

EL *BILDUNGSROMAN* FRACASADO EN LATINOAMERICA: EL CASO DE *IFIGENIA*, DE TERESA DE LA PARRA

POR

EDNA AIZENBERG

State University of New York

En un reciente estudio sobre la crítica feminista y la literatura latinoamericana, Cynthia Steele postula que un modo de narración típicamente femenino en Hispanoamérica es lo que ella llama el «*Bildungsroman* fracasado» (*failed Bildungsroman*). Este vendría a ser una versión de la tradicional novela de aprendizaje en la cual la heroína, en vez de lograr la autorrealización y la integración personal —como es el caso masculino—, termina frustrada, sacrificada o muerta¹. En otro comentario sobre el *Bildungsroman*, Martin Swales escribe que una característica primordial del género es la dialéctica que propone entre la realidad cotidiana y los impulsos interiores, entre lo que la vida exige del protagonista y la imaginación poética que le permite sobreponerse a estas exigencias. La centralidad de la imaginación en la novela de iniciación explica por qué los problemas estéticos y la ficcionalidad son aspectos esenciales del género; de hecho, según muchos críticos, son su aspecto *más* esencial².

En este trabajo me propongo examinar la obra de Teresa de la Parra, *Ifigenia* (1924), utilizando las ideas de Steele y Swales como andamiaje crítico³. *Ifigenia* es una de las primeras manifestaciones del ideario feminista en la narrativa hispanoamericana, y me parece que una discusión de la novela como un «*Bildungsroman* fracaso» y un análisis del papel de la discursividad en la obra pueden tener un interés que va más allá del texto de Parra. La historia de María Eugenia Alonso y su lucha por la

¹ Cynthia Steele, «Toward a Socialist Feminist Criticism of Latin American Literature», *Ideologies and Literature*, 4, Second Cycle, No. 16 (1983), p. 327.

² Martin Swales, *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse* (Princeton: Princeton University Press, 1978), p. 4.

³ Cito la novela de Parra por la edición publicada en Caracas: Alfadil Ediciones, 1981.

autorrealización ilustra de manera cabal algunos de los elementos principales de la agenda literaria feminista: el problema de la escritora y la tradición novelística masculina (ejemplificada por el *Bildungsroman*); la problemática de la mujer, el proceso creativo y la censura (María Eugenia es una mujer que escribe y cuya escritura se ve afectada por la oposición de la sociedad), y la cuestión del impacto de los cambios sociales sobre las mujeres (el conflicto de María Eugenia es resultado de sus experiencias en un ambiente más abierto fuera de su país natal).

A principios de este siglo, Wilhelm Dilthey dio la definición canónica del *Bildungsroman* cuando escribió:

A regulated development within the life of the individual is observed, each of its stages has its own intrinsic value and is at the same time the basis for a higher stage. The dissonances and conflicts of life appear as the necessary growth points through which the individual must pass on the way to maturity and harmony (Swales, p. 3).

La esencia de la definición de Dilthey es que el joven protagonista del *Bildungsroman*, lanzado en su viaje hacia la madurez, se ve involucrado en un proceso *positivo*, un proceso que culmina con la integridad personal y social. La novela que Dilthey utilizó como base para su definición es el modelo clásico del género, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96), de Goethe, donde, según el autor, el héroe, a pesar de sus necesidades, llega a un feliz término⁴. Más cerca, en nuestro ámbito latinoamericano, podemos citar el ejemplo de *Don Segundo Sombra* (escrito en 1926, en la misma época de *Ifigenia*), donde el adolescente Fabio Cáceres, comenzando como hijo ilegítimo y huérfano de padre, pasa por un edificante proceso de aprendizaje en las inmensidades pampeanas, y llega así a su mayoría de edad como legítimo gaucha y legítimo terrateniente, epítome de las virtudes individuales y colectivas de la sociedad argentina.

¿Cómo se relaciona *Ifigenia* con este modelo? Antes de discutir la novela como maniobra transgresiva y violación del paradigma, quisiera destacar que el modelo mismo es equívoco: no todos los *Bildungsromans* masculinos concluyen con un *happy ending*. En efecto, la crítica reciente ha subrayado la incertidumbre de muchas novelas de iniciación, la ambigüedad en cuanto al logro final por parte del protagonista de la tan deseada autorrealización. (Esta ambigüedad es resultado de un número de factores, entre ellos la naturaleza autobiográfica de muchos *Bildungsromans*, que impide una resolución definitiva de la historia.) Pero, a pesar

⁴ Jerome Hamilton Buckley, *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding* (Cambridge: Harvard University Press, 1974), p. 12.

de la ambivalencia de más de una novela de aprendizaje, la intuición central del género es que, a la larga, el individuo *sí* puede encontrar lo que Jerome Buckley llama «*some ultimate coherence*». Y el instrumento que le permite lograr esta coherencia es la imaginación estética y moral, que anima y sobrevive a la difícil e inquieta época de la juventud (Buckley, p. 282).

Si la descripción de Buckley tipifica o al menos está implícita en el *Bildungsroman*, *Ifigenia* viene a ser una transgresión rotunda del género. La obra contiene sus características más importantes, pero a la vez pone en duda, cuestiona, sus intuiciones principales, y son estas características y este cuestionamiento lo que ahora quisiera detallar.

Ifigenia tiene los componentes centrales del *Bildungsroman*: juventud y orfandad, provincialismo, la sociedad circundante, conflicto intergeneracional, autoeducación por medio de experiencias vivenciales y de lecturas prohibidas, una prueba amorosa —el vía crucis del amor— y la búsqueda de valores y de una vocación (Buckley, p. 17). La novela es la crónica del viaje hacia la madurez de María Eugenia Alonso, una joven venezolana que vive con su padre viudo en Europa, donde recibe su educación escolar y donde experimenta la libre y elegante *vie parisienne*. Cuando su padre muere inesperadamente, esta fase de su formación termina, y María Eugenia, sola y sin guía, se ve obligada a regresar a Venezuela para vivir con su abuela y su tía solterona, Clara. Bajo la tutela de estas dos venerables matronas, la joven inicia la próxima etapa de su proceso formativo: el aprendizaje de los rituales sociales y domésticos apropiados para una venezolana de clase alta, restringida por la sociedad al consabido triunvirato de *Kinder, Kirche y Küche*. Aburrida por la monotonía de la vida provincial caraqueña, y continuamente en conflicto con sus mentoras a causa de las restricciones que le imponen, María Eugenia comienza un proceso paralelo —pero secreto— de autoiluminación: cuando está sola en su cuarto lee todo tipo de literatura y escribe, primero, una carta muy larga a una amiga; luego, un diario que lleva, interrumpe y vuelve a llevar. El próximo paso de su proceso de maduración, el vía crucis del amor, se inicia cuando María Eugenia, en la típica manera del *Bildungsroman*, se ve involucrada en dos relaciones amorosas, una edificante, la otra humillante. Estas relaciones, el encuentro pleno de amor con Gabriel Olmedo, y el encuentro vacío de amor con César Leal, le obligan —de nuevo siguiendo las normas del género— a reconsiderar y definir sus valores. Cuando María Eugenia concluye este doloroso proceso de escrutinio interior y decide capitularse al «Monstruo Sagrado de siete cabezas que llaman: sociedad, familia, honor, religión, moral, deber, convenciones, principios», su iniciación ha concluido. Ella es Ifigenia, sa-

crificada como tantas mujeres en el pasado a la «Divinidad omnipotente que tiene por cuerpo el egoísmo feroz de los hombres» (p. 368).

Cumpliendo su contrato autorial con el género del *Bildungsroman* en todos estos detalles, Teresa de la Parra, no obstante, viola la intuición de una coherencia final y la fe en la imaginación estética y moral que Buckley postula como esencia de muchas novelas de iniciación. La integridad personal y social que constituye el *telos* del *Bildungsroman*, y que se logra a través de una interacción fructífera del yo experimentador con el yo narrador —de lo interno con lo externo—, simplemente no existen en *Ifigenia*. Al contrario: la protagonista continuamente subraya la brecha entre las dos esferas, recordándonos cuán hábil se ha vuelto en el arte de fingir (p. 265). Esta capacidad para enmascarar sus sentimientos, aspiraciones y actividades literarias es la manera más importante que María Eugenia tiene para hacerle frente al abismo que separa sus espacios interiores y exteriores. En la teoría del embuste que ella elabora, la mentira se convierte en el modo más eficaz de conciliar «discretamente el despotismo con la libertad» (p. 120); en otras palabras: la mentira es una herramienta para encubrir la fragmentación, no un instrumento para lograr la integridad.

Otra forma en que *Ifigenia* subraya la falta de autointegración es por medio de la ironía. Teresa de la Parra menciona este recurso en sus observaciones sobre la novela⁵, y su importancia se destaca no sólo a través del intento general de la obra, sino también de los comentarios de la protagonista. Por ejemplo, cuando María Eugenia, ahora aparentemente «amaestrada», detalla cómo sus deseos constantemente tienen que ceder ante los de su novio —un chauvinista pomposo y dominador—, ella dice: «Es lo cierto del caso que me entiendo con mi novio a las mil maravillas» (p. 265). Y cuando, como parte del mismo proceso de domesticación, ella cuenta que ha cambiado sus modales independientes y sus intereses intelectuales por el rezo, la cocina y el calado, comenta, mientras lee las tan queridas páginas escritas que ha abandonado: «Gracias a su lectura he podido comprobar los inmensos progresos realizados por mí en esta ardua y florida cuesta del bien» (p. 226).

«La ardua y florida cuesta del bien» es precisamente una descripción del *Bildung*, del movimiento hacia la autointegración; pero el intento de las palabras se ve subvertido por el sarcasmo. La dirección en que María Eugenia se está moviendo es claramente cuesta abajo, con vislumbres de

⁵ Teresa de la Parra, *Obras completas de Teresa de la Parra* (Caracas: Editorial Arte, 1965), pp. 851-852.

libertad, de no ser un «objeto», al principio de la novela (p. 30), y un progresivo avasallamiento y objetivación al final.

La crónica del *Bildung* fracasado de María Eugenia Alonso, el registro de la tensión entre su potencialidad y su actualidad (la terminología es de Swales, p. 29), se da a través de sus prácticas discursivas: la lectura y la escritura. Este tipo de actividad imaginativa autorreflexiva es importante en las novelas de aprendizaje, ya que, como mencioné al principio, la esencia del género es la dialéctica que establece entre la poesía del corazón y el prosaísmo de la realidad. Esto explica por qué muchas novelas de iniciación son a la vez *Kunstlerromane*, relatos del desarrollo de un talento artístico —poeta, escritor, actor— para quien la empresa creativa es un medio para explorar el yo e investigar cómo ese yo puede relacionarse provechosamente con la sociedad. El *Bildungsroman*, con frecuencia, ostenta su propia ficcionalidad —y en este sentido el género es muy moderno— precisamente porque el trabajo discursivo le es tan central: sabemos claramente que estamos en el reino de lo narrable mientras seguimos al protagonista en su viaje de exploración.

Las primeras palabras de *Ifigenia* son: «Una carta muy larga donde las cosas se cuentan como en las novelas» (p. 23). Desde el comienzo de la obra nos adentramos en el mundo de la textualidad, mientras María Eugenia le habla a su lectora (la amiga ausente destinataria de la carta) de su afición a las novelas y su talento literario, como así también de su intención de relatar su historia a manera de novela. Escribe: «Somos héroes y heroínas en la propia novela de nuestra vida, que es más bonita y mil veces mejor que las novelas escritas» (p. 26). A lo largo del libro, la literatura efectivamente se transforma en el instrumento que la joven venezolana utiliza para explorarse a sí misma en relación a su circunstancia y para encontrar un papel significativo en la sociedad. A la vez que escribe lo que denomina la novela de su propia vida, primero en la carta, de unas cien páginas, que forma la parte inicial del libro, y después en el diario, que constituye el resto de la obra, María Eugenia testimonia su lucha por conocerse. Revela la disyunción entre su concepto del *Bildung* y la concepción societaria del *Bildung* femenino; expone los mecanismos que utiliza para sobrellevar esta penosa disyunción, y confiesa su reconocimiento cada vez mayor de que le falta la fuerza de voluntad para poner en práctica sus convicciones liberacionistas.

Justamente porque le falta esta fuerza, la escritura —junto con la lectura—, en efecto, constituye la única forma para trascender las limitaciones de su condición. Cuando María Eugenia está encerrada en su habitación es cuando —irónicamente— se siente más libre, porque allí, dice, «escribo todo aquello que se me antoja, porque el papel... me guarda con

todo amor cuanto le digo, y nunca jamás se escandaliza ni me regaña...» (p. 124). Esta escritura también es libertadora porque le ofrece la oportunidad para desafiar —si bien a escondidas— el discurso masculino dominante. En contraste a la «flatulencia» declamatoria que fue el orden del día en la narrativa (patriarcal) latinoamericana de principios de siglo —y que Ifigenia satiriza en un discurso altisonante de César Leal (pp. 269-70)—, la protagonista escribe una prosa limpia, desinflada⁶. Al torcerles el cuello «a las aves chillonas de la elocuencia», María Eugenia trata de afirmarse y de encontrar una vía de emancipación⁷. La pérdida de esa vía representa la aniquilación de la joven heroína, así que al final de la novela, cuando es forzada a abandonar tanto su esperanza de libertad como su escritura, las hojas de papel, antes símbolo de independencia, se vuelven símbolo de muerte: «Esta blanca hoja cuadrada... tiene el tamaño y la blancura de esas pobres lápidas de mármol... aquí lo que escribo... es como escribir yo misma mi epitafio...» (p. 316).

La inscripción de su vida y de su epitafio es, como la misma María Eugenia indica, una reinscripción, un diálogo consciente con los modelos artísticos que ella ha internalizado. La actividad artística anterior —en particular los textos literarios— no sólo le proveen los patrones genéricos para estructurar su texto; también le ofrecen modelos femeninos que ella puede imitar en su búsqueda del *Bildung* apropiado. En sus comentarios sobre *Wilhelm Meisters Lehrjahre*n, Swales menciona la importancia del teatro en la novela. Esto es así porque el mundo teatral, al cual el protagonista se afilia en cierto momento de su formación, es el escenario donde tiene la oportunidad de ampliar su personalidad (*extend the self*) a través de la adopción de diversos papeles (Swales, p. 58). Algo similar ocurre en *Ifigenia*. Aquí también las artes escenográficas son un campo de acción donde María Eugenia puede encontrar paradigmas para la autorrealización. Cuando ella escribe, al comienzo de su carta, que es aficionada a las novelas, también dice que es amante del teatro (p. 25). Esta predilección —mencionada varias veces en el curso de la obra—, le provee uno de los pocos modelos disponibles para una vida femenina independiente. «¡Me entregaré al arte!» María Eugenia grita en un arranque de rabia causado por su impotencia. Ella será, como Teresa Carreño —una conocida pianista venezolana de la época—, «aplaudida y celebrada en el mun-

⁶ Beth Miller menciona la «tendency toward deflated language and understatement» como una característica de la literatura femenina en su introducción a *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, ed. Beth Miller (Berkeley: University of California Press, 1983), p. 18.

⁷ En una carta-comentario sobre *Ifigenia*, Teresa de la Parra utiliza estas palabras para describir su proyecto estilístico en la novela (*Obras completas*, p. 890).

do entero» (p. 77). O será una famosa actriz: «¿Quién puede prohibirme a mí el día que yo cumpla veintiún años... que me contrate en París, Madrid o Nueva York como bailarina, cupletista o actriz de cinematógrafo?», pregunta en otro momento de indignación (p. 124).

Pero donde María Eugenia realmente utiliza el teatro y la literatura en general en la forma que lo hace Wilhelm Meister es en su adopción de varios papeles literarios femeninos. Estos sirven como filtros para sus experiencias y como puntos de cristalización para su identidad-en-formación. La protagonista de *Ifigenia* está leyendo constantemente y jugando los papeles sobre los cuales lee. Ella es, al comienzo de su historia, la niña huérfana de las novelas por entrega, y Cenicienta, tocada por la varita mágica de la vida parisina (pp. 27 y 31). Luego es la princesa cautiva de las leyendas, esperando su liberación, y Penélope, tejiendo y destejiendo pensamientos mientras lee, escribe y espera (pp. 25, 102). Más tarde es Julieta, esperando otra vez, ahora por su Romeo, su amor (p. 194). Pero de una Julieta, o de una princesa encantada y enamorada del mundo de Perrault, María Eugenia se transforma en una tímida pastora, harapienta y muda ante el imperioso rey que viene a hacerla suya y dominarla (pp. 247-48). «Julieta se murió», le dice a su amante, cuando, ya lista para contraer su matrimonio de conveniencia, se convierte en una Cenicienta desencantada, llorando la «desnudez eterna» de su «pie, que no ha de hallar jamás su brodequín, perdido» (pp. 308 y 343). Finalmente, vencida del todo, hace su último y trágico papel: «Como en la tragedia antigua soy Ifigenia... es necesario que entregue en holocausto mi dócil cuerpo... Sólo él puede apagar las iras de ese dios de todos los hombres, en el cual no creo y del cual nada espero» (p. 368).

La literatura, entonces, a pesar de ser un instrumento de crecimiento personal, es a la larga una derrota para María Eugenia. El mundo del arte y de la ficción en última instancia certifica a la mujer en su papel de do-

⁸ Además de los trabajos citados anteriormente, he consultado los siguientes estudios como material de fondo para este artículo: Bonnie Hoover Braendlin, «New Directions in the Contemporary Bildungsroman: Lisa Alther's *Kinflicks*», en *Gender and Literary Voice*, ed. Janet Todd (New York: Holmes and Meier, 1980), pp. 160-171; Lucía Fox-Lockert, *Women Novelists in Spain and Spanish America* (Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, 1979); Doris Meyer, «'Feminine' Testimony in the Works of Teresa de la Parra, María Luisa Bombal and Victoria Ocampo», en *Contemporary Women Authors of Latin America*, ed. Doris Meyer y Margarite Fernández Olmos (New York: Brooklyn College Press, 1983), pp. 3-15; Gabriela Mora, «La otra cara de *Ifigenia*: una reevaluación del personaje de Teresa de la Parra», *Sin Nombre*, 7 (1976), pp. 130-144; Nélica G. Norris, «A Critical Appraisal of Teresa de la Parra», tesis doctoral, University of California, Los Angeles, 1970, y *Teresa de la Parra ante la crítica*, ed. Velia Bosch (Caracas: Monte Avila, 1980).

ble víctima: Ifigenia y Bovary, la virgen sacrificada al chauvinismo masculino, y la joven burguesa, para quien la literatura fue el espejo de sueños imposibles. Cuando Teresa de la Parra describió su novela como «la exposición de un caso típico de nuestra enfermedad contemporánea, la del bovarismo americano», apuntaba a la obra como crónica de la disonancia entre la discursividad y la realidad (*Obras completas*, p. 684). Tal como transgrede la promesa de una integridad última que ofrece el *Bildungsroman*, arguyendo que la única coherencia factible para una mujer es la incoherencia de un yo dividido entre la conformidad exterior y la disconformidad interior, así también desmiente la fe de la novela de aprendizaje en la imaginación como una herramienta perdurable para la auto-realización. *Ifigenia* puede ser descrita como un *Bildungsroman* fracasado y un *Kunstlerroman* frustrado: su historia del desarrollo de un talento artístico no concluye con la exitosa consagración de una escritora, sino con el acallamiento de lo que el patriarcado despectivamente llama «la mujer bachillera» (p. 265).