

Novela autobiográfica y metaliteratura: usos y maneras de la escritura en Teresa de la Parra

Autobiographical Novel and Metafiction: Usages and
Manners of Writing in Teresa de la Parra's Work

RAFAEL CLIMENT-ESPINO
Baylor University, Estados Unidos
Rafael_Climent@baylor.edu

Resumen: En este ensayo se argumentan los motivos por los que *Ifigenia* y *Las memorias de Mamá Blanca* de Teresa de la Parra deben ser consideradas novelas autobiográficas. Se reflexiona sobre la peculiar interrelación entre novela autobiográfica y prácticas escriturarias subrayando el fuerte componente metaliterario en la novelística de De la Parra. El apartado final se interesa por el papel que los materiales textuales y las prácticas lectoras y escriturarias tienen en ambas novelas para argüir, tras su análisis, que el tratamiento de esas prácticas refleja el papel de sumisión y subversión adoptado por las figuras femeninas en la obra de la autora venezolana.

Palabras clave: Teresa de la Parra; *Ifigenia*; Novela autobiográfica; Metaliteratura; Literatura venezolana.

Abstract: This article examines the reasons why *Ifigenia* and *Las memorias de Mamá Blanca* by Teresa de la Parra must be considered autobiographical novels. The essay reflects upon the peculiar relationship between autobiographical novel and writing practices emphasizing the strong metaliterary component in De la Parra's work. The final section is concerned with the role that textual materials and writing and reading practices have in both novels in order to argue that their literary treatment reflects the role of submission and subversion adopted by female figures in the work of the Venezuelan writer.

Keywords: Teresa de la Parra; *Ifigenia*; Autobiographical novel; Metaliterature; Venezuelan literature.

La obra de Teresa de la Parra continúa despertando interés entre los estudiosos de la literatura hispanoamericana escrita por mujeres.¹ Sin embargo, la crítica solo se ha ocupado de manera tangencial del carácter autobiográfico que proyecta su prosa.² Este trabajo propone considerar *Ifigenia, diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924) y *Las memorias de Mamá Blanca* (1929) como novelas autobiográficas siguiendo las pautas señaladas por Manuel Alberca en *El pacto ambiguo* (2007). La autorreferencialidad es una peculiaridad de la novela autobiográfica, por ello lo metaliterario y la metaescritura son temas de interés que se analizan en adelante. Se exploran, además, las implicaciones de la actividad lectora y escrituraria en la novelística de De la Parra para argumentar que escritura y lectura se presentan como símbolo de resistencia en un contexto patriarcal que, para mantener su *statu quo*, quiere evitar a toda costa que la mujer produzca cultura. De la Parra rechazó frontalmente, tanto en su vida cotidiana como en su producción literaria, las férreas costumbres que propiciaban la pasividad femenina y abogó por una mujer activa en el campo cultural.³ Así, la escritura se muestra en su ficción como síntoma de resistencia al vindicar la voz femenina en la sociedad venezolana. El uso de esa voz se sustancia en una concienciación que propicia el cambio de rol de la mujer como ciudadana activa en la toma de decisiones.

IFIGENIA Y LAS MEMORIAS DE MAMÁ BLANCA: NOVELAS AUTOBIOGRÁFICAS

La literatura y sus prácticas de producción son parte del sistema cultural que informan sobre el grado de desarrollo social en contextos capitalistas y, sobre todo, en países periféricos como Venezuela donde la burguesía ha ocupado históricamente un lugar reducido en el sector social. La novelística de Teresa de la Parra testimonia la problemática de la literatura escrita por mujeres en la sociedad venezolana de los albores del siglo xx, dando a conocer el alto grado de analfabetismo de las clases sociales menos pudientes y, particularmente, entre las mujeres. Retrata también la dificultad de la población para acceder a la cultura y las barreras sociales que lo impedían. *Ifigenia* narra cómo la

¹ Sobre la repercusión de la voz femenina en De la Parra remito a Medeiros-Lichem (2006). Para la influencia del proceso modernizador en la autora, véase Mattalia (2003: 148-65).

² Louis Lemaître (1986, 1987) revisa el diálogo continuo entre vida y obra en De la Parra. Por su parte, Fernando Guzmán (2011) analiza cómo, tras conocer que padecía tuberculosis, hubo un cambio de perspectiva en la vida de la novelista que se refleja en su diario y epistolario íntimo desde que se le diagnosticó la enfermedad en 1931.

³ Para una lectura feminista de De la Parra se puede consultar Fuenmayor (1974: 99-115) y Meyer (1983: 3-15). Garrels (1985: 11-24) ofrece un texto conciso sobre el contexto sociocultural de la época.

protagonista, María Eugenia, se escolariza en Europa en una época en la que apenas un reducido segmento de la alta sociedad urbana hispanoamericana tiene educación, educarse en Europa estaba solo al alcance de clases privilegiadas.

Las críticas que enfrentó De la Parra tras la publicación de *Ifigenia* atestiguan la recepción negativa que tenía cualquier texto con tintes contestatarios, principalmente si este venía de pluma femenina. De la Parra y su *Ifigenia* fueron blanco de acusaciones por parte de críticos de moral conservadora que consideraron la novela imprudente: “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” (Parra 1991: 57). Es curioso comprobar que *Ifigenia* anticipa lo que ocurriría en la realidad pues, como veremos, en la ficción, el acto de escritura se produce en la clandestinidad por miedo a posibles represalias. De la Parra conoce perfectamente la sociedad que refleja en su texto, cuya recepción corrobora las opiniones de María Eugenia en la ficción. La protagonista da rienda suelta, mediante narración en primera persona, a una imaginación que el corsé social no logra contener. Esta escritura del yo es autoafirmación frente a la posibilidad del no-ser social femenino. María Eugenia muestra ser una joven activa al crear su propio texto al igual que hace De la Parra que evita así escribir su autobiografía, pues el autobiógrafo es “un escritor extremadamente precavido, consciente de su vulnerabilidad y de un posible rechazo por parte del lector. La autobiografía es una forma de exhibición que solicita ser comprendida, más aún, perdonada” (Molloy 1996: 17). De la Parra no está dispuesta a ofrecer al público su autobiografía y usa el ardid de la ficción para hacerlo de forma solapada.

Siguiendo los parámetros propuestos por Manuel Alberca (2007: 92), considero que tanto *Ifigenia*, como *Las memorias de Mamá Blanca*, son novelas autobiográficas y, por tanto, distintas de la autobiografía y de la autoficción, aunque compartan rasgos con ellas.⁴ Al referirse a la novela autobiográfica, Alberca sostiene que “El novelista autobiográfico [...] se sirve de un registro que le permite hablar de sí mismo tras el disfraz ficticio sin poner en peligro su prestigio social. [...] el primer desarrollo de la novela autobiográfica se inscribe en un contexto histórico, social y moral” (2007: 103). Así ocurre en el caso de De la Parra, cuya obra aprovecha el distanciamiento de la ficción, principalmente en *Ifigenia*, para retratar las férreas costumbres a las que estaba sometida la mujer venezolana de principios del xx. *Ifigenia* y *Las memorias* son autobiografías presentadas como ficción, hecho patente según muestra Louis Lemaître (1986, 1987) en sus estudios sobre la autora. Siguiendo la teoría de Philippe Lejeune sobre el pacto autobiográfico, Alberca sostiene que “el autobiógrafo propone al lector que confíe en

⁴ Lejeune (1994) ofrece una definición solvente de autobiografía y un análisis de su problemática desde el punto de vista narratológico. Sobre este mismo tema interesa, por una parte, el estudio de Paul Le Man “Autobiography as De-Facement” incluido en su *The Rhetoric of Romanticism* y, por otra, la sugerente introducción de Sylvia Molloy en *Acto de presencia* (1996: 11-22).

él, que le crea porque se compromete a contarle la verdad” (2007: 66).⁵ Lejeune comenta que “En mis cursos, comienzo por explicar que una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad sobre su vida, sino cuando dice que la dice” (Alberca 2007: 66). Así, María Eugenia afirma a Cristina Iturbe que “No sé mentir cuando escribo” (Parra 1992: 29). En las novelas objeto de estudio la petición de credulidad no se produce de forma directa, pero la creación de materiales textuales –diarios, cartas, pliegos de memorias– se muestra como prueba fehaciente de la verosimilitud de los hechos relatados. Las narradoras crean textos que, al ser manejados por el lector, intensifican su percepción de realidad, autenticidad y verdad.

Los trabajos de Lemaître se ocupan de la vida y obra de Teresa de la Parra mostrando intersecciones entre realidad y ficción. El lector que conozca la biografía de la autora y lea su obra se preguntará de inmediato cuánto hay de autobiográfico en sus textos. En ese sentido, Manuel Alberca, reflexionando sobre la novela autobiográfica, se pregunta:

¿Cómo controlar o impedir la ansiedad interpretativa del lector, autobiográfica en ese caso, ante un texto que lo incita a esa clase de lectura, aunque la promesa y el compromiso autobiográfico no sean explícitos? ¿Cómo exigirle al lector que allí donde hay una insinuación o una confusión de planos permanezca indiferente y aplique sólo la regla de los pactos? Es cierto que podría leer estos relatos como pura ficción, desentendiéndose del autor y de su realidad, pero cuando éste mismo ha puesto en marcha una serie de marcas, guiños o comentarios, en los que el lector puede establecer una relación identificadora entre el narrador (anónimo o no) y su creador, es muy difícil que quede impasible ante el envite (2007: 100).

La ficción es un velo bajo el que De la Parra se esconde, una celosía que le permite observar su realidad inmediata, retratarla, pero al mismo tiempo no ser vista, distanciarse de ella para evitar consecuencias.⁶ Por ello, la “novela autobiográfica responde de manera simultánea a dos movimientos aparentemente contradictorios: urgencia de expresión y necesidad de ocultación” (Alberca 2007: 104). Este tipo de narración se radica en un yo que se esconde y se muestra al mismo tiempo, confundiendo al lector y creándole esa “ansiedad interpretativa” a la que se refiere Alberca. La diferencia principal entre autobiografía y novela autobiográfica tiene que ver con el sujeto enunciador de la acción. Si en la autobiografía hay una identificación autor = narrador = protagonista, en la novela autobiográfica ese ‘pacto’ se rompe: autor ≠ narrador = protagonista, a pesar de que se hallan en la ficción hechos verificables de la vida del autor. Este es el esquema seguido en *Ifigenia* y en *Las memorias de Mamá Blanca*, narraciones autodiegéticas donde María Eugenia y Mamá Blanca se responsabilizan y son protagonistas de las historias contadas. Como nuestro caso, si las citadas novelas son autobiográficas serían un caso peculiar de *mise en abyme*. De la Parra, plenamente

⁵ Camarero (2011: 59-71) esquematiza de forma concisa las aportaciones de Lejeune. *El pacto autobiográfico* de Lejeune es un trabajo seminal y de referencia obligada en el área de la autobiografía que el propio autor ha enmendado en varias ocasiones.

⁶ A este respecto cabe mencionar la posibilidad de que haya un *autor implicado*, término no carente de polémica entre la crítica como muestran Reis/Lopes (2002: 28-29) y Chatman (1975: 74-108).

consciente de las condiciones en las que surge la comunicación literaria, imprime en sus narradoras preocupaciones homólogas a las suyas sobre el contexto sociocultural en que se produce su texto.

Ifigenia y *Las memorias* resultan más comprensibles si son pensadas en clave autobiográfica. De la Parra cuenta su vida con escaso disimulo en una ambigüedad muy calculada, el lector divaga sobre si identificar a la protagonista de *Ifigenia*, María Eugenia Alonso, con la novelista. La narrativa promueve la confusión narradora/autora como parte del juego ficcional.⁷ Los papeles a los que el lector accede en ambas novelas (diarios, cartas, pliegos) reducen la apariencia ficcional, son un claro vínculo con la “realidad” del personaje que crea esos textos ahora manipulados por el lector: paradójicamente la relación física con esos textos es prueba de la realidad de la ficción, de un ‘pacto ambiguo’. La materialidad de los textos se describe minuciosamente y aparece ya en el título de ambas novelas (diario, memorias), la autora crea objetos textuales que radican al personaje en la realidad. En *Ifigenia* aparecen varias cartas (Parra 1992: 29-104, 326-34, 355) y en *Las memorias* se hallan distintos documentos textuales como la *Advertencia* del inicio (Parra 1992: 367-74), adenda del texto principal, o algún poema suelto incluido en el texto (Parra 1992: 412). Todos ellos son materiales consustanciales a operaciones memorialísticas, formas con las que trabaja la autora para crear una *infraestructura material* (Climent-Espino 2017: 14) de papeles que sirve como andamiaje de la ficción. Mediante esta técnica, De la Parra insinúa de manera confusa que María Eugenia y Mamá Blanca, y no ella, son las autoras de los textos. Los estudios de Lemaître sobre De la Parra aportan información extratextual y desvelan lo factual de su narrativa desenmascarando qué y quiénes se esconden tras el velo de la ficción. La estrategia narrativa de la autora venezolana consiste en difuminar, aunque no en exceso, sus vivencias y la realidad social en las que se enmarcan. El autor rompe de forma ambigua cualquier lazo posible con el narrador, rasgo inherente en la novela autobiográfica.

Los pliegos, diarios y cartas son un trampantojo para el lector que, de manera sutil y efectiva, entra en contacto con materiales textuales creados en primera persona por unas narradoras a las que se les supone cierta objetividad al contar los hechos y que dejan entrever la biografía de la autora. Mediante esos materiales, y ante el contexto de opresión, De la Parra disfraza su biografía de ficción para lanzar un mensaje que sabe polémico y palía así las posibles represalias derivadas del acto de escritura.⁸ La novela autobiográfica puede pensarse como documentación paralela a la biografía, De la Parra desaparece como autora poniendo a escribir a María Eugenia y Mamá Blanca, cediéndoles el protagonismo. Al referirse a la novela autobiográfica, Alberca señala que supone un “distanciamiento entre narrador y autor [que] conlleva implícitamente una

⁷ Algunos estudiosos de su obra (Guzmán 2011: 15) identifican estos puntos de inflexión entre vida y obra pero no relacionan ambas de forma clara.

⁸ Elsa Gambarini ha revisado la crítica masculina de la obra de Teresa de la Parra concluyendo que esos críticos “no reconoce[n] el sujeto femenino que escribe en toda su complejidad, ni el texto femenino que se articula en toda su ambigüedad, sino que solamente percibe una imagen que es una construcción social de lo femenino” (1990: 191).

declaración de no-responsabilidad por parte de este, pues quien allí habla, opina, sanciona, o actúa no es él sino otro y, por lo tanto, no se le puede responsabilizar de aquello que no le es atribuible” (2007: 71). En efecto, hay un camuflaje intencional de De la Parra que siente alivio al conseguir su objetivo: “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” (Parra 1992: 57). Cita paradójica pues abre la posibilidad de que no sea la autora de sus libros: ¿son María Eugenia Alonso y Mamá Blanca? De la Parra, consciente de la enorme importancia de que haya referentes femeninos en las letras hispanoamericanas, no quiere esconderse completamente y la novela autobiográfica le concede esa posibilidad.⁹ Al no encontrar voces femeninas en la literatura venezolana con las que vincularse, la escritora, mediante María Eugenia Alonso y Mamá Blanca, sugiere que tradicionalmente las mujeres han escrito en el ámbito privado y que ella asimila esa herencia. En *Influencia de las mujeres en la formación del alma americana*, cita a Sor Juana Inés de la Cruz (Parra 1991: 84), Delmira Agustini y Gabriela Mistral (Parra 1991: 60-61) como claros referentes ofreciendo una aguda visión de la mujer hispanoamericana con plena conciencia del acto de escritura.¹⁰

La obra de la escritora venezolana incorpora un constante ‘no, pero sí’: no soy mi personaje, pero sí comparto sus opiniones y me identifico con ella. La narración no tiene que guardar relación con la exterioridad, sin embargo hay evidencias sustanciales de que biografía y ficción convergen en De la Parra convirtiendo *Ifigenia* y *Las memorias* en narrativas endorreferenciales. Para Lemaître:

Teresa no escribe solo por deleite, sus líneas transmiten un mensaje, la pluma es un arma de indiscutible nobleza; lo hace para no vociferar en la plaza Bolívar de Caracas. Sus gritos producirían escándalo y el enfado de Isabel Sanojo [su madre]. Conocemos [...] la negativa de su madre y la abstención de la hija a participar en debates públicos (1987: 84).

Esos gritos contenidos crean una tensión mitigada mediante la escritura al ficcionalizar su vida con fórmulas literarias que parten del yo, de ahí el tono de confidencialidad con el que expresa la imposibilidad de realización plena para la mujer en la época. Según Lemaître, la familia Parra Sanojo vivía en “un hogar de prohibiciones [donde] la conducta quedaba del todo regulada. La familia Sanojo preservaba las costumbres y seguía los preceptos morales y costumbres religiosas” (1987: 16). La atmósfera es similar a la de *Ifigenia* y *Las memorias*, donde tradición, conservadurismo religioso y preocupación por el qué dirán son una constante. El planteamiento de vida para la mujer caraqueña era el siguiente:

⁹ En *Influencia de las mujeres en la formación del alma americana*, la autora hace un recorrido por las letras hispanoamericanas buscando figuras femeninas de referencia.

¹⁰ Cuestiono la propuesta de Garrels (1985: 31-32) que identifica lo oral con lo femenino y la palabra impresa con lo masculino. Así, para Garrels, Mamá Blanca es un personaje sólidamente femenino (1985: 32), afirmación que se debe poner en tela de juicio considerando los “500 pliegos de papel” (Parra 1992: 367) legados a la narradora de la *Advertencia*.

adquiría educación bajo la disciplina religiosa del convento. Terminada su formación esperaba al novio; luego venía el sacramento matrimonial. No asistía a la universidad, ni a centros de educación superior. La señorita distinguida o de familia pudiente no asumía responsabilidades de trabajo fuera del hogar por considerarlo denigrante. El matrimonio, la vida religiosa o la soltería eran reconocidos como profesión. Todo era en un principio obra de la autoridad paterna, luego dominio y posesión del esposo. [...] La soltera quedaba conceptualizada muy mal si no era dueña de una herencia; la mujer que perdía su frescura quedaba relegada; después iniciaba el vía crucis: los cultos de la iglesia y los menesteres del hogar (Lemaître 1987: 85-86).

En *Ifigenia*, María Eugenia denuncia con ironía el *establishment* patriarcal al que está sometida: “El Dios es uno de los hombres de la familia. Puede ser el padre, el hermano, el hijo, el marido o el novio: ¡no importa! Lo esencial es sentir una superioridad masculina a quien rendir ciego tributo de obediencia y vasallaje” (Parra 1992: 91). Los trabajos de Lemaître son un viaje de ida y vuelta entre la vida de De la Parra y su creación literaria. Algunos temas predominantes en sus novelas giran en torno al yo de la autora: familia, hogar, amor, estudios y educación, creencias religiosas, viajes, intelectualidad, libros o autorreflexión.¹¹ Algunos críticos sostienen que se ha confundido a la autora con su personaje (Palacios 2005: 71-72), y es que, en efecto, De la Parra crea un artificio literario y metaficcional para que esa confusión se produzca, la vida de María Eugenia Alonso es espejo de De la Parra; no entenderlo así sería omitir en su totalidad la biografía de la autora, aceptar la muerte del autor. Es en ese sentido que Patricia Waugh señala que “metafiction [...] offers both innovation and familiarity through the individual reworking and undermining of familiar conventions” (1984: 12). Lemaître (1986, 1987) muestra numerosos puntos de inflexión entre la biografía de De la Parra y su ficción; esta refleja los problemas sobrevenidos por el oficio literario de una mujer en los años 20, contexto de la ficción que no debe omitirse en una lectura rigurosa del texto.

ASPECTOS METALITERARIOS EN LA NOVELÍSTICA DE TERESA DE LA PARRA

En *Ifigenia* y *Las memorias* la práctica escritural propiamente dicha prima sobre la novela como artificio de ficción. Jesús Camarero señala cómo “la escritura materializa un fenómeno en el que el sujeto activo y creador se relaciona con el objeto, con el mundo” (2004: 19). El lector que se aproxime a la obra de Teresa de la Parra, se acerca a cartas, diarios y memorias que son las vivencias ficcionalizadas de la escritora. Desde el Romanticismo, el texto literario torna su mirada al yo autoral. La crítica no se ha

¹¹ Para Lemaître (1986, 1987), la familia fue la piedra angular en la vida de De la Parra, que no tuvo el apoyo de su madre en lo que respecta a su actividad literaria, preocupación constante para Teresa, que dedica a su madre *Ifigenia*. La familia, de rancio abolengo, era parte de la alta sociedad caraqueña.

detenido lo suficiente en analizar los aspectos metaliterarios de la obra de De la Parra, que suponen una constante en su producción novelística y ensayística.¹² Camarero define ficción metaliteraria de la siguiente manera:

Se trataría de una literatura endorreferencial, en la que una obra apuesta más por la referencialidad interna, por contar lo que ocurre dentro de la propia obra en el momento de la escritura [...] Se trataría de la obra que aborda los temas del arte literario y los mecanismos de funcionamiento de la misma obra [...] en una dimensión añadida de la ficción (2014: 7).

En *Las memorias de Mamá Blanca* y, sobre todo, en *Ifigenia*, el lector asiste al proceso de creación escrituraria del texto; es una narración simultánea, ya que hay coincidencia entre los hechos que se narran y el momento en que se narran. Este proceso es material narrativo dentro de la ficción y un recurso eficaz para situar al lector de lleno en la trama al leer directamente los manuscritos de María Eugenia y Mamá Blanca: “Es esta la tesis que voy a desarrollar ante tus ojos, relatándote minuciosamente y como en las auténticas novelas, todo cuanto me ha ocurrido desde que dejé de verte en Biarritz. Estoy segura de que mi relato te interesará muchísimo” (Parra 1992: 32). La ficción se convierte en apariencia de diálogo entre narrador y lector. Al comenzar su diario, María Eugenia ofrece, precisamente, su opinión sobre la escritura de diarios:

Considero que es una tontería, y me parece además de un romanticismo cursi, anticuado y pasadísimo de moda, el que una persona tome una pluma y se ponga a escribir su diario. Sin embargo voy a hacerlo. Sí: yo, María Eugenia Alonso, voy a escribir mi diario, mi semanario, mi periódico, no sé cómo decir, pero en fin, es algo que al tratar sobre mi propia vida, equivaldrá a eso que en las novelas llaman ‘diario’ (Parra 1992: 107).

La autorreferencialidad de la ficción es clara y aporta una ilusión de autenticidad. La protagonista relata en el presente de la enunciación irguiéndose en tema de su propio texto, reflexiona sobre el hecho autobiográfico, lo que no carece de importancia pensando en el análisis hecho hasta ahora. Estamos aquí ante un hecho metaficcional si entendemos la metaficción con Waugh como “a fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality [...], such writings [...] explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text” (1984: 2). Así pues, tanto *Ifigenia* como *Las memorias* tienen un componente metaficcional indudable, pues plantean, a través de unos materiales textuales, una reflexión sobre la conjunción realidad/ficción.

¹² Los estudios críticos sobre la obra de De la Parra de Velia Bosch (1979), Víctor Fuenmayor (1974), Rosario Hiriart (1980) o el trabajo de compilación crítica de Óscar Rodríguez Ortiz (1980) nada dicen al respecto de los rasgos metaliterarios en su narrativa. Patricia Waugh (1984) ofrece un estudio más general sobre el concepto de metaficción. Sobre la distinción entre metaficción, metanarración y aspectos metadiscursivos remito a Monika Fludernik (2009: 60-62).

En la primera línea de *Las memorias* se avisa de que Mamá Blanca había entregado a la narradora de la *Advertencia* (Parra 1992: 367-74) el texto que vamos a leer:¹³ “Mamá Blanca [...] me legó al morir suaves recuerdos y unos quinientos pliegos de papel de hilo surcados por su fina letra inglesa” (Parra 1992: 367). El surgir del texto parte ya de un hecho metaliterario al ser explicado en la propia ficción. Esa misma narradora aclara que Mamá Blanca escribe “sin ejercer, como yo, la profesión de las letras” (Parra 1992: 373). Ella es una profesional de la escritura; inmediatamente el lector piensa en De la Parra como esa narradora anónima, nuevo rasgo de novela autobiográfica. Camarero sostiene que “en la narración metaliteraria, los objetos de ficción son, en efecto, algunos autores, obras, argumentos o reflexiones que, dentro de la referencia a la misma literatura, pueden ser reales o [...] falsos o imaginados” (2014: 76). Este encuentro entre la escritora no profesional –Mamá Blanca– y la profesional de las letras es tema dentro de la novela y, por tanto, rasgo metaliterario. Toda la *Advertencia* es una referencia al proceso de elaboración, construcción, justificación, motivación e interpretación del texto.

En *Las memorias* se presentan textos escritos por dos narradoras diferentes, con la peculiaridad de que cada una aparece como personaje en el texto escrito por la otra en un claro caso de autorreferencialidad metaliteraria. Las narradoras no escriben “con miras a la publicación” (Garrels 1985: 108), sino más bien como reflexión sobre sus vidas. María Eugenia Alonso y Mamá Blanca vuelven su mirada hacia su propio texto, en cierto modo porque la escritura femenina, socialmente reprochable, se produce en la clandestinidad en ambos casos. Ambas novelas ficcionalizan su génesis textual convirtiéndose en una suerte de *self-begetting novels* (Waugh 1984: 14) o novelas autoengendradas. Cartas, diarios y memorias son textos personales compuestos, en principio, para no ser publicados, escrituras de lo íntimo que simulan escritos no profesionales: “Léelo si quieres pero no lo enseñes a nadie” (Parra 1992: 373) es la petición de Mamá Blanca que la editora no cumple:

Siendo indiscreción tan en boga la de publicar Memorias y Biografías cortando aquí, añadiendo allá, según el capricho de biógrafos y editores [...] he emprendido la tarea fácil y destructora de ordenar las cien primeras páginas de estas Memorias, que Mamá Blanca llamó “retrato de mi memoria” a fin de darlas a publicidad (Parra 1992: 373).

Se descubre en esta cita el recurso de la novela que se refiere a sí misma –metanovela–, usando la ficción para justificarse. Toda la *Advertencia* (Parra 1992: 367-74) explica, de forma autorreferencial, el germen del texto y cómo llega a la imprenta. La narradora avisa de que ha trabajado en las memorias y de que “Queriendo condensar y aspirando a corregir, he realizado una siega funesta” (Parra 1992: 373). Hay rasgos en la protagonista que hacen suponer que se trata de De la Parra cuando afirma ser

¹³ Garrels (1985: 124-32) ha hecho una interesante lectura de la *Advertencia* arguyendo que, después de las críticas que recibió *Ifigenia*, De la Parra comienza su nueva novela con tono de disculpa e informando al lector de que no está ante una escritora profesional.

una profesional de las letras, un nuevo guiño que descoloca al lector conocedor de su biografía. En este sentido, el epistolario íntimo de De la Parra es revelador por las numerosas referencias que reflexionan sobre su trabajo ficcional.¹⁴

Lo metaliterario alcanza también sus ensayos. En *Influencia de las mujeres en la formación del alma americana*, De la Parra se posiciona en relación a otras escritoras como Delmira Agustini o Gabriela Mistral (1991: 60), y explica las vicisitudes de composición de *Ifigenia* (1991: 55-58) y su proceso de publicación, todo ello está dentro del abanico de lo metaliterario. Figuras como Bernal Díaz del Castillo o López de Gómara aparecen tanto en *Las memorias* (Parra 1992: 418) como en sus conferencias de corte ensayístico (Parra 1991: 66-69), referencias metaliterarias que permiten pensar que la autora leyó a estos escritores con atención señalándolos como influencias de calado.

Las valoraciones en *Ifigenia* sobre textos y libros son un rasgo metaliterario característico de una obra moderna y autorreflexiva. Queda por hacer un estudio, desde una perspectiva intertextual, sobre la influencia de Cervantes en De la Parra. En *Las memorias* tenemos el ‘manuscrito heredado’ como variante del tema del manuscrito encontrado del *Quijote*. En cuanto al nombre de la narradora, no comparto la hipótesis de Lemaître de que “el patronímico Alonso es una variante de Alfonso, que convierte a la joven en pariente de reyes españoles” (Lemaître 1987: 104). De la Parra había cambiado su nombre propio –Ana Teresa– porque “Teresa tiene cierto sabor clásico, cierta sonoridad del Siglo de Oro” (Palacios 2005: 57), en mi opinión quiere imprimir ese sabor aureosecular al nombre de María Eugenia al apellidarla con el patronímico Alonso, como Alonso Quijano: Don Quijote. El influjo del *Quijote* enfatiza las connotaciones negativas de la lectura en el texto, el ‘vicio de la lectura’ de la protagonista y las referencias a la obra cumbre de Cervantes subrayan esa influencia (Parra 1992: 176-77, 188-89). *Don Quijote* es una novela metaliteraria en cuanto que parodia los libros de caballerías y la Segunda Parte (1615) contiene referencias explícitas a la Primera (1605). Además, creo que hay ciertos juegos anagramáticos y que el nombre de Primo Juancho sugiere el de Sancho (Panza). En referencia a este personaje se dice que “al igual que Don Quijote [...] se lanzaba diariamente a trote suelto por entre las utopías” (Parra 1992: 403). Mamá Blanca alaba la obra de Cervantes con referencias dentro de sus escritos: “mientras personas más graves y más doctas se aburrían leyendo *Don Quijote*, yo sabía escuchar atenta la bondad de sus consejos, me deleitaba el conversar llano de Sancho” (Parra 1992: 407-08). Estas alusiones forman parte del carácter intertextual y metaliterario de la obra de De la Parra. Para Camarero “la ficción metaliteraria no solo no es ajena a la ficción sino que resulta ser un campo predilecto de la ficcionalidad, un ámbito en el que un escritor de ficción puede encontrar muchos materiales para contar sus historias” (2014: 7), así ocurre tanto en *Las memorias* como en *Ifigenia*. En esta última, María Eugenia es escritora, lectora y crítica de su propio texto.

¹⁴ Estas interconexiones han sido ampliamente estudiadas por Lemaître (1986, 1987). Me refiero a los epistolarios y diálogos con Lydia Cabrera y Gabriela Mistral (Hiriart 1980, 1988) o a la correspondencia con Rafael Carías (Parra 1957).

Creo matizable la visión de Mueller cuando afirma que María Eugenia “invites the reader into her world by sharing her letter, her diary and her thoughts” (2012: 47). A mi parecer, esa invitación nunca se produce, el lector accede directamente, es un recurso pensado para convertir al lector en un *voyeur* que contempla escondido la vida personal y los papeles íntimos de María Eugenia. Teresa de la Parra idea una compleja maquinaria textual que hace que la narración sea en apariencia sencilla, el efecto es conectar al lector rápidamente con la vida de la protagonista al acceder a unos escritos personales que no debería leer. Los documentos presentados –cartas, diario, pliegos– niegan, paradójicamente, el carácter ficcional de la ficción al aparecer como escritos producidos sin intencionalidad ficcional alguna. Esos documentos subrayan la importancia del carácter escritural de la literatura. La metaliteratura, en el caso de Teresa de la Parra, está muy ligada a la materialidad del texto pues el lector no accede a la novela de De la Parra sino directamente a lo escrito por María Eugenia Alonso: “¡Por fin te escribo, querida Cristina!” (Parra 1992: 29), la escritura de esa carta es tema dentro de la propia carta: “Porque me refería a una larga carta que pensaba escribirte [...] han transcurrido ya más de cuatro meses y no te he escrito ni una letra” (Parra 1992: 29). Las alusiones metaescriturarias son constantes en *Ifigenia* (Parra 1992: 32). María Eugenia subraya que es la “necesidad de sentirme comprendida, lo que decididamente acabó de impulsarme a escribirte” (Parra 1992: 32). Se enfatiza la importancia de la comunicación epistolar con un emisor y receptor concretos. De acuerdo con Camarero: “Al dar tan subrayado protagonismo a los agentes principales de la construcción y consumo de la obra –el autor y el lector–, la ficción metaliteraria está reivindicando el papel del hombre en la obra” (2014: 9), hecho que no carece de importancia considerando el carácter autobiográfico de la novelística de De la Parra. Una autora influyente en su obra como Gabriela Mistral había avisado de la importancia de “iniciar entre nosotros la formación de una literatura femenina, seria. A las excelentes maestras que empieza a tener nuestra América corresponde ir creando la literatura del hogar, no aquella de sensiblería y de belleza inferior que algunos tienen por tal, sino una literatura con sentido humano, profundo” (1988: xiv). Teresa de la Parra parece seguir al pie de la letra esta recomendación de Gabriela Mistral, autora que leyó atentamente.

USOS Y MANERAS DE LA ESCRITURA EN TERESA DE LA PARRA

Se analiza en adelante el papel de escritura y lectura en la novelística de Teresa de la Parra para subrayar su importancia en la configuración narrativa. La pertinencia de este análisis está justificada en una obra donde las protagonistas narradoras son escritoras y ávidas lectoras.¹⁵ Hasta ahora se ha mostrado que estrategias textuales y técnicas narrativas están estrechamente ligadas en *Ifigenia* y *Las memorias de Mamá Blanca*, por

¹⁵ En relación con la lectura, la escritura y el libro como material textual, interesa especialmente el análisis hecho por Sonia Mattalia (2003: 165-79).

lo que es pertinente no separar la materialidad del texto de la interpretación de la obra. Así, se estudia cómo estas novelas informan sobre las prácticas escriturarias femeninas en la Venezuela de inicios del siglo xx, se detallan las condiciones de producción del texto y qué ocurre con él como objeto físico dentro de la ficción.

La escritura es tema principal en ambas novelas, el “Por fin te escribo” (Parra 1992: 29) que da inicio a *Ifigenia* es simbólico al subrayar que la mujer es, *por fin*, productora de escritura en Venezuela. Escribir es la actividad principal de las narradoras que retratan en primera persona del singular, socavando la autoridad del narrador omnisciente, su vida cotidiana en la sociedad criolla. Mueller especifica que, en *Ifigenia*, la protagonista: “summarizes her adventures in a letter to her best friend Cristina during the past three months, we read that letter, too. During the course of the novel, the protagonist turns to writing to either relieve her boredom, to describe her hermetic world [or] to gain self-knowledge” (2012: 35). *Ifigenia* se compone de “una carta muy larga donde las cosas se cuentan como en las novelas” (Parra 1992: 29) que coincide con la primera parte, y otro bloque que concuerda con el diario de María Eugenia y abarca la segunda, tercera y cuarta partes. La novela aúna carta, diario y otros muchos textos: cartas, libros, notas, hojas escritas, poemas, etc. constituyen la infraestructura material de la narración y pasan ante el lector con extrema sutileza. De la Parra mantuvo correspondencia epistolar regular con varias personas y se sabe que escribía su propio diario (Guzmán 2011: 49-56), la autora ficcionaliza sus prácticas escriturarias. El diario es un género del gusto de De la Parra al permitirle testimoniar una vida en primera persona. En cuanto a la forma epistolar, para que exista, ha de haber una separación entre remitente y destinatario que imposibilite la comunicación verbal. María Eugenia ha vuelto a Venezuela y escribe a Cristina, su amiga del colegio que está en Francia. Debido a esa separación, la escritura se hace necesaria, María Eugenia reconoce que “Si yo le contara esto a Cristina me aliviaría muchísimo escribiendo” (Parra 1992: 30). Desde las primeras páginas queda clara la necesidad de escribir de la protagonista ante su “fastidio” interior.

Hay referencias paratextuales de interés en relación con la escritura. El título, *Ifigenia, diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*, alude directamente a dos aspectos clave en la configuración de la novela. Primero, que la escritura es una actividad que se realiza a consecuencia de una serie de hechos y, en segundo lugar, que la novela es un diario, lo cual omite que toda la primera parte es una carta. *Ifigenia* es un conjunto de textos en prosa cosidos por un hilo narrativo, una narración intercalada por otras cuya originalidad subyace en la sutileza con la que se introducen papeles entre papeles en un juego textual que solapa niveles narrativos permitiendo dar la palabra a distintos personajes y difuminando la impresión de que María Eugenia controle el discurso. Al leer unos escritos personales a los que no debería haber tenido acceso, el lector hurga en la habitación, en el armario, en el cajón y, en definitiva, en la intimidad de María Eugenia, que oculta los textos que lee y escribe.

El proceso matérico de inscripción se refleja en el texto claramente: “me refería a una larga carta que pensaba escribirte y que empezaba a redactar en mi cabeza”

(Parra 1992: 29). La protagonista reflexiona sobre el proceso que otorga carácter de *objetividad* al lenguaje, creando el texto que el lector tiene entre manos.¹⁶ En esta “carta muy larga donde las cosas se cuentan como en las novelas” (Parra 1992: 29), la narradora pone al corriente a su amiga Cristina de lo que le ha acontecido después de volver a Caracas, señalando que es el tedio lo que “me ha obligado a coger la pluma y abrirme el alma” (Parra 1992: 62). La metáfora entre la pluma y el bisturí es clara, el bisturí se utiliza para abrir el cuerpo, operar y sanar. María Eugenia parece ser una cirujana de la escritura, abre su alma con la pluma y plasma en el texto los resultados de tal operación. A través de la escritura, la protagonista examina e indaga en su alma describiendo ese acto: “Te escribo en mi cuarto cuyas dos puertas he cerrado con llave [...] he colocado mi escritorio y mi sillón muy cerca de mi ventana, mientras pienso echada atrás la cabeza contra el respaldo del sillón o apoyada de codos sobre la blanca tabla del escritorio” (Parra 1992: 32). La escritura se produce siempre en el encierro al ser una actividad censurada para la mujer, hecho que se constata a lo largo de toda la novela: “me he encerrado hoy en mi cuarto desde muy temprano y escribo... escribo” (Parra 1992: 125). Encerrada, el acto de lectura y escritura es una práctica que tiene lugar en la clandestinidad, también en *Las memorias* se informa de que Mamá Blanca al escribir su manuscrito “solía trabajar clandestinamente” (Parra 1992: 373). La ficción incorpora gran cantidad de detalles y descripciones sobre la escritura ratificando su importancia. Paralelamente, la lectura es una actividad inseparable de la escritura y tiene un peso importante en la narración.

Cuando María Eugenia presenta a Gregoria, criada negra de la casa, escribe que “has de saber, Cristina, que Gregoria [...] aun cuando no sepa leer ni escribir la considero sin disputa ninguna una de las personas más inteligentes y más sabias que he conocido en mi vida” (Parra 1992: 59). A este respecto Nissa Torrents afirma que “Consciente de la inferioridad de lo escrito frente a lo hablado, ecos, quizás, de una tradición cultural indígena más semiconsciente que explícita, Teresa piensa-crea que el lenguaje es una losa más que se añade a la de su condición de mujer” (1990: 69). Lectura y escritura son procesos sofisticados para Gregoria, la radical libertad de su oralidad y su mímica “donde no podrá llegar la palabra” (Parra 1992: 116) se oponen al proceso menos flexible y encasillado de la escritura. Un pasaje relacionado con Gregoria, y cargado de connotaciones si se piensa en la escritura, es el siguiente:

¡Ah! Si yo fuera poeta, habría escrito ya, sin duda ninguna, el elogio del jabón, multiplicándose en espuma y en luminosas burbujas por obra y gracia de los activos nudillos de Gregoria. Y es que para mi gusto no hay ningún poema comparable a ese blanquísimo poema de la batea, que tan bien interpretan las viejas manos ya algo rígidas y temblorosas. Sí; ¡cómo brillan las aladas y negras manos sobre la inmaculada blancura! [...] Y sin embargo, mucho más chispeantes y luminosas que la espuma del jabón son las palabras que entretanto van surgiendo de su boca, y son más fecundas en filosofía que fecunda es la blanquísima espuma (Parra 1992: 115).

¹⁶ Un profundo análisis sobre la relación entre oralidad y escritura es el que ofrece Emilio Lledó (1998: 99-114).

Este fragmento es prosa poética por su carga retórica, connotativa y figurativa. Se deben tener en cuenta tres factores en esta descripción que otorgan una nueva dimensión al texto, primero el hecho de que Gregoria, como la tinta, es negra; segundo, que está trabajando sobre espuma blanca, como el papel y, por último, que Gregoria habla mientras lava. Además, refiriéndose a la mímica de Gregoria, se añade que “tiene guiños epigramáticos; caídas de párpado que son paréntesis; silencios repentinos que resultan epílogos muy elocuentes” (Parra 1992: 116). Creo pues, que hay una estrecha relación entre la criada, y su actividad de lavandera, con la escritura. El color negro de la piel de Gregoria, el movimiento de las manos sobre la blanquísima espuma y el hecho de que esté hablando sugieren la tinta sobre el blanco papel y el oficio de la escritura. Refuerza esta idea el hecho de que María Eugenia esté pensando ‘escribir’ un elogio al jabón.

Escritura y lectura son actividades controvertidas para la educación de las mujeres, tía Clara y Abuelita ejercen un papel represor sobre esas prácticas. Para ellas, la lectura no es oficio propio de señoritas y los libros son culpables del mal comportamiento de María Eugenia, de ahí que critiquen que lea: “¡Esas, esas, son las ideas que sacas de tus conversaciones con Gregoria, y de los libros inmoralísimos que debes leer cuando estás encerrada con llave, allá, en tu cuarto!” (Parra 1992: 125). Para Abuelita y tía Clara las lecturas son causantes del carácter libertino de María Eugenia, y su rebeldía se debe a que “los libros y las malas compañías están acabando contigo, con todas tus cualidades” (Parra 1992: 128) y a que “estás indigesta de lecturas” (Parra 1992: 164). Cuando María Eugenia no está de acuerdo con la opinión de tía Clara, esta le reprocha: “¡Pero qué sarta de disparates María Eugenia!... ¡Esas atrocidades las has leído tú últimamente en alguna novela!” (Parra 1992: 134). La enfermedad de la lectura afecta a María Eugenia *Alonso* como lo hizo con *Alonso Quijano*. La lectura se presenta con connotaciones negativas para las dos figuras femeninas de referencia con las que convive María Eugenia, ante cuya falta de atención para aprender calado y costura su abuela se enfada diciendo: “No te sigo enseñando: mejor es, vete, vete a leer novelas, y sigue cultivando la ociosidad, que obtendrás con eso ¡muy buenos resultados!” (Parra 1992: 127). Pero la protagonista defiende la lectura: “Abuelita, no se cultiva la ociosidad leyendo. La lectura es instructiva, enseña y la considero más provechosa, y muchísimo más divertida que estas costuras y estos calados en donde se repite siempre y siempre la misma cosa” (Parra 1992: 127). Sin embargo, tía Clara y Abuelita no reprochan a los hombres que lean, usan una doble vara de medir dependiendo del sexo de quien realice la acción.

Las ideas y sentimientos de María Eugenia y Mamá Blanca se materializan mediante la escritura de diarios, cartas y pliegos de papel, convirtiéndose en objetos tangibles y manipulables que aparecen como tales dentro de la ficción. Los lugares que ocupan los textos en *Ifigenia* llaman poderosamente la atención. Por ejemplo, María Eugenia revela que “el Diccionario Filosófico, cuando no está entre mis manos yace enterrado como un tesoro en el doble fondo de mi armario de espejo” (Parra 1992: 104). Además, debido a que tía Clara y Abuelita estigmatizan la lectura, Gregoria acaba convertida en contrabandista de libros:

Gregoria [...] a escondidas de tía Clara y Abuelita, es la encargada de llevar y traer de la biblioteca a mi cuarto y de mi cuarto a la biblioteca, bajo el secreto de su pañolón negro, el divino contrabando intelectual. Gracias a tan liberal como discreto apoyo, leo todo cuanto quiero, todo, todo cuanto se me ocurre, sin prohibiciones, índices ni censura (Parra 1992: 103).

Pensar en Gregoria como portadora de cartas (Parra 1992: 108) y libros concuerda con la visión ofrecida de ella como persona sabia y connota de forma positiva al personaje en oposición a otras figuras femeninas.

En el caso de María Eugenia el contacto físico con los libros enviados por Gabriel Olmedo (Parra 1992: 170) llega a adquirir tintes fetichistas, especialmente con la carta de amor que ella le escribe: “Ya en la casa, mientras todos hablaban yo no decía una sola palabra: con la mano apoyada en el pecho, hacía crujir en secreto, contra la piel de mi seno, los tres pliegos escritos. Abstraída en lo más hondo de mí, los contemplaba abiertos sobre mi alma” (Parra 1992: 187). La narradora describe la felicidad y la alegría que le produce tener la carta escondida en el pecho, convirtiendo el texto en objeto fetiche y realizando una acción subversiva. Se plasma una fuerte desigualdad de opiniones entre las principales figuras femeninas respecto a lectura y escritura pero, al final, María Eugenia cambiará su comportamiento, Abuelita señala: “¡Lo que ha cambiado María Eugenia, Señor! De una niña independiente y malcriadísima [...] se ha transformado en mujer reflexiva, sumisa y moderada” (Parra 1992: 250). Tía Clara subraya que “es otra [...] ha perdido aquella malísima costumbre de pasar el día entero tragando libros, y ahora prefiere la cocina” (Parra 1992: 250-51). En efecto, la protagonista acaba aceptando las convenciones sociales patriarcales.

Bonnie Anderson afirma que “De todas las artes, la escritura era la que a las mujeres les resultaba más fácil compaginar con los deberes domésticos” (1992: 200). En la relación entre Abuelita, tía Clara y María Eugenia subyace el campo semántico de lo doméstico femenino: aguja, tradición, artesanía, casa, cuarto, silencio, tía, abuela, nieta, charla, ropa, bordado, costura, hilo, etc. En *Ifigenia* costura y escritura, tejido y texto, identifican a estas mujeres.¹⁷ El *DRAE* recuerda que el étimo latino de texto (*textus* = tejido) y de tejer (*texere* = tejer) convergen en su raíz; así, escritura y textura o costura son actividades identificables. No es nuevo relacionar tejido y texto, son trabajos artesanales manuales, labores que permiten a estas mujeres pasar el tiempo y sobrellevar las condiciones de semienclaustramiento en que viven, sentirse útiles en una sociedad que las relega al espacio doméstico, un espacio del que solo pueden salir casadas. En estos ejercicios manuales hay diferencias importantes: María Eugenia hila sus palabras para luchar contra el hastío que le produce la vida aburrida y monótona de la casa, ella misma dice que “el fastidio me ha hecho analista expansiva y escritora” (Parra 1992: 62). Mientras, tía Clara y Abuelita bordan con resignación hasta el fin de sus días, tejen

¹⁷ Para una información más precisa sobre los ejercicios manuales y la relación entre escritura y costura en la época colonial, de cuya tradición es heredera Teresa de la Parra, remito a Margo Glantz (2005: 119-34).

un texto sin palabras. En las dos primeras partes de *Ifigenia*, María Eugenia aparece como joven contestataria que se opone a las costumbres sociales impuestas y gusta de la lectura, para tía Clara sería aún peor que María Eugenia escribiese en lugar de leer:

¡Ah, tía Clara, eso es lo que tú no sospechas! Cuando estoy encerrada en mi cuarto, no leo, no; ¡escribo todo aquello que se me antoja, porque el papel, este blanco y luminoso papel, me guarda con amor todo lo que le digo y nunca, jamás, se escandaliza, ni me regaña, ni se pone las manos abiertas sobre los oídos! (Parra 1992: 125).

El texto se personifica, adquiere características de confidente. María Eugenia escribe que “Por suerte inventaron la escritura” (Parra 1992: 104); esta le permite plasmar sus sentimientos sobre lo que ocurre a su alrededor, escribir es un proceso de catarsis para ella. Sin embargo, en la tercera parte, la protagonista trabaja en una máquina Singer, conoce tres clases de calado, se ha adiestrado en la cocina, plancha, reza el rosario, tiene novio, ha aceptado las convenciones sociales.

La crítica ha pasado por alto, quizá por obvio, la acción principal realizada por María Eugenia Alonso: la escritura –actividad compartida por autora y narradoras– es un acto subversivo dada su condición de mujer de clase social alta. Tejer y escribir son actividades paralelas, pero con una diferencia fundamental: la costura connota sumisión; la escritura, subversión. María Eugenia claudica en sus aspiraciones de ser una mujer independiente y este hecho se refleja de forma simbólica en su rechazo a escritura y lectura. Tío Pancho –nombre que supone un juego anagramático con *Panza* y *Sancho*–, delante de su novio, César Leal, le dice: “me parece rarísimo que te halles tan alejada de la literatura, cuando tú misma eres literata, o sea escritora. ¡Y no lo niegues! [...] el otro día entré en tu cuarto a buscar un libro y vi sobre tu escritorio una gran cantidad de cuartillas numeradas y escritas” (Parra 1992: 265-66). Conociendo que es una actividad que su novio desapruueba, María Eugenia responde: “¿Escritora?... ¿Escritora yo?... ¿Yo?... ¡Vamos, qué disparate! [...] ahora recuerdo... tú te referes sin duda a unas recetas de cocina que estaba copiando” (Parra 1992: 266). La negación de su actividad lectora y escrituraria informa de que la protagonista ha claudicado ante el sistema patriarcal, que censura esas prácticas.

Teresa de la Parra, a través de las narradoras, refleja sus vivencias vitales. Todas las mujeres realizan labores manuales: María Eugenia escribe, Gregoria lava y plancha, tía Clara y Abuelita calan y cosen. En la carta y en el diario que componen *Ifigenia* aparecen distintos tipos de escritura entendiendo esta, desde una perspectiva semiótica, como representación de signos sobre cualquier superficie. En ese sentido, merece especial atención el tratamiento que se hace del maquillaje considerado como forma de escritura sobre el cuerpo. A María Eugenia y a su amiga Mercedes Galindo les gusta maquillarse. La abuela se opone y examina a la protagonista cada vez que sale a la calle: “la pintura tan exagerada de la boca que no es propia de una señorita” (Parra 1992: 126). El maquillaje es una costumbre ancestral y una forma de representación con connotaciones específicas en cada cultura, Ksennija Bilbija señala:

Según las especulaciones antropológicas sobre las sociedades primitivas, el deseo de cubrir el cuerpo, y la cara en particular, con diferentes colores proviene de la necesidad de cambiar o, por lo menos, alterar la identidad existente. [...] Aunque tradicionalmente tanto hombres como mujeres llevaban máscaras y maquillaje de algún tipo, a lo largo del curso de la civilización occidental las cosas cambiaron y se quedaron las mujeres con ‘la necesidad cultural’ de cubrirse la piel o arriesgar a entrar en el ámbito público ‘imperfectas’ (1996: 97).

María Eugenia y Mercedes Galindo están preocupadas por las últimas tendencias que llegan desde París, el maquillaje entre ellas. La afirmación de Torrents sobre *Las memorias* puede aplicarse a *Ifigenia*: “Un producto bien decorado tiene más posibilidades en el mercado del matrimonio y el rechazo o la incapacidad de acceso a ‘lo decorativo’ en la mujer es un fallo imperdonable” (1990: 76). María Eugenia reconstruye su vida a través de la escritura y su imagen mediante el maquillaje; maquillarse implica utilizar la cara como material sobre el que se pinta, alterar el cuerpo para embellecerlo. En la sociedad occidental, el maquillaje es, como la costura, un tipo de escritura ligado a lo femenino. Este maquillaje es simbólico en *Ifigenia*, pues si María Eugenia se maquilla socialmente, también se desmaquilla ante su propio texto, hay aquí una oposición entre la escritura del diario, texto personal e íntimo, y el maquillaje, escritura expuesta públicamente. Este nuevo sistema de signos está prohibido por la ideología patriarcal que ha cargado de connotaciones negativas el maquillaje. María Eugenia se rebela ante los dictados de esa moral, con un comportamiento ligeramente subversivo:

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 (Parra 1992: 252).

La protagonista, aun reconociendo la “justa indignación” de su novio, rechaza la imposición de no maquillarse y lo hace de manera sutil. Por ello, su novio, César Leal, rechaza que María Eugenia se maquille, es una escritura subversiva en el cuerpo de la mujer que el patriarcado ha connotado negativamente.

CONCLUSIÓN

En este ensayo se ha mostrado que el artefacto literario ofrecido por Teresa de la Parra en *Ifigenia* y *Las memorias de Mamá Blanca* es mucho más complejo de lo que podría pensarse en primera instancia. Esa complejidad se evidencia al vincular ambas novelas a conceptos de fronteras algo difusas para la crítica como autobiografía, novela autobiográfica, autoficción, metaliteratura, metafiction y metanarración. Al utilizar estos términos para un análisis crítico se crea una interconexión reticular potenciada por los vaivenes entre la biografía de la autora y su ficción.

En cuanto a la temática, se ha analizado que *Ifigenia* y *Las memorias de Mamá Blanca* muestran que la cultura patriarcal ha validado una serie de escrituras en las mujeres (costura, calado, lavado) y ha denostado otras (escritura, maquillaje). A María Eugenia, por su condición de mujer y de clase solo le es propia la de la costura. Además, se ha argumentado cómo la escritura se suma a otras actividades femeninas como costura, maquillaje y lavado, que podrían ser consideradas ‘escrituras’ *sui generis* por las similitudes simbólicas que De la Parra establece en la novela. La sociedad patriarcal privilegia unos tipos de escritura y rechaza otros por considerarlos subversivos, relegando a la mujer al ámbito doméstico, rechazando su papel como sujeto con capacidad de tomar decisiones libremente y condenando, como es el caso de María Eugenia, que una mujer escriba su propio texto. Que *Ifigenia* apareciese en 1924 para hablar del inconformismo de una mujer mediante textos íntimos erige la obra de Teresa de la Parra en escritura de resistencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Anderson, Bonnie S./Zinsser, Judith P. (1992): *Historia de las mujeres: una historia propia*. Vol. II. Barcelona: Crítica.
- Bilbija, Ksennija (1996): “Maquillaje y escritura en ‘Ceremonias de rechazo’ de Luisa Valenzuela: hacia un cuerpo propio”. En: *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 43-44, pp. 95-108.
- Bosch, Velia (1979): *Esta pobre lengua viva. Relectura de la obra de Teresa de la Parra*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.
- Camarero, Jesús (2004): *Metaliteratura: estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos.
- (2011): *Autobiografía: escritura y existencia*. Barcelona: Anthropos.
- (2014): *La ficción metaliteraria. Semiótica metanarrativa y metatextual*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- Chatman, Seymour B. (1975): *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Climent-Espino, Rafael (2017): *Del manuscrito al libro. Materialidad del texto y crítica genética en la novela iberoamericana: 1969-1992*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/University of Pittsburgh Press.
- De Man, Paul (1984): *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press.
- Fludernik, Monika (2009): *An Introduction to Narratology*. New York: Routledge.
- Fuenmayor, Víctor (1974): *El inmenso llamado: las voces de la escritura en Teresa de la Parra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Gambarini, Elsa K. (1990): “The Male Critic and the Woman Writer: Reading Teresa de la Parra’s Critics”. En: Valis, Noël/Maier, Caro (eds.): *Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers*. London: Bucknell, pp. 177-194.
- Garrels, Elizabeth (1985): *Las grietas de la ternura: nueva lectura de Teresa de la Parra*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Glantz, Margo (2005): *La desnudez como naufragio. Borriones y borradores*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.

- Guzmán, Fernando (2011): *Las ciudades interiores y los espacios de la melancolía en Teresa de la Parra*. Caracas: Fundarte.
- Hiriart, Rosario (1988): *Cartas a Lydia Cabrera. Correspondencia inédita de Gabriela Mistral y Teresa de la Parra*. Madrid: Torremozas.
- (1980): *Más cerca de Teresa de la Parra: Diálogos con Lydia Cabrera*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Lejeune, Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul/Endymion.
- Lemaître, Louis A. (1986): *Between Flight and Longing. The Journey of Teresa de la Parra*. New York: Vantage Press.
- (1987): *Mujer Ingeniosa. Vida de Teresa de la Parra*. Madrid: La Muralla.
- Lledó, Emilio (1998): *El silencio de la escritura*. Madrid: Espasa Calpe.
- Mattalia, Sonia (2003): *Máscaras suele vestir: pasión y revuelta. Escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.
- Medeiros-Lichem, María Teresa (2006): *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Meyer, Doris (1983): “Feminine Testimony in the Works of Teresa de la Parra, María Luisa Bombal and Victoria Ocampo”. En: Meyer, Doris/Fernández Olmos, Margarite (eds.): *Contemporary Women Authors of Latin America*. New York: Brooklyn College, pp. 3-15.
- Mistral, Gabriela (1988): *Lecturas para mujeres*. Ciudad de México: Editorial Porrúa.
- Molloy, Sylvia (1996): *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Mueller, RoseAnna (2012): *Teresa de la Parra: a Literary Life*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Palacios, María Fernanda (2005): *Teresa de la Parra (1889-1936)*. Caracas: El Nacional.
- Parra, Teresa de la (1957): *Cartas a Rafael Carías*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios.
- (1991): *Influencia de las mujeres en la formación del alma americana*. Caracas: Fundarte.
- (1992): *Obra escogida*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Reis, Carlos/Lopes, Ana C. (2002): *Diccionario de narratología*. Salamanca: Almar.
- Rodríguez Ortiz, Óscar (ed.) (1980): *Teresa de la Parra ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Torrents, Nissa (1990): “La escritura femenina de Teresa de la Parra”. En: Centre de Recherches Latino-Américaines-Université de Poitiers: *Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana. Coloquio internacional*. Madrid: Fundamentos, pp. 61-78.
- Waugh, Patricia (1984): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Methuen.

Fecha de recepción: 04.11. 2015

Versión reelaborada: 16.08.2016

Fecha de aceptación: 30.08.2016

l Rafael Climent-Espino es doctor en Literatura Latinoamericana por Purdue University. En la actualidad es profesor asistente en Baylor University. Su investigación se centra en la relación entre literatura y materialidad del texto. Como segunda área de interés analiza el papel que desempeña la comida en textos literarios latinoamericanos. Es autor de la monografía *Del manuscrito al libro. Materialidad del texto y crítica genética en la novela iberoamericana: 1969-1992* (University of Pittsburgh Press, 2017). Recientemente ha publicado el artículo “El trata-

do médico-culinario como género de ficción en la narrativa hispanoamericana actual: Héctor Abad Faciolince y Mayra Santos-Febres” en la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (2017).