

La buena educación. Virginia Woolf y Simone de Beauvoir



José Amícola

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Fecha de recepción: 19/5/2020.

Fecha de aceptación: 20/10/2020.

Resumen

Las siguientes reflexiones acerca de los meandros del género literario que a partir de la obra de Goethe llamamos *Bildungsroman* se inician con una disquisición acerca de las traducciones posibles de este rótulo. En mi opinión, la corriente etiqueta de “novela de aprendizaje” viene de su formulación francesa, pues como en muchos otros conceptos de la cultura alemana o rusa ha sido Francia siempre la intermediaria. En honor a la verdad, dado que es el proceso de enseñanza el que se enfatiza en las aventuras del personaje Wilhelm Meister, podría pensarse que la traducción castellana más ajustada podría ser la de “novela de educación” o “novela de formación”. Por otro lado, el hecho de que el héroe de este género haya sido siempre un varón lleva a pensar cuál habrá sido la estrategia femenina para sortear ese escollo de género (esta vez sexual). Para ejemplificar esta “treta del débil” echo mano aquí a una novela temprana de Virginia Woolf (*Fin de viaje*) y al segundo tomo de la autobiografía de Simone de Beauvoir titulado *La plenitud de la vida*.

Palabras clave: subgénero literario; educación; formación; género sexual.

The good education. Virginia Woolf and Simone de Beauvoir

Abstract

The following reflections on the meanderings of the literary genre that we call *Bildungsroman* on the basis of Goethe's work begin with a discussion of possible translations of this label. In my opinion, the current label of “apprenticeship novel” comes from its French formulation, since as in many other concepts of German or Russian culture, France has always been the intermediary. To tell the truth, since it is the teaching process that is emphasized in the adventures of the character Wilhelm Meister, one could think that the

most accurate Spanish translation could be that of “novela de educación” or “novela de formación”. On the other hand, the fact that the hero of this genre has always been a male leads one to wonder what the female stratagem might have been to overcome this gender obstacle (this time sexual). To exemplify this “trick of the weak” I use here an early novel by Virginia Woolf (*The Voyage Out*) and the second volume of Simone de Beauvoir’s autobiography entitled *The Prime of Life*.

Keywords: literary subgenre; education; formation; gender.

En la cuestión de las denominaciones de los subgéneros literarios circulan varios malentendidos. El lector no repara, por cierto, en que los casilleros con sus respectivos rótulos experimentan vaivenes socioculturales y que, por lo tanto, esas compartimentaciones pueden resultar contradictorias en lo que a sus definiciones se refiera. La más de las veces se cae en la trampa de creer, a cal y canto, en los nombres genéricos que ya no significan lo que una vez significaron. Claro que también puede suceder que la lectura de una obra se siga realizando bajo un precepto que no es el único ni el que pretendió darle su autor. Podemos citar aquí para el primer caso la ambivalencia medieval que se hace patente en la denominación de “*Divina comedia*” para la obra de Dante, o, como ejemplos segundos, la casi incomprensible querrela de Chéjov con Stanislavski, quien insistía en escenificar *La gaviota* o *El jardín de los cerezos* como melodramas, mientras que su autor les había dado los subtítulos de “comedias”, pues sentía que se debían interpretar de modo que el público también se riera.

En mi opinión, dentro de las preocupaciones de la Teoría Literaria, este tipo de desembragues debería permitirnos reflexionar más sutilmente sobre el movimiento constante en el uso de las etiquetas literarias. Creo que la pretensión de Chéjov era válida, aunque nada menos que Stanislavski no la comprendiera. Pero para ello haría falta analizar mejor el porqué de ese famoso desencuentro de la escena rusa de comienzos del siglo XX. Por mi parte, estoy convencido de que Chéjov había descubierto que el *vaudeville* de cuño francés que había tenido mucho éxito en Rusia hacia finales del XIX le estaba permitiendo a su propia pluma encontrar allí inspiración para romper con la excesiva normatividad de la tragedia lacrimosa. El subtítulo de “comedia” para las obras mencionadas parece apuntar también a la idea de darles un “tempo” rápido como lo acreditaban las piezas ligeras francesas. Si aceptamos esta última posibilidad, tendríamos una nueva comprensión de qué significa atenerse a un subgénero literario.

Que Chéjov había realizado bien su elección estilística, lo manifiesta el hecho de que las obras de otros autores coetáneos que apostaban a lo melodramático sin atenuantes cayeron poco a poco en el olvido y, en cambio, las piezas mencionadas siguen montándose en todos los teatros del mundo desde hace 120 años. Y aquí aparece la cuestión de que la lectura genérica de los textos literarios, o

dicho de otro modo, cómo ellos se interpretan bajo una marcada “ley del género” inmutable, debería tomarse como un desafío crítico y no como un dogma religioso, porque el género literario está atravesado también por múltiples variables socioculturales siempre en proceso cambiante.

La cuestión ahora es si podemos leer un subgénero literario de una manera diferente, dadas las variaciones socioculturales que se sobreimprimen a las rotulaciones genéricas. Y aquí me voy a referir especialmente a la variable extremadamente importante del sistema sexo-género como un factor que viene afectando la consideración de un modo literario complejo, sin que hasta ahora se haya tomado conciencia de un hecho que concierne no solo a la escritura, sino también al proceso de lectura o de interpretación teatral. Y este será el tercer caso, diferente del de Dante y Chéjov, de cómo debe y puede leerse un texto a partir de un precepto previo, al que podemos considerar revitalizado.

Recordemos, por otra parte, antes de entrar de lleno en el tema que nos ocupa, que la denominación de “novela de aprendizaje” en español sigue de cerca la acuñación francesa, mientras que sus orígenes alemanes como *Bildungsroman*, así como la versión rusa *roman vospitania* (роман воспитания) ponen el acento en el proceso de realización personal que brinda la educación, o, con otra palabra más amplia, lo que se llamaría la “formación”.

Así, para Goethe, a quien se celebra como el fundador del género, el asunto clave era el papel que jugaba la sociedad en el proceso de la formación sociocultural de cada joven burgués. Irónicamente el héroe novelesco en esos casos se comportaba con cierta pasividad, porque eran los acontecimientos azarosos de las peripecias aventureras de su vida los que tenían primacía y actuaban como aleccionadores sobre su itinerario. Y aunque en todas las traducciones el título de la novela de Goethe se refiera a “Años de aprendizaje”, no es un dato menor que el protagonista de la obra cronotópica fundacional lleve el nombre de *Meister* (maestro) y no de *Lehrling* (aprendiz) y que en el original se diga “*Lehrjahre*” (años de enseñanza) y no “*Lernjahre*” (años de aprendizaje), como citan las traducciones, donde se trastocan los sentidos de “enseñar” (*lehren*) y “aprender” (*lernen*).

Sin embargo, quizás la respuesta a este cruce de conceptos esté en la propia novela, donde se nos dice que se trata de un proceso portador de dos caras indiscernibles. Goethe lo dice así: “[E]r fühlte die Notwendigkeit sich zu belehren, indem er zu lehren aufgefordert ward”, o, en español: “[Wilhelm] sintió la necesidad de ser su propio maestro, porque se veía incitado a enseñar” (1980: 13).

El segundo supuesto que encierra la ley de este subgénero literario es la masculinidad de la perspectiva. Una heroína como protagonista de *Bildungsroman* era en su origen una contradicción en los propios términos. Y aquí vale la pena recordar que estas leyes nunca registradas por escrito sancionaban no solo que no hubiera heroínas de *Bildungsromane*, sino tampoco primeras personas femeninas de “autobiografías”. Así solo escapándose por la tangente de las rotulaciones,

algunas escritoras escribieron reales autobiografías pero se escudaron en que esas formas literarias eran solo “memorias”, como textos que supuestamente contaban sucesos presenciados y no vividos personalmente.

La palabra “autobiografía” parecía estarles vedada a las mujeres, entonces, dado que un texto “autobiográfico” podría pecar de poner sobre el tapete cualquier evento que dejara bajo una pícara luz los consabidos patrones de decencia, recato y modestia asociados a rajatabla al modelo “Mujer”. Sin embargo, usando lo que se ha denominado “la treta del débil”, las mujeres obviaron en muchos casos estos vericuetos sociales para la escritura, especialmente a partir del siglo XX.

Quedaría por demostrar si ciertas expresiones que presentan el recorrido de una mujer en la lucha por su realización personal y que no podían llamarse *Bildungsromane* por una normativa sociocultural, no pasarían el control de la aduana genérica bajo rótulos afines y menos disruptivos. Y, así, es dable pensar que, cuando Virginia Woolf salió a la palestra de la escritura con su primera novela *Fin de viaje* en 1915, podría haber en ese texto ecos de un *Bildungsroman* imposible.

Como es sabido, Virginia Woolf debió padecer que se le impidiera el ingreso a la universidad, considerada por entonces como un ámbito peligroso para una muchacha de las clases superiores. En este sentido, el *Out* del título de esta ficción (que yo leo en ese contexto como “hacia lo abierto”)¹ debería cargarse de un *plus* de significación, en tanto todo viaje al exterior del entorno familiar implicaba un peligro para la conservación de las virtudes femeninas.

Esa Rachel, protagonista de la primera novela de Virginia Woolf, en la condición de protegida de su tía y a la que se le ofrece la posibilidad de ver el mundo en una travesía marítima proclama una inusitada independencia en su frase “I shall never marry” que aparece al comienzo del itinerario. Desgraciadamente, para la formación de Rachel harán falta otros factores concomitantes y la narración es tremendamente injusta con su posible desarrollo, porque la heroína de este larvado *Bildungsroman* muere por las fiebres que contrae a su llegada al continente americano.

A pesar de todo, en una charla en el barco que la lleva al Nuevo Continente, su más conspicuo cortejante le dice algo a Rachel que podemos anotar en el carnet de lucha que Virginia Woolf empezaría a escribir algunos años más tarde, pero desde una voz masculina bien impostada:

Just consider: It's the beginning of the twentieth century, and until a few years ago no woman had ever come out by herself and said things at all. There it was going on in the background, for all those thousands of years, this curious silent unrepresented life. Of course we're always writing about women – abusing them, or jeering at them, or worshipping them; but it [ha]s never come from women themselves. I believe we [i. e. men] still don't know in the least how they live, or what they feel, or what they do precisely (Woolf, 1915: 215).²

¹ El título original de la novela en inglés es *The Voyage Out*.

² “Póngase a pensar: estamos en el inicio del siglo XX y hasta hace unos pocos años ninguna mujer se atrevió a

Lo que nos dice Virginia Woolf a través de su personaje tiene que ver, entonces, con que el *out* les costó a ellas mucho más que a los varones, considerando esta partícula gramatical en sus niveles tanto realmente espaciales como ficcionales.

Quizás así, rompiendo los géneros literarios para horadar las fronteras del género sexual, es como algunas mujeres escritoras que manejaron con astucia mecanismos tradicionales para su provecho, se apropiaron de la palabra considerada masculina dentro de los géneros literarios prestigiosos. Según ejemplifica Andrés Avellaneda en un texto aparecido primeramente en la revista *Espacios* (1991),

[e]sa narrativa escrita por mujeres toma los grandes modelos retóricos y los inyecta en los márgenes, los 'desprestigia' con las costumbres de las orillas y los devuelve a la circulación impregnados del nuevo uso. Sometidos a una *capitis diminutio* retórica, los núcleos prestigiosos del canon reproducen la situación de esa narrativa periférica jibarizada y la abren a la percepción, ponen al desnudo el acto de escribir en y desde la periferia. // En ese desplazamiento, en esa transferencia de fondos retóricos, se incrusta, no por casualidad, una reflexión textual sobre el escribir (Avellaneda, 2019: 28).

Siguiendo con la idea de cómo las escritoras fueron capaces de entrar por caminos desviados a un género literario colonizado por los varones, podríamos citar también esta aseveración de Tamara Kamenszain que viene de perillas a la argumentación presente:

Otra mujer, Simone de Beauvoir, ensaya la forma de ensamblar teoría y novela para darle a su objeto de reflexión un hogar en el que se sienta cómodo. Pensar sobre la mujer y escribir como mujer se unen en casa de la Beauvoir a fuerza de borrar las espesas fronteras entre géneros literarios (Kamenszain, 2019: 279).

Simone de Beauvoir y su obra literaria, entonces, serán el centro de las siguientes reflexiones, dado que esta personalidad descollante hace también el eje de mis últimas investigaciones, que aparecieron el año pasado en forma digital bajo el título de *El poder-femme. Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Victoria Ocampo*.³

En esa investigación en modo digital, coloco a la pensadora francesa en el centro de un movimiento que se caracteriza por una toma paulatina de conciencia genérica tanto a nivel literario como sexual. En mi opinión, por lo tanto, Simone de Beauvoir inicia su tarea de poner por escrito su largo recorrido de realización personal gracias a varios encuentros excepcionales que van a ser equivalentes con los que el varón héroe de *Bildungsromane* se topaba en su camino.

En este caso se tratará de la Filosofía (con mayúsculas) y la personalidad de su máximo representante del momento en Francia, Jean-Paul Sartre. Sin embargo,

expresarse por sí misma y decir lo que sea. Durante todos estos miles de años, esas vidas curiosamente silenciadas e irrepresentadas estaban ante nosotros pero en el fondo del escenario. Por supuesto venimos escribiendo desde siempre sobre las mujeres – con violencia, con burla o con adoración; pero esos textos no fueron nunca de las mujeres mismas. Creo que todavía [los varones] no tenemos ni la más remota idea de cómo viven, o qué sienten o qué hacen ellas realmente”.

3 Pueden ser consultadas en el siguiente sitio: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/80598>>

con esa *capitis diminutio* de la que hablaba Andrés Avellaneda, la autora y heroína de ese recorrido titulará los inicios de ese periplo como *Mémoires d'une jeune fille rangée* (Memorias de una joven formal). En rigor, si entramos en el análisis de lo que significaba la palabra “rangée” entre la burguesía francesa de comienzos del siglo XX, quizás podríamos decir que el término no está exento de ironía no menor que el de la palabra “*mémoires*”, pues Simone de Beauvoir era por aquella época una muchacha díscola dentro de la constelación familiar.

Si Simone era “ordenada” y “formal” (“*dutiful*” en la traducción inglesa) en su adolescencia, como parece decirnos el primer tomo de su autobiografía, es bien paradójico que, a diferencia de sus amigas, se metiera a hacer la carrera de Filosofía, que parecía de lo menos apropiado para una joven burguesa. Por otro lado, tampoco el texto de inicios significaba un dar cuenta de lo que Simone de Beauvoir vivía como simple espectadora, según se desprende del título del género *mémoires* en la tradición literaria francesa, sino que ella estaba metida hasta el cuello en los eventos que describe.

Por otra parte, podemos estar de acuerdo en que el *Bildungsroman* implica la llegada a un puerto de excelsitud a partir de las vicisitudes encontradas en el camino, que es un sendero de tropiezos y toma de conciencia. Ahora bien, yo propongo leer este ciclo autobiográfico de la autora francesa como el fabuloso chispazo que en la heroína del relato produce la revelación del diálogo intelectual con un igual. Toda esa serie autobiográfica en primera persona es un *tour de force* por el cual la autora define su realización personal en gran medida a través de su encuentro con Sartre, su mentor y amante.

Por lo tanto, lo que me interesa enfatizar es la fuerza que podemos ejercer sobre los textos leyéndolos como pertenecientes a determinado género a partir de los intereses de nuestra época, que es, en definitiva, la que según la Teoría de la Recepción determina cualquier tipo de lectura por encima, inclusive, en muchos casos, de las circunstancias originales de composición. Esta concepción sobre la autobiografía de Simone de Beauvoir es también la que el crítico Luis Otero León sostiene en un artículo de 2008, donde este autor pone el acento en el camino de formación intelectual que se pone en evidencia en sus obras, pues

Simone de Beauvoir culmina el proceso de acercamiento de la novela de formación sentimental del S.XIX a la *Bildungsroman*, sin caer en la idea romántica del amor. Beauvoir lo consigue en sus obras *Mémoires d'une jeune fille rangée* (Memorias de una joven formal) y *La Force de l'âge* (La plenitud de la vida), porque en ellas la formación intelectual-sentimental es verdaderamente un proceso iniciático, emprendido desde la adolescencia y que culmina con la joven hacedora y sujeto activo de su propio destino (Otero León, 2008: 2).

No es un dato menor que el segundo tomo de la autobiografía de Simone de Beauvoir esté dedicado a Jean-Paul Sartre. A partir del inicio de estos recuerdos de su vida adulta, la autora hace hincapié en el momento de adquisición de su cuarto propio como clara alusión a la obra de su antecesora inglesa. Pero lo que es tan importante como la trayectoria de una genealogía que marca este primer detalle

escriturario es el hecho de que Simone de Beauvoir se refiera al reencuentro con Sartre como el dato más significativo de su vida a nivel de su realización personal.

Sartre será a partir de ahora el “*Compagnon de voyage*” de modo insoslayable (1960: 33). El inicio de *La plenitud de la vida* es asimismo el momento en que esta pareja paradigmática del siglo XX decide no solo sellar un pacto de por vida con normas anti-burguesas y sexualmente revolucionarias, sino que allí comienza también con ellos una conversación interminable que será la característica esencial de una dupla que se irá tornando modélica en todo el mundo.

Por lo tanto, lo que aquí propongo es un “leer como”; es decir, leer las autobiografías de Simone de Beauvoir como “novela de formación femenina”. Y si el *Bildungsroman* necesitara una frase definitoria en el seno de su texto, ninguna le vendría mejor la siguiente y que se origina en los primeros años de la aventura conjunta con su “compañero de viaje”: “J’ avais tant de choses à apprendre que n’importe quoi m’instruisait”, o, en castellano: “Tenía tantas cosas para aprender que lo más mínimo representaba una instrucción” (1960: 64). Pero también esta otra que es esencial para mi lectura: “[...] je regagne ma propre estime”, es decir, “vuelvo a ganar mi propia estima” (1960: 87).

El otro punto insoslayable de este texto tiene que ver con la relación que la autora y su compañero les conceden a las relaciones entre arte y vida, como vasos comunicantes. Pero también hay que señalar que la propia vida de ambos parece reproducirse en espejo, como si cada uno de los miembros estuviera contestando constantemente con su acción la agencia puesta en marcha por el compañero.

Podemos decir, entonces, que mientras que en la forma modélica del subgénero literario aquí tratado, el héroe novelesco llega a la culminación de su itinerario anudando convenientes relaciones sociales que le permitirán un encumbramiento y un buen casamiento, el arco que tiende Simone de Beauvoir en su obra tiene que ver con un hecho socio-político de la mayor importancia: la Liberación de París y el éxodo de los soldados nazis de la ocupación. De tal modo, las vivencias particulares de la heroína del texto se conectan con una perspectiva macro.

De allí en adelante se abren los múltiples caminos para la intelectualidad francesa que, después de la tierra arrasada que ha producido la guerra, será llamada a cumplir con una modernización a todos los niveles de la sociedad. No es de extrañar que cinco años después de este hecho clave, Simone de Beauvoir publique la que tal vez sea su obra más significativa: *El segundo sexo*, un texto que revolucionará las conciencias no solo de Francia sino también del mundo.

Bibliografía

- » Avellaneda, A. (2019 [1991]). Canon y escritura de mujer: un viaje al centro de la periferia. En Maristany, J. (comp.). *Desde el armario. Disidencia genérico-sexual en la literatura argentina*, pp. 25-34. La Plata: EDULP.
- » De Beauvoir, S. (1960). *La Force de l'âge*. París: Gallimard.
- » Goethe, J. W. (1980 [1796-97]). *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Frankfurt/M: Insel.
- » Kamenzain, T. (2019 [1981]). Bordado y costura del texto. En Maristany, J. (comp.), *Desde el armario. Disidencia genérico-sexual en la literatura argentina*, pp. 275-281. La Plata: EDULP.
- » Otero, L. L. (2008). Las memorias como género literario y filosófico de Simone de Beauvoir: Memorialismo, *Bildungsroman* y crítica de género. En *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, núm. 60. <<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/index3.html>> (consulta: 20/2/2020).
- » Woolf, V. (1970 [1915]). *The Voyage Out*. Harmondsworth: Penguin.