentado en la fotografía de moda. Segarra y Carabí consideran que hay una alienación de la pauta establecida como modelo estético con la visión patriarcal, lo cual queda registrado en esta cita:

Los cánones estéticos establecidos por pintores, escultores, fotógrafos, poetas —aunque variables según las épocas y la evolución de los gustos— llevaron siempre implícita una visión patriarcal del papel de la mujer en la sociedad y han conformado una imagen de la mujer que ésta ha asumido” (Carabí y Segarra, 1998, p.9)

Wolf (1991) en *El mito de la belleza* plantea la vinculación existente entre la belleza femenina y el protagonismo. Según la autora el “mito de la belleza” determina unos cánones que definen lo que es femenino y lo que es hermoso, esto se logra a través de la publicidad y las revistas, quedando fuera todo lo que no se ajuste a ese patrón estético impuesto. Ser bella equivale a copiar esos modelos.¹⁸

Teresa de la Parra presenta el “mito de la belleza” como factor determinante en el proceso de construcción de la identidad de su personaje principal María Eugenia Alonso. En este sentido la heroína ante el descubrimiento de su belleza asume un protagonismo vinculado al cambio de atuendo, peinado y maquillaje.

¹⁸ Aunque el llamado mito de la belleza es más reciente, puede aplicarse a la mujer de los 20s. Según las palabras de Wolf: “Lo más importante es que la identidad de las mujeres debe apoyarse en la premisa de la belleza, de modo que las mujeres se mantendrán siempre vulnerables a la aprobación ajena, dejando expuesto a la intemperie ese órgano vital tan sensible que es el amor propio” (Wolf, 1991, p.18).

El mito de la belleza ha estado siempre reforzado por la literatura, puesto que las heroínas son casi siempre mujeres hermosas; la concepción de la belleza en la literatura occidental es en gran parte basada en lo masculino. Ser protagonista o personaje principal implica entonces ser bella; por eso el afán femenino de reconstruirse, tomando parte activa en la edificación de la imagen exterior.

Wolf (1991,p.79) recalca la importancia que se le ha otorgado a la belleza en el mundo femenino, lo cual se muestra en todo su esplendor en esta cita: “La mujer aprende de pequeña que las cosas les suceden a las mujeres hermosas, sean interesantes o no. E interesantes o no, las historias no se desarrollan para las mujeres que no son hermosas”. Esta teoría podemos comprobarla en la novela *Ifigenia*. María Eugenia Alonso se descubre hermosa y desde ese momento empieza a sentirse heroína. Aunque Wolf considera que el denominado “mito de la belleza” es bastante reciente y está basado en los modelos que construye y vende la industria de la moda, esta teoría del mito es perfectamente aplicable a la época de la novela, ya que éste ha existido en la historia de la belleza femenina, aunque probablemente no de manera consciente.

Como pudimos ver en el capítulo II, María Eugenia Alonso experimenta un cambio de actitud cuando se descubre hermosa frente al espejo y dirige su paso a la segunda puerta o umbral de la mujer chic. Desde ese momento empieza a sentirse heroína; esto contrasta con la apariencia anterior reflejada en el primer Umbral de la orfandad, íntimamente vinculado con la colegiala tímida, la cual —según relata— la hacía sentirse personaje secundario. Esto pone de manifiesto la importancia que se le otorga a la belleza femenina y cómo el hecho de poseerla otorga una supremacía aparente.

Analizando la reflexión de la autora Wolf y comparando el mito vigente de la

belleza con el de la obra podemos comprobar que el modelo estético actual está basado en un modelo totalmente diferente al de la época en que se desarrolla la novela. En el universo femenino de todos los tiempos ha habido una marcada dependencia de los modelos culturales que impone la moda, lo cual crea una alienación en las mujeres. Los cuerpos y caras hermosas estarán condicionados a una generación determinada, quedando fuera todo lo que no se amolde a ese patrón; por eso en cada década se impone un prototipo de belleza que ajusta o amolda el cuerpo a capricho del ideal estético vigente y las mujeres intentan adaptarse a ese modelo establecido, porque necesitan ser y sentirse hermosas para sostenerse en el protagonismo. Este efecto podemos verlo manifestado en el personaje principal de *Ifigenia* como se irá demostrando.

Respecto al modelo cambiante del patrón estético en cada década, Eco (2004) nos habla de esa relatividad de la belleza directamente relacionada con su temporalidad:

El ámbito de lo bello convencional, de la moda, está lleno de fenómenos que, si se juzgan a partir de la idea de lo bello, forzosamente se definen como feos, y sin embargo se reconocen temporalmente como bellos. No porque lo sean en sí, sino tan solo porque el espíritu de una época halla precisamente en estas formas la expresión adecuada de su carácter específico y se acostumbra a ellos (p. 136).

María Eugenia Alonso está muy interesada en protagonizar; por eso al descubrir su belleza ante el espejo y adaptarla al modelo estético imperante, partiendo del ideal de belleza parisina, se siente la heroína de la novela de su vida: “(...) he descubierto últimamente que esto de vivir tapiada siendo tan bonita como soy, lejos de ser humillante y vulgar parece por el contrario cosa de romance o de leyenda de princesa cautiva” (De la Parra,1996,I,p.31). La convicción de que es una protagonista por ser hermosa queda confirmada en el fragmento epistolar cuando expresa a su amiga del colegio su regocijo ante la

nueva imagen que proyecta: “Tú, yo, todos lo que andando por el mundo tenemos algunas dotes y algunas tristezas, somos héroes y heroínas en la propia novela de nuestra vida, que es más bonita y mil veces mejor que las novelas escritas” (De la Parra, 1996, I, p.34).

Sentirse personaje principal es una consecuencia de su transformación en mujer chic, tal y como se pudo apreciar en el capítulo II. La heroína deviene otra, el descubrimiento de su belleza respaldado con la moda le permiten crearse a placer. Su nueva identidad será basada en la belleza que se afianza con la ayuda de la moda, espejo, maquillaje, peinado y perfume, de esta manera responde a otro yo. De tímida colegiala se transforma en una hermosa y glamorosa mujer, como ya se ha visto. La seguridad que le otorga el saberse bella hace que cambie su comportamiento. Esta transformación la hace basada en un modelo que viene a ser “el mito de la belleza” de la época, basado en los ya mencionados elementos vigentes (moda, peinado, maquillaje y perfume), que le sirven de aliados para crear su nueva identidad, lo cual la llena de satisfacción:

Ya no me considero en absoluto personaje secundario, estoy bastante satisfecha de mí misma, me he declarado en huelga contra la timidez y la humildad, y tengo además la pretensión de creer que valgo un millón de veces más que todas las heroínas de las novelas que leíamos en verano tú y yo, las cuales, dicho sea entre paréntesis, me parece que debían estar muy mal escritas. (De la Parra, 1996, I, p.33)

El referente de María Eugenia son las novelas que lee en *La Mode Illustrée*. El nombre de la revista ya remite a una revista de modas¹⁹. Es importante destacar que en ese juego de edificación de la imagen exterior, las revistas femeninas son y han sido siempre las principales formas de difusión del ideal de belleza. A propósito de esto Wolf (1991, p.80) nos señala: “Las revistas femeninas han

¹⁹ Vale la pena destacar que esta revista existió. *La Mode Illustrée* es una revista publicada en París por primera vez en 1859 y va a ser una de las revistas más importantes de finales del siglo XIX. Se publicaba semanalmente con ilustraciones, descripción de modas y accesorios.

acompañado todo el progreso de las mujeres y también la evolución simultánea del mito de la belleza”.

La publicación que sirve de referente a la protagonista de *Ifigenia* remite a una revista de moda y novelas —por lo que ella relata— la cual logra el efecto de servir de patrón, como se verá en la siguiente cita, donde refiriéndose a las novelas de *La Mode Illustrée* comenta: “(...) me comparaba inmediatamente con las más interesantes de sus heroínas, me consideraba situada al mismo nivel de ellas o quizás a mayor altura (...)” (De la Parra, 1996, I, p.47).

En este caso la revista cumple una doble función, por un lado muestra imágenes de belleza y moda, y por el otro las describe en las novelas. A ese respecto Barthes (1978) plantea el efecto de ambas fuerzas, en donde moda y literatura se combinan para ofrecer una lluvia de imágenes, bien sean construidas a través de la fotografía de moda o por la palabra escrita; pero lo básicamente importante es que ambos referentes apuntan directamente al modelo de belleza establecido y logran el efecto alienante en María Eugenia, quien se convierte en uno de esos personajes, sean modelos, maniqués o heroínas de novela rosa. Tal alienación la lleva a fabricarse una nueva identidad basada en ese patrón estético, fusionando los insumos moda y literatura con el apoyo del espejo.

El aspecto exterior asume la función de un test cotidiano de habilidad; a través de una serie de autorepresentaciones, el individuo no sólo intenta mostrar su aspecto mejor, sino también discutir y controlar las respuestas de los demás. Para “comprado” y “vendido” de la misma forma que una mercancía, necesita un envoltorio cautivador, de una confección lujosa, de una imagen convincente. El lenguaje del propio aspecto exterior presenta hoy una connotación retórica más generalizada y acentuada, tendiendo esencialmente a “captar” el consenso, la aprobación y la admiración de los demás actuando sobre la emotividad y la sugestión. Las apariencias ya no hacen referencia a la realidad, sino que ellas mismas se convierten en realidad: su éxito vale más que los resultados, siendo más importante atribuirse una realidad que su propia realización (Squicciarino, 1990, p.185).

La importancia de las revistas es explicada por Wolf: “Las mujeres responden al mito de la belleza de las revistas porque adornarse es una parte importante de

la cultura femenina” (Wolf, 1991, p.96)

El valor que se otorga a la belleza como protagonismo se ve claramente reflejado en la novela *Ifigenia*. María Eugenia presiente que su historia será peculiar por el sólo hecho de saberse hermosa. Esto le asegura que será personaje principal en lo que ella denomina “la novela de su vida”. Por eso transfiere el protagonismo de las heroínas de las novelas que lee a su propia vida. Vivir “tapiada” cobra un sentido especial porque conlleva un protagonismo, por tanto ya se define como “princesa cautiva”. A través de la novela María Eugenia irá cambiando de papel, su cuerpo irá mostrando los distintos roles reales, imaginarios o simbólicos que va asumiendo en la narración y esto se reflejará en su apariencia exterior. Pero siempre conservará el papel protagónico, incluso cuando se define como la Ifigenia sacrificada. Su alegría y su desgracia tendrán su origen en su belleza. A ese respecto Simmel (1999) hace una afirmación que puede aplicarse a los diversos papeles o roles que ella va representando, sus dualidades y cómo se expresan en su indumentaria: “Llegamos a la conclusión de que en la moda coinciden de manera peculiar las diversas dimensiones de la vida, pensamos que la moda es un fenómeno complejo, en el que están representadas todas las tendencias contradictorias de la psique.” (p.64).

La construcción de la identidad del personaje principal de Ifigenia se hace intentando representar un papel protagónico basado en la relación con el entorno y las revistas de moda del momento, ella se representa así misma ante su familia y amigos. A ese respecto Squicciarino (1990) afirma:

Para desarrollar el cuidado de nuestro propio yo (*performing self*), la única realidad está representada por la identidad que se consigue constituir a través del material que ofrecen la publicidad, la cultura de masa y los fragmentos de una vasta gama de tradiciones culturales presentes en la mentalidad contemporánea. En la sociedad dominada por una información simbólicamente transmitida, la realidad del mundo externo ha perdido su carácter inmediato y parece como una red inexplicable de relaciones sociales en las que se representa un

papel, nos representamos a nosotros mismos en la vida cotidiana (pp.185-186).

En esa representación del actor (la presentación del yo) se muestra a María Eugenia a modo de personaje que se representa a sí mismo como en una obra teatral, estableciendo la diferencia entre el momento a solas en la habitación —el espacio íntimo— y el momento en que se presenta en el espacio público.

La mujer, según Simone de Beauvoir (2001), tiene un deber mundano de “representar”, lo cual se confunde con el placer que encuentra en mostrarse:

Primero tiene que representarse a ella misma; en la casa, dedicada sus ocupaciones, lleva ropa encima; para salir, para recibir, se “viste”. El arreglo tiene un doble carácter: está destinado a manifestar la dignidad social de la mujer (su nivel de vida, su fortuna, el medio al que pertenece), pero al mismo tiempo manifiesta el narcisismo femenino: es un uniforme y un adorno; a través de él, la mujer que sufre por no *hacer* nada, cree expresar su ser. Ocuparse de su belleza, vestirse, es como un trabajo que le permite apropiarse de su persona como se apropia de su hogar con el trabajo doméstico; su yo parece entonces elegido y recreado por ella misma. Las costumbres la incitan a alienarse así en su imagen (De Beauvoir, 2001, pp. 325-326).

Según Beauvoir esta tendencia femenina es un poder que la proyecta y hace sentir como flor y gema: “Con el adorno, (...), la mujer se asimila a la naturaleza, prestándole además la necesidad de artificio; se convierte para el hombre en flor y gema, y también lo es para ella misma” (De Beauvoir, 2001, p.326).

4.- La belleza vinculada al matrimonio en *Ifigenia*

En la novela *Ifigenia* podemos percibir que existe una vinculación irreconciliable entre la belleza y el matrimonio. La joven casadera de la época se sentaba en la ventana para ser vista y seleccionada como esposa. El ritual del acicalamiento para tal fin se aprecia en la novela —como nos relata la protagonista— y la costumbre de sentarse en la ventana le produce esta impresión: “(...) en realidad, hasta aquella tarde, no conocía, la sensación exacta y el verdadero sentido de esta frase, símbolo de regocijo ‘ponerse en la ventana’” (De la Parra, 1996, II, p.63).

Cuando se sienta por primera vez en el poyo de la ventana usa su vestido blanco de crespón de China, con los brazos desnudos, acompañado del collar de granates “ceñido a la nieve del cuello”. Este es un momento que marca una diferencia en su vida, porque representa el fin del luto y el aviso al mundo de que está casadera o “en venta” como ella misma dice. Este vestido simboliza a la doncella y la espera; el color blanco la proyecta etérea, sublime, virginal... También se asocia con el simbolismo de lo que viene: la esperanza. Su entrada a la sociedad de las doncellas casaderas produce miradas de admiración en los que pasan cerca de la ventana. La belleza de María Eugenia despierta miradas de admiración de los transeúntes. Palacios nos habla un poco sobre esa belleza de la heroína: “La hermosura de María Eugenia está descrita con los atributos artemisales de la primera juventud. Es bella como son bellas las muchachas en flor. De ahí que sus disfraces de *femme du monde* forman parte del registro paródico de la novela” (Palacios, 2001, p.248).

Y agrega Palacios: “Encantadora y ridícula a la vez, su verdadera belleza, insisto, es natural y no necesita afeites. El rouge no hace sino acentuar esa palidez lunar. Se ruboriza con facilidad y carece de ese toque de *effronterie* afroditica.” (Palacios, 2001, p.248).

Con el traje blanco de crespón de China se despierta la necesidad de autocontemplarse en el espejo para verificar el efecto que produce en la mirada de otros, ya que en la ventana causa revuelo entre los que pasan por la calle, deslumbrados por su presencia: “De pie frente al espejo, en la penumbra de la hora, me miré detenidamente un buen rato, y en efecto, me encontré tan linda con mi vestido blanco de crespón de China, mis finos brazos desnudos y mi collar de granate ceñido a la nieve del cuello”. (De la Parra, 1996,II,p.65)

La belleza de María Eugenia, según Palacios (2001) encarna el arquetipo de Kore (la doncella eterna), una belleza virginal que se exalta con el traje blanco de crespón de China:

En María Eugenia, como en la Ifigenia clásica, se encarna a la belleza de *Kore*, la doncella eterna, y ambas participan de la virginalidad de esa belleza. Así, desde su resonancia mitológica, la belleza será en *Ifigenia*, no sólo un arma terrible, sino un campo de batalla donde la muchacha experimenta la guerra de las diosas, la oscilación entre los mimetismos y las iniciaciones; entre lo seductor y lo admirable (Palacios, 2001, p.246).

Como puede verse el sentarse en la ventana va acompañado de un preámbulo de ritual de arreglo personal. María Eugenia disfruta ese ritual y pone un especial cuidado en su acicalamiento mostrando la belleza en todo su esplendor. Luego del ejercicio diario de sentarse en la ventana se contempla a sí misma a través de la mirada de César Leal, ya que cuando él pasa y la ve en la ventana, ella despliega su coquetería con gestos, miradas y sonrisas, sirviéndose de la mirada de él y de lo que la admiran como espejo. Esto puede mostrarse en esta cita: “Encontré que sentada así, en el salón alumbrado, junta a la reja de par en par sobre la animación de la calle, mi persona adquiriría un notable parecido con esos objetos de lujo que se exhiben de noche en las vidrieras de las tiendas para tentar la codicia de los pasantes” (De la Parra, 1996, II, p.65).

Como se puede ver la mujer es mostrada como objeto de arte. El acto de sentarse en la ventana es una forma de exhibir la belleza con la finalidad de atraer un marido. En la novela se refleja la realidad de la mujer, objeto pasivo, que debía mostrarse en la ventana esperando ser admirada por algún hombre de bien que decidiera pretenderla. La única salida de la mujer era sentarse en el poyo de la ventana en una actitud de espera, con la esperanza de gustar a algún hombre para optar al matrimonio. La ventana en este caso es una especie de vitrina. Así lo afirma María Eugenia:

—Sí. Soy en efecto, un objeto fino de lujo que se halla de venta en

esta feria de la vida. [Y agrega]: (...) inmóvil en mi poyo, mientras pasaba la gente me di a pregonar en voz muy baja:
— ¡Estoy de venta!... ¿Quién me compra?... ¿Quién me comprará?...
¿Quién me compra?... ¡Estoy de venta!... ¿Quién me compra?...
¿Quién me compra?... ¿Quién me compra?...” (De la Parra,1996,II,p.65).

Como puede verse ella se sabe y siente objeto de lujo, sentarse en la ventana representa para la joven casadera de la época la forma de asegurarse en ser vista y admirada para propiciar el acercamiento de algún hombre en calidad de pretendiente. Esta práctica era incentivada por la familia, ya que es la Abuelita quien la propone como necesaria para la joven casadera. La finalidad de esta costumbre era asegurar el matrimonio de la joven. Esto nos hace ver la vinculación entre la belleza y el matrimonio, ya que era el fin más importante de ese despliegue de elegancia. En este caso la belleza debe ser mostrada, pero creando el límite entre dentro y fuera, sólo para ser vista y admirada desde el umbral. De esta manera María Eugenia logra captar la atención de César Leal, cuando él pasa en su automóvil y la ve en la ventana.

Balló (2000) nos presenta a la ventana como cárcel o prisión de lo femenino: “En el cerco doméstico de la ventana existe también un anuncio de una prisión femenina, que puede llegar a alcanzar aliento trágico.” (p.29) En la novela también representa el preámbulo de la tragedia, ya que ésta llega de la mano del pretendiente.

La ventana también simboliza en la novela la esperanza de la doncella y el sueño de liberación. Balló (2000) nos revela lo que se esconde en la intención de abrir la ventana: “La mujer abre la ventana como signo de deseo de libertad, pero también como invitación a que entre lo desconocido.” (p.34)

La idea de abrir la ventana en la novela es propiciada por la Abuelita, es ella quién, como custodia de la tradición, establece que es hora de abrir las

ventanas, poner fin al duelo del padre de María Eugenia y con ello está tácita la invitación a que entre algún pretendiente. Aunque la abuela no está urgida en que María Eugenia se case, cumple con todo lo que establece la tradición para la edad y el tiempo que vive el personaje: Es el fin del luto, por tanto deben abrirse las ventanas y por consiguiente la joven doncella puede desplegar sus atractivos desde ese umbral, custodiada por el cerco de la casa, la cual la resguarda y la mantiene dentro del decoro y pudor. Resulta curioso que aunque este acto lleve implícito un ofrecimiento y ponga de manifiesto que hay intención de atraer un pretendiente, es una forma sutil y correcta porque se mantiene dentro de los valores de la tradición. Palacios nos describe esto como una cacería necesaria para el matrimonio: “*Ifigenia* nos recuerda cómo la ‘caza’ prelude la casa, y ‘la casadera’ es una muchacha a la caza de ser cazada y casada” (Palacios, 2001, p.259).

La mujer en la ventana como objeto de contemplación en la novela nos remite a la Caracas de principios de siglo. Díaz Seijas analiza esa evocación de la Caracas “romántica” —como le he denominado—, un escenario propicio para la contemplación de María Eugenia Alonso. A ese respecto interpreta:

El secreto descubierto de “sentirse” en la ventana como símbolo de regocijo para las muchachas de entonces, es uno de los más agradables acontecimientos sentimentales de la novela, que nos trae fielmente el recuerdo de aquellas calles angostas recargadas de rejas, y que a la luz del crepúsculo se “especializaban en ojos negros”. La evocación de ese pasaje de la vida sentimental de la mujer de aquellos días, sirve para afirmar el sentido profundamente femenino que la autora de “*Ifigenia*” como ninguna otra, supo poner en el análisis de su propia existencia, diluida en la fantasía novelesca. (Díaz, 1980, p.75-76)

La valía e importancia que se le otorga al mito de la belleza en la novela conlleva grandes injusticias. Wolf (1991) hace una reflexión acerca de esto: “La literatura de las mujeres está llena, en una medida desgarradora, de las injusticias cometidas por la belleza, tanto por su presencia como por su ausencia” (p.78).

Sabemos que esta teoría podría ser demostrada a través de múltiples historias femeninas, en este caso se ve claramente reflejada en la novela *Ifigenia*. La hermosura de María Eugenia la conduce a la tragedia. La protagonista lo presiente cuando afirma: "(...) acabo de adquirir la convicción espantosa de que mi sino es un sino fatal, y, entonces, pienso con tristeza en el acierto grande que hubiera sido, el que este cuerpo mío, tan lindo y tan desgraciado, no hubiera nacido nunca" (De la Parra, 1996, II, p.50). La belleza en este caso es un dispositivo que desencadena la tragedia.

Navarro (citado en Carabí y Segarra, 1998) nos comenta: "La hermosura es, sin embargo, un arma de doble filo. Vence, pero acarrea desgracias; seduce y destruye; hasta en la fraseología popular se habla de la fortuna de la fea." (p.82). Esto se puede asociar al desenlace trágico de *Ifigenia*. La hermosura que sirve a la protagonista como herramienta de poder al principio se transforma en su desgracia, ya que atrae a Leal a su destino y eso la condena a la sumisión y el sacrificio.

En la novela puede apreciarse también la relevancia que otorga la mujer a la mirada masculina. Cuando María Eugenia cambia de indumentaria basa todo el éxito de su transformación en la mirada masculina. A ella le interesa cautivar a su entorno. En este caso la mirada del otro se le presenta como espejo. El crítico Berger, citado por Wolf, (1991, p.75) hace una reflexión acerca de la importancia que tiene para una mujer afianzarse a través de la mirada masculina: "Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran a sí mismas siendo miradas. Esto determina no sólo las relaciones entre hombres y mujeres, sino también las de las mujeres consigo mismas". Esta realidad se puede apreciar en la novela, ya que el personaje se construye para lograr un efecto en su entorno y se refleja a

través de la mirada del otro; la coquetería surge como correspondencia a la mirada inicial y le hace sentir el poder de ese instante en el que se siente bella y admirada, pero en el caso esta doncella criolla, ella disfruta tanto de la mirada de fascinación que despierta en los hombres como de las mujeres de su entorno. Su seguridad se basa en la reacción que causa en los demás. A ese respecto Squicciarino (1990) nos explica un poco ese fenómeno de reflejarse en la mirada del otro: "...el individuo ha aprendido de forma inconsciente a presentarse ante los demás como si su imagen tuviera un papel activo en la presente 'sociedad del espectáculo'. El yo consiste esencialmente en la propia imagen reflejada en los ojos de los demás" (p.185)

Borrás (1998) nos explica que podemos distinguir:

(...) segons la sociòloga francesa Nathalie Heinich (1996) tres 'moments' fonamentals en el procés de formació de la identitat: la imatge hom té d'ell mateix, es a dir, l'autopercepció; la imatge que hom transmet a un altre, es a dir, la representació, i, finalment, aquella imatge que d'un mateix és enviada per un altre, es a dir, la designació. Un estat normal, no problemàtic, es aquell en el qual la identitat es viscuda en la coincidència dels tres moments, mentre que el problema s'insinua quan hi ha un trencament, un decalatge entre alguns dels paràmetres. Llavors es pot viure una veritable crisi d'identitat, y la bellesa fa patir o pot fer patir crisis d'identitat perquè en nombroses ocasions la bellesa condiona l'autoestima de una dona. La bellesa es dons en aquest sentit, una part important de la identitat femenina (p.100).

Cuando María Eugenia Alonso regresa a Venezuela lo hace empoderada, basada en la mirada de los hombres y mujeres que admiraban sus trajes a bordo del barco, como ya se ha visto en el capítulo II ella otorga mucha importancia a ese cambio. El milagro de la moda en este caso le sirve de iniciación, el personaje juega a dejar de ser una niña y se convierte en una mujer. De esta forma recalca, en el fragmento epistolar, que esa elegancia es nueva adquisición en su vida, pasándose al bando del "mundo". *La Mode Illustrée* y las mujeres del entorno en París le sirven de modelo a seguir en cuanto al ideal de belleza se refiere y viene a representar ese otro que le permite orquestar la transformación. A ese respecto

Foucault (1999, p.280) considera que la relación consigo mismo ha de apoyarse en la relación con el otro, es decir la práctica de la identidad incluye al otro, a ese respecto afirma: “(...) Lo que cabe subrayar en esa práctica del alma es la multiplicidad de relaciones sociales que pueden servirle de soporte”. Apenas sale del colegio y se fija en el modelo de belleza que establecen las revistas y casas de moda capta su tipo y decide convertirse en eso. Ese patrón no es más que el mito de la belleza de la época.

La construcción de la belleza de María Eugenia se basa en un sueño de modelo de mujer adoptado de cánones externos, Borràs (1998) a ese respecto hace esta reflexión:

Doncs si ja fa temps que les dones es somnien elles mateixes, no es menys cert que, pel que fa a la bellesa, les dones es somniem a partir de cànons externs, de cànons aliens, de cànons masculins. I sabem que la construcció de la identitat no es una acció solitària, sino que es una interacció que posa en relació un subjecte amb altres subjectes, amb grups, amb institucions, amb cossos, amb objectes i amb mots, potser és per aixó que, en el terreny de la bellesa, la interacció no sembla haver tingut lloc o no ha pogut tenir lloc perquè els paradigmes sempre han estat masculins, perquè, dit d'una altra manera, han estat i son els homes els que han definit la bellesa femenina (p.100).

La importancia de la belleza y el éxito del mito de la belleza en la representación de la protagonista en la novela se pone de manifiesto en la afirmación de Gabriel cuando comenta al tío Pancho sobre ella:

—Tu sobrina, Pancho —contestó él, más o menos en el mismo diapasón—, es la tentación bíblica del Paraíso, encerrada en el más divino cuerpo de Grecia. Espero, sin embargo, que yo sabré resistir el embate de la tentación y que no caeré en el pecado de enamorarme de ella. (De la Parra, 1996,I, p.182)

Esta cita nos ratifica fuera de ella misma que es una mujer bella y chic, sabemos que María Eugenia se apoya en la mirada de otros como espejo y de su propia referencia sabemos también que el entorno la considera hermosa; eso queda ratificado en la anterior afirmación de Gabriel.

El mismo Gabriel vuelve a dar valor a la belleza cuando afirma: “(...) la

presencia de una mujer bonita, basta y sobra para transformar los más horribles sufrimientos en raudales de alegría y felicidad...”(De la Parra, 1996,I, p.236). La ratificación de la hermosura de María Eugenia y el efecto arrollador que causa se hace ver en esta expresión de Gabriel: “... ¡No hay derecho a ponerse tan bonita! ¡Eso es sencillamente un abuso!” (De la Parra, 1996,I, p.238)

Como ya se comentó en el capítulo II —en el Umbral del desamparo— María Eugenia asumía el papel de virtuosa en el colegio porque buscaba la supremacía moral ocultando su belleza, ya que las niñas con rizos eran juzgadas por la moralidad de las religiosas como las niñas con las “cabezas vacías por dentro”, luego reconoce que su tirante pelo liso recogido y su representación de colegiala virtuosa le producía esta sensación: “Nuestra superioridad moral resultaba para mí una especie de carga, y recuerdo que la llevé siempre llena de resignación y pensando con tristeza que gracias a ella no desempeñaría en la vida más que papeles oscuros y secundarios” (De la Parra,1996, I, p.33). Como se ha visto la belleza es la única opción para protagonizar según el criterio de la heroína, lo cual refleja la alineación con el “mito de la belleza”. A ese respecto la tía Clara o su tío Eduardo por su aspecto poco agraciado le resultan personajes chatos, incluso en la llegada al puerto de La Guaira cuando es recogida por el tío Eduardo comenta que éste le sorprende bastante mal por su apariencia física y poco gusto en el vestir. Por otro lado la tía Clara le asusta por el legado de soltería que teme puede transmitirle; la belleza de la tía es juzgada por no encajar en el perfil del mito de la belleza como se puede ver en la siguiente cita: “(...) Y sin embargo, bajo su pelo canoso, con su fisonomía alargada y marchita de cutis muy pálido, era bonita tía Clara; a pesar del vestido de raso negro recién hecho y pasado de moda, era

también distinguida, con esa distinción algo ridícula que tienen a veces en los álbumes los retratos ya viejos” (De la Parra, 1996,I, p.82).

Ese sentimiento que le inspira la tía por la condición de personaje secundario que le otorga la soltería y el desfase con la moda (y el que se refiere a sí misma cuando era una colegiala) también está basado en el modelo de heroína ofrecido por la literatura que lee, la cual respalda el mito de belleza vigente en la novela: las cosas sólo le suceden a las chicas hermosas y además jóvenes; por eso la tía Clara, siendo solterona, entrada en años y habiéndose marchitado ya su belleza, despierta en ella una especie de compasión, lo cual vemos en la forma como la describe: “tenía la callada y humilde desolación de las vidas que se deslizan monótonas, sin porvenir, sin objeto,…” (De la Parra, 1996,I, p.82). Tal y como se explicó en el Umbral de Hestia del capítulo II, la tía no encarna el mito de la belleza porque está marchita, fuera de tiempo, pasada de moda; esto podría relacionarse también con su defensa de los valores, la tradición, su concepto del matrimonio y la felicidad.

La importancia del mito se deja ver en la obra, incluso cuando la Abuelita de María Eugenia afirma con seguridad que el poder de la belleza unido a la virtud de su nieta le asegurará un buen matrimonio:

Por otro lado, eres bonita, distinguida, estás bien educada, perteneces a lo mejor de Caracas...; ¡harás, sin duda, un buen matrimonio!... No veas tu situación desde el punto de vista europeo. Allá la pobreza de una joven representa generalmente el fracaso completo de su vida. Aquí no... Allá se le dice a la mujer: “Tanto tienes tanto vales”. Aquí no, aquí sólo cuenta el ser bonita y sobre todo: ¡virtuosa!”. (De la Parra, 1996, I, p.107-108)

Como se aprecia en la cita anterior la belleza y la virtud son armas importantes para hacer un buen matrimonio, lo cual se fundamenta en la concepción tradicional de la belleza ofrecida por Marwick y explicada por Lipovetsky, también en caja en la visión clásica de la belleza griega. Para coronar este modelo de

virtud el repliegue, la humildad y sumisión de la mujer completan la convención social, según el adiestramiento que le prodiga la abuela. María Eugenia se revela silenciosamente con esta afirmación:

“Tratar de ser lo más intachable posible”, es decir, tratar de ser lo más cero del mundo, a fin de que un hombre, seducido por mi nulidad, viniera a hacerme el inmenso beneficio de colocarse a mi lado en calidad de guarismo, elevándome por obra y gracia de su presencia en suma redonda y respetable que adquiriría así cierto valor real ante la sociedad y el mundo (De la Parra, 1996, I, p.111)

Vemos el tema de la belleza y la virtud unidos, uno como complemento del otro. La belleza en *Ifigenia* solo le da valor agregado a una mujer si es virtuosa y distinguida y eso es lo que le trata de hacer ver la abuela a María Eugenia.²⁰

En la Tercera parte de la novela *Ifigenia*, denominada Hacia el Puerto de Áulide, la protagonista nos habla de los progresos realizados por ella en “la ardua y florida cuesta del bien”. Podemos también apreciar el valor que se otorga a las cualidades en la gestión de la casa. María Eugenia aprende y se dedica a estas tareas luego de comprometerse con Leal. Vemos cómo eso agrega valor a la belleza de una mujer, la heroína lo sabe cuando comenta: “He aprendido a bordar y a coser admirablemente tanto a la mano como en la máquina Singer; conozco ya tres clases de calado; sé hacer postres difícilísimos como son la Chipolata, la Moka y el *Gateau d' Alsace*, con su fuente de caramelo y todo; riego por las noches los helechos del corredor (...)” (De la Parra, 1996, II, p.59).

En el caso de la novela se valora a María Eugenia por su belleza, según la concepción tradicional, expuesta en la breve historia de la belleza por Lipovetsky, ya que su educación, sus principios morales, el rango y la posición social de su familia le agregan valor a su encanto físico. Aunque se encuentre en la ruina pertenece a lo mejor de la sociedad caraqueña en cuanto a virtud y estatus social.

²⁰ Aunque la virtud aquí es vista como una convención social donde lo femenino debe adecuarse al modelo patriarcal, colocándose en un plano secundario.

Su apellido le da un valor adicional a la belleza, el hecho de provenir de una familia de la alta sociedad que tiene prestigio por su rectitud aumenta su mérito. Pero, aunque María Eugenia representa lo mejor que pueda escoger César Leal, (por todo lo que su apellido, valores morales y belleza representan para su ascensión social), él intenta ponerse por encima de ella, no le permite mostrar sus conocimientos y su escogencia de esposa, al aparecer, se basa un poco en la concepción moderna de belleza donde la belleza va desligada de la sabiduría. A ese respecto vemos la valoración que le da César Leal a María Eugenia cuando ésta intenta recitar un poema, él le corta bruscamente, como relata la heroína:

Pero él, muchísimo más disgustado que antes, cuando yo iba por la palabra “murmullos” me cortó bruscamente el nocturno para pronunciar, él, un extenso monólogo enérgico e imperioso, el cual comprimido, en pocas palabras, venía a expresar más o menos lo siguiente: Que odiaba los romanticismos; que odiaba las recitaciones; y que odiaba todavía más a las mujeres como yo, que pretendían ser sabias y bachilleras; que en su opinión, la cabeza de la mujer era un objeto más o menos decorativo, completamente vacío por dentro, hecho para alegrar la vista de los hombres, y adornado con dos orejas cuyo único oficio debía ser el recibir y coleccionar las órdenes que éstos les dictasen; y que además y finalmente, le parecía indispensable el que dicho decorativo objeto usase una cabellera muy larga puesto que así lo había indicado ya la sapientísima filosofía de Schopenhauer (De la Parra, 1996, II, p.116).

Por otras razones podemos afirmar que aunque con palabras ha dejado ver esto, por su comportamiento anterior podemos deducir que la moral es muy importante para él no sólo la belleza, lo cual se resume en su filosofía: “el hombre debe conducirse como hombre y la mujer como mujer.”

María Eugenia representa todo lo que él no tiene, ella aunque no sea de su rango se le hace accesible por encontrarse ella en la ruina y él haber escalado posición económica, de no ser así quizás sería poco probable que la familia aceptara el compromiso, lo cual la ubica a ella por su pobreza en una posición de vulnerabilidad²¹.

²¹ Esto se explicará mejor en el capítulo IV

Y la Abuelita para convencerse de que Leal es una buena opción comenta:

– (...) en Caracas no hay mucho donde escoger, y cada día es más difícil encontrar un hombre que no tenga vicios. ¡Lástima que esos Leal no pertenezcan a nuestro mismo círculo, es decir... a nuestro mismo grupo social! ...(De la Parra,1996,II, p.77)

Respecto al rol de los sexos y la importancia que tiene distinguirlos Lipovetsky (1999) citando a Castiglioni explica: “En el tercer libro de *El cortesano*, Castiglione escribe ‘Afirmando que una mujer no debe en modo alguno parecerse a un hombre en sus modales, sus gestos y su comportamiento’” (p.115).

Está muy claro el rol que la mujer debe cumplir en la sociedad y hasta dónde alcanzan los límites de su belleza. Leal se aferra a estos principios y menosprecia a las mujeres “sabias y bachilleras”²² su concepto de la belleza está limitado a lo físico y lo moral, considerando que la sapiencia es exclusividad de los hombres y tal como explica Castiglioni “nunca debe parecerse a un hombre”, atribuyendo así el intelecto a lo masculino; por eso le prohíbe que lleve el pelo corto y expresar lo que sabe. La feminidad viene en este caso expresada y afirmada por la modestia, el refinamiento de sus modales, estar impecablemente arreglada y en silencio.

5.- El temor a la vejez y la pérdida de la belleza:

La sobrevaloración que se le ha dado a la belleza en aras del mito coloca a la mujer en un estado de permanente zozobra para sostenerse en él, hay un miedo a perder la belleza o envejecer. Lipovetsky (1999) hace una reflexión respecto a la ansiedad que genera la preocupación por la belleza: “¿Cómo poner en duda ni un solo instante que la cuestión de la belleza resulta más crucial, más identitaria,

²² La mujer bachillera era considerada peligrosa. En el repertorio popular había un refrán que decía “mujer que sabe latín tiene mal fin”

más ansiógena en la mujer que en el hombre?” (p.139). Para nuestra heroína la belleza es su salvoconducto al matrimonio y si la pierde le espera el triste destino de su tía Clara: la soltería.

Borràs atribuye la seguridad o inseguridad de una mujer a cómo ésta se ubique en el mito, acerca de esto opina: “La manca de bellesa o la pèrdua d’aquesta bellesa pel pas del temps converteixen l’afectada en una dona insegura” (Borràs,1998, p.103). Como se pudo ver en el umbral de Hestia la seguridad de María Eugenia se tambalea al compararse con la fisonomía decadente de la tía Clara, lo cual refleja la precariedad de la belleza. Una vez que se mira al espejo y ve su desmejorada imagen empiezan a desplegarse sus miedos e inseguridades. Una rápida ojeada a su reflejo en el espejo hace que se asuste ante la decadencia de su aspecto trasnochado, demacrado y ansioso e intente retener al pretendiente por miedo a perder la belleza, única posibilidad de matrimonio. Como ya se vio en capítulo II, el umbral de Hestia conecta a la heroína con el estigma de la tía Clara a través de su reflejo al espejo, lo cual se demuestra en esta cita: “Instintivamente volví la cabeza para mirarme al espejo, y en efecto descuidada como estaba, me encontré pálida, sin vida, ojerosa, casi fea, y me encontré sobre todo un notable parecido con la fisonomía marchita de tía Clara (De la Parra, 1996,II, p.267).

Sus mayores temores se ponen de manifiesto: perder la belleza, la juventud y quedarse soltera a la dependencia de su tío Eduardo. Ese miedo radical hace que se estremezca y cambie el curso de su vida llevando a cabo el matrimonio con Leal. La vejez es vista como pérdida, fracaso: como algo terrible e irremediable. Borràs (1998) nos aproxima a ese sentir femenino frente a la vejez: “El mite de la bellesa aïlla les dones por generacions, les dones més grans han fracassat

perqué han envellit, i crea una hostilitat o simpatía mútua basada en l'aspecte físic" (p.103).

María Eugenia siente pena de su tía Clara y la considera una fracasada porque ha envejecido sin haberse casado. Cuando la ve por primera vez siente miedo de heredar ese triste destino porque para ella lo peor es envejecer, dejar de ser bella y no casarse. Por el contrario Mercedes representa para ella un modelo de mujer a seguir por su belleza, elegancia y buen gusto, aunque esté mal casada.

Como hemos venido diciendo la belleza puede ser efímera e inestable y esa precariedad impulsa a María Eugenia a su boda con Leal porque es la única opción de matrimonio que tiene.

María Eugenia se deja impresionar por el paso del tiempo y eso determina el desenlace trágico. No tiene ninguna otra oportunidad a mano (Gabriel es prohibido para ella). Por eso se aferra a la única opción de boda que tiene en ese momento por miedo a no tener más opciones, Leal es lo único tangible que le queda para escapar del legado de soltería de su tía:

Desaparecida Abuelita, eran los años de luto, y después del luto, caso de que hubiera desaparecido el inmenso poder de mi belleza, mi única garantía y mi única razón de ser, solo me quedaría ya por todo programa de vida, la misma existencia de tía Clara, eternamente humillada y recluida junto a tío Eduardo y su familia (De la Parra, 1996, II, p.270).

Vemos como ella define a la belleza como un "inmenso poder" y como única garantía y razón de ser de su vida. A esto podemos agregar que todas las contradicciones y la dualidad que vive el personaje se expresan en su apariencia exterior, como ya se explicó en el capítulo II, ella se va despersonalizando y se vuelve fantasma, todo eso va notándose en el cuerpo, la dualidad existente en ella la conduce al altar del sacrificio.

María Eugenia al descubrir su belleza sólo quiere ser admirada y en ese juego

cae cuando Leal pasa y la ve en la ventana. Ahí empieza su coqueteo y esto le hace a él acercarse a la casa con intenciones de pretenderla. De igual manera ella se ve envuelta en las atenciones que le prodiga y se conforma con ser admirada y deseada por este hombre. Partiendo de la autocomplacencia por la propia imagen cae en su propia trampa, y termina por construir su propia prisión. El ego, convertido en reflejo frente al espejo, desea ser admirado por alguien más, necesita de “otro” fuera del espejo que le reafirme su belleza: “Pero lo que sobre todo me encantaba era el pensar que mis vestidos, mi cabello, mis ojos y mi busto griego tenían por fin una razón de ser, puesto que había alguien que los veía y los admiraba como es debido y como ellos se merecen” (De la Parra, 1996:98,I). En esta cita podemos ratificar lo que hemos venido explicando de la mirada de otro como espejo que afianza la seguridad en ella.

María Eugenia cae en ese juego de sólo dejarse contemplar y admirar cuando acepta a Leal. A ese respecto Freud en su *Introducción al narcisismo* tiene una teoría que puede llevarnos a pensar en el narcisismo de María Eugenia:

Sobre todo en las mujeres bellas nace una complacencia de la sujeto por sí misma que le compensa de las restricciones impuestas por la sociedad a su elección de objeto. Tales mujeres sólo se aman, en realidad a sí mismas y con la misma intensidad con que el hombre las ama. No necesitan amar, sino ser amadas, y aceptan al hombre que llena esta condición. La importancia de este tipo de mujeres para la vida erótica de los hombres es muy elevada, pues ejercen máximo atractivo sobre ellos, y no sólo por motivos estéticos, pues por lo general son las más bellas, sino también a consecuencia de interesantísimas constelaciones psicológicas (Freud,1983, p.25).

La imagen de mujer hermosa y chic se desvanece frente al espejo porque como ya se pudo ver en el capítulo II la superficie del espejo es engañosa, compleja y cambiante, Squicciarino lo expresa en esta idea:

(...) cada enfrentamiento con el espejo plantea el riesgo de un nuevo examen, a veces ansioso, en la búsqueda de imperfecciones que pudieran dañar la imagen que se tiene de uno mismo y que se pretende transmitir a los demás. En realidad la belleza nunca es plenamente convincente y satisfactoria: es esencialmente frágil,

precaria (Squicciarino,1990, p.139).

Los miedos, la confusión y la desesperación empiezan a reflejarse en el ya demacrado rostro de María Eugenia; todo esto le afecta, especialmente el temor de imitar el destino fatal de su tía. Por eso cuando intenta posponer o anular su compromiso con Leal y éste le hace ver el semblante demacrado que tiene ella se asusta e intenta arreglarse improvisadamente con las manos, alisando el cabello y el vestido. Acerca del deterioro producido por el paso del tiempo y los esfuerzos femeninos por disimularlo Squicciarino reflexiona:

(...) basta pensar en el importante efecto de la imperecedera juventud que se pretende buscar a través de la indumentaria, y que a menudo, de forma obsesiva, pero ilusoria, pretende ocultarnos a nosotros mismos, así como a los demás, la evidencia del propio e inexorable deterioro y suscitar la reflexión sobre la temporalidad de la propia existencia (Squicciarino, 1990, p.189).

María Eugenia intenta rescatar parte de esa belleza cuando se alisa el cabello y el vestido, intentando recuperar la imagen primorosa que la acompañó al principio, justificando ante Leal su descuidado aspecto. Su identidad basada en la belleza llega a desmoronarse, el paso del tiempo se le ofrece como amenazante.

La seguridad de María Eugenia se tambalea, una vez que se mira al espejo y ve su desmejorada imagen empiezan a desplegarse sus miedos e inseguridades. Como hemos venido diciendo la belleza es efímera e inestable y esa precariedad impulsa a la heroína a una boda indeseada con la desesperación de aferrarse a la única opción que tiene de matrimonio.

La muchacha se deja influir por el tiempo, el entorno y las circunstancias que se conjugan a favor de la tragedia: el descubrimiento de su pobreza, la partida definitiva de Mercedes a París, la muerte del tío Pancho, la desmejorada salud de Abuelita y la boda de Gabriel con otra. La soledad de la heroína juega un papel preponderante porque María Eugenia se encuentra sola ante la tragedia de su

vida sin el amparo de nadie, sin un colectivo que la respalde, incluso en esta cadena de pérdidas se incluirá el diario, único confidente del que se despide en aras de su matrimonio, lo que ella denomina: “la última página de mi vida espiritual”. Con la renuncia declarada al diario se disuelven los últimos bastiones de su identidad hermosa y rebelde.

Capítulo IV: El perfume como esencia identitaria en *Ifigenia*

Toda planta es una lámpara. El perfume es la luz
Víctor Hugo

El perfume como esencia identitaria en *Ifigenia*

1.- Breve incursión en la historia de la olfacción y el perfume

El olfato en occidente no ha sido un sentido tan valorado como la vista y el oído. Vroon afirma que el olfato y el gusto son los llamados “sentidos químicos”. El estatus del olfato, según nos comenta, ha sido juzgado en occidente de diversas maneras. Algunos filósofos asumieron su postura respecto a la olfacción, entre ellos Platón (citado por Vroon, 1999) quien sentenció los perfumes como se ilustra en esta cita:

Platón lanzó un anatema contra los perfumes, pues, a su juicio, las esencias provocaban el afeminamiento e inducían al placer carnal. El uso de fragancias era algo propio de las prostitutas. Las personas virtuosas debían preocuparse principalmente por el bien del alma, mediante la música y la práctica de las matemáticas (...) Además al hallarse situada la nariz cerca del cerebro, se suponía directamente relacionada con sentimientos y deseos que convenía desterrar (pp. 14-15).

En contraposición a esta postura tenemos la visión de Sócrates (citado en Vroon, 1999) quien: “fue algo menos dogmático respecto a este asunto. En su opinión, los olores eran un reflejo de la clase social a la que uno pertenece, de modo que le confería al olor un cierto valor informativo” (p.15).

Acerca de la gran valoración que se le daba a la vista y el olfato Vroon comenta: “En las relaciones sociales, la vista y el oído se concebían como sentidos ‘nobles’, pues, según Platón, éstos ponen al hombre en contacto con el mundo de la perfección” (Vroon, 1999, p. 15).

Los otros filósofos continuaron dando poca valorización al olfato, salvo algunas excepciones:

Los filósofos posteriores tampoco tocaron apenas el tema del olfato y, cuando lo hicieron (por ejemplo, Immanuel Kant a finales del siglo XVIII),

fue generalmente para desacreditarlo. Todo esto explica en parte por qué apenas se investigó el funcionamiento del olfato y, en cambio, se le prestara mucha más atención a la vista. (Vroon, 1999, p. 15)

Según Vroon: “El impulso más fuerte que acrecentó el interés por el olfato, especialmente en el siglo XVIII y a principios del XIX, lo dio la medicina” (Vroon, 1999, p. 16). Este interés por el olfato derivó de la escasa información acerca del origen de las enfermedades y se buscó la causa de las mismas en el “mal aire”, es decir en los vapores nocivos, miasmas, orina, excrementos, hedores de cuerpos descompuestos, lodazales, los vapores que emanaban de las grietas, ya que como nos explica Vroon (1999): “ (...) según la *física subterránea*, las entrañas de la tierra contienen un ‘laboratorio del hedor’ harto peligroso, capaz de hacer enfermar a la humanidad)” (p. 17).

Freud también se pronunció acerca de la función del olfato, el cual, como se ha venido explicando, por estar asociado a lo instintivo y lo sexual continuaba siendo bastante desvalorizado. A ese respecto dilucida la razón por la cual se desestima el olfato y se valida más lo visual:

Aunque la periodicidad del proceso sexual ha persistido, su influencia sobre la excitación sexual psíquica se transformó más bien en lo contrario. Esta reversión depende ante todo del atenuamiento que sufrieron las excitaciones olfatorias, mediante las cuales la menstruación influía sobre el psiquismo masculino. La función de las sensaciones olfatorias fue asumida por las visuales, que podían ejercer efecto permanente, al contrario de las olfatorias, cuya influencia es intermitente (Freud, 2002, p. 251).

Según Freud la atenuación de las sensaciones olfatorias viene a ser una consecuencia de distanciarse el hombre de la tierra adoptando la marcha bípeda.

Vroon (1999) y Corbin (1987) nos explican que la terapia de los olores se unió a la medicina para contrarrestar la podredumbre, los hedores e infecciones que flotaban en el “mal aire”. Para ello empleó los olores como terapia (aromaterapia, osmoterapia, baños de hierbas medicinales) y en este campo

aparecen los “higienistas” y consejos de salud pública, los cuales intentaban combatir los hedores de las ciudades, hospitales, cárceles y viviendas. Un paso importante es que se construyen sistemas de alcantarillados cerrados. A esto se une la costumbre del baño según el cual “el cuerpo podía liberarse, gracias a una piel limpia, de los efluvios malignos, y esta idea hizo que se dictaran gran cantidad de instrucciones para el baño” (Vroon, 1999, p. 21).

Por otro lado “Rousseau y Goethe reconocieron, (...), la enorme importancia de la intuición y el valor de las emociones y hasta llegaron a ensalzar el sentido del olfato” (Vroon, 1999, p. 22). Una conocida frase de Rousseau es “el olfato es el sentido del recuerdo y el deseo”, lo cual denota la valorización que le daba a este sentido. Otros intelectuales se alían también al poder de la fragancia como correspondencia de lo sublime y lo celestial. Suele asociarse a George Sand la cita: “El recuerdo es el perfume del alma”; es muy sabido el gusto de Sand por los olores.

La falta de prestigio de los olores tanto para los filósofos como para el resto, según explica Vroon, hace que no abunden los olores en la literatura narrativa. Rara vez el olfato desempeña un papel protagonista en la literatura reciente. A ese respecto agrega:

Lo que sí suele mencionarse a menudo es la capacidad de los olores de activar la memoria. En la célebre novela de Proust, el olor de una *petite madeleine* mojada en el té despierta una sensación de felicidad (...) Gracias a los olores, Proust recordará toda suerte de vivencias, algunas de ellas muy lejanas (Vroon, 1999, p. 160).

Esa temática de la memoria involuntaria de Proust activada a través del olor en este caso está muy relacionado con la memoria involuntaria en la obra de Teresa de la Parra, quien también activa el recuerdo a través de los olores, entre otros dispositivos. En la novela *Ifigenia*, como veremos más adelante, los olores están muy presentes e influyen en los estados anímicos y emociones de la

protagonista. Esa manera detallada que poseía De la Parra de hacer remembranzas del pasado a través de los olores ha sido asociada al estilo de Proust por el crítico Marco Antonio Martínez, como se comentó en el capítulo I, quien pone de manifiesto la capacidad de la autora de atrapar el recuerdo como forma de su tiempo vital y convertirlo en una realidad novelesca. (Según Martínez la novela *Ifigenia* tiene una influencia proustiana).

Según Vroon (1999) “Los olores (provengan o no de nosotros mismos) nos comunican algo acerca del entorno en que nos hallamos” (p. 163).

Para introducirnos en el tema del perfume haremos un breve recorrido por algunos parajes de la historia de la perfumería de la mano de Corbin (1987) y apoyados también en Vroon (1999).

A mitad del siglo XVIII el olfato pasa a formar parte de las nuevas representaciones de la elegancia. El perfume refuerza el estatus, la clase social y envuelve en una esfera de ensueño a quien lo usa. Los perfumes no sólo formarán parte de la atención y cuidado del cuerpo, sino que también se extenderán e incorporarán a la habitación burguesa. Este nuevo ambiente autoriza una sabia puesta en escena de la mujer, la cual forma parte de esta nueva manera de concebir la esfera íntima, donde se revalorizan los olores. El perfume al igual que la decoración va a repercutir en la creación de la magia en el espacio privado. Empieza a valorarse el cálculo sutil de los mensajes corporales, se promociona el olfato, se otorga valor estético y hedonístico a la terapia de los olores. La incursión que hacemos en el mundo de los olores y la perfumería pone de manifiesto que perfumarse es una práctica de sanidad, hedonismo, coquetería, insinuación sutil, elegancia, narcisismo, expansión del yo corporal; es una manera de invadir al otro a través de los sentidos, es un sutil

forma de entrar en el otro a través del aire que respira. La mujer podrá insinuarse a través de su perfume en total silencio sin ser mal vista o juzgada. Llama la atención que aunque el perfume sea una forma de insinuación certera e infalible no sea tomada como impropia, siendo un arma que la mujer podrá usar para transmitir su mensaje sin que nadie pueda callarlo ni juzgarlo.

A mitad del siglo XVIII el perfume empieza a invadir todos los espacios personales, se van agregando a la esfera privada matices perfumados: pañuelos, lencería, batas, guante, cajas, canastas de olor son matizados y reforzados con olores. Estos elementos, ahora fragantes, embalsaman los ambientes de clase alta, en donde el perfume alcanza protagonismo²³. Por un lado: “La moda del pañuelo perfumado, elemento de privilegio en las estrategias femeninas, se mantendrá durante el siglo XIX” (Corbin,1987, p.91). Por otro lado: “Llevar batas que hayan estado guardadas en una funda delicadamente perfumada, confirma la mutación de las modas de la sollicitación sexual” (Corbin,1987, p.91). En la novela *Ifigenia* podemos apreciar varios de esos elementos: el pañuelo perfumado de Leal, el *trousseau* de la protagonista perfumado con “un olor a París que es una gloria”, la cajita perfumada de las esmeraldas de Abuelita²⁴.

Todo ese despliegue podemos apreciarlo en la aproximación de Corbin a la historia de la perfumería, donde destaca:

La atmósfera del espacio privado se matiza entonces de olores: cajas perfumadas, la Parfumeur royal, canastas de olor y sobre todo sabias mezcolanzas de las que algunas pueden conservar su poder oloroso durante más de diez o doce años, embalsaman las residencias ricas (Corbin, 1987, p.92).

Esto puede apreciarse en la novela; la fragante cajita que contiene las

²³ Si se desea indagar más en este tema y ampliar en la historia de la perfumería léase Corbin (1987), donde se puede apreciar la evolución del perfume y los olores en la esfera privada.

²⁴ De esto se hablará más adelante.

esmeraldas de la abuela (con olor a cedro y a vetiver) conserva el olor a pesar de los años, lo cual pone de manifiesto que también en la burguesía de la Caracas de fin de siglo se incorporan los olores en el espacio privado²⁵.

En la evolución de la perfumería y los olores en general estos llegan a convertirse en obra artística, lo cual queda registrado en esta cita: “El olfato entra a formar parte de la paleta sensual de que dispone el artista deseoso de variar la producción de las sensaciones/ sentimientos. El perfume puede volverse el auxiliar que permita afinar la estrategia emocional” (Corbin, 1987, p.95).

Tal y como explica Corbin el perfume pasa a formar parte de la estrategia de seducción, es una treta emocional, ya que un olor agradable puede modificar el comportamiento y las emociones. La explicación a esto es que el olor es inherente al instinto y no genera ningún tipo de cuestionamiento. Al ser el olfato instinto puro, los efectos que se producen con la inhalación de los olores no dan tiempo a la reflexión, son inmediatos, como se demuestra en la siguiente cita:

El olor —anota Saint Lambert— nos da sensaciones más íntimas, un placer más inmediato; más independiente de la mente que el sentido de la vista; gozamos profundamente de un aroma agradable, al primer instante de su impresión; el placer de la vista depende más de la reflexión de los deseos que excitan los objetos percibidos, de las esperanzas que hacen nacer (citado en Corbin, 1987, p.98).

Es interesante resaltar que de todo lo que hemos venido explicando lo más notable de esa historia de la perfumería —lo que Corbin ha denominado la “Revolución perceptiva”— es la revalorización de los olores, un avance en el tema de la olfacción que queda registrado: “A partir de mediados del siglo XVIII, se bosqueja un movimiento estético que tiende a hacer del olfato el sentido generador de los grandes movimientos del alma”(Corbin, 1987, p.98).

Squicciarino (1990) atribuye también un efecto sedante, o en otros casos euforizante a este elemento: “El uso del perfume ofrece además agradables

²⁵ Más adelante se desarrollará este tema.

sensaciones táctiles y de frescura que pueden producir, sobre todo en determinados momentos de depresión y cansancio, un efecto embriagador y en cierto modo euforizante” (Squicciarino, 1990, p.64).

Esta revolución de los olores se prolongará en el tiempo. La novela *Ifigenia* se desarrolla en el siglo XX, pero tanto la protagonista como su autora vienen del siglo XIX, con lo cual se encuentran inmersas en ese despliegue de los olores que proviene de la “Revolución perceptiva” —siglo XVIII—.

Teresa de la Parra se vale del perfume y los olores para realzar la identidad de los personajes y los espacios en la novela objeto de estudio. Con el uso de los olores la autora logra ese efecto doméstico tan criollo de la casa colonial caraqueña de fin de siglo. Al esparcir los aromas característicos, otorga realismo y vida la historia relatada, tanto en el fragmento epistolar como en el diario ficticio.

Dicho esto concluimos en esta breve aproximación a la historia de la perfumería que el perfume es un movimiento estético que genera grandes movimientos de alma. Esos movimientos generados por los olores se ponen de manifiesto en *Ifigenia*, como iremos viendo; esto influye de forma trascendental en el desenlace de la novela, como se irá desarrollando a continuación más amplia y detalladamente.

2.- El perfume y las emociones en *Ifigenia*

En *Ifigenia* se utiliza el perfume y los olores para dar matices a la identidad de los personajes principales y para realzar y develar el alma de la casa criolla. El ritual del arreglo que realiza la heroína incluye perfumarse como parte de la construcción de la belleza, elegancia e identidad. El perfume se convierte en

sello identitario de algunos personajes.

El tema de los olores es una constante en la novela conecta a veces con la memoria involuntaria. María Eugenia es muy sensorial, especialmente olfativa y pone especial atención a las fragancias que la rodean, siendo los olores y el perfume uno de los pilares fundamentales en la construcción del sentido de la novela.

El olor puede considerarse un envoltorio que al igual que la ropa encubre, protege o arropa el pudor para no dejar en evidencia los olores corporales y conjuntamente con los trajes, el maquillaje y el peinado contribuye a la construcción y expresión de la identidad. El perfume es una suerte de aura que surca el camino, se instala temporalmente en nuestro paso y crea una atmósfera propia; es una conquista del espacio individual, una manera de crear fronteras; es una esfera que recubre y crea límites... Nos abre el camino, delata nuestra llegada, es una manera de decir "aquí estoy", una carta de presentación: "yo soy esto", de solicitar la atención y transmitir el mensaje que queremos expresar sin decir una palabra. Squicciarino para referirse al perfume expresa: "En el ámbito de la comunicación, el perfume, ampliando el propio yo corporal, potencia el cuerpo como productor de mensajes y al mismo tiempo como extensión de las capacidades de reacción sensorial por parte del virtual destinatario del mensaje" (Squicciarino, 1990, p.64). Como ratifica la cita anterior el perfume comunica y transmite un mensaje. También a este elemento se le otorga un poder mágico porque puede inducir a otros estados de consciencia y éxtasis como se demuestra en esta cita:

A esa sustancia etérea siempre se le ha atribuido un poder purificador con respecto a la materialidad y a lo instintivo, así como la cualidad de refinar y elevar el espíritu. Como afirma Frazer, el uso del perfume en algunos pueblos primitivos tenía la finalidad de suscitar un estado de éxtasis y de inspiración, así como la de ahuyentar los poderes maléficos,

dar caza a los espíritus malignos y exorcizar a las brujas (Squicciarino, 1990, p.64).

En la novela podemos apreciar cómo el perfume activa un estado de éxtasis en la heroína cuando aplica su perfume Nirvana de Bichara, lo cual ampliaremos a continuación en el siguiente apartado donde se explicarán efectos de los perfumes Nirvana de Bichara y Origan de Coty.

3.- Movimientos de alma que se generan a través del perfume: Nirvana de Bichara Vs Origan de Cotty

3.1.- El perfume como reflejo:

Existe una conexión entre el personaje, la identidad que crea a través del perfume y el efecto de los olores en su comportamiento. Los dos perfumes citados en la novela, Origan de Coty y Nirvana de Bichara, reflejan la identidad de los personajes que lo utilizan, por eso se puede decir que el perfume es un espejo que refleja parte de la interioridad de esos personajes. Cada flor, esencia o planta que elegimos por resonancia con nuestro interior refleja quiénes somos. Como ya se ha comentado antes la autora de *Ifigenia* se sirve del perfume y los olores como recurso para consolidar la esencia de algunos personajes y espacios. María Eugenia Alonso, es muy sensorial, especialmente olfativa, por lo que se deja guiar por el olfato para aproximarse a sí misma y a su entorno. En la narración la heroína resalta los olores, apoyándose y sumergiéndose en ellos, haciendo una simbiosis con la naturaleza y recuperando esa complicidad que desde tiempos remotos ha existido entre la mujer y la flor (también con la naturaleza). María Eugenia es olfativa y por lo tanto intuitiva. El sentido del olfato está asociado a la intuición, de ahí que en el ámbito de la investigación, detectivismo o periodismo se hable de “olfato” para referirse también a la intuición o certezas de un investigador. Se puede relacionar la sensibilidad

olfativa de María Eugenia con su intuición.

Corbin también relaciona el movimiento de alma que genera el perfume con la naturaleza sensible o sensitiva del alma, esto se pone de manifiesto en María Eugenia.

3.2.- El perfume como aliado del espejo en las estrategias femeninas

Vale la pena resaltar que existen modas olfativas y que cada perfume está muy vinculado al modelo de ensueño de mujer y de hombre que se intenta modelar o construir. Así como hay un mito de la belleza o de la apariencia exterior según la época, tal y como fue explicado anteriormente, este modelo de mujer es complementado con la paleta olfativa contenida en el perfume, ya que las identidades se construyen abarcando incluso el ámbito sensorial; no obstante en la identificación olfativa hay mayor posibilidad de resonar auténticamente con el yo que en la escogencia del atuendo (ya que esta última está más condicionada o influida por el exterior: la moda). En cuanto al perfume, esta elección es mucho más profunda, aunque haya modas olfativas la mujer tiene más posibilidades de encontrarse a sí misma a través del perfume, ya que esa selección es más bioquímica, instintiva, personal y reflexiva que la escogencia de un vestido. Si bien el atuendo va dirigido hacia afuera, el perfume surge desde dentro hacia afuera y se introduce en el subconsciente cuando se respira, penetra con el hálito vital, su presencia, no puede ser evadida. El acto de perfumarse lleva consigo un misticismo que no se logra a través de la indumentaria, aunque el uno es complemento del otro. Perfumarse es mucho más espiritual, y corresponde al reino de los sentidos, las emociones y lo divino. Los perfumistas suelen elaborar perfumes para distintos tipos de mujer, y hacen clasificaciones para cierta diversidad femenina y la fragancia que le corresponde

a cada una. La escogencia de éstas: fragancias florales, herbáceas, resinas, etc., determina el tipo de mujer que son. No obstante consideramos que esto es más complejo, ya que en cada época pueden salir a escena o surgen distintos tipos de mujer. El tema de la elección del perfume es mucho más abstracto y de difícil aprehensión, ya que conlleva un juego psicológico que parece inabarcable, sobre todo porque se desconoce aún cómo funciona totalmente ese juego emociones-olfato. Respecto a la clasificación de las fragancias por tipos de mujer tampoco puede asegurarse esa tipología a ciencia cierta, ya que la modernidad no se detiene en cuanto a la incorporación de nuevos matices en la perfumería. Cada nuevo perfume es una osadía olfativa. Así como el almizcle desapareció por un tiempo de la escena del buen gusto en la perfumería, por considerarse vulgar e impropio para las mujeres virtuosas (como explica Corbin), cada vez más se incorporan y desincorporan nuevas materias primas para la elaboración de los perfumes.

En capítulos anteriores habíamos considerado a la toilette y al espejo como grandes generadores de movimientos de alma, ahora Corbin le otorga al perfume esa misma función. Esos movimientos pueden apreciarse en el acercamiento a los aromas que están presentes en la novela, en concordancia con otros elementos, puesto que María Eugenia se fundamenta en esta fórmula para crear su imagen o identidad (espejo, indumentaria, maquillaje, peinado y perfume).

Corbin considera que la relación entre el olfato y el cerebro se debe a su cercanía, por lo cual su efecto es muy rápido. Respecto a esa cercanía de la nariz y el cerebro nos explica: “Esa vecindad hace también que el olor pueda, según los casos, alegrar o ensombrecer el ánimo” (Corbin, 1987, p.75).

Asimismo afirma que “el comportamiento olfativo traduce e impone al conjunto del organismo a las disposiciones más secretas del individuo”.

Vroon también nos explica la relación entre los olores y las emociones:

En general el significado de un olor se conecta con la información proporcionada por otros sistemas sensoriales. A diferencia de los demás sentidos, la interpretación última de las impresiones olfativas tiene lugar e influye sobre todo en aquellas zonas del cerebro que rigen las emociones, los sentimientos y la motivación (como son los núcleos amigdaloides del sistema límbico, el hipotálamo y el hemisferio derecho). Esto explica que las sensaciones olfativas provoquen a menudo una respuesta bastante directa que se traduce en una determinada conducta. Aún no se sabe con exactitud cómo funcionan estos procesos, pero no cabe la menor duda de que tienen lugar (Vroon, 1999, p.161).

Como ya se ha dicho en *Ifigenia* está muy presente el tema de la fragancia. La heroína es muy olfativa y sensible a la emoción que despiertan los aromas. En la obra se hace referencia varias veces a los olores del entorno tanto de otros personajes como del contexto doméstico. Si nos remitimos a la obra, la primera impresión que despierta en María Eugenia la figura de Mercedes Galindo pone de manifiesto un conjunto de sensaciones que se apoyan en el perfume que usa. Según Palacios (2001), Mercedes “la seduce y la calla” (p.272). Se puede decir que gran parte de esa seducción y embriaguez que experimenta María Eugenia cuando la conoce, así como su mutismo, es una consecuencia de oler su perfume; la siguiente cita ilustra el efecto que Mercedes produce en ella, lo cual pone de manifiesto la influencia del olfato en sus emociones: “(...) Pero no bien me miró ella con su ojos brillantes y curiosos de crítica finísima, y no bien aspiré yo el perfume sutil que como una flor exhalaba su persona, cuando me sentí invadida por la parálisis absoluta de la timidez” (De la Parra, 1996,I, p.160). La fascinación generada e incrementada por el perfume la invaden hasta hacerla enmudecer de perplejidad ante lo que considera un ideal de belleza y glamour. La proyección de Mercedes la deja embriagada, pero este efecto es —en una gran parte— potenciado por el perfume que lleva; ese deslumbramiento la deja

sin palabras: en mutismo total. Vale la pena destacar que aunque Mercedes la impresione junto con su perfume, ella no menciona el nombre de ese perfume. Nombra su propio perfume (Nirvana de Bichara) y el perfume de Leal (Origan de Coty), pero desconoce el nombre del perfume de Mercedes, sólo hace referencia a que huele “como una flor”, incluso en los momentos de confianza con Mercedes no llega a mencionar el nombre de su perfume.

3.3.- La seducción del perfume

La fragancia que se usa está vinculada con nuestro mundo interior. El perfume funciona como herramienta para una toma de consciencia de sí mismo y del otro; tal y como fue expresado antes. La elección de determinados olores nos relacionan con las materias que lo conforman: hierbas, resinas, flores,... Toda esa escogencia se hace instintivamente; se elige un perfume porque esas plantas nos atraen, su vibración nos resuena, incluso puede también remitirnos a recuerdos de episodios pasados de nuestra vida. Nuestro perfume tiene una especie de comunión con nosotros, por eso todo el cuerpo responde al llamado de la fragancia: la química de la piel, el olfato, el sistema límbico. Con el perfume se logra la conexión entre corazón y espíritu, se rescata una comunión esencial y primigenia entre el hombre y la naturaleza. Este dispositivo posee entonces una connotación profunda: lo conecta al individuo consigo mismo, rescatando su unidad, despertando el instinto, lo cual se confirma en la siguiente cita: “La unidad entre la naturaleza y el hombre da a éste la ilusión de una unidad interior en él mismo. Esta sensación le restaura el hilo que entre el corazón y el espíritu se había roto. Un perfume simple se le convierte en una toma de consciencia de sí. Ésta tiene por efecto asociar su yo a la naturaleza, hasta ese instante

extraña” (citado en Corbin, 1987, p.100). En ese reconocimiento de la naturaleza como parte de sí y en esa toma de consciencia emerge la identidad. Cuando rescatamos el vínculo existente entre el corazón y el espíritu reconocemos la unión con la naturaleza a través de la fragancia, rescatamos parte de nuestro yo. Esta idea se ha tomado como base en el estudio de la novela para demostrar que el perfume es un reflejo de la identidad, la verdadera naturaleza del sujeto femenino.

Cuando se siente o aspira un perfume ajeno los olores se introducen en el aliento vital. En cada respiración la otra persona es inhalada, y así se introduce en el otro. El oxígeno y el perfume pueden convertirse en pulsión de vida. A través del perfume se invaden sutil o bruscamente los sentidos del otro, valiéndose de las distintas notas se va penetrando en su esfera emocional.

El perfume es una suerte de trampa de la que no podemos huir o zafarnos, ya que no podemos prescindir de nuestra respiración, la nariz no puede discriminar y seleccionar lo que inhala, no se puede dejar de respirar, por tanto inhalar implica oler. El perfume, entonces, es una suerte de presencia que sustenta el yo, como si formara parte del aura o cuerpo radiante de quien lo usa, de hecho la quintaesencia de las plantas o flores que se utilizan en la composición de una fragancia influyen en la emanación energética de la persona. Esa presencia deja una huella en el subconsciente del otro. En esa ráfaga fugaz hay un mensaje, nos expresamos a través de él, afectando las emociones nuestras y las del entorno.

Patrick Süskind en su novela *El perfume* pone de manifiesto la fuerza de los olores y la imposibilidad de escapar a éstos:

Porque los hombres podían cerrar los ojos ante la grandeza, ante el horror, ante la belleza y cerrar los oídos a las melodías o las palabras seductoras, pero no podían sustraerse al perfume. Porque el perfume era hermano del aliento. Con él se introducía en los hombres y si éstos querían vivir, tenían que respirarlo. Y una vez en su interior, el perfume iba directamente al corazón y allí decidía de modo categórico entre inclinación y desprecio, aversión y atracción, amor y odio. Quien dominaba los olores, dominaba el corazón de los hombres (Süskind, 1982, p.148).

Esta cita de Süskind nos hace conectar con dos términos por un lado el agrado que produce una fragancia y por el otro la aversión. En la novela *Ifigenia* se vislumbran ambos efectos; por un lado, como se ha visto, Mercedes Galindo produce un agrado en María Eugenia basado entre otras cosas en su fragancia, por el otro lado vemos como Leal al principio le causa aversión también provocada por la fragancia.

La terapia de los aromas se apoya en el efecto terapéutico que ejercen ciertos olores sobre nuestras emociones, de hecho se utilizan esencias o fragancias de las plantas, flores, raíces, resinas, etc, para producir cambios a través de efectos físicos, emocionales, entre otros. En la historia de la perfumería la aromaterapia fue muy valorada apoyando en la purificación de los ambientes y el cuerpo.

María Eugenia está muy consciente de los olores de su entorno: los naranjos del patio, el perfume de los azahares, el Ellimans Embrocation de Abuelita, el perfume a limpio de Gabriel, el olor a tierra húmeda, a jazmines y a la cera de las velas de la casa, el perfume de Mercedes y todos los olores que emanan de la casa, las personas. Esos olores la transportan o la trastocan y pueden hacerla soñar, confundirla, aturdira, o también aburrirla, así lo expresa a su amiga Cristina en el fragmento epistolar, donde afirma que se aburre aspirando estos olores y demostrando así su sensibilidad olfativa, lo cual queda registrado en esta cita:

(...) no podrás figurarte nunca lo que yo me fastidio desde hace un mes, encerrada dentro de esta casa de Abuelita que huele a jazmín, a tierra húmeda, a velas de cera, y a fricciones de Elliman's Embrocation (...). Pero ¡ay! Lo que yo me fastidio aspirando estos olores sueltos o combinados, mientras miro coser o escucho conversar a Abuelita y tía Clara es una cosa inexplicable" (De la Parra, 1996,I, p.30).

Como podemos apreciar en esta cita María Eugenia la sensorialidad y sensibilidad de la heroína a los olores, al respecto Corbin (1987) explica: "El olfato, por la fugacidad misma de sus impresiones, es un tributo desolador al poder de penetración del olor, y provoca al alma sensible, incapaz de escapar a los sentimientos que impone". (p.98).

María Eugenia es un alma sensible, por eso no puede escapar a los sentimientos que despiertan en ella de los olores. La coquetería de María Eugenia, su búsqueda de la belleza y la armonía la hacen perfumarse como parte de su ritual de acicalamiento; ella quiere ser aspirada, pero también aspirarse a sí misma, por eso cuando se retira a su habitación a leer y consumir bombones se perfuma como parte de ese ritual de sentirse divina, hermosa, elevada y libre. El perfume le ayuda a fabricar esa atmósfera sensual en la habitación únicamente para ella misma, apoya en la representación, le da la identidad que pretende tener para sentirse bella, etérea, protagonista. También le proporciona una experiencia hedonista. Ella se construye para sí misma y también para su entorno, perfumarse forma una parte importante de su ritual de belleza y expansión.

Nuestra heroína busca su reflejo y crea esa aura de ensueño para sí misma en la intimidad de su habitación. Podemos entonces considerar al perfume como un reflejo similar al del espejo. La mujer se busca a sí misma, se refleja en su fragancia, por eso la escogencia es muy personal, íntima. En el caso de nuestra heroína puede elevarla, desdoblarse y esponjarla; desplegarla para subir a

esferas superiores de consciencia donde se funde con su ser. Lo que emana la botella o el frasco es un genio que se pone en libertad y afecta las emociones una vez que es captado por el olfato o la piel. El perfume entonces genera un nuevo estado de consciencia: puede modificarla, bien sea para relajar, estimular o conectar con emociones discretamente guardadas. A esto le denomina Corbin “el choque fugaz que se convierte en llamada súbita”. No somos los mismos luego de aspirar una fragancia, ya que se activan movimientos en el alma y la consciencia que nos cambian por un tiempo determinado. También el olfato sirve de radar para captar la armonía y se vale de la olfacción para sentirlo, como se observa en la siguiente cita: “El olfato, mejor todavía que los otros sentidos, permite sentir la armonía de la organización del mundo (...)” (Corbin, 1987, p.99). En María Eugenia impera ese sentido de la organización y la armonía del mundo, ella se escandaliza ante la más mínima desarmonía visual o de cualquier naturaleza; es un alma sensible que busca estar en perfecta armonía con su entorno, por eso necesita estar impecablemente peinada, maquillada, vestida, perfumada, con las uñas pulidas como espejos, etc.

El perfume también sirve como estrategia de seducción, Corbin (1987) lo destaca en la siguiente cita:

La invitación del aroma, más delicada y menos evidente y vulgar, puede turbar más que las fascinaciones de la desnudez; corresponde más a las ambigüedades de la intención seductora. Presenta, además, la ventaja de preservar las apariencias de inocencia. Los mensajes amorosos que se desprenden del cuerpo perfumado, no podrían hacer a un lado el pudor de las involuntarias redondeces escondidas, pero reveladas y quizás acentuadas, por la tela de la blusa (p.205).

Aunque el recato y el decoro de la mujer sea un tema recurrente en la novela estará permitido expresarse e insinuarse a través de los aromas, por eso podría considerarse al perfume un recurso, treta o estrategia de seducción. Corbin (1987)

confirma la importancia de esa estrategia donde la insinuación sutil busca despertar el deseo con matices de inocencia en la siguiente cita:

La atmósfera de la mujer se convierte en el elemento turbio de su *sex-appeal*. La exaltación de la virginidad de la joven, las nuevas representaciones de la esposa, de su papel y de sus virtudes continúan, sin embargo, prohibiendo la solicitud indiscreta. Despertar el deseo sin traicionar al pudor, tal es el papel que se otorga al sentido de oler en el refinamiento del juego amoroso que manifiesta la nueva alianza de la mujer con la flor (Corbin, 1987:194).

Es importante destacar que los perfumes de la intimidad rescatan la conexión con la naturaleza y restauran la alianza entre la mujer y la flor, una idílica representación de la pureza, lo virginal, la doncellez y la ensoñación femenina. Esa alianza logra una idealización casi mística de la mujer, la cual ha estado muy presente en el arte.

El perfume es una evidencia de lo que somos secretamente, respalda nuestra proyección, ya que la escogencia de una fragancia es muy personal. Si bien a veces nos dejamos influir por las modas olfativas, las esencias generalmente serán escogidas en base al agrado que producen. Esa selección irá condicionada por la relación cercana con determinadas hierbas, plantas, flores, materiales, raíces, resinas, etc. y la química de cada cuerpo hará el resto. El mensaje que desplegamos a través de la fragancia es una muda expresión a veces más sincera y precisa que las palabras, porque hay fragancias que gritan lo que la boca calla y no hay manera de escapar a ese mensaje que es aliento vital. El perfume es una especie de túnel del tiempo que nos transporta también a emociones y recuerdos pasados, lo cual refuerza lo comentado antes de la memoria involuntaria generada por los olores.

Esas reminiscencias al pasado activada por la fragancia se puede apreciar en la novela *Ifigenia*.

Vale la pena recordar que en perfumería se le atribuyen a las fragancias

varias tonalidades (o notas), lo que sale a la primera olida recién aplicada, luego lo que surge al paso de las horas y las notas que permanecen más tiempo. En todo ese transcurso la fragancia va cambiando, así como la percepción de la misma, en la persona que porta la fragancia se hace imperceptible el olor aunque esté vigente, ya que solo podemos olernos a nosotros mismos un instante. La función del olfato era la supervivencia; el hombre primitivo podía oler a su enemigo y eso le alertaba, por eso sentimos nuestro olor solo unos instantes y luego percibimos más el olor del entorno.

3.4.- Los olores de la cotidianidad de María Eugenia: El Nirvana de Bichara como sello identitario

La construcción de la belleza y la identidad de la heroína en la novela se corona con el uso de perfume. En su acicalamiento diario la muchacha incluye el uso del Nirvana de Bichara. De ese perfume se conservan pocos registros porque no fue considerado un clásico, sin embargo nos aproximaremos a su esencia a través del poco registro que hay de él, respaldado por las referencias que hace María Eugenia en el diario ficticio y algunas referencias adicionales como la publicidad del mismo, Davis (2006) hace una referencia a la esencia de ese perfume en columnas de revistas de moda, en ese particular expresa:

Although the Ballets Russes is never mentioned explicitly in this column, the troupe is invoked via a large advertisement that appears just beneath the text, promoting the Bichara perfumes “Sakountala” and “Nirvana”, with capture “the voluptuous feeling of the Ballets Russes” and conjure “the decorative seductions of Schehérezade”. As this pairing of commentary and advertisement suggest the popularity, glamour, and high society cache of the Russian dancers was crucial to the solidification of the link between fashion and music, and helped to legitimize the discussion of fashion in the serious music press (p. 21).

Como se puede ver el alma perfume Nirvana es captada de esa naturaleza etérea de los Ballets rusos. De esa esencia se nutre también la moda de la

época, muy asociada a la indumentaria de la autora y su personaje. El carácter de ese perfume combina con la moda de la época editada en *La Gazette du bon ton* creada por Paul Poiret, diseñador de modas, creador y editor de la revista, según nos refiere Weil nos refiere ese momento histórico (asociado a la esencia de la fragancia Nirvana) cuando comenta:

El Art Nouveau se ha agotado (...) El relevo ya está allí, acechando: la fanfarria multicolor de los Ballets rusos lo hará salir a luz pública. Su jefe indiscutido, su padrino es Paul Poiret, "el pachá de París", gran modisto interesado en todo, amante de los fastos y de las fiestas, aficionado al arte, amigo de los artistas e infatigable descubridor de jóvenes talentos (Weill, 2000, p.5).

De alguna manera el perfume Nirvana de Bichara se sustenta en ese nuevo espíritu. Las revistas, la moda, el arte y todo se impregna de influencia de los Ballets rusos, lo cual puede captarse a través de la publicidad de la época.

La novela *Ifigenia* también muestra un poco esa esencia de la heroína sublimada cargada de toda esa aura sutil. En el pasaje de la novela donde María Eugenia recibe flores de su novio se destaca el efecto de los olores en su espíritu, ella llena su habitación con estas flores y luego se perfuma, como puede observarse en esta cita: "(...) mientras que mi atención admiraba el matiz de las flores, aspiraba voluptuosamente aquel tenue y complicado perfume hecho con rosas, orquídeas y Nirvana de Bichara..."(De la Parra, 1996,II, p.83) a eso agrega: "Y contemplando mi obra, y aspirando el aire con las narices esponjadas me quedé en éxtasis mucho rato(...)" (De la Parra, 1996,II, p.82). En esta escena se puede apreciar que el sujeto femenino disfruta creando una atmósfera de ensueño en su habitación con las flores, el perfume Nirvana de Bichara y los bombones de Boisier. Vemos claramente esa simbiosis de María Eugenia con la naturaleza y las flores, ella se siente personaje de novela. Para eso fabrica un escenario, una atmósfera de ensueño, valiéndose de las flores que le ha enviado el

pretendiente, llenando de flores toda la habitación, con esto el espacio íntimo se impregna de la fragancias que emanan las flores, la cual se junta con el de ella, Nirvana de Bichara. En este caso el perfume revaloriza u otorga un valor más especial a la atmósfera y la intimidad de lo femenino. Conviene resaltar que ella misma afirma estar en éxtasis, y en ese estado afirma:

¡Ah! mi cuarto ya no era mi cuarto, sino una estancia novelesca y encantadora en donde flotaba el más sutil y delicioso perfume. Me acordé de *boudoir* oriental de Mercedes Galindo, siempre lleno de flores, que tanto me había cautivado en otros tiempos y por imitarla a ella, me puse mi *déshabillé* de encaje crema; arreglé frente al espejo los áureos tufos de mi pelo; me perfumé el cuello con Nirvana de Bichara,...(De la Parra, 1996,II, p.82-83)

El perfume Nirvana es su huella o sello identitario, expresión auténtica de las sutilezas de su alma. También actúa como dispositivo que afecta positivamente las emociones, al punto de ser otro elemento liberador.

El perfume y el diario pueden considerarse armas para alcanzar la liberación en el espacio personal, privado y cotidiano del encierro. Perfumarse la trastoca, la eleva, la evade de esa realidad donde se siente prisionera. La fragancia hace que el alma se expanda, se eleve y se libere lejos de su realidad. Esto la empodera, y aunque se encuentre en la prisión de su habitación puede escribir, leer, volar lejos, soñar y recrearse. Por eso ella se perfuma en la intimidad de su habitación para sí misma, creando un personaje y una identidad; en este caso el perfume le permite liberarse, coronar y disfrutar esa identidad.

María Eugenia crea un espacio íntimo de ensueño apoyándose en los olores, todo eso la hace elevarse, transportarse a un mundo de sueños en donde ella se siente protagonista. El efecto de su perfume y el de la fragancia de las flores la vuelven etérea, sintiendo una embriaguez donde se siente llena de sí misma y puede representarse a su antojo viviendo esa identidad nueva plenamente, reinventándose a placer. Los aromas le permiten jugar ese papel, crear un

performance, desaparecer de su realidad inmediata. Toda esta magia de la atmósfera que la rodea la inspira y crea su personaje, una identidad similar a las chicas de las novelas que suele leer; también alimenta su hedonismo, su vanidad, cuidando cada detalle para encarnar su personaje, apoyada en la indumentaria, embriagada de olores y saboreando bombones. La esfera de ensueño placentero alimenta el tacto, el olfato, la vista, el gusto, una fiesta de los sentidos que protagoniza la heroína, lo cual queda registrado en esta cita:

(...) envuelta en el *deshabillé* de encaje crema, con la novela inglesa entre las manos, perfumado el cuello y perfumados los brazos con Nirvana de Bichara, a más de contemplar los matices de las flores y a más de aspirar su delicioso aroma, pude también tomar de tiempo en tiempo de mi bombonera de cristal un perfumado y sabrosísimo dulce marca Boissier, que como decía Mercedes con razón: ¡son los mejores del mundo! (De la Parra, 1996,II, p.97)

Esa sinestesia de imágenes sensoriales nos conecta con la estética simbolista. Balakian nos aproxima a esto a través de los últimos versos del poema de Baudelaire *Correspondances* del cual comenta:

La sinestesia que se produce en la mezcla de las percepciones sensoriales no da como resultado un vínculo entre el cielo y la tierra ni nos trasporta al estado divino, sino que encuentra sus conexiones entre las experiencias sensoriales aquí en la tierra: entre los perfumes y la carne de los niños, vinculados por un adjetivo que tiene una característica olfativa y al mismo tiempo táctil; entre los sonidos y los colores (no en el cielo sino aquí en la tierra) uniendo el oboe con las praderas, nuevamente con el sabio uso de un adjetivo aplicable a más de una categoría de imágenes sensoriales. En el último verso, Baudelaire, revela que el secreto para alcanzar la sinestesia no reside en la visión interior y su contacto con lo divino, sino más bien en la conexión con la mente (*l'esprit*) con los sentidos (*les senses*) mediante estímulos naturales como el incienso o el ámbar. La sinestesia es estrictamente terrenal, descriptiva del tipo de asociación en cadena que los estímulos sensoriales pueden producir en la mente humana, y de las que después Proust extraerá su concepto de la memoria involuntaria (Balakian, 1969, p.52).

María Eugenia crea una atmósfera sensual en su habitación para sí misma a través de esas experiencias sensoriales, crea una relación íntima con sus sentidos, sin importar nada más y para ello usa el estímulo de lo natural y el artificio. La sinestesia producida por sus propias percepciones sensoriales la

inspiran. El perfume le permite viajar y expandirse más allá de su cautiverio, podría decirse que el perfume es un dispositivo que activa el ensueño en la muchacha, como expresa en esta cita: “Suavemente embriagada por tan sutil perfume, durante un largo rato, me di a volar sobre sus alas por los deliciosos meandros y vericuetos de mil delicadísimos ensueños” (De la Parra, 1996,II, p.83).

Cuando María Eugenia se prepara para conocer a su pretendiente se acicala con muchos cuidado y cierra este ritual del arreglo con un aura de ensueño de Nirvana de Bichara. Así María Eugenia se deja cautivar y elevar por su propio perfume, el cual junto con la indumentaria elegida para la ocasión la hace sentir empoderada, tal como se demuestra en la siguiente cita:

(..). con un andar ágil, lleno de elasticidad y de elegancia, dejando tras mis pasos una deliciosa estela de Nirvana de Bichara y ostentando aquella actitud de importancia y displicencia que debe adoptar toda mujer distinguida cuando piensa desdeñar a un pretendiente, me encaminé al salón (De la Parra, 1996,II, p.87).

La fragancia realza su apariencia exterior, la hace sentir grande, importante, superior, ubicada en una esfera muy alta, aunque eso es solo una parte del efecto, ya que ese mismo perfume que la envuelve fomenta el ensueño, la vuelve inmaterial, sublime, elevada, etérea, sutil, segura de que el poder de su belleza la mantendrá en ese nivel de altura y eso hace que despierte su ego queriendo desdeñar al pretendiente con altivez. En este caso podemos decir que el perfume expande el yo corporal, ya que rodea el cuerpo físico y crea un halo de luz expandido, un aura que se crea con la vibración de los elementales que contiene, un espacio más allá del mismo cuerpo y que incluso puede permanecer más tiempo que la presencia física, es lo que los perfumistas llaman

“estela”²⁶, el olor que permanece luego del paso de una persona perfumada.

El empoderamiento, la magia y esa aura de ensueño que rodea a María Eugenia, derivada de su perfume, se desvanece cuando inhala el perfume de Leal. El impacto que le produce la hace aterrizar, su ánimo decae, pierde toda la seguridad. Ella integra el acto de perfumarse con Nirvana de Bichara en su ritual de belleza, y al igual que el lápiz labial rojo de Guerlain se convierte en parte de su identidad. La protagonista busca también su reflejo en el perfume. Este la desdobra. Su estela perfumada se convierte en parte de ella, es lo que emana, siendo una especie de cuerpo radiante que se expande más allá de su cuerpo físico y que le sirve para representar a la princesa cautiva convertida en objeto del deseo —puesto que ella quiere ser admirada sin ser tocada, quiere despertar deseo en el otro como reflejo de su belleza—. Ella necesita alimentarse de esa sensación de importancia, del poder que siente sabiéndose hermosa y deseada, pero solo disfruta esto, ya que su esencia artemisal es escurridiza, temerosa del contacto físico con lo masculino. Su coquetería y vanidad necesitan irradiar belleza para despertar el deseo del otro, pero solo como objeto de arte para ser contemplado sin ser tocado. Ella disfruta sabiéndose admirada, eso le crea una ilusoria sensación de poder usando las armas que tiene: el maquillaje, el peinado, la indumentaria y el perfume, y apoyándose en el espejo. Todo ese conjunto le permitirá dejar su huella, invadiendo la consciencia del otro a través del deseo que despierta. También en su estela hay un mensaje, un código, una sutil rebeldía, unas ansias de libertad que quiere expresar al mundo. Corbin (1987) nos aproxima a esta idea de la autoexpresión contenida en la fragancia femenina: “La mujer quiere que se le aspire; afirma así su voluntad de

²⁶ Vale la pena destacar que la autora, Teresa de la Parra, usa el término “estela” como se pudo ver en la cita anterior, lo cual denota un conocimiento de términos de perfumería.

autoexpresión. A través de esta alusión discreta a los ímpetus del cuerpo, mediante esa búsqueda del reflejo crea un *aura* de ensueño y deseo. La transferencia se bosqueja del mosaico olfativo a la frase olfativa” (p.87).

La protagonista de *Ifigenia* no sólo se conforma con ser aspirada por el otro sino que necesita aspirarse a sí misma, por eso se perfuma para estar a solas en su habitación.

En la novela es determinante el estado etéreo, inmaterial, sublime y confiado que acompaña a María Eugenia cuando se dirige a conocer al pretendiente. Ella va irradiando seguridad y al llegar a la sala se enfrenta a otra fragancia con una vibración diferente: el perfume de Leal irrumpe en su estado y la hace bajar de golpe.

3.5.- El Origan de Coty: aterrizaje forzoso

El perfume de Leal, Origan de Coty, es determinante en el desenlace de la novela y el curso de los acontecimientos. La llegada del pretendiente a la vida de María Eugenia ocurre de forma drástica. Su presencia es intimidante para ella. Es un hombre que se hace notar, no pasa inadvertido, lo cual se refuerza con su perfume. Esto se puede percibir en la forma como lo describe María Eugenia en esta cita: “Imponente e imperial, de smoking con botonadura de rubíes en la pechera, una gardenia en el ojal, perfumado y con bellísimo solitario en el meñique de su mano derecha, se hallaba César Leal” (De la Parra, 1996, II, p.88).

Como podemos constatar en la cita anterior que muestra la descripción que hace María Eugenia de Leal se resalta un despliegue de formalidad, indumentaria y perfume, realizado con la gardenia en el ojal. Si bien sabemos

que María Eugenia es olfativa, esto nos constata que no sólo los olores de la casa y del espacio privado captan su atención, también el olor de quienes la rodean. Ella es muy detallista, hace una toma de consciencia del otro a través de la apariencia exterior y los olores que emana. Como ya se ha dicho antes se puede ver que el perfume y los olores en la novela también se muestran como espejo que reflejan o retratan a determinados personajes: Abuelita se asocia con el olor del Elliman's Embrocation, que son las fricciones que usa para los dolores reumáticos; tía Clara es asociada al olor de las velas (cirio), el olor de Gabriel es a limpio, el de tío Pancho a brandy, el de Mercedes a embrujo y a flores, el de Leal a Origan de Coty y tabaco; y el de ella misma a Nirvana de Bichara. También el alma de la casa emana unos olores: los naranjos del patio, los azahares, la tierra húmeda. María Eugenia identifica cada personaje por su fragancia, así como a los espacios por el olor que se respira.

El olor de Leal invade los espacios y es como un golpe para la seguridad de María Eugenia. Desde que se produce el primer encuentro entre Leal y María Eugenia ella se siente vencida, aspirar el aroma de su perfume y todo el contexto de formalidad que le rodea le hacen perder la voluntad; se siente arrollada, atropellada, indefensa, vencida. La primera imagen que usa para definir a Leal es que se asemeja a un "árbol con raíces, ramas y todo", eso es lo que la apabulla, es un hombre terrenal, bien plantado en la tierra y viene a representar todo lo material, la seguridad económica, las posesiones, el poder. El brillante en el dedo meñique también hace el efecto de encandilarla, disolverla.

El Origan de Coty parece ser una fragancia que hace aterrizar —como su portador—. Su olor es penetrante, fuerte. Vale resaltar el efecto de los olores

fuerzas para el subconsciente: “Los olores fuertes agotan el psiquismo, engendran o avivan la inquietud, provocan a veces el estupor”. (Corbin, 1987, p.81). Se deduce entonces que María Eugenia es irrumpida e invadida por la fuerza del Origan de Coty y su intensidad. En la muchacha se produce ese estupor apenas aspira el olor de Leal. Ella se encuentra elevada, sublimada, etérea, suave, con los olores de las flores de mayo que lleva en la cintura y el perfume Nirvana que la respalda, un estado parecido al “Nirvana” que alude el perfume; pero el olor de Leal le vence, le roba la voluntad como si de un elixir mágico se tratara. Todo el conjunto de olores que emana Leal la hacen aterrizar forzosamente, la despersonalizan, la disuelven, haciendo tambalear poco a poco su identidad.

El olor de Leal enraíza, y ella va elevada con su perfume Nirvana de Bichara, el olor de Leal la hace bajar de golpe, por eso se aturde con ese aterrizaje forzoso. Ella viene de estar en las alturas vibrando en lo sutil, su Nirvana la eleva a esferas superiores de consciencia, la desmaterializa, la vuelve etérea y el aroma de Leal produce un descenso, la hace pisar la tierra y enraizarse en ella, por eso su vibración decae. El perfume Origan de Coty no solo le produce el efecto de bajar la vibración sino que asegura un enraizamiento mediante el cual no podrá volver a elevarse y le obliga a permanecer en su realidad terrenal. El olor de nuestro perfume solo podemos olerlo un corto tiempo, ya que el olfato del hombre primitivo tenía la función de supervivencia, la cual le permitía oler al otro y ya no olerse a sí mismo. Por esa razón María Eugenia siente el ensueño de su perfume solo un instante y al llegar al salón ya deja de sentirlo para aspirar los olores que más sobresalen que son el Origan de Coty de Leal y la gardenia que lleva en el ojal.

La Gardenia en aromaterapia es afrodisíaca, ayuda en etapas de cambio, calma el espíritu, estimula la concentración, se usa para eliminar discordias, pleitos; en fin su efecto en el subconsciente puede generar aceptación, tranquilidad, prestar atención y generar agrado. Leal logra ese efecto, ya que la atención de María Eugenia pasa de sí misma a él.

Ella entra radiante al salón y al encontrarse con el ambiente de formalidad de la sala sustentado con los olores a gardenia y Origan de Coty se decae y es tomada por la timidez.

Cuando María Eugenia conoce a Leal y el mutismo se apodera de ella su estado cambia radicalmente. La presencia de él la hace sentirse tímida y avergonzada. Como se ha visto ella se disuelve ante la presencia de Leal y pasa de sentirse “vencedora a vencida”, la vergüenza hace desaparecer esa proyección esplendorosa, luminosa, el estado de ensoñación que la acompañaba. La timidez es un estado de ánimo que arrasa su autoestima, por eso se produce una drástica caída de su vibración y su ánimo baja.

Analizando un poco el perfume Origan de Coty tenemos que Origan significa orégano. En aromaterapia el orégano sirve para generar sentimientos de seguridad. El perfume Origan de Coty es una fragancia herbácea. La composición del perfume influye en las emociones que despierta. Veamos un poco la historia de este perfume y las materias primas que tiene en su composición:

En 1905, Coty crea L'Origan, un cóctel de clavel, azahar, heliotropo sobre fondo de vainilla ambarín... Es precisamente ahí [en la Osmoteca] donde olí por primera vez la fórmula original de L'Origan, de primeras fue un puñetazo en el estómago —era precioso— y con la curiosa sensación de algo ya visto (o en este caso de algo ya olido). Y no sólo por la bergamota, las notas de clavel, el calor —frío del clavo— que perforan una almohada de azahar esparcida con heliotropo, atenuado por un fondo de vainilla y cumarina con olor a heno y tabaco (((las hierbas y especias (mirra , benjuí , opoponax , nardo))) (Canada, 2008)

Tal y como revela la experiencia de Canada²⁷ en su blogger de perfumería, el Origan de Coty se siente como un “puñetazo en el estómago”, es probable que María Eugenia experimentara algo similar, justo en ese punto energético correspondiente al plexo solar, lo que llamamos “la boca del estómago”, ese punto donde se sienten los miedos como un nudo que comprime el poder personal. Sentir el sacudón de la fragancia como un puñetazo le resta empoderamiento, un desequilibrio en ese punto genera miedos, baja autoestima, podemos deducir que ese sacudón del perfume la hace perder su poder. Esa sensación de “puñetazo en el estómago” la aturde, la hace soltar las riendas cediéndole el mando a la situación y al entorno, por eso se convierte de “dominadora en dominada”.

Analizando algunos ingredientes de la fórmula del Origan se conoce que el heliotropo en aromaterapia produce el efecto de activar la comunicación y fomenta la atracción en las personas. Es probable que el desagrado inicial una vez debilitada por el impacto de la mezcla de olores fuera truco por los efectos del heliotropo que crea la sensación de atracción, con lo cual al menos crea duda o dualidad en ella entre el agrado y el desagrado. Por otro lado otras esencias que contiene el perfume: bergamota, clavo, heno y tabaco ayudan a aterrizar. Es importante destacar que la mezcla de olores y su impacto tiene mucho más poder que evaluar cada ingrediente por separado, por eso la anécdota de Canada respecto a lo que produce la reproducción de la fórmula apoya mejor lo que se quiere demostrar en este estudio con las sensaciones que produce esta fragancia.

El Origan de Coty es considerado un perfume clásico y se considera un

²⁷ Todas las citas Canada son traducidas del francés por Sandra Gea Guevara

aporte importante en la perfumería moderna, esta cita ilustra la trascendencia que tuvo en la historia de la perfumería:

Las grandes composiciones de François Coty son las matrices de la perfumería moderna. No sólo por sus formas, que dieron luz a familias enteras de las fragancias, sino también por su uso innovador de materias sintéticas que los perfumistas tradicionales se sentían renuentes a usar y que se han convertido, según Edmond Roudnitska, citado por Michael Edwards, en *Perfumes de Leyenda*, en "los primeros perfumes con intensidad moderna del siglo" (Canada, 2008)

Y para seguir explicando la esencia que transmite el Origan de Coty la blogger Canada comenta:

L' Origan tiene la brutalidad de las cosas nacientes, esta brutalidad característica de la obra de Coty perfumista intuitivo más que artista consumado como Guerlain. Despliega una vitalidad de genio arribista deambulando por los salones aupados, una amargura salvaje de colores saturados como los vestidos orientalistas de Poiret y los decorados del Ballet Ruso, que pronto irrumpirían en la escena parisina. Tiene los rasgos marcados — el ojo cargado de kohl, cabello teñido con henna— tal una mujer de Van Dongen (Canada, 2008).

Se puede asociar esa personalidad del perfume dirigida a las cosas nacientes con genio arribista a la reciente incursión de Leal en la sociedad caraqueña de élite. Él se está iniciando en la alta sociedad, es lo que podría considerarse "un nuevo rico", su éxito es reciente. También puede decirse que su unión con María Eugenia puede considerarse un poco arribista, ya que ella es una mujer de clase alta de las mejores familias de Caracas. Ese matrimonio hará que él suba en la esfera social; el linaje de ella mejorará el de él. El diccionario de RAE²⁸ define arribista como una "Persona que progresa en la vida por medios rápidos y sin escrúpulos". Esta definición para ser aplicada al caso de Leal es extrema, podría decirse que es un arribista moderado. Su naturaleza práctica lo lleva a buscar lo que más le conviene. En la novela él se muestra como alguien de férreos valores morales, lo cual matiza un poco ese genio oportunista. Podría decirse

²⁸ Real Academia Española

que su incursión en la sociedad si es relativamente arribista; él ha trabajado duro para subir en la esfera social y económica, por eso le da mucho valor a lo que tiene, gracias a ese ímpetu logra lo que quiere. En la novela se nombra a Leal acompañado de sus hermanas en los bailes, no se menciona su padre o madre, tal pareciera ser que él es el hombre de la familia, que es hijo ilegítimo (“natural”) o no tiene padre, por tanto es un hombre fuerte que sostiene a las mujeres de su familia, las protege y acompaña.

La abuela se resigna a permitir que Leal se case con María Eugenia, aunque considere que su nieta merece mucho más y esté convencida de su superioridad sobre él, valora mucho los principios morales y la rectitud de Leal, sin embargo reitera una vez más la supremacía de su nieta en la sociedad cuando comenta:

— Leal... Leal... ¡Esos Leal no figuraban en mi tiempo! Me parece haberlos oído nombrar, pero así... muy en segundo lugar... ¡No, no son de lo primero ni mucho menos! ... ¡Pero también es verdad que hoy día las cosas están de otro modo!... (De la Parra, 1996,II, p.78)

Aunque Leal no sea lo que su nieta merece gana su simpatía por sus cualidades:

— A mí sin conocerlo me es sumamente simpático desde que he sabido que es muy buen hijo —se puso a decir Abuelita ya enteramente calmada— Y me han contado además, que cuida muchísimo a sus dos hermanas; no las deja salir solas; no las lleva a los clubs; ni les permite que bailen esos bailes indecentísimos de ahora. ¡ Ah, los que son buenos hijos y buenos hermanos, son siempre, siempre, muy buenos maridos! (De la Parra, 1996,II:77)

Por lo que se percibe de Leal en la novela pareciera ser que la figura de su padre está ausente por lo que es él quien representa a las mujeres de su familia, lo cual lo hace ver como un luchador. Si su origen es humilde, por eso se interesa en una alianza que lo eleve aún más. También es un hombre autosuficiente, es importante destacar que la noche que él se presenta a María Eugenia lo hace solo, siempre que acude a visitarla va solo, sin ningún familiar

que le acompañe o represente como se acostumbraba en esos casos. Incluso cuando formaliza el compromiso para la boda nadie lo acompaña ni lo respalda. Por eso da la sensación de que es un hijo “natural” de familia humilde o que ha perdido a su padre; él se representa solo por ser tan autosuficiente. También al final de la novela refiere que la boda no puede aplazarse porque vendrán familiares del interior, es bastante probable que sea de una provincia.

El perfume Origan de Cotty es chocante e intenso, lo cual se puede trasladar a su portador, Leal. Lo que captamos del personaje en diario ficticio relatado por la heroína nos parece chocante y eso se puede trasladar al perfume. Canada (2008) describe el efecto drástico que le causa oler la reproducción del perfume en esta cita:

Por lo tanto, L'Origan, una fragancia casi medicinal de la Dianthine del laboratorio Chuit Naef, fuertemente dosificada con eugenol (la esencia odorífera del clavo), tal vez asociado con estragón y quizás con cilantro o cardamomo, surge de la botella como un demonio, casi chocante por su intensidad .La suavidad en polvo, con un toque de regaliz y heliotropina lo apacigua ligeramente; la redondez ahumada de las resinas, benjuí u opoponax y del fondo ámbar y vainilla calman finalmente el juego al final de la carrera rematándolo con un toque soleado (Canada, 2008).

Buffon (citado en Corbin, 1987) explica el efecto que produce un olor fuerte: “Si el placer comienza la sensación, afirma Buffon, el dolor la acaba; en el terreno de la olfacción, un umbral alérgico separa el aroma suave del perfume demasiado fuerte. Las cefaleas no son sino un mínimo mal; los olores aromáticos mismos de pronto tónicos y excitantes, pueden conducir a la embriaguez del olfato” (p.81).

Cuando olemos por primera vez una fragancia esta “agrada o desagrada” instantáneamente, el primer impacto que genera el perfume de Leal en María Eugenia es desagradable.

Como se ha podido percibir la personalidad de Leal tan segura y dominante

se apoya o sustenta con el perfume que usa. Su fragancia respalda su actitud avasallante, y por lo que describe María Eugenia de él es bastante probable que llevara gran cantidad de perfume para no pasar desapercibido. Su personalidad imponente, el deseo de dar la mejor impresión, (por ser de origen humilde y estar pretendiendo a alguien de una clase social alta) intenta destacar a toda costa. El exceso de perfume hace muy fuerte el choque para el olfato. También se puede entrever que no es un hombre “chic” por lo que intenta adaptarse a su nueva posición en la sociedad. Sus excesos en la indumentaria, las joyas y el perfume demuestran que aún no domina el equilibrio en el arte del buen gusto. Su fragancia invasiva muestra una personalidad tenaz que necesita hacerse sentir y que no haya duda de su presencia, él sabe lo que quiere y lo expresa sin rodeos. Su perfume es así: se siente sin rodeos, se muestra, se revela; es directo como un “puñetazo en el estómago” que atenta con la seguridad y el poder de la heroína. La fragancia de Leal es embriagadora, fuerte, y la aturde, la confunde hasta el punto de hacerla olvidar su propia identidad. Leal ejerce una especie de violencia e irrupción en su espacio privado a través de su perfume, los olores que él emana se introducen en su fuero interno. María Eugenia le otorga a la fragancia de Leal una importancia relacionada con su futuro y las generaciones venideras, lo cual puede verse ilustrado en esta frase:

¡Qué arcanos los del amor, y qué influencia, sí, qué influencia, no ha de ejercer en mi vida entera, y quizás también en generaciones futuras, un cuello de encaje de Bruselas, los dos ojos brillantes y luminosos de unos impertinentes de carey; el perfume turbador de una Gardenia, el claro destello de un solitario colocado en un dedo meñique; el paso de una figura que avanza ceremoniosamente a través de un salón, y la vista de un automóvil Packard, que más allá de una ventana abierta, brilla reluciente bajo el arco voltaico de una calle! ... (De la Parra, 1996, p.90-91).

Vemos en la cita anterior la importancia que ella otorga a “el perfume turbador de una Gardenia” y cómo considera que eso ha sido determinante en la decisión

que toma para su vida y la de generaciones futuras, con lo cual cede el poder a los aromas en su decisión, dando por hecho que su unión con Leal será la base para la continuidad de su árbol genealógico. Ella percibe ese cambio como un proyecto en pro de las generaciones venideras, su decisión de encaminarse a ese matrimonio lo hace en nombre del linaje familiar.

Cuando ella está dispuesta a deshacer su boda con Leal, el efecto del perfume de éste vuelve a hacer tambalear su seguridad, la hace aterrizar. Ella va resuelta a diferir la boda, pero al oler el perfume de su pañuelo su resolución se disuelve, Leal vuelve a imponerse a través de su perfume: “Así fue que al sentirme llamar a la evidencia por el imperio de aquella pregunta aureoleada de luces de solitario y cargada de Origan de Cotty, busqué acorralada cualquier transacción momentánea, y volví a decir tímida y balbuciente...” (De la Parra, 1996,II,p.269)

En la referencia que hace María Eugenia a la escena anteriormente citada se ve que aporta mucha importancia al solitario del meñique, considerando una aureola que reviste la pregunta y se refiere al perfume como “cargada de Origan de Cotty”, dándole con esto un valor muy alto al perfume y dejando entrever, sutilmente, que Leal se ha sobrepasado con la cantidad de perfume. Ese choque fugaz de la fragancia hace el efecto de encandilarla tanto como el solitario que complementa la aureola.

El olor de Leal, chocante al principio, se convierte en algo familiar, que la respalda, que la acoge y que genera seguridad en ella y termina convirtiéndose en la evocación de algo querido. Aunque no lo ame su perfume le hace sentirse arrullada a la protección que él le ofrece. Por eso cuando ella va dispuesta a romper su compromiso con él una vez más su perfume la turba, pero en esta

ocasión la turbación y sacudida de su olor va acompañada de la seguridad que él le hace sentir, la frase olfativa del Origan de Coty juega a ratificarle que le brindará todo tipo de apoyos materiales, el perfume la hace aterrizar y también apegarse a lo familiar, a lo conocido, a la seguridad que le brinda a sus emociones ese olor, lo cual queda registrado en la siguiente cita:

Y con la mano que le quedaba libre, tiró la punta del pañuelo de seda que se asomaba a uno de los bolsillos, se enjugó todo el rostro, esperando indulgente mi contestación, y un penetrante olor mezclado de tabaco fino, y Origan de Cotty “el olor de Leal” tan familiar a mi olfato, se extendió, sugestivo, por todo el ambiente”. (De la Parra, 1996,II, p.269)

Cuando ella va a romper el compromiso con Leal va llena de hostilidad hacia él, como se puede ver el fragmento “(...) y sentía palpar en mi alma una inmensa aversión hacia él.” (De la Parra, 1996,II, p.267). Puede apreciarse cómo cambia el sentimiento de aversión por la familiaridad del olor al que califica de “sugestivo”. Ya no le choca el olor a tabaco de él, estos olores ahora se vuelven atractivos porque la hacen evocar la seguridad de lo conocido, lo familiar. El perfume pasa a ser un bálsamo para sus miedos e inseguridades. Vroon nos refiere que “la mayoría de las veces, la percepción del olor provoca conductas de tinte emocional y, a menudo incluso, de carácter instintivo”. (Vroon, 1999, p. 28)

En este caso ella se refugia en Leal por el instinto de conservación, ese instinto se aferra a lo conocido porque él le ofrece el amparo que necesita.

Leal la protege de la inmensidad, es la casa que la resguarda. Si bien Gabriel le ofrece el mundo y su inmensidad, Leal le ofrece una casa donde resguardarse, un espacio suyo, un santuario, un nombre, una familia, seguridad y estabilidad material y moral. Gabriel le ofrece alas para volar por el mundo y Leal le ofrece raíces. Las ansias de libertad de María Eugenia son en el fondo ansias de raíces, de seguridad, de hogar. Ella busca la libertad económica

porque le aterra depender de su tío²⁹. El “programa de felicidad” que le ofrece Gabriel es disperso, es un itinerario donde no se pauta una familia, ni tener una casa a corto o mediano plazo. Es un periplo por el mundo como dos aves de paso que van deteniéndose en distintas geografías.

La oferta de felicidad de Gabriel se puede apreciar en esta cita:

Al emprender nuestro largo viaje de absolución y de fe, como buenos hijos consecuentes antes que nada, iremos a saludar al alma adusta de la raza... ¡Sí!... emigraremos de nuestro nido de París, atravesaremos los Pirineos, e iremos a saludarla filialmente en El Escorial, y en Toledo y en Salamanca, y en Burgos, y en Granada, y en Córdoba, y en Sevilla (...)
(De la Parra, 1996,II, p.235).

Gabriel le ofrece el cielo, el mar, viajes por distintos países y continentes,... en fin el mundo entero y su infinitud. Esto en principio la hace delirar de emoción por la aventura que representa y por sentirse libre como una mariposa, también la hace dudar porque no tiene una base terrenal, es todo en el aire: se amarán en muchos parajes del mundo, pero no hay un plan de hacer una casa y establecerse o formar un hogar, una familia a mediano plazo. María Eugenia se asusta ante tanta libertad y la inmensidad que le ofrece Gabriel no es aprehensible. Tanta vastedad y vivir sin límites no es para ella. En el fondo ella es pura tradición. El miedo la hace buscar su “tierra” la conecta con las necesidades más básicas y primitivas del ser humano: la seguridad, los bienes materiales, las propiedades, el tener algo suyo realmente: una casa. También es movida por el orgullo herido de haber sido saqueada por su tío Eduardo, ese mismo orgullo la hace resistirse a depender de él por lo que le espanta quedarse soltera como su tía Clara y ser dependiente de quien la saqueó; esa es la razón definitiva por la que acepta a Leal en el último momento de dudas cuando intenta deshacer su matrimonio.

²⁹ María Eugenia truca la libertad de recorrer el mundo sin reglas ni condicionamientos por la libertad financiera, aunque esta represente su esclavitud y sacrificio.

3.6.- El desenlace: El cedro y la solidez

En la novela el efecto del perfume es como un túnel del tiempo, no solo por lo que produce al olerlo, sino porque ese recuerdo del perfume queda vivo en la memoria y genera al ser evocado grandes movimientos de alma:

Pero en esa ocasión, el contacto de la seda, al inundarme en caricias la piel de las mejilla, no me habló de mi propia belleza, sino que, por una extraña asociación de ideas, vino a recordarme vivamente con infinita crueldad, su origen primitivo y anterior: el de aquellas dos esmeraldas antiguas, que estaban engarzadas en una complicadísima filigrana de oro, y colocadas muy juntas dentro de una cajita de raso verde que olía a cedro y a vetiver... (De la Parra,1996,II, p.252).

Como se puede apreciar en la cita anterior ella se transporta en el tiempo y evoca una escena del pasado, atraviesa ese túnel del tiempo por medio de la fragancia. El poder evocador que tienen los perfumes se pone manifiesto en la siguiente cita:

Hay un no sé qué en los perfumes que despierta poderosamente el recuerdo del pasado. Nada recuerda a tal punto los lugares queridos, las situaciones deploradas, esos minutos cuyo paso marcó tan profundas huellas en el corazón y que dejan tan pocas en la memoria" (Corbin, 1987, p.97).

El vetiver se extrae de la raíz de la planta y el aceite del cedro se extrae de la destilación de la madera. Ambos al ser extraídos de resinas y madera conservan su olor durante mucho tiempo, por eso el olor se mantiene de generación en generación en la cajita.

El cedro en aromaterapia fomenta la solidez y el arraigo, es antidepresivo y ayuda a enfocarse en uno mismo. Facilita el análisis del pasado presente y futuro. El vetiver a su vez protege a las personas vulnerables cuando hay ideas exageradas, ambas fragancias ayudan a aterrizar. María Eugenia entra en ese túnel del tiempo del perfume de la cajita y éste la transporta a su cadena ancestral. Vroon (1999) nos explica el efecto de los olores en la memoria episódica: "Cuando olemos algo, le damos mucho valor a las asociaciones

emocionales, hedónicas y episódicas del olor” (p.135). [Es la misma memoria involuntaria de Proust de la que hablamos antes].

María Eugenia conecta el olor de la cajita con el recuerdo o memoria episódica. Las esmeraldas guardadas en la cajita representan el hilo que la une con su árbol genealógico, son las únicas prendas de valor de la abuela, la herencia también de la madre, pero también la vinculan a su presente y a su futuro porque le entregan las esmeraldas con la intención de venderlas para que (con el dinero obtenido de la venta) se compre el ajuar nupcial para su inminente boda con Leal. Cuando María Eugenia se prepara para la huida, una mirada al trousseau le recuerda el origen de estas prendas que son la venta de las esmeraldas y ese recuerdo se respalda con el olor a cedro y vetiver de la cajita que las contiene. Los aromas actúan en el cerebro al ser olidos y lo remontan a la emoción, remueven sentimientos y avivan el recuerdo, sin embargo la memoria de los olores en este caso surte el efecto emocional de la aspiración de la fragancia. En este caso María Eugenia tiene un trousseau perfumado con un delicioso aroma a París, pero la noche de la huida ella no aspira ese aroma, sino que asocia el trousseau con el origen que son las esmeraldas de Abuelita; un juego psicológico que la remite a su vez a la cajita donde se encontraban guardadas las esmeraldas olorosa a cedro y a vetiver. Dado que ambos olores (desde el punto de vista de la terapia de los aromas) remiten a: la solidez, el arraigo, la protección ante ideas exageradas, el análisis del pasado, presente y futuro; es probable que la reminiscencia a estos olores haya producido en la heroína el efecto de hacerla pisar tierra, de apegarse a lo que le resulta seguro, lo cual influye en su decisión de quedarse a cumplir con el destino que le espera al lado de Leal. En el subconsciente se activan una serie de mecanismos de

defensa que sabotean el plan de huida, haciéndola disolver el fanatismo y la euforia en que se encuentra, ya que María Eugenia está eufórica, rebosante de alegría y el despliegue de toda esa emoción la hace perder de vista el sentido de la realidad. Ella idealiza la vida que le espera al lado de Gabriel, sin embargo ha notado anteriormente la volubilidad de Gabriel y eso la asusta. Cuando su memoria olfativa la remite a la cajita, que huele a cedro y vetiver, cuyas fragancias incitan al arraigo y solidez ella tiene una puesta a punto. Podría decirse que el vetiver la protege de la euforia y la magnificación de su plan de felicidad con Gabriel y el cedro la arraiga. Esto hace que recupere la objetividad, como si despertara de un ensueño; al volver a la realidad le entran las dudas, cuando en sus desvaríos imagina que hay algo siniestro y sobrenatural encarnado en el gato negro (que se le atraviesa mientras avanza a tientas en la oscuridad), tal y como se ilustra en esta cita:

(...) exclamé interiormente, desafiándolo todo:

— ¡Pues me iré! ¡a pesar de “él” y a pesar de los otros! ... ¡sí!... me iré con Gabriel que está vivo, y es fuerte, y es joven, y es rico, y me quiere con locura, y me hará feliz, y me querrá siempre... ¡sí!... ¡me querrá siempre! ... ¡¡me querrá siempre!!

—... ¡Ah! ¿me querrá siempre?...

Y sintiendo ahora como si un puñal de duda se me clavase dolorosamente mucho más hondo que el miedo, por quitármelo de encima, sin saber de mí, eché a andar de nuevo atropelladamente (...)
(De la Parra, 1996, II, p.257).

El apego al trousseau representa la atadura al árbol genealógico, el hilo que la une a la cadena ancestral de mujeres de su línea materna. Es el cordón umbilical con la madre y su línea, por eso le cuesta tanto dejarlo. Ese trousseau es el resultado de la venta de la única prenda de valor que le queda a Abuelita: “las esmeraldas engarzadas en una delicada y complicadísima filigrana de oro” que habían sido a su vez de la madre y la bisabuela. El trousseau es el único hilo, la única conexión que le queda con la constelación de mujeres de su rama materna; es también el encargo que le cumplió Mercedes con todo su cariño, es

el sueño rosa hecho realidad. Esas prendas están cargadas de la simbología de su universo femenino: la cadena ancestral de la madre. En ellas se aprecia el buen gusto y cariño de Mercedes, su entrañable amiga y modelo de mujer. También las delicadas prendas están cargadas de fatalismo, como se vio en el capítulo II, ya que la conducen al destino trágico; es como si la voz consciente de todas las generaciones de mujeres de su linaje maternal resonara a través de las prendas del trousseau. Esto crea en ella una dualidad, tiene dudas de si lo lleva o no a su viaje con Gabriel (como se vio en el capítulo II en el apartado correspondiente a la cuarta puerta: el umbral de la sensualidad versus el pudor: el trousseau la prenda fatal). Sin embargo, esas dudas son los ecos de su linaje femenino, un apego a lo único que puede llevarse que la conecta con el cordón familiar. Esta resonancia la incita a querer llevarlo consigo, pero la culpabilidad de no estar a la altura de lo que la familia espera de ella producen esa tensión que la lleva a desmoronarse ante el plan de huida. La filigrana de oro —la que ella describe como “complicadísima”— simboliza el entretejido familiar y generacional, conectado también a esa cadena ancestral de mujeres de la rama materna. Toda esa compleja constelación constituye la raíz, la base y la solidez de su identidad.

Como se ha venido mostrando el perfume y la olfacción en la obra actúan como dispositivos que activan la tragedia influyendo en la decisión de María Eugenia de casarse y cumplir con su destino sacrificial.

Consideraciones finales

El espejo en *Ifigenia* determina los cambios que se van produciendo en el mundo interior de María Eugenia Alonso y por tanto es un elemento fundamental para que se consolide la identidad, la cual estará en la obra en constante construcción por lo que podemos concluir que es un proceso que deviene.

La mirada al espejo lleva al personaje principal a su perdición porque al intentar conocerse a sí misma accede al doble fondo del espejo donde se pierde en su reflejo para nunca más encontrarse. El conocimiento de sí termina por espantar a María Eugenia, ya que en su fondo se descubre como mujer sumisa y sacrificada. Para ella el dios más alto es el Espíritu del Sacrificio. La novela a través de las palabras y consejos de la abuela ha venido exaltando este elemento como la más alta cualidad femenina. Por eso no ha de sorprendernos que la nueva identidad de María Eugenia la lleve simbólicamente al Puerto de Áulide para sacrificarse como la Ifigenia mítica. Pero además de imperar esta convicción en su interior ella se entrega a un monstruo sagrado de siete cabezas: “Deidad terrible y ancestral; Monstruo Sagrado de siete cabezas que llaman: sociedad, familia, honor, religión, moral, deber, convenciones, principios” (De la Parra, 1996, II, p.281). Aquí se ratifica nuestra teoría inicial de que la identidad en la novela está asociada al concepto del bien y lo correcto que manejan la familia y la sociedad de la época. La autora muestra a través del sacrificio de su heroína la realidad de la señorita bien de la Caracas colonial.

La novela se inicia con una gran una heroína rebotante de ilusión, aburrida

pero entusiasmada de descubrirse hermosa, feliz de construirse y confiada en un gran destino, sin embargo la novela avanza hacia la desilusión. La rebeldía inicial, fuente de satisfacción, se matiza hasta disolverse. María Eugenia está sola, no tiene quien la respalde en su lucha contra el orden establecido, por eso se deja vencer. Incluso Mercedes su amiga, que refleja el modelo de “la mal casada”, obedece a la exigencia de la sociedad y encarna también el patrón de la sacrificada. La heroína se encuentra sola intentando desafiar un sistema ante el que ninguna mujer de su entorno se rebela, por eso va perdiendo su poder y termina rindiéndose a la fuerza del ambiente que la rodea.

Teresa de la Parra introduce sutilmente el tema sensual a través de la seda del *trousseau*. Estas prendas vincularán a María Eugenia con el desenlace fatal de la obra, porque a través de este elemento empieza a producirse el dilema de permanecer o salir de la habitación y a través del cual aflora la sensualidad, la conexión con el cuerpo y la culpa por ese origen que la vincula con el árbol genealógico; no olvidemos que el *trousseau* es adquirido con lo último de valor que queda del naufragio familiar: las esmeraldas de Abuelita que a su vez pertenecieron a su madre y a su bisabuela. La culpa en este caso genera autocastigo, ya que la muchacha a través de la reminiscencias de los olores conecta con su cadena ancestral y termina sabotando su plan de huida. Ya el autocastigo había empezado a verse y manifestarse a medida que se despersonaliza. El entorno ha venido ejerciendo una violencia en ella que termina por anularla. Esto se manifiesta en la desatención de su apariencia, fuente inicial de júbilo.

La belleza tiene mucha relevancia en la novela y es vista como descubrimiento

que emerge, que transcurre, que se alimenta y se construye como núcleo de la identidad del personaje principal. El patrón que rige la hermosura estará basado en el mito de la belleza de la época, el cual se sustenta en las revistas y la publicidad. La seguridad de la heroína se sustenta en la mirada masculina. La belleza termina siendo sino, fatalidad, ya que con ésta atrae al pretendiente. En la novela la belleza mítica y artemisal de la heroína se convierte en fuente de desgracia y termina desatando la tragedia.

La belleza al final de la novela se autocastiga, la violencia que empieza a ejercer el entorno se nota en la pérdida de la ilusión y su representación se va deteriorando. La imagen primorosa se disuelve para dar paso a la imagen de la Ifigenia sacrificada. El novio y la aprobación de la familia empiezan a ser el centro de su vida con lo que descuida la escritura. Al dejar de escribir pierde lo último de la esencia que le queda, silencia su propia voz interna y se vuelve presa vulnerable del entorno porque sus convicciones decaen. Esto es el comienzo del sacrificio y la violencia hacia su verdadera esencia. La heroína llega a disolverse tanto que se vuelve vacío, lo cual se refleja en el traje nupcial: un cuerpo sin alma, el cadáver violado de una doncella, un cuerpo enterrado vivo; esas imágenes que usa para describir su traje nupcial la contienen a ella y denotan esa identidad disuelta y violentada por el entorno (y por sí misma). Con esto la autora de la novela deja entrever el sentir de un colectivo silenciado en pro de la sociedad patriarcal. Como la misma autora expresó, *Ifigenia* condensa varios tipos de mujer, sin embargo puede verse que el destino que aguarda a esos diferentes tipos es similar porque en la novela ninguna de las mujeres reivindica a lo femenino en aras de la libertad. Todas se amoldan al modelo patriarcal por supervivencia o por convicción, lo realmente

importante es que ninguna trasciende ese modelo.

El ajuar nupcial nos habla silenciosa y secretamente de la sensualidad, tema difícil de introducir abiertamente en la época. A través de las prendas del *trousseau* podemos ir recibiendo las pistas que nos darán indicios de la repulsión que le produce Leal, reflejado en el hecho de verse puesto el ajuar. La aversión hacia el uso de las perfumadas prendas se corresponde con el rechazo que siente por el contacto con Leal. Sin embargo, esto no niega que la textura de la seda al igual que el agua del río sobre su cuerpo desnudo despierten los placeres concernientes a Afrodita, aunque después termine imperando lo artemisal y nuestra heroína rechace mirarse el *trousseau* sobre el cuerpo desnudo.

La escritura en el diario ficticio es un arma, la treta o estrategia de la voz femenina silenciada para alcanzar la liberación a través de la escritura. Cuando María Eugenia hace un performance de sí misma en la intimidad de su habitación, crea su identidad rebelde o irreverente a través de un elemento aparentemente sutil como es el atuendo, maquillaje, peinado y el perfume, estas serían las herramientas de poder con las que expresa su rebeldía y se empodera. Aunque el personaje no puede desafiar abiertamente al orden impuesto por la familia y la sociedad, el maquillaje, peinado, vestido, perfume se convierten en herramientas de poder que le permiten expresarse y crear una identidad buscando darse un cuerpo distinto al que la familia y el entorno pretenden darle. Es ahí donde puede expresarse y recuperar su voz, todo esto reafirmado y reflejado en el espejo. Con esto se crea un espacio en la sociedad y a través de estas herramientas expresa su mensaje, lo que no le está permitido decir con palabras. El perfume también actúa como huella, expresión

de las sutilezas de su alma y también como dispositivo que eleva sus emociones, al punto de ser otro elemento liberador. El perfume y el diario pueden considerarse armas para alcanzar la liberación en el espacio personal, privado y cotidiano del encierro. Perfumarse la trastoca, la eleva, la evade de esa realidad donde es prisionera. El alma se expande, se eleva y se libera con el perfume, lejos de su realidad; esto la empodera. Así en el espacio doméstico, en la prisión de su habitación puede escribir, leer y volar lejos. Por eso ella se perfuma en la intimidad para sí misma contribuyendo a crear un personaje, una identidad; en este caso el perfume le permite liberarse y disfrutar esa identidad.

El choque de las fragancias Origan de Coty y Nirvana de Bichara puede verse como la lucha entre lo espiritual y lo terrenal. En el caso de la heroína lo terrenal se impone, lo cual muestra la realidad de la mujer de la época: intentando ser fiel a sí misma, al llamado de su alma, pero cuyos deseos son devorados por la urgencia material y la realidad del entorno que concibe a lo femenino como el medio sobre el cual se erigen las familias y para que este sistema funcione debe elegir o sustentarse en una base terrenal, que en este caso es un hombre bien plantado que ofrezca seguridad, con garantías materiales y morales para sostener una familia.

El espejo es un elemento crucial en el desenlace trágico de la novela. Mediante él pudimos comprobar que en María Eugenia está presente esa dualidad de la que venimos hablando, por lo que puede resultar difícil comprender la discrepancia entre sus parlamentos imaginarios y rebeldes y, en muchos casos, el mutismo, la sumisión y la nulidad en las acciones. La contemplación de María Eugenia en el espejo la hace sumergirse en ese fondo

infinito de los complejos familiares. Sin embargo, ante su proceso de despersonalización nos preguntamos: ¿Es realmente otra o es que ha rescatado su naturaleza esencial? Esta es otra pregunta que queda abierta ante un personaje tan lleno de complejidades, sin embargo creemos que aunque ella no se conoce —como lo explica la misma Teresa de la Parra— su gusto por la vida, los viajes, “el mundo” y los placeres es lo que más se corresponde con su esencia. No olvidemos que ese es el mismo carácter de su tío Pancho y de su padre. Lo que la hace matizarlo hasta llegar a cambiarlo es, en principio, la necesidad de supervivencia, y luego, las tradiciones familiares y la creencia de que está destinada al sacrificio.

El espejo nos descubre a la verdadera María Eugenia (sus temores, sus pensamientos, sus apreciaciones) y la vincula con esa dualidad existente en su doble fondo (el del espejo y el de ella misma). Por eso los momentos que incidirán en los cambios se sienten y se llevan a cabo frente al espejo, luego de una mirada al reflejo del “yo”, lo cual hace despertar a los verdugos espirituales que moran en ella y a los fantasmas de su pasado que pesan tanto en su conciencia. Aquí surge otra pregunta: ¿Es que María Eugenia necesitaba despersonalizarse, anularse para descubrir su esencia de sumisión y sacrificio?

Todo lo anteriormente planteado nos hace concluir que María Eugenia intenta construir una imagen segura, debido justamente a la inseguridad que posee, ese es su escudo. Por eso se engaña inconscientemente y nos engaña a todos con la desenvoltura que proyecta al principio, por eso su identidad es amoldable. Para corroborar esta hipótesis traemos a colación las palabras de la propia autora, en una carta a Guzmán Esponda, rebatiendo un juicio emitido por éste sobre María Eugenia. En esa ocasión Teresa de la Parra señala:

Usted desearía que los actos de María Eugenia Alonso se adaptasen, se encajasen todos matemáticamente, sobre sus razonamientos o palabras, cuando el *objeto único* de mi libro ha sido demostrar lo contrario, es decir, nuestra misteriosa dualidad, los terribles conflictos que surgen ante la sorpresa de lo que creíamos ser y lo que somos; y, finalmente, como, consecuencia o síntesis del largo relato, suspendida en la última palabra, esta pregunta eterna y torturante sometida al lector: ¿cuál es el verdadero yo fruto de nosotros mismos, el yo que razona o el que se conduce? Mi gran trabajo, trabajo ímprobo casi, ha sido el de intervenir todo el tiempo, entre María Eugenia Alonso y el lector, dándole a entender a éste que ella *no se conoce*. Lo único que considero bien escrito en *Ifigenia*, es lo que no está escrito,(...) (De la Parra, 1985, p.595)

María Eugenia acude al espejo porque no se conoce e intenta conocerse a través de él. Sin embargo al final de la novela nos da la impresión de que sí se ha conocido, ha descornado el velo del espejo como mediador entre este mundo y el otro, por eso conecta con sus antepasados y lo que ve de ella ya casi no tiene fondo.

El desconocimiento de ella misma se convierte en pieza clave para que se desate la tragedia. El espejo devela una esencia totalmente maleable y amoldable al punto de hacerla renunciar a sus sueños. Una simple mirada dirigida a la imagen que se refleja en el espejo la conduce al descubrimiento de sus miedos y complejos inmersos en ese “yo” que termina siendo ella. Pero esos complejos no son más que miles de años de sumisión femenina en el árbol familiar y que aún están vivos en sus memorias celulares. Por eso despierta en ella la doncella dispuesta a sacrificarse y se entrega al Espíritu del Sacrificio como la deidad más alta, intentando redimirse a ella y al mundo. La entrega a ese dios la hace recreándose en un dolor placentero. El cuerpo ya ha sido silenciado y marcado con los hierros de muchos años de servidumbre y ella se regocija en ese cuerpo castigado y receptor del dolor. La tragedia se realiza con el destino de nuestra heroína. María Eugenia es otra, ahora tiene

una nueva identidad. Y como ella misma dice su alma ha expirado, ha muerto María Eugenia y ha nacido Ifigenia, un nuevo nombre, un nuevo sentir. Para referirse a la entrega total que va a consumir con el Espíritu del Sacrificio María Eugenia cierra la última página de su diario con un último suspiro, regocijándose en el dolor de esa entrega:

(...) yo también tengo ansia de sentir tu beso encendido y hondo, que labio a labio ha de besarme eternamente sobre mi boca de silencio; yo también quiero que desde ahora me tomes toda entre tus brazos de espinas, que te deleites en mí y que me hagas de una vez y para siempre intensamente tuya, porque así como el amor engendra en el placer todos los cuerpos, tú, mil veces más fecundo, ¡engendras con tu beso de dolor la belleza infinita que nimba y que redime al mundo de todas las iniquidades! (De la Parra, 1996, p.282).

Tal y como dijimos en el primer capítulo podemos afirmar que nuestra identidad se constituye con todo lo que tiene que ver con nuestros vínculos y éstos nos llaman para ajustar cuentas con ellos. Eso es lo que le pasa a la heroína.

La identidad también se ve representada por el perfume, ya que este ingrediente tiene una connotación parecida al espejo. Mediante este elemento también se transmite un mensaje. El choque que se produce entre las fragancias Nirvana de Bichara y Origan de Coty puede reflejar la lucha interna que tiene el personaje principal entre lo espiritual (el llamado de su alma) y lo terrenal; las ansias de libertad versus la necesidad de arraigo y solidez. Como se ha podido apreciar en el desenlace, la necesidad material se impone: triunfa lo terrenal sobre los anhelos del alma, lo cual muestra la realidad de la mujer de la época, intentando ser fiel a sí misma, al llamado de su alma, pero cuyos deseos o aspiraciones son devorados por la urgencia material y la realidad terrenal que concibe a lo femenino como el medio sobre el cual se erigen las familias, y para que este sistema funcione y se mantenga en el tiempo la mujer

debía elegir o sustentarse en una base terrenal: un hombre bien plantado, con garantías materiales y morales para sostener la familia. Como se pudo ver en el desarrollo de este trabajo la solidez y el arraigo se erigen sobre la libertad femenina.

El perfume también actúa como huella, expresión de las sutilezas de su alma y también como dispositivo que eleva sus emociones, al punto de ser otro elemento liberador. El perfume y el diario pueden considerarse armas para alcanzar la liberación en el espacio personal, privado y cotidiano del encierro. Perfumarse la trastoca, la eleva, la evade de esa realidad donde es prisionera, el alma se expande, se eleva y se libera con el perfume, lejos de su realidad. La fragancia también es un poder en el espacio doméstico, en la prisión de su habitación donde puede escribir, leer y volar lejos.

En la novela se muestra la poca influencia que tenía la mujer en la escogencia de su propio destino, lo cual se ve reflejado en la imposición del pretendiente y del matrimonio. A eso sucede la despersonalización de la heroína, esto empieza a vislumbrarse en el maquillaje, luego el vestido, el peinado, todo esto reflejado en el espejo, que deja de ser su confidente para convertirse en emisor de malos presagios, y devela su sombra para impulsarla al sacrificio. Sin embargo, el diario y la escritura siguen siendo armas de liberación, que muestran la decadencia del personaje, pero que reivindican su toma de la palabra —incluso le permiten tomar consciencia de la entrega sacrificial destinada a las mujeres (incluida ella misma) y cuestionar el orden establecido por la sociedad patriarcal para el colectivo femenino, dando especial relevancia al tema del sacrificio, denominado por ella “Espíritu del Sacrificio”—. María Eugenia se entrega a su destino con una total certeza de su infelicidad. Su

entrega no es un acto de fe, de confianza en la vida y el porvenir... Ella presente y sabe que no hay salida a la tragedia que la acecha. Su entrega no es un acto de confianza en la vida esperando que suceda un milagro... Es una entrega a la derrota sin ningún tipo de esperanzas. La doncella criolla se sacrifica para respetar el pacto, la palabra dada por ella y su familia, el pacto que hizo su familia con Leal.

Sinopsis de la novela *Ifigenia o Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba.*

María Eugenia, una joven de 18 años, regresa a Venezuela a bordo del barco Manuel Arnús. Todo esto nos lo relata en una carta dirigida a su amiga del colegio Cristina Iturbe. Ha dejado atrás 10 años de colegio en el internado de las madres del Sagrado Corazón, París. Huérfana de padre y madre a su llegada a Venezuela descubre que la fortuna que pertenecía al padre ha sido estafada por el hermano de la madre, el tío Eduardo, un tío materno que se hace pasar como hijo impecable y sobreprotector de la familia. Como última remesa del naufragio le hace girar a María Eugenia 20.000 francos y ella al recibirlo se imagina potentada y gasta todo en toillettes, maquillajes, perfumes y regalos para la familia. A su regreso a Venezuela, a la casa de la abuela materna, se entera de su absoluta pobreza. Ahí comienza el dilema de su vida ante una vida que la fastidia, la dependencia absoluta y el miedo a la soltería. Luego, gracias a su tío paterno Pancho que le hace de cómplice, a un joven muy educado llamado Gabriel Olmedo de quien se enamora pero contrae nupcias con otra dama de la alta sociedad caraqueña. (La escritura ahora se transforma en un diario, luego de enviada la carta). Ante su decepción acepta como pretendiente a un hombre que le impone la familia: César Leal. Esa será su salvación a la ruina. Pero su aversión por él disfrazada de docilidad crece día a día. Luego se reencuentra con Gabriel cuando su tío Pancho está moribundo y después de la muerte de éste, Gabriel le propone que huyan juntos. Ella acepta huir con él y empieza a prepararse para la huida. Sin

embargo una mirada al espejo la aterroriza. Ante el terror que siente, unido a una serie de inconvenientes sucedidos esa noche, decide no huir con él. La tía Clara con una vela encendida en mitad de la noche la sorprende y frustra el plan de huida. Ante el miedo que siente a la pobreza y a la soltería decide consumir su boda con Leal. A partir de ese momento la novela adquiere un tono trágico y María Eugenia cambia de identidad para presentarse como la Ifigenia mítica sacrificada que aguarda su destino con resignación. La boda con Leal está por consumarse y con ella el sacrificio de la doncella. Ahí se prepara para sus blancos desposorios y se produce la absoluta anulación de su yo y de su independencia. Su cuerpo y su alma se escinden y se entrega al Espíritu del Sacrificio.

Una tenue ojeada a algunos personajes desde la apariencia exterior y la mirada de María Eugenia: Abuelita, Tía Clara, Eduardo, Mercedes, Gabriel y Leal.

Mercedes Galindo

Mercedes es una amiga de la familia que vivió muchos años en París. Esta termina siendo gran amiga de María Eugenia y hace de “Celestina” entre el amor de Gabriel y María Eugenia. La grandeza de Mercedes está en su elegancia, su buen gusto para vestirse, su soltura, su belleza, todos estos rasgos subyugan a María Eugenia e influyen en la simpatía que le produce:

¡Ah! ¡es que estaba elegantísima! Tenía un vestido de terciopelo negro, hecho seguramente en alguna buena casa de París, y llevaba por único adorno un collar de perlas que casi le ceñía el cuello. Observé que las manos blancas y cuidadísimas ostentaban una sola sortija de las llamadas marquesas,... (De la Parra, 1996,I, p.159-160)

Abuelita

Abuelita ejerce una influencia muy grande en María Eugenia por el respeto y la dignidad que emana:

Abuelita sentada en el sofá se había puesto su vestido de terciopelo negro con cuello de encaje de Bruselas, cosa que no sucede sino poquísimas veces, además, por mayor respeto hacia el acto había sacado también de su joyero, los impertinentes finos de carey, los cuales al sentirme llegar, dirigidos por la mano, se subieron inmediatamente a sus ojos, cabalgaron sobre su nariz, y como un cometa escoltado por su cola que era la habitual cadena de oro, se dieron a mirarme... (De la Parra: 1996,II, p.88).

Abuelita representa la tradición, el buen nombre, la conexión con los antepasados. Su atuendo se mantiene invariable a través del tiempo como la moral y los principios que tanto defiende. El encaje de Bruselas y el terciopelo negro le dan una imagen de solemnidad y respeto. Este personaje influye notablemente en María Eugenia, ya que ejerce disciplina y autoridad en ella con el bálsamo protector de una madre, logrando con su ternura que la rebeldía de María Eugenia termine disolviéndose. También representa el linaje distinguido del que proviene, lo cual sólo impulsa más a María Eugenia al matrimonio.

María Eugenia confiesa respetar a Abuelita y en una ocasión señala que admira la gracia que posee para indignarse. Todo ese respeto y admiración es lo que influye en que ella termine acatando lo que la Abuelita cree correcto.

Gabriel:

María Eugenia ve en Gabriel un reflejo de sí misma, por eso se enamora de él. A él le gustan las camisas de seda, viste a última moda y con exquisito buen gusto. Es educado: Doctor en Leyes, médico y es muy culto. Al igual que María Eugenia añora París. Cuando María Eugenia describe a Gabriel habla de una pulcritud extrema que se traduce en blancura. Gabriel también la deslumbra por su impecable apariencia. Sutilmente se nos contrasta a Gabriel y a Leal exponiendo la vulgaridad y excesos del uno frente al otro, y poco a poco se nos hace ver la superioridad de Gabriel frente a Leal.

Al igual que María Eugenia se lanza a un matrimonio por dinero. Su afán de lucir impecable, tener poder, negocios riquezas solo lo arrastran a un mundo sin amor. Detrás de ese atuendo se esconde un hombre desesperado que por obtener poder y dinero fácilmente cae en la misma trampa en la que luego caerá María Eugenia por huir de la pobreza y la soltería. Ambos personajes - María Eugenia y Gabriel- tienen similitud en cuanto al temor a la pobreza y lo que son capaces de hacer por la seguridad. El gusto por los placeres de la vida los lleva a sacrificar el amor. Pero en Gabriel es más enfática esta ambición ya que a él solo lo mueve el dinero, el poder, la ambición de lograr más. En cambio a María Eugenia la mueven otros hilos a su matrimonio con Leal. En su desesperación le pide a María Eugenia que huya con él, ofreciéndole una vida llena de placeres recorriendo el mundo. El dolor que siente cuando María Eugenia lo deja plantado es similar al dolor de pérdida del amor que sentirá María Eugenia en la víspera de su boda con Leal.

César Leal:

“Imponente e imperial, de smoking con botonadura de rubíes en la pechera, una gardenia en el ojal, perfumado y con bellísimo solitario en el meñique de su mano derecha, se hallaba César Leal.” (De la Parra, 1996, II, p.88). Como podemos ver Leal es puro brillo, como su *packard* y una fiesta de pedrería, lo que nos muestra un poco el prototipo del nuevo rico. Todo él es un exceso de cosas relucientes que se coronan con su llamativo automóvil. Su prepotencia reluce a través de la botonadura de rubíes de su smoking. El traje de este personaje es muy parecido a sus palabras.

Leal es apabullante con su postura, su dominio de la oratoria es inflexible, de mucha rigidez mental y moral. Lo que él quiere transmitir a través de su traje, lo

logra en María Eugenia, quien se siente arrollada por la seguridad de éste. Quizás esa seguridad es lo que hace que se “recueste demasiado” en el asiento chocolate o en el de damasco azul, porque se siente dueño, dominador. Detrás de la seguridad de postura se esconde la vida segura que le ofrece: una casa, una familia, un buen nombre. Ambas “seguridades” terminan haciendo que María Eugenia se sienta vencida, protegida y lo acepte en contra de sus deseos. Podríamos decir que Leal simboliza el seguimiento a las normas y patrones establecidos, sin matices, sin puntos medios, todo en los extremos, de ahí su excesivo apego a la moralidad.

El tío Eduardo

En el caso del tío Eduardo, éste resulta chocante a primera vista a María Eugenia por su mal gusto al vestir reflejado en la desarmonía de las líneas de su traje. El traje de dril blanco desajustado, flojo, desarmónico, que no entalla a la medida nos hace suponer que esta es la fiel representación de la clase de vida grande que le ha robado a María Eugenia. Eduardo se ha enriquecido con los bienes que le fue quitando a la familia Alonso, y su traje grande refleja lo grande que le queda esa fortuna que no le pertenece, la riqueza que tiene no está a su medida. Sin embargo a pesar del dinero que ha obtenido a costa de defalcar a otros no sabe vivir en grande: su mujer es de pueblo, su casa también, su ropa, su psicología es de pobreza, con un criterio de ahorro que no le permite vivir la vida con la gracia y el estilo pertinente. En el primer encuentro ese aspecto le resulta odioso a María Eugenia, aún cuando no ha descubierto lo que oculta ese personaje.

Tía Clara

El vestido de raso negro verdoso de tía Clara nos revela el tipo de vida que lleva: desteñida, desprovista de colorido y su talle alto “hasta por las narices”, revela lo “*demodé*” que se encuentra. Dándole una simple ojeada a su atuendo vemos que éste revela que se quedó en el tiempo y no avanzó hacia la actualidad del relato, aún cuando María Eugenia especifica que ese vestido es nuevo. Su gusto cobardísimo para decorar la habitación, y la vida a expensas del hermano se retratan en ese traje que lleva. Representa algo decadente, marchito, un personaje desgastado y disminuido. Vemos que la resignación con la que lleva su atuendo es la misma con la que lleva su vida. María Eugenia nos da una apreciación de tía Clara:

Tenía la callada desolación de las vidas que se deslizan monótonas sin objeto... Y sin embargo, bajo su pelo canoso, con su fisonomía alargada y marchita de cutis muy pálido, era bonita tía Clara; a pesar del vestido de raso negro recién hecho y pasado de moda, era también distinguida, con esa distinción algo ridícula que tienen a veces en los álbumes los retratos ya viejos. (De la Parra, 1996,I, p.82)

La tía Clara representa algo fuera de tiempo, que se quedó en el pasado: tanto su comportamiento, como su vestimenta. Sin embargo existe entre tía Clara y María Eugenia una secreta filiación que en algunos momentos sale a relucir. Algunas veces María Eugenia tiende a burlarse de ella y llega a considerarla ridícula, pero por otro lado despierta en ella un sentimiento afectivo muy fuerte, que a ella le asusta porque le hace sentir una vinculación con su estigma de soltería.

Anexo Visual



Toro, L.F. *Personajes (Miss Caracas)*, Colección 'años veinte'. Archivo Audiovisual de Venezuela (fotografía)

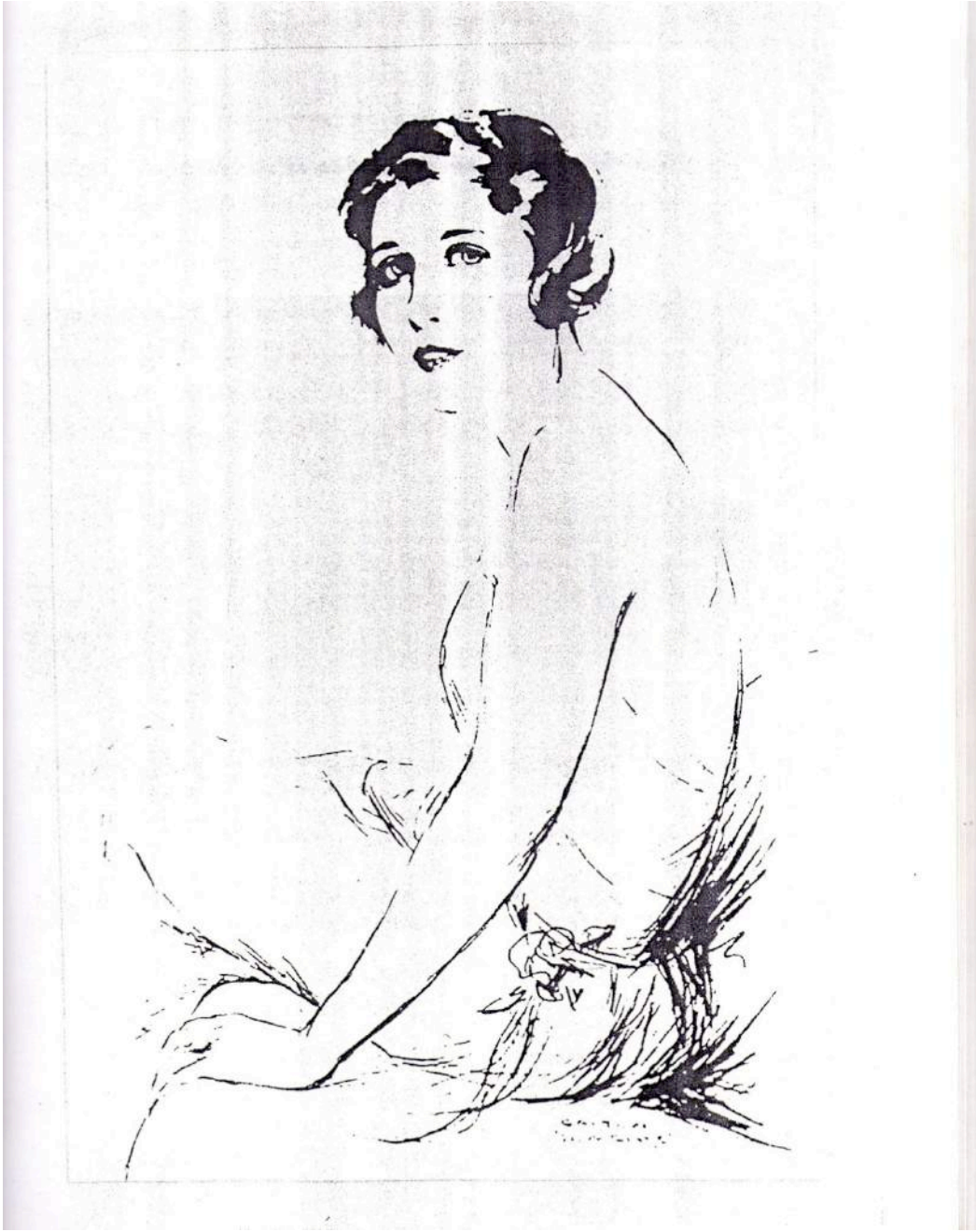
[Imagen de una joven caraqueña de la época, la Miss Caracas]



Teresa de la Parra. Colección Catalá (20's) Archivo Audiovisual de Venezuela.
(Fotografía).



Teresa de la Parra. Colección Catalá (20's). Archivo Audiovisual de Venezuela (fotografía)



Teresa de la Parra. Colección Catalá (20's). Archivo Audiovisual de Venezuela (ilustración)



Teresa de la Parra. Colección Catalá (20's). Archivo Audiovisual de Venezuela (fotografía)

Bibliografía

- Araujo, Orlando. (1980). Sobre "Ifigenia". En Velia Bosch. (Ed.) *Teresa de la Parra ante la crítica* (pp.155-158). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bachelard, Gaston. (1999). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica
- Bachelard, Gaston. (2002) *El agua y los sueños*. Madrid. Fondo de Cultura Económica.
- Balakian, Anna. (1969). *El movimiento simbolista*. Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A.
- Balló Jordi. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona. Editorial Anagrama
- Barthes, R. (1978). *Sistema de la Moda*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- Baudrillard, Jean. 1981. *De la seducción*. Madrid. Cátedra
- Bohórquez, D. (1997). *Teresa de la Parra: del diálogo de géneros y la melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana /CDCHT. Universidad de los Andes.
- Bohórquez, D. (2006). Novela de formación y formación de la novela en los inicios del siglo XX. En Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan (Coords.). *Nación y Literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana* (pp.189-200). Caracas: Editorial Equinoccio.
- Borràs, Laura. (1998). De la belleza a la vellesa: Metamorfosi de dona. En Àngels Carabí y Marta Segarra (eds). *Belleza escrita en femenino* (pp. 99-115). Barcelona: Centre de Dona i Literatura. Universidad de Barcelona.

Bosch, Velia. (1980). Esta pobre lengua viva. En Velia Bosch. (Ed.) *Teresa de la Parra ante la crítica* (pp.175-197). Caracas: Monte Ávila Editores.

Bosh, V. Comp. (1984) *Iconografía de Teresa de la Parra*. Caracas: Biblioteca Ayacucho

Bozal, Valeriano. (1987). *Las imágenes y las cosas*. Madrid. Visor.

Bravo, V. (1985). *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila Editores

Carabí, Ángels. y Segarra, Marta. (eds). (1998). *Belleza escrita en femenino*. Barcelona: Centre de Dona i Literatura. Universidad de Barcelona.

Carrion, Benjamín (1980). Teresa de la Parra. En Velia Bosch. (Ed.) *Teresa de la Parra ante la crítica* (pp.34-47). Caracas: Monte Ávila Editores.

Chevalier, J. (1986). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

Corbin, Alain (1987) *El perfume o el miasma: el olfato y el imaginario social*. Siglos XVIII y XIX. México: Fondo de Cultura Económica.

Cuesta Abad, J. (2000) La tradición del destino. *Revista Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*. España, 42, junio-julio, 82-89.

y sus atributos. Usos y maneras de la construcción de la persona. Madrid. Fundación Duques de Soria.

Davis, Mary (2006) *Classic chic. Music, fashion, and modernism*. Berkeley: 2006

De Beauvoir, Simone (2001). *El segundo sexo* (Tomo II). Madrid: Editorial Anaya

De la Parra, T. (1982). *Teresa de la Parra. Obra (Narrativa, Ensayos, Cartas)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

De la Parra, T. (1996). *Ifigenia* (Tomo I y II). Caracas: Monte Ávila Editores.

De la Parra, T. (1992). *Ifigenia*. Madrid. Editorial Anaya.

Díaz Sánchez, Ramón (1980). Teresa de la Parra o la ansiedad del camino. En

Velia Bosch. (Ed.) *Teresa de la Parra ante la crítica* (pp.94-106). Caracas: Monte Ávila Editores.

Díaz Seijas, Pedro (1980). La intimidad femenina en "Ifigenia". En Velia Bosch. (Ed.) *Teresa de la Parra ante la crítica* (pp.70-76). Caracas: Monte Ávila Editores.

Eco, Umberto. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Lumen.

Eco, Umberto (2004) *Historia de la belleza*. Barcelona. Lumen

Eurípides. (1964). *Electra. Ifigenia en Táuride. Las Troyanas*. Madrid: Espasa Calpe. Colección Austral.

Eurípides. (1974). *Tragedias (Ifigenia en Áulide)*. Barcelona: Editorial Bruguera, S.A.

Flügel, J. (1964). *Psicología del Vestido*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Foucault, Michel. (2005). *La hermenéutica del sujeto*. Madrid. Ediciones Akal.

Foucault, Michel (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona. Editorial Paidós.

Frenzel, E. (1980). *Diccionario de motivos de la Literatura Universal*. Madrid: Editorial Gredos.

Freud, S. (2002) *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial

Freud, S. (1983). *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid. Alianza Editorial.

Fuenmayor, V. (1974). *El inmenso llamado*. Caracas: Dirección de Cultura. Universidad Central de Venezuela.

Fuemayor, Víctor (1980). Los federales y la poesía perdida. En Velia Bosch. (Ed.) *Teresa de la Parra ante la crítica* (pp.159-174). Caracas: Monte Ávila

Editores.

Gabilondo, A. (2001). *La vuelta del otro: Diferencia, identidad, alteridad*. Madrid. Editorial Trotta (etc).

García Calvo, A: "La rotura del sujeto: acerca de la tragedia". *Revista Archipiélago*. Cuadernos de Crítica de la Cultura. España. (No. 42) junio-julio 2000. Pág. 45-55.

Garrels, E. 1986. *Las grietas de la ternura*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Givone, S: "La noción de culpa". *Revista Archipiélago*. Cuadernos de Crítica de la Cultura. España. (No. 42) junio-julio 2000. Pág.58-65.

Gómez García, Pedro. 2000. *Las ilusiones de la identidad*. Madrid. Cátedra.

Gramcko, Ida (1980). Teresa de la Parra nuestra primera y excepcional escritora. En Velia Bosch. (Ed.) *Teresa de la Parra ante la crítica* (pp. 59-69). Caracas: Monte Ávila Editores.

Hubert, H. y M. Mauss. (1946). *Magia y Sacrificio en la Historia de las Religiones*. Buenos Aires: Editorial Lautario.

Jiménez, Juan Ramón (1980). Teresa de la Parra. En Velia Bosch. (Ed.) *Teresa de la Parra ante la crítica* (pp.56-58). Caracas: Monte Ávila Editores.

Kant, Immanuel (2005). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Lacan, Jacques. (1971). *Escritos I*. México. Siglo XXI editores.

Lipovetsky, Giles. (1999). *La tercera mujer*. Barcelona. Anagrama.

Lévi-Strauss, C. (1981). *La identidad: seminario*. Madrid. Pretel.

Martínez, Marco Antonio (1980). Proust y Teresa de la Parra. En Velia Bosch. (Ed.) *Teresa de la Parra ante la crítica* (pp.145-154). Caracas: Monte Ávila Editores.

Mattalía, Sonia. (2003). *Máscaras suele vestir*. Madrid. Iberoamericana.

Mattalía, S. y Girona, N.(Coords.). (2001). *Aún y más allá. Mujeres y discursos*. Caracas. Editor: Ex-Cultura.

Mattalía, Sonia. (1995). Idioma y Literatura: Flexiones de identidad. *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales. Año 3, No 6. pp. 89-103. Caracas julio-diciembre*

Martin, C. (1996). Ifigenia y el lenguaje de la moda. En Dimo e Hidalgo (Comp.). *Escritura y Desafío Narradoras Venezolanas del siglo XX* (pp.35-46) Caracas: Editorial Monte Ávila.

Medina, Diana. (2006). *Literatura y cine en Venezuela*. (Tesis doctoral inédita). Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona.

Merani, A. (1992). *Diccionario de Psicología*. Caracas: Ediciones Grijalbo.

Núñez, Enrique Bernardo (1980). "Ifigenia" y sus críticos. En Velia Bosch. (Ed.) *Teresa de la Parra ante la crítica* (pp.23-26). Caracas: Monte Ávila Editores.

Salomé, L. A. (1982) *El narcisismo como doble dirección*. Barcelona. Tuquets.

Palacios, María Fernanda. (2000). Pobreza y dependencia en *Ifigenia*. *Verbigracia*, 11 (IV), 16-12-2000.(pp.1-2). Caracas: *El Universal*.

Palacios, María Fernanda. (2001) *Ifigenia: Mitología de la doncella criolla*. Caracas. Ediciones Angria, CANTV y Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación.

Palacios, María Fernanda. (2005). *Teresa de la Parra*. Caracas: C.A. Editora El Nacional.

Paz Castillo, Fernando (1980). Teresa de la Parra: Una Caracas suave y lejana. En Velia Bosch. (Ed.) *Teresa de la Parra ante la crítica* (pp.107-122). Caracas: Monte Ávila Editores.

Pérez de Tudela, J (2000) “Amenaza y escena: de la temporalidad”. *Revista Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*. España. 42, 39-44.

Pérez Rioja, J.A. (1971). *Diccionario de Mitos y Símbolos*. Madrid. Editorial Tecnos.

Picón Salas, Mariano. (1980) Cartas de Teresa de la Parra. En Velia Bosch. (Ed.) *Teresa de la Parra ante la crítica* (pp.87-93). Caracas: Monte Ávila Editores.

Picón Salas, Mariano. (1987). *Comprensión de Venezuela*. Caracas. Publicaciones de PDVSA.

Pisani, X. (2002) Ifigenia de Teresa de la Parra o la nación entre cuatro paredes. Ponencia XXVIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana. Sartenejas. Universidad Simón Bolívar. (pp.1-9)

Rivas, Luz Marina (2006) ¿Qué es lo que traman ellas?: Nuestras narradoras. En Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan (Coords.). *Nación y Literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana* (pp.711-727). Caracas: Editorial Equinoccio.

Ruíz, Bladimir (1999) *Ifigenia* y la incorporación de la mujer al proyecto nacional. *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*. Año 7, No 13. Caracas enero-junio 1999, pp. 161-173

Sáez, Begonya (2007) Formas de identidad contemporánea. En Meri Torras (ed.) *Cuerpo e identidad I* (pp. 41-53). Barcelona: Ediciones UAB.

Simmel, Georg. (1999). *Cultura femenina y otros ensayos*. Barcelona. Alba Editorial.

Steiner, G. (2001). *La muerte de la tragedia*. Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana

- Süskind Patrick. (1986) *El perfume. Historia de un asesino*. Barcelona: Editorial Seix Barral
- Squicciarino, N. (1990). *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid. Editorial Cátedra.
- Taylor, Ch. (1996). *Fuentes del yo: La construcción de la identidad moderna*. Barcelona. Paidós
- Thiebaut, Carlos (2001) La querencia y la distancia (o cómo pertenece un cosmopolita). En Marcelo Dascal, Manuel Gutiérrez y Jaime de Salas (Eds.) *La pluralidad y sus atributos. Usos y maneras de la construcción de la persona* (pp. 217-242). Madrid: Fundación Duques de Soria.
- Toussaint, M. (1994). *Historia técnica y moral del vestido*. Madrid. Alianza Editorial.
- Torras, Meri. (2007). El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia. En Meri Torras (Ed.) *Cuerpo e identidad I* (pp. 11-36). Barcelona: Ediciones UAB.
- Trías, Eugenio (1988). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Editorial Ariel
- Uslar Pietri, Arturo (1980). El testimonio de Teresa de la Parra. En Velia Bosch. (Ed.) *Teresa de la Parra ante la crítica* (pp. 77-82). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Vera, Elena (1980). El concepto de la libertad en María Eugenia Alonso y el arte como escondite. En Velia Bosch. (Ed.) *Teresa de la Parra ante la crítica* (pp.198-203). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Vidal- Naquet, P: "*Tragedia griega y política*". *Revista Archipiélago*. Cuadernos de Crítica de la Cultura. España. (No. 42) junio-julio 2000. Pág.15-29

Vroon, Pierre (1999) *La seducción secreta. Psicología del olfato*. Barcelona: Tusquets Editores

Weil, A. 2000. *La moda parisina: La Gazette du bon ton 1912-1925*. París. Bibliothèque de l'Image.

Wolf, Naomi (1991) *El mito de la belleza*. Barcelona: Emecé editores

Zaldumbide, Gonzalo (1980). "Ifigenia" de Teresa de la Parra. En Velia Bosch. (Ed.) *Teresa de la Parra ante la crítica* (pp. 27-33). Caracas: Monte Ávila Editores.

Webgrafía:

Canada, C. (2008, agosto 11) L'Origan de Coty : L'Heure bleue sans le blues [mensaje de un blog]. En *Grain de Musc. A perfume lover in Paris. Beaulieu, Denyse*. (Documento www). Recuperado el 12 de septiembre de 2013 de <http://graindemusc.blogspot.fr/2008/08/lorigan-de-coty-lheure-bleue-sans-le.html>

Casas, M. (2008, abril 08). En torno al rol del espejo. Winnicott, Lacan, dos perspectivas. (Documento www). Recuperado: http://www.querencia.psico.edu.uy/revista_nro4/myrta_casas.htm

De la Parra, Teresa (2007, septiembre: 29). Carta de Teresa de la Parra a Don Miguel de Unamuno. (Documento www). Recuperado: <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12477323425062765679/p0000001.htm>

Diccionario de la Real academia Española (Documento www). Recuperado: <http://dle.rae.es/?id=3kROI4U&o=h>

Jiménez, Onilda. (1987, octubre-diciembre). Dos cartas inéditas de Gabriela Mistral a Lydia Cabrera. En *Revista iberoamericana* [Publicación electrónica]. (Documento www). Recuperado: <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/lberoamericana/article/viewFile/4405/4572>

El Mito de Eco y Narciso. (2008, abril 08). (Documento www). Recuperado: <http://embrujando.iespana.es/eco>

El ser humano imagen de la trinidad. (2008, abril 08). Los siete chakras. Recuperado: <http://www.sapiens.ya.com/numerologo/textos/17ch.htm>

Kreimer, R. (2008, abril 08). Historia del espejo. (Documento www). Recuperado: <http://www.geocities.com/filosofialiteratura/HistoriaDelEspejo.htm>

Lacan, J. (2007, septiembre 29). El estadio del espejo como formador de la función del yo (1949). (Documento www). Recuperado: <http://elortiba.galeon.com/lacan5.html>

Narcisismo y Sociedad. (2007, septiembre 29). Emergencias 9- Acerca del concepto Freudiano de Narcisismo y su importancia. Recuperado: http://www.drebsa.com.ar/emergencias/nro_09/em09_05.htm Barcelona:

Editorial Lumen

Torras, Meri. (2007, diciembre 20). Bellas, sabias, narcisistas, prudentes y vanidosas: feminidades especuladas. Una aproximación al motivo de la mujer ante el espejo. Extravío. Revista electrónica de literatura comparada 2 (2007) (Documento www). Recuperado: <http://www.uv.es/extravio>>5

Truneau Castillo, Valentina. (2007, Noviembre: 11). Confesión de rebeldía y sacrificio: Notas sobre *Ifigenia*. Teresa de la Parra. (Documento www).

Recuperado:

<http://www.ucmes.es/BUCM/revistas/fil/02104547/articulos/ALHI0505110125A.PDF>

Palacios, María Fernanda. (2007, diciembre 19). El sacrificio como forma de poder. (Documento www).

Recuperado:<http://www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N136/apertura.html>

Bibliografía de imágenes:

Catalá, J.A. *Teresa de la Parra*. Colección Fotográfica Archivo Audiovisual de Venezuela, Biblioteca Nacional.

Toro, L.F. *Personajes*. Colección Fotográfica Archivo Audiovisual de Venezuela, Biblioteca Nacional (Selección años veinte).

Weil, A. 2000. *La moda parisina: La Gazette du bon ton 1912-1925*. París. Bibliothèque de l'Image.