

Moda, belleza e identidad en *Ifigenia*

Fashion, Beauty and Identity in *Iphigenia*

Recibido: 31-10-14
Aceptado: 14-11-14

María Carmela Malaver Narváez

Doctorando de la Universidad Autónoma de Barcelona,
España. mcmalaver@hotmail.com

Resumen

Se plantea la moda como elemento de construcción de la identidad en la novela *Ifigenia*, de Teresa de la Parra. La protagonista inicia una travesía con la mirada al espejo. El cambio de atuendo activa en ella una metamorfosis interior que le otorga una aparente seguridad en sí misma. Esta transformación tiene como patrón de imitación a las modelos de las revistas, y la nueva identidad genera un movimiento de alma que termina conduciéndola a un desenlace trágico. Se dará una expresión gráfica a ese lenguaje de la moda diseñado por la autora con las palabras. El trabajo se apoya en Wolf (1991) para analizar la relevancia de la belleza en la obra, así como en el concepto de la identidad de Foucault (1999), para quien las relaciones con el medio exterior sirven de soporte para afianzar la identidad. Se tomará la teoría de Taylor (1996) referida al bien y lo correcto y los sistemas de la moda propuestos por Barthes (1978) y Simmel (1999). Por último, para explicar la relación entre la belleza, la mujer y el espejo se acudirá al estudio de Squiccirino (1990).

Palabras clave:

Identidad, espejo, cuerpo, moda, belleza

Abstract

Fashion is proposed as an element for constructing identity in the novel *Ifigenia*, by Teresa de la Parra. The protagonist initiates a voyage by looking in the mirror. The change of outfit activates an interior metamorphosis that gives her apparent self-confidence. This transformation takes magazine models as a pattern for imitation, and the new identity generates a movement of the soul that ends by leading her to a tragic outcome. A graphic expression will be given to this language of fashion designed by the author with words. The work is supported by the ideas of Wolf (1991) for analyzing the relevance of beauty in the work, as well as the concept of identity by Foucault (1999), for whom relations with the exterior environment serve as a support for securing identity. The theory of Taylor (1996), referring to what is good and correct, and the systems of fashion proposed by Barthes (1978) and Simmel (1999) will be used. Finally, to explain the relationships among beauty, women and the mirror, the article will refer to a study by Squiccirino (1990).

Keywords:

Identity, mirror, body, mode, beauty.

La novela *Ifigenia* de Teresa de la Parra plantea el tema de la construcción de la identidad a través de la moda, el peinado y el maquillaje. La protagonista de la novela, María Eugenia Alonso, le otorga una gran importancia a la belleza y la imagen exterior; por eso se sirve del atuendo para crearse a sí misma. Su indumentaria, peinado y maquillaje se convertirán en fiel reflejo de los cambios interiores que van suscitándose en ella en las diferentes etapas. Teresa de la Parra supo darle sentido y valor al traje de su personaje y, a través de éste, construir un mundo y un modelo de mujer que se escondía entre cuatro paredes y bajo los techos rojos de la Caracas de su época, donde a las mujeres se les permitía decir muy poco. Es en esa levedad del lenguaje del vestido donde se oculta y se dice lo que pocos se atrevieron a decir, una realidad coloreada por los matices y claroscuros del maquillaje: allí la rebeldía se concentra y se destaca en el escandaloso labial rojo de *Guerlain*. La autora fotografía una época, una cultura y varios tipos de mujer, todo eso está condensado en María Eugenia Alonso.

Este cúmulo de elementos puede ser captado a través de la apariencia exterior en la que destaca principalmente el atuendo. A través de este, Teresa de la Parra muestra por un lado una modernidad que trata de abrirse paso y por el otro se percibe el enganche de esa realidad con el pasado, una modernidad que sólo es de indumentaria. Hace de una conjugación de detalles un conjunto organizado que remite a la moda y a la imagen del vestido de la época. Cuando refiere las telas, lo hace con un énfasis que evoca la esencia del personaje que porta el vestido en cuestión, aunque este trabajo se centrará exclusivamente en los trajes del personaje principal. A través de la escritura del *Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba, se devela el colorido de la moda de la época* en ese gran desfile de modas que realiza María Eugenia dentro de la intimidad y la confidencialidad de su habitación.

A través del vestido se revela ese juego entre la rebeldía y la sumisión de la mujer de la época. Sin embargo, muchos críticos han subestimado la fuerza o la seriedad del personaje María Eugenia Alonso, llegando a til-

dar 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, especialmente en cierto sector de la crítica, 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" (De la Parra, 1982, p. 544).

La trascendencia de la belleza

Wolf (1991) en *El mito de la belleza* plantea la vinculación existente entre la belleza femenina y el protagonismo.¹ 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 el referido texto, 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".

María Eugenia Alonso se descubre hermosa y desde ese momento empieza a sentirse heroína; esto contrasta con su apariencia anterior (colegiala), la cual, según relata, la hacía sentirse personaje secundario. El denominado "mito de la belleza", profundizado en la obra de Wolf (1991), está basado en los prototipos que construye, vende o publicita la industria de la moda y la belleza y la alienación que este crea en las mujeres; este efecto podemos verlo manifestado en el personaje principal de *Ifigenia*. En el universo femenino se muestra una marcada dependencia de los modelos culturales que impone la industria de la moda. Los cuerpos y caras hermosas estarán condicionados a una generación determinada; por eso en cada década se impone un prototipo de belleza que ajusta o amolda el cuerpo a capricho del

1 Según Wolf el "mito de la belleza" determina unos cánones que definen lo que es femenino y lo que es hermoso, todo esto 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. 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).

ideal estético vigente y las mujeres intentan adaptarse a ese patrón establecido, porque necesitan ser y sentirse hermosas para sostenerse en ese protagonismo. María Eugenia Alonso está muy interesada en figurar; por eso al descubrir su belleza ante el espejo y construirla a placer 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). Sentirse personaje principal es una consecuencia de su transformación en mujer chic. La heroína deviene otra, con la moda logra su objetivo y esto genera en ella una necesidad de responder a otro yo. De tímida colegiala se transforma en una hermosa y glamorosa mujer. En tan solo cuatro meses María Eugenia cambia de imagen y por consiguiente de ideas. La moda y la investidura de sus trajes le sirven de aliados para construir su identidad. Esta transformación la hace basada en un modelo que viene a ser "el mito de la belleza" de la época, 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*.² El nombre de la revista ya remite a una revista de modas. 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 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, referida 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 alienador 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/literatura con el apoyo del espejo.

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" empieza a tener sentido 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 será renombrado de diversas formas en los diferentes roles reales, imaginarios o simbólicos que va asumiendo en la narración y esto se reflejará en su indumentaria. Sin embargo, siempre conservará el papel protagónico, incluso cuando se define como la Ifigenia sacrificada. Su alegría y su desgracia tendrán su origen en su belleza y en su pobreza.

Cuando María Eugenia cambia de indumentaria basa todo el éxito de su transformación en la mirada de los hombres y la admiración que despierta su imagen en otras mujeres. A ella le interesa cautivar a todo 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 es una realidad que se puede apreciar en la novela, ya que el personaje se construye para lograr un efecto en su entorno y se refleja a tra-

2 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.

vés de la mirada masculina; 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. Su seguridad se basa en la reacción que causa en otros.

María Eugenia Alonso regresa a Venezuela con esa ilusión de poder, basada en la mirada de los hombres y mujeres que admiraban sus trajes a bordo del barco. El inicio de la novela, relatado por la heroína en el fragmento epistolar, va a cargar de significado la transformación que ocurre en ella. La moda en este caso le sirve de iniciación, el personaje juega a dejar de ser una niña y se convierte en una mujer, gracias al milagro de la moda. De esta forma se recalca, en el fragmento epistolar, que esa elegancia es nueva adquisición en su vida. En cuatro meses se transforma y se pasa al bando que las monjas del internado denominaban "el mundo". El cambio en la forma de ver la vida va en sincronía con un cambio de traje, peinado y maquillaje. Tocada por la "varita mágica" de las casas de moda parisina, María Eugenia se convierte en una de las modelos o protagonistas de las novelas que solía leer en *La Mode Illustrée*.

París, la gran ciudad cosmopolita de la alta moda, le revela "el mundo" y ese placer antes desconocido la cubre de la investidura y soltura necesarias para comenzar a hacer alardes de mujer chic. Cuando María Eugenia decide convertirse en "mujer chic" imita un estilo y un patrón determinado. Después de todo, la moda se basa en imitación. Ella desea ser como las heroínas de las novelas, como las mujeres parisinas que despertaban la admiración del padre, como las modelos o maniqués que representan la moda y lo chic; la identidad se edifica basada en el exterior. 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". En el caso de la novela, María Eugenia toma como base la relación consigo misma, con la ciudad y la observación del entorno, donde abunda la moda, le sirve de soporte para construir su nueva identidad. Por eso comienza su transformación basada en un prototipo establecido de mujer, anteriormente ya ha visto el éxito que este tipo de mujer tiene ante los ojos del padre, no olvidando las palabras de celebración de este ante la belleza parisina. Esto la inspira para crear su nueva imagen, imitando lo que considera lo mejor. Se puede vincular esa creación de un modelo partiendo de un patrón determinado con el concepto de la moda que maneja Simmel (1999, p. 38):

La moda es imitación de un modelo dado y, de este modo satisface la necesidad de apo-

yo 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.

La nueva imagen de María Eugenia es una ilustración de lo que desea proyectar; ella quiere diferenciar y destacar, sin embargo, usa la moda como apoyo, aunque esta sea colectiva. El cambio que ocurre en ella se da de afuera hacia adentro. El impacto se produce cuando llega a París y observa a las mujeres del entorno. Lo que ve fuera le hace identificarse y exteriorizar una faceta que mantenía oculta en el internado. La moda le entra por los ojos e impregna todo su ser. Esta transformación se vive como una iluminación. Los cambios se logran después de conectar consigo misma frente a los espejos de las casas de moda y empieza una nueva vida que se desarrollará posteriormente en Caracas, en su mayor parte, frente al espejo de tres cuerpos de la habitación, donde jugará a construirse a placer una y otra vez en el detallado ritual del arreglo. Una vez que cambia de atuendo se ubica en un rol muy distinto; cambian sus gestos, sus palabras y su proyección. Esto le abre las puertas de un nuevo mundo en el que se siente personaje principal de alguna historia y empieza a desplegar una rebeldía expresada en la moda y el maquillaje. Pero la rebeldía de María Eugenia es de actitud y de traje. Para ella, y para la época en la que se desarrolla la obra, cortarse el cabello, estrecharse el vestido y pintarse con labial rojo representa un acto de osadía. El refinamiento intelectual y de imagen le hace entrar en rebelión con la vida familiar, lo cual irá acompañado de una rebeldía de palabra. Tales ideas pasan apenas a lograr el efecto deseado: contradecir y mortificar; esa rebeldía tiene lugar únicamente dentro de la habitación y la casa de la abuelita, no pasan de ahí.

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 dudas importantes de su vida serán confrontadas y reflejadas en el espejo. El éxtasis ante el espejo es una complacencia en sí misma y su recién descubierta belleza. Squicciarino (1990, p. 142), en relación a la figura femenina muestra un poco la búsqueda que inicia María Eugenia frente al espejo: "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".

Con el nuevo estilo que adquiere se siente totalmente satisfecha. Así lo transmite en el fragmento epistolar 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), y agrega: "Tú, yo, todos los 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).

El efecto del cambio de actitud que se genera en ella a través del atuendo, el peinado y el maquillaje se puede ver registrado en esta cita: "Ahora no; ahora ya me había tocado la varita mágica, andaba con soltura, con seguridad y con muchísima gracia" (De la Parra, 1996, I, p. 42).

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 nueva personalidad es el inicio de ese diálogo que María Eugenia inicia con su cuerpo: "París se le ofrece como un espejo" (Palacios, 2001, p. 252). Su estancia en la ciudad luz se le ofrece como una revelación que le hace cambiar de ideas. Dicha ciudad, conocida en todos los tiempos como epicentro de la alta moda y la vida mundana, se convierte en ese espejo en el que ella refleja todos sus anhelos de libertad. En ese particular Palacios (2001, p. 253) 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 Sacré Coeur no podían enseñarle.

El autodescubrimiento que ocurre en María Eugenia integra al espejo como interlocutor perfecto con ese diálogo que inicia con su cuerpo. El espejo en muchas ocasiones será su cómplice y determinará la elegancia de la correcta investidura. Esta idea se puede vincular a una reflexión que hace Squicciarino (2001, p. 253) acerca de la contemplación en el espejo, la cual queda registrada en esta cita:

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.

El diálogo que se inicia entre el espejo y el personaje va a ir determinando el curso de la novela. Luego de descubrirse en el espejo y encontrar en éste un confidente que solo asiente a sus deseos de ser admirada, la novela sigue su curso centrada en éste. A través de la lámina de cristal azogado se irán viendo las transformaciones y dilemas que surgen en la vida de María Eugenia. Este 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*³ representa un movimiento del alma, el espejo también, porque a través del reflejo se involucra en todos los cambios internos y externos del personaje. Cada cambio de *toilette* es minuciosamente supervisado por el espejo para ver cómo luce. El espejo revelará al personaje sus miedos, su "doble fondo", sus secretos y todo lo que ella desconoce de sí misma. María Eugenia se fía de la lámina de cristal azogado y de lo que proyecta su imagen, nunca se vestirá sin afianzarse en su reflejo.

Hay momentos cruciales en la novela que determinan un cambio de actitud en María Eugenia, los cuales van influidos por la contemplación en el espejo, acto donde entra en juego la mirada del "yo" como contacto inicial con las complejidades y anhelos de la muchacha. En el espejo se va descubriendo como huérfana, colegiala, mujer chic, heroína de novela. Ahí también se develan los complejos familiares, la vinculación con la

3 El término *toilette* aquí se refiere al vestido, aunque en la actualidad esta palabra tiene otro significado.

soltería de tía Clara, el miedo a envejecer, y por último el reflejo de la Ifigenia sacrificada. Este elemento es clave en el desenlace de la novela y es crucial en la decisión que la lleva a sacrificarse, casándose con Leal, aceptando un destino que cree y acepta como suyo.

La armonía tela-traje

La referencia a los atuendos que se mencionan en el diario ficticio se hace recalando la tela en la que están elaborados: vestido *charmousse* de seda rosa, el de tafetán de Persia, el de crêpe de Georgette. María Eugenia no es muy exhaustiva en la descripción de los trajes, sin embargo se centra en la tela para definir la ropa que usan tanto ella como quienes la rodean. A ese respecto Martin (1996: 36) comenta: "De la Parra crea una trama literalmente tejida con los géneros y colores de los atuendos y accesorios de su personaje. Más que una simple atracción femenina hacia lo bello o lo *chic*, la tela que cubre el ser se vuelve su esencia..."

A continuación se analizarán los vestidos de María Eugenia y su tela. Se puede apreciar a lo largo de la novela que María Eugenia enfatiza mucho en la tela como esencia del traje que la cubre, seleccionando trajes elaborados con telas de mucha caída, movilidad, generalmente de seda o derivados de ésta. Se hará una aproximación al personaje a través de los trajes elegidos según la moda parisina y que son descritos a través de sus palabras, usando la tela como definidor principal, se intentará distinguirlos por la importancia y simbología que tiene cada traje en la obra.

El vestido de tafetán de Persia (Figura 1)

Se conocen muy pocos detalles de este vestido pero la tela lo dice todo. El tafetán de Persia es una tela fina y dura de seda que se utilizaba mucho para los trajes de noche del siglo XIX. María Eugenia refiere que es demasiado escotado para exponerse con él al sereno. La escogencia de este traje la hace a sabiendas de que conocerá esa noche al "cacareado" Gabriel Olmedo, por lo que ya de antemano se empieza a activar el arte de la seducción a través del atuendo. Desde que abre el armario de luna y reflexiona sobre cuál vestido se pondrá está agudizando los mecanismos de seducción para el tipo de impacto que desea causar. La escogencia del vestido de tafetán de Persia está cargado de significado, lleva un mensaje implícito; con este quiere hacerse notar y cautivar a



"Y así mientras mis ojos iban de un vestido a otro vestido, mis labios murmuraban por lo bajo a modo de letanía:

- ¿Cuál me pondré? ¿cuál me pondré? ¿cuál me pondré?

Y por fin resolví ponerme mi vestido de tafetán de Persia" (De la Parra, 1996, I, p. 176).

"(...)y mi vestido de tafetán de Persia es demasiado escotado para estar al sereno sin abrigo" (De la Parra, 1996, I, p. 183).

Figura 1. Vestido de Tafetán de Persia.

los comensales. Con este vestido se prepara para encantar a Gabriel, y a todos los asistentes en la primera cena en casa de Mercedes, la noche que se conocen. El deslumbramiento que produce en Gabriel la hace sentir "el delicioso sentimiento de su propia importancia", luego de observarse entre la multitud de espejos de casa de Mercedes, por lo que se deduce que es un traje muy seductor y osado, tomando en cuenta que al ser descrito como "demasiado escotado" por ella misma, se puede percibir el efecto que causaba en la época. Vale la pena recordar que esta es la etapa del luto y de la aparente rebeldía, la cual solo va expresada en el atuendo, el labial carmín de Guerlain y las palabras.



- (...) ¿Por qué no te pusiste tu vestido crêpe Georgette; el de ourlet à jour que a mí me gusta tanto? (De la Parra, 1996, I, p. 208).

- ¡Pero es que todas las noches el mismo crêpe Georgette, por más que a ti te guste me parece demasiado!... (De la Parra, 1996, I, p. 208).

Figura 2. Vestido de Crêpe Georgette.

El vestido crêpe Georgette (Figura 2)

Se sabe que es negro, sencillo y *seyant*, además de la tela. El crêpe Georgette es una tela brillante, generalmente en seda, o combinación de seda y algodón, seda y rayón y otras mezclas. Lo demás queda en la imaginación del lector. Por lo que refiere el texto ya ella lo ha usado varias veces para ir a cenar en casa de Mercedes, a quien le parece que le sienta muy bien, incitándola a que lo use de nuevo: "Cuando una *toilette* queda bien se abusa de ella tanto como se puede. Con mucho mayor motivo tratándose de un vestidito negro, tan sencillo, tan *seyant*..." (De la Parra, 1996, I:209). El lector puede imaginar un traje impactante, de muy buen tono, considerando el refinado gusto de Mercedes. Al igual que el vestido anterior este traje es de la etapa del luto, del descubrimiento de su po-

breza, de la rebeldía contra las tradiciones. Sin embargo, el color negro le da una sobriedad que en juego con la tela y cortado a la moda le dan un toque elegante. Con este traje se le vislumbra velada por un aura de misterio.

El vestido blanco de crespón de China (Figura 3)

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". La tela es crespón de seda cruda y se puede percibir en la lectura como vaporosa y con mucha caída. Este es un momento que marca la diferencia, 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 representa lo 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 apertura de las ventanas como fin del luto simboliza que se está abriendo a una oportunidad de matrimonio. Ella así lo comprende cuando comenta en voz baja "¡Estoy en venta!... ¿Quién me compra?..." (De la Parra, 1996, II, p. 66) La mujer en la ventana tiene una simbología doble. Según Balló (2000) es un acto reflexivo y una especie de prisión para la imaginación. Esta idea se complementa con esta cita:

En el universo femenino, el gesto de acercarse a la abertura de una pared es como una pausa reflexiva, normalmente patética. La mujer en la ventana vive en la frontera entre el mundo cerrado del hogar y el exterior. La sensación es ambigua, porque son escenas de protección pero también de cerco. La ventana cerrada, abierta, tapiada, con rejas, será el muro que se ha de romper para liberar la imaginación centrífuga. (Balló, 2000, p. 22)

Con este traje se despierta la necesidad de autocontemplarse 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. 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 como espejo.



"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).

Figura 3. Vestido de crespón de China blanco.

El vestido *charmeuse* de seda rosa (Figura 4)

Este vestido lo saca de su closet el día en que Leal le hace la primera visita: "Entonces, naturalmente, resolví sin discusión, ponerme mi vestido de *charmeuse* rosa, ya que en mi opinión el color rosa es mi verdadero color" (De la Parra, 1996, II, p. 84). El *charmeuse* es una marca registrada de un tejido lustroso y ligero. La descripción no es muy amplia, pero deja ver que es "sencillo, delicadísimo". La escogencia de este atuendo se centra en los mecanismos de seducción que quiere desplegar aunque no le guste el pretendiente, ella quiere usar su belleza como poder para desdenarlo. La seda le otorga el toque sensual. María Eugenia hace todo un ritual del arreglo el día que escoge este traje para recibir a Leal. Luego de tener muchas divagaciones en la escogencia decide usar el rosa. Como se aprecia este es

otro vestido que marcará el curso de la novela y a partir del día que recibe a Leal usando las flores de mayo en la cintura como complemento, se convierte de "dominadora en dominada", como si el haber prendido esas flores provenientes de él en su traje la condenaran a pasar a ser de su propiedad. María Eugenia planifica el efecto que desea causar, e incluso los parlamentos que hará una vez que reciba a Leal. Llama la atención el esmero que pone en el maquillaje, el realce de la prenda con las dos flores de mayo y toda la indecisión que genera ese ritual de embellecimiento. El uso del lápiz alrededor de los ojos para lucir cierto carácter, el perfume Nirvana de Bichara. María Eugenia avanzaba envuelta por el perfume y va dejando una deliciosa estela a su paso. Se entiende que en la religión budista el Nirvana es un término que significa la extinción de la existencia y produce una elevación en el ser. Esa extinción se asocia al estado cero, al vacío donde el alma se funde con el todo para re-



"Entonces, naturalmente, resolví sin discusión, ponerme mi vestido de *charmeuse* rosa, ya que en mi opinión el color de rosa es mi verdadero color (...)" (De la Parra, 1996, II, p. 84).

"Mi gentil persona, (...) se hallaba envuelta en un sencillo y delicadísimo *gown* de *charmeuse* color rosa" (De la Parra, 1996, II, p. 85).

Figura 4. Vestido de *Charmeuse* de seda rosa.

crearse de nuevo, es plenitud y fusión con el todo, es un estado indescriptible en el cual la vibración llega al nivel más alto y se produce una expansión en el ser. El hecho de que María Eugenia vaya envuelta en esta esencia la hace imaginar sublimada y elevada por este estado. El ritual del arreglo adquiere una connotación mística al colocar las flores en la cintura y proyectarse elevada por la vibración del Nirvana de Bichara. María Eugenia va envuelta en esta deliciosa mezcla de olores y el estado que describe es etéreo, sutil, sublime, casi celestial. Sin embargo, apenas entra al salón, esta esencia choca con la fragancia de Leal (*Origan de Cotty*) y se anula, como si esto fuera simbólico de la anulación que sufrirá su alma una vez que lo acepte. Junto con su fragancia, se desvanece su personalidad y pasa de ser "vencedora a ser vencida". A partir del momento en que María Eugenia recibe a Leal empieza a manifestarse el desacuerdo entre su conducta y sus convicciones y pierde por completo la sensación de importancia que se conjugaba con la estela del perfume. Se puede apreciar cómo esa displicencia se disuelve apenas se encuentra ante Leal. Ahí ese estado elevado y espiritual del Nirvana se disuelve. La fragancia de Leal, excesivamente fuerte y mezclada con el olor del tabaco, opaca su Nirvana haciéndola descender a una realidad completamente terrenal. A partir de ese momento lo que cuenta es la seguridad que éste viene a ofrecerle, aunque la misma represente su anulación. El efecto del aroma del *Origan de Cotty* hace un impacto inmediato en ella, la hace poner los pies en la tierra, la hace bajar abruptamente la vibración.

El vestido blanco de organdí (Figura 5)

Este vestido, que estrenará la noche de la huida con Gabriel, lo escoge porque quiere ir "bien clara y vaporosa, como van las novias cuando salen de la iglesia del brazo de su novio". El organdí es una tela de algodón muy ligera, brillante y transparente, endurecida por un proceso químico. Al igual que el otro vestido blanco representa lo virginal: "Con mi traje esponjado que me hacía tan fina en su anchura flotante de niebla..." (De la Parra, 1996, II: 246). También asocia este atuendo etéreo a un traje de bailarina, y empieza a hacer gestos, conectando con su silueta en el espejo, fascinada ante su propia imagen.

Luego esa "indecisión y transparencia" con que la retrata el traje de organdí termina paralizándose ante su inmaterialidad. Ahí ya se ve cómo el vestido la introduce en la simbología del alma escindida del cuerpo, como si ella presintiera el destino que le espera. Este vestido blanco, lejos de retratarla como una novia, termina remitiéndola a imágenes de muerte, miedo y negros augurios:



"Para irme bien clara y vaporosa, como se van las novias cuando salen de la iglesia del brazo de su novio, me puse mi vestido blanco de organdí que no me había estrenado todavía. Con mi traje esponjado que me hacía tan fina en su anchura flotante de niebla, me asomé al espejo y el espejo animado solamente con luz de luna y de estrellas, me retrató indecisa y transparente como si fuera la visión ideal de algún poema" (De la Parra, 1996, II, p. 246).

Figura 5. Vestido blanco de organdí.

(...)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)

El vestido de Encaje Chantilly (traje nupcial) (Figura 6)

El encaje Chantilly es un encaje de bolillos propio de numerosas ciudades europeas. Tiene motivos consistentes en grupos de flores y pequeños puntos distribuidos sobre un fino fondo. Este vestido representa el sacrificio, la rendición absoluta, el porvenir oscuro, la abdicación del propio yo.

El paso del vestido rosa al vestido de novia va mostrando cómo María Eugenia se va despersonalizando. Se puede interpretar el rosa como el color que simboliza la alegría de vivir en el imaginario occidental. La prohibición que le hace Leal de usar el traje de charmeuse de seda rosa, es una manera de arrebatarle 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 ella ha elegido conscientemente y su disposición para disfrutar la vida. Esa despersonalización se ilustra en este razonamiento formulado 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).

Se observa cómo María Eugenia se va mimetizando con el ambiente, se convierte en otra, pero también se percibe su descontento, por eso se sabe 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, 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". Steiner (2001, p. 13), refiriéndose a la tragedia ilustra esta realidad en la siguiente cita:

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.

La 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



"El vestido desgonzado con sus dos mangas vacías que se abren en cruz y se descuelgan casi hasta llegar al suelo, es un cadáver... parece el cadáver de una doncella que no tuviese cuerpo..." (De la Parra, 1996, II, p. 280)

"... abrí la puerta, y era el vestido de novia que en brazos de tía Clara, venía rebotando de espuma su caja de madera" (De la Parra, 1996, II, p. 278)

"(...) mis ojos se pierden por el ensueño de espuma (...)" (De la Parra, 1996, II, p. 280).

Figura 6. La nube blanquísima de encaje Chantilly.

vestido nupcial, 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 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 se servirá de la indumentaria más oportuna para representarla en esa ocasión: el vestido de encaje Chantilly.

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. Aun 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 hacia 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 (...)” (De la Parra, 1996, II: 241). Previamente su alma ha expirado, por lo que la simbología del traje hace alusión 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, avanzando 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 confabulan varios 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.

El vestido de novia genera visiones de sacrificio y muerte. La noche de la huida, las revelaciones que surgen frente al espejo conectarán a María Eugenia con su sino. Su curiosidad frente al espejo 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.

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 exigen-

cia 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, I, p. 280).

Hay una negación de sí misma que parte del vestido vacío. Un vacío que será llenado con su cuerpo solamente. Porque como ella misma lo ha declarado, su alma ha expirado. Y para recalcar esa idea 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. Ella 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 (1997, p. 70) expresa: “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.” La carga emocional que María Eugenia otorga al traje de novia es trascendente, su simbología es mística como se ha venido desarrollando.

Vale la pena destacar que la identidad en la novela está supeditada a la moral, los valores, los principios. Ese es un discurso constante en la obra. El teórico Taylor (1996, p. 17) aborda la vinculación existente entre estos tópicos y afirma: “La identidad personal (*selfhood*) y el bien o, dicho de otra manera, la individualidad y la moral,

son temas que van inextricablemente entretreídos". La autora de *Ifigenia* 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 se ha podido apreciar en la lectura de la novela lo que la abuelita pregona como moralidad femenina, todo lo que significa ser una mujer virtuosa, exaltando el sacrificio como la más alta cualidad en una mujer.

Consideraciones finales

Para concluir este trabajo basado en la moda, es importante resaltar que la confección de una imagen a través de las palabras es una proeza que en manos de Teresa de la Parra se convirtió en obra de arte. La autora supo construir personajes interesantes y demostrar todo el juego psicológico con las posibles rebeldías que se esconden detrás del vestido, el cúmulo de costumbres y estilos que dibujan a la sociedad caraqueña de la época, pero en este caso, encubierta y revelada por los trajes. A pesar de que muchos críticos se debatieron en el dilema de apreciación de la obra de Teresa y de la aceptación de María Eugenia como algo realmente serio, 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 con unos matices muy particulares.

Cuando se analiza la obra es importante destacar que aún no existía la fotografía a colores. Por este motivo se puede obtener mayor información en el vestido escrito que se nos muestra en la novela, en muchos casos la descripción de los atuendos es más ilustrativa que una foto. Mediante la descripción se siente y percibe todo el colorido y el movimiento de la moda de la época.

El perfume también tiene un papel relevante en el ritual del arreglo, ya que forma parte de la identidad de la protagonista; siempre el acicalamiento irá aureolado con el perfume Nirvana de Bichara, por eso se considera pieza clave en la construcción de la belleza y la identidad 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 con-

tradictorio y quebradizo, sus convicciones se desbaratan cuando se enfrenta a cualquier encrucijada, es un ser tomado por la incertidumbre y la duda.

El elogio al sacrificio, la humildad y la modestia de la mujer es un discurso constante en la novela. Por eso la idea de la huida con un hombre casado aleja a la heroína de esa senda del bien y lo correcto. Todo esto influye en la decisión final de sacrificarse por la familia y el buen nombre, al igual que la Ifigenia mítica lo hace por la Hélade.

Se concluye que en la novela la identidad rebelde es un simulacro. La Parisián elegante irá desmoronándose, la rebeldía se disolverá ante los primeros signos de oposición adaptándose a patrones establecidos en la sociedad y con ello se muestra la poca participación que tenía la mujer en la escogencia de su destino, en todo caso supeditada a la figura masculina.

Tomando como base las palabras de la protagonista de *Ifigenia* se han elaborado unos bocetos para los trajes más representativos y que están cargados de una simbología en la novela. Se presentaron imágenes de los bocetos de los trajes de María Eugenia, construidos a través de las palabras del texto y previamente esbozados en los apartados anteriores por el nombre de la tela. Los vestidos de María Eugenia fueron diseñados con la finalidad de materializar las palabras, darles forma y vida a través de un elemento tan trascendente para Teresa de la Parra, como lo es la moda.

Referencias

- Balló, Jordi (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Barthes, Roland (1978). *Sistema de la Moda*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bohórquez, Douglas (1997). *Teresa de la Parra: del diálogo de géneros y la melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana /CDCHT. Universidad de los Andes.
- De La Parra, Teresa (1996) *Ifigenia* (Tomo I y II). Caracas: Monte Ávila Editores.
- De la Parra, T. (1982). *Teresa de la Parra. Obra (Narrativa, Ensayos, Cartas)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Flügel, John (1964). *Psicología del Vestido*. Buenos Aires: Editorial Paidós
- Foucault, Michel (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona. Editorial Paidós.

María Carmela Malaver Narváez

Moda, belleza e identidad en *Ifigenia*

García Calvo, A. (2000). La rotura del sujeto: acerca de la tragedia. *Revista Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*, No. 42, 45-55.

Lipovetsky, Giles (1999). *La tercera mujer*. Barcelona: Anagrama.

Martin, Claire Emilie. (1996). "Ifigenia y el lenguaje de la moda." En Dimo e Hidalgo (Comp.). *Escritura y Desafío Narradoras Venezolanas del siglo XX*. Caracas: Editorial Monte Ávila.

Palacios, María Fernanda (2001). *Ifigenia: Mitología de la doncella criolla*. Caracas: Ediciones Angria, CANTV y Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación.

Simmel, Georg (1999). *Cultura femenina y otros ensayos*. Barcelona. Alba Editorial.

Squicciarino, N. (1990). *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Editorial Cátedra.

Steiner, George (2001). *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Taylor, Charles (1996). *Fuentes del yo: La construcción de la identidad moderna*. Barcelona. Paidós

Wolf, Naomi (1991). *El mito de la belleza*. Barcelona: Emecé editores.

Imágenes/ Bocetos:

Diseñadora: Tatiana Sledzinski

Los bocetos de los trajes de María Eugenia han sido diseñados para apoyar este trabajo basándose en la descripción del texto y cotejando con imágenes de moda de la época en donde la diseñadora y la autora de este trabajo ahondaron en cada traje descrito en la novela. La materialización de estas imágenes fue encomendada a la Diseñadora de modas Tatiana Sledzinski.