Balbina Ruiz Campuzano

UNA MUJER DE LETRAS

VIRGINIA WOOLF.
UNA APROXIMACIÓN A SU VIDA Y A SU OBRA

Centro de Estudios
Filosóficos, Políticos y Sociales
Vicente Lombardo Toledano

La autora es licenciada en Filología Inglesa por la Universidad Complutense de Madrid y catedrática de inglés, jubilada, del Instituto de Bachillerato Tirso de Molina de Madrid, y diplomada en francés. Entre otras actividades, ha colaborado con el Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Politécnica de Madrid como coordinadora de cursos de actualización científica y perfeccionamiento del profesorado de inglés y de francés. Fuera de España ha trabajado en la International Commission of Jurists de Ginebra (Suiza). Ha traducido a D.H. Lawrence y ha colaborado, en sus inicios, con Amnistía Internacional.

UNA MUJER DE LETRAS

CENTRO DE ESTUDIOS FILOSÓFICOS, POLÍTICOS
Y SOCIALES VICENTE LOMBARDO TOLEDANO

DIRECCIÓN GENERAL
Marcela Lombardo Otero
SECRETARÍA ACADÉMICA
Raúl Gutiérrez Lombardo
COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN
Cuauhtémoc Amezcua
COORDINACIÓN DE SERVICIOS BIBLIOTECARIOS
Javier Arias Velázquez
COORDINACIÓN DE PUBLICACIONES Y DIFUSIÓN
Fernando Zambrana

Primera edición 2010
© CENTRO DE ESTUDIOS FILOSÓFICOS, POLÍTICOS
Y SOCIALES VICENTE LOMBARDO TOLEDANO
© del texto: Balbina Ruiz Campuzano

Calle V. Lombardo Toledano num. 51
Exhda. de Guadalupe Chimalistac
México, D. F., c.p. 01050
tel: 5661 46 79; fax: 5661 17 87
e-mail: lombardo@servidor.unam.mx
www.centrolombardo.edu.mx

ISBN: 978-607-466-027-2

SERIE TÓPICOS DE NUESTRO TIEMPO

La edición y el cuidado de este libro estuvieron a cargo
de la coordinación de publicaciones del CEFPSVLT

Dibujo de la portada de José María Galicia, a partir
de una fotografía de 1902.

Balbina Ruiz Campuzano

UNA MUJER DE LETRAS

VIRGINIA WOOLF.
UNA APROXIMACIÓN A SU VIDA Y A SU OBRA

Centro de Estudios
Filosóficos, Políticos y Sociales
Vicente Lombardo Toledano

A Ester Ramos y a Cristina Rincón,
con gratitud y afecto

ÍNDICE

Prólogo 1

Su vida 5

Su obra 21

- Novelas 21
- Relatos cortos 51
- Biografías 54
- Epistolario 62
- Crítica literaria 65
- Escritos autobiográficos 79
- Influencias literarias 85

Sobre la condición femenina 89

Virginia Woolf en su propia voz 97

Epílogo 109

Cronología 113

Abreviaturas 115

Bibliografía 116

PRÓLOGO

De Virginia Woolf se ha dicho que fue "una mujer de letras". Esta definición no parece exagerada si se tiene en cuenta que cultivó todos los géneros literarios —salvo la poesía— con un estilo propio.

La escritora fue una insigne prosista y, seguramente, la más original y cercana a nuestro tiempo. Su escritura presenta ciertos rasgos dignos de mención. Éstos son, entre otros, el frecuente uso de "one" como pronombre indefinido y el punto y coma. El primero probablemente lo empleó para evitar la voz pasiva, ya que la lengua inglesa carece de nuestro socorrido "se". En cuanto al peculiar empleo del citado signo de puntuación, puede muy bien entenderse como un recurso para dar énfasis y libertad de interpretación, sobre todo cuando al punto y coma sólo sigue una única palabra (; la vida). Virginia Woolf daba mucha importancia al ritmo del discurso y, según cuentan, pronunciaba en voz alta lo que escribía, sobre todo en la redacción de sus novelas más poéticas. Por éstas y otras características del estilo woolfiano, se puede observar que sus textos no son fáciles de trasladar a otro idioma. Borges y Martín Gaite lo han hecho a su manera, aunque, en general, el resultado da la razón a Camilo José Cela, quien pensó que traducir es traicionar. Y esto lo sabía bien nuestra autora, que leyó a Platón, a Dante y a los grandes escritores franceses en sus respectivas lenguas originales. El sentido evocador e idio-

mático de las palabras hace caer en la trampa al traductor poco avezado, dando lugar a gazapos que desafían la lógica.

Parte del prestigio de Virginia Woolf ha estado enmarcado por el feminismo beligerante. Es innegable que su ánimo se mantuvo firme en defender la igualdad del hombre y la mujer, pero colaborando uno y otra a su manera. Por otra parte, es fácil distinguir en su obra la defensa de la mujer y el pacifismo. Ambas actitudes son comprensibles en quien contempló dos grandes conflictos mundiales y la Guerra Civil Española como una sangría tan inútil como imperdonable.

Leyendo a Woolf se puede llegar a la conclusión de que fue una cronista interesada de su tiempo. Digo "interesada" porque, a mi juicio, su intención en todo momento fue mostrar su visión femenina de la vida. Todo lo que escribió está impregnado de su convencimiento de que la mujer debía emanciparse de prejuicios propios y ajenos: sexual, intelectual y de autoestima. Otro firme convencimiento de la escritora fue el pacifismo; esta postura no la manifestó de forma dramática en sus novelas, sino que denunció sutilmente las secuelas que perduran en las personas tras la muerte y destrucción de la guerra. Así, las botas en la habitación vacía de Jacob, que no volverá de las trincheras; así el trauma posbélico que acaba en el suicidio del soldado Septimus.

También merece la pena citar las escenas londinenses que la escritora plasmó en sus bocetos y sus novelas. Con sólo leer las primeras páginas de *Mrs. Dalloway* se comprende el idílico amor que la autora sentía por su ciudad natal. Aunque nada de lo que se diga en elogio a su prosa puede igualar la creatividad y sutileza con que transmite al lector sensible lo que más importaba a Virginia Woolf: la visión poética de la vida.

El propósito que se persigue en la presente aproximación a la vida y la obra de Virginia Woolf no va más allá de

actualizar el lugar que ocupó en la literatura del siglo XX y a incitar a la lectura de su obra. En lo que sigue se intenta, por tanto, repasar someramente todas las facetas de su creación literaria para facilitar la valoración *global* de la gran escritora.

La traducción de textos de Woolf y otros autores ha sido hecha de forma expresa por la autora de este libro.

SU VIDA

SEMBLANZA DE UNA ESCRITORA

La vida de esta gran escritora inglesa ha sido y sigue siendo objeto de no pocas biografías. Ella misma nos ha dejado volúmenes de un diario escrito a lo largo de su vida adulta y cuyo destino era su posterior publicación; por lo tanto, no puede considerarse cabalmente "íntimo". Además, son numerosas las biografías dedicadas a ella con distintos enfoques; de todas, la más minuciosa y la más leída es la que publicó su sobrino Quentin Bell en 1972. En 1982, con motivo de celebrarse el primer centenario de su nacimiento, la vida "revelada" de Virginia Woolf suscitó un enorme interés y curiosidad, mucho mayores que la atracción que amerita su obra literaria. Progresivamente se ha ido desmenuzando su vida sentimental, sus ataques de locura, su feminismo y, faltaría más, su esnobismo.

Virginia Stephen (su nombre de soltera), nació en Londres, el 25 de enero de 1882, en el seno de una acomodada familia numerosa que se había instalado en una sombría casa victoriana del barrio de Kensington.

Parece lógico pensar que las circunstancias familiares y el entorno restrictivo y paternalista en el que transcurrieron su infancia y juventud moldearon la personalidad de esta mujer que, en ciertos aspectos, fue precursora en sus escritos.

Hasta los trece años de edad, cuando sufrió el terrible trauma que fue la muerte de su madre, Virginia llevó una vida sin grandes percances, rodeada de tres hermanos y cuatro hermanastros. Se la describe, en esos años juveniles,

como una criatura larguirucha y charlatana, siempre empeñada en captar la atención y procurar la diversión de su familia con fantasías y relatos que apuntaban ya su vocación a la escritura.

Sus más gratos recuerdos de entonces se refieren a los veraneos que pasaba con su familia junto al mar en la costa de Cornualles. Allí, la visión del mar y el fulgor del faro cercano fueron para ella símbolos de vida y de eternidad.

A sus padres los retrató con gran maestría en dos personajes —el matrimonio Ramsay— de la que algunos consideran su mejor novela: *To the Lighthouse*.

El padre, Sir Lesley Stephen (1832-1904), fue un prestigioso historiador, biógrafo y crítico literario. Un victoriano de gran cultura y de inagotable laboriosidad, legó a su hija Virginia, además de su alargada fisonomía y gran estatura, su austeridad y su agnosticismo. En el círculo de amistades de Sir Lesley figuraban los más eminentes intelectuales de la época y escritores tan conocidos como Henry James y Thomas Hardy. El padre de Virginia se había casado, en un primer matrimonio, con la hija menor del gran novelista W. M. Thackeray, de la cual enviudó en 1875, dejándole una hija, Laura (1870-1945), que resultó ser retrasada mental. Laura vivió con la familia Stephen hasta ser ingresada en un manicomio.

A Virginia le costó mucho tiempo perdonar a su padre lo que ella creía sus defectos imperdonables: el paternalismo y el egoísmo autocompasivo. Estos defectos se fueron acrecentando tras quedarse viudo de su segunda mujer, la madre de la escritora.

La madre, Julia, nacida Jackson (1846-1895), tenía ascendencia francesa y era considerada una auténtica belleza. Fue una gran señora, muy caritativa y, según cuentan, bastante casamentera. De ella heredó Virginia su gran sensibilidad y sentido artístico. Julia contrajo su primer matrimonio, muy enamorada, con un apuesto y distinguido inglés, Herbert

Duckworth, pero tuvo la desgracia de que éste muriera de forma repentina a los treinta y siete años, dejando a la inconsolable Julia viuda y con tres hijos: George, Stella y Gerald. Su matrimonio con Sir Lesley Stephen fue, sin duda, un gran consuelo para ambos. No obstante, a Julia le supuso un gran esfuerzo tener que asumir una pesada carga: llevar las riendas de la familia tan numerosa, si bien contaba con siete sirvientes que ocupaban el sótano de la casa; el desgaste físico de traer al mundo siete hijos y, por si fuera poco, su abnegada dedicación a socorrer a pobres y enfermos. No es extraño, pues, que falleciera cuando sólo contaba cuarenta y nueve años.

Hasta cumplir veintidós años Virginia convivió con sus hermanos y hermanastros. Con los primeros tuvo una excelente relación, sobre todo con la mayor, Vanessa (1879-1964), cuya vocación desde niña fue ser pintora y cuyo autorretrato se expone en la Tate Gallery de Londres. Tanto Nessa como Virginia adoraban a su hermano Thoby (1880-1906), quien era un joven encantador y muy bien parecido. El benjamín era Adrian (1883-1948); medía dos metros de estatura y no parece que Virginia congeniara mucho con él, aunque vivieron juntos hasta la boda de la escritora.

Con Nessa —así llamaban a la hermana mayor— mantuvo siempre Virginia una estrecha y afectuosa relación. En su diario, la escritora recrea la personalidad de Nessa en un ser imaginado, admirado y envidiado a la vez, dotándola de gran atractivo, naturalidad y, sobre todo, su maternidad, que a Virginia le fue negada debido a su delicada salud mental. Nessa tuvo dos hijos varones, Julian y Quentin, de su marido Clive Bell, y una hija, Angélica, la cual descubrió después de bastantes años, que su verdadero padre era el pintor Duncan Grant, con el que Nessa vivió el resto de su larga vida tras separarse de Clive.

De nuevo la tragedia sobrevino a los jóvenes Stephen con la súbita muerte del apuesto Thoby, quien, durante un viaje

a Grecia, contrajo fiebres tifoideas, enfermedad que entonces no tenía curación.

En cuanto a las relaciones con sus hermanastros, Stella se comportó como una segunda madre hasta su casamiento y repentino fallecimiento de parto con sólo veintiocho años de edad. La convivencia con los dos hermanastros varones fue, por el contrario, desastrosa. Es muy probable que la frigidez que padeció Virginia proviniera de los desmanes incestuosos a los que fue sometida de jovencita por George y, tal vez, también por parte de Gerald. Y no sólo eso. A George le preocupaba, en ausencia de la madre, el futuro —matrimonial— de sus hermanastras y se ufanó en presentarlas en la alta sociedad para encontrarles un buen partido. A las jóvenes, por su parte, les parecía odiosa y humillante semejante actividad, puramente casamentera, al uso de entonces y de ahora. Eran jóvenes tímidas, sobre todo Virginia, y estaban mal equipadas, pues vestían mal debido a la tacañería del padre. El resultado fue un rotundo fracaso: Nessa acabó por negarse a dirigir la palabra a unos jóvenes insulsos —los habituales en aquellas fiestas. Virginia, a su vez, fue dejada por imposible; permanecía muda en un rincón en los bailes de salón y, en cierta ocasión, decidió intervenir en la conversación de unas damas abordando el tema tabú del amor según Platón. La gélida reacción de las señoras fue humillante y bochornosa para la joven Virginia.

La futura escritora siempre fue una gran andarina; gustaba de darse largos paseos por Londres y caminar por la campiña inglesa. Esta afición la heredó del padre, el cual destacó como gran alpinista. De estas andanzas obtuvo Virginia el material que fue plasmado en bellos bocetos literarios sobre monumentos y lugares de Londres y descripciones de paisajes que le sirvieron de trasfondo en sus novelas.

En tanto que Thoby y Adrian fueron enviados a internados de pago —los mal denominados "public schools"— y a

la Universidad de Cambridge, donde el padre había ejercido de docente, la educación de las chicas fue en casa, es decir, muy deficiente. A causa de la impericia e impaciencia de los padres, sus enseñanzas dejaron mucho que desear; por ejemplo, en matemáticas no llegó muy lejos, pues incluso de mayor siguió contando con los dedos. El agravio comparativo que sufrió en este terreno la llevaría más adelante a defender una educación igual para ambos sexos. Para compensar esta carencia educativa, Virginia se vio obligada a seguir las únicas vías alternativas a su alcance; la amplísima biblioteca paterna, a la que tuvo libre acceso, en la cual se saturó de literatura de todos los tiempos, convirtiéndose en una lectora voraz. La otra vía fue el aprendizaje de las lenguas clásicas y del francés. Tuvo una excelente profesora particular de griego en Janet Case, a la cual profesó un amor platónico y, hasta su muerte, una afectuosa amistad. Case era feminista y fue quien la indujo a colaborar en la causa de las sufragistas.

Recordemos que el latín y el griego eran el fundamento formativo en la enseñanza secundaria y universitaria que recibían los futuros profesionales y dirigentes de Inglaterra y de su Imperio. Por otra parte, las dotes de observación de Virginia debieron servirle para asimilar el meollo de las conversaciones de intelectuales y científicos que frecuentaban la casa paterna.

Los nueve años que transcurrieron entre la muerte de la madre y la del padre fueron más bien desgraciados para nuestra protagonista. Siempre necesitada de afecto, la falta de su madre provocó en Virginia, a sus trece años, un trauma mental severo. Luego vino un amargo periodo durante el cual las jóvenes Stephen sufrieron el terrible y melodramático desconsuelo del padre. Éste, olvidándose de los demás, fue degenerando en un aislamiento en el que la sordera y el cáncer que acabó con su vida, contribuyeron, en parte, a su comportamiento egocéntrico. Lo que peor

soportaba Virginia, según ella misma nos cuenta, eran las escenas trágico-patéticas que montaba el padre a la hora de rendirle las cuentas de la casa. Como es costumbre inmemorial, en ausencia de la madre, las hijas han de asumir esa responsabilidad. Primero le tocó a Stella, luego a Nessa y a Virginia le hubiera costado su propia existencia, según confiesa, si la muerte del padre no le hubiese liberado de lo que creía ser un suplicio denigrante.

Ya huérfanos, los cuatro hermanos Stephen deciden abandonar la casa y el opresivo ambiente de Kensington. En 1904 se mudan a una casa próxima al Museo Británico en el barrio de la bohemia que era entonces Bloomsbury. Con este traslado se inicia una etapa de gran importancia en la formación literaria de la escritora. Parece oportuno dibujar aquí un somero esbozo de la época victoriana en la cual se forjó su carácter.

El reinado de Victoria, emperatriz de la India (1837-1901), duró sesenta y cuatro largos años. Basta acudir a los novelistas ingleses del siglo XIX para percibir los estragos que infligió en todos los terrenos el utilitarismo imperante, tan despiadado o más que el actual capitalismo. Charles Dickens lo describe con gran realismo en su novela *Tiempos difíciles*. Si leemos a Charlotte Brontë, conoceremos el triste destino que esperaba a cualquier mujer joven, soltera y sin recursos económicos: ser una pobre maestra, una institutriz o quedarse en casa al cuidado de sus padres. La fealdad tenebrosa que predominó en todo el siglo XIX inglés es como el vivo reflejo de la hipocresía, la severidad puritana y la represión social que atenazó a las clases baja y media de aquel tiempo. La sordidez imperante la describiría Virginia en *Orlando*, haciéndolo, curiosamente, en términos de cambio climático y en el cual la ceguera al arte y el buen gusto están simbolizados en un ambiente frío y húmedo que entume hasta los huesos. Tampoco se olvidaría la escritora

de describir la extrema indigencia que existía en los barrios bajos londinenses en su biografía de *Flush*.

Tras el acceso al trono de Eduardo VII (1901-1910), se producen avances importantes y un nuevo talante. En 1905, la famosa activista Pankhurst inicia la lucha a favor del voto femenino; éste no fue otorgado hasta 1918 a las mujeres de más de treinta años y las de veintiún años tuvieron que esperar hasta 1928. En el ámbito laboral se consiguen mejoras como la concesión de pensiones de vejez y la regulación de la jornada laboral de ocho horas para los mineros del carbón.

En el ambiente de apertura que se inicia en la década eduardiana, surge lo que se conoce con el nombre de *The Bloomsbury Group*. Componían el grupo los jóvenes Stephen y algunos de los amigos que habían estudiado con Thoby en la Universidad de Cambridge. Se reunían en casa de los Stephen hasta bien entrada la madrugada, con Nessa y Virginia actuando de anfitrionas. La belleza de éstas no cautivaba a los asiduos que eran homosexuales. Con los heterosexuales tuvieron mejor suerte, puesto que tanto Nessa como Virginia acabaron casándose con dos de ellos.

El Grupo Bloomsbury estuvo inspirado en el ideario del filosofo inglés G. E. Moore y en sus propios ideales. Profesaban el amor a la verdad y la sinceridad en las relaciones personales; defendían la ética y la estética y, en las artes plásticas, el impresionismo y posimpresionismo. El círculo se hizo célebre, si bien con el tiempo recibió duras críticas por no haberse implicado en los asuntos candentes del momento. Se les achacaba el haber ignorado las penosas condiciones de la clase trabajadora, ensimismados, como estaban viviendo, en una cómoda torre de marfil. A Virginia la calificaron de "bluestocking", una designación más bien peyorativa que se aplicaba a la mujer intelectual.

El miembro que tuvo más influencia dentro del círculo fue Lytton Strachey. Llegó a ser un magnífico prosista y

levantó un auténtico revuelo, entre otras cosas, al publicar, con notable éxito, unas biografías iconoclastas de "victorianos eminentes", así como de la reina Victoria y su consorte Alberto, y de Isabel I y su favorito Essex.

Virginia valoró siempre su afectuosa amistad con Lytton. Éste debió tener un extraño encanto para las mujeres, a pesar de ser un hombre escuálido, desgarbado y lucir una barba rojiza de desmesurada longitud al estilo de nuestro Valle Inclán, aunque a Strachey le gustaba ocultarse bajo la más extravagante vestimenta. De Virginia admiraba su inteligencia y su ingenio, si bien creía que su amiga vivía fuera de toda relación con la realidad. Así las cosas, un buen día le pide a Virginia que se case con él, pero afortunadamente se arrepintió al día siguiente. Conmovedora es, en cambio, la relación que mantuvo Lytton con la joven pintora Dora Carrington, cuya más ferviente vocación fue dedicarle su vida. Para poder seguir viviendo con Lytton, Dora accedió a casarse con un tal Partridge, amante durante algún tiempo del escritor. Al cabo de quince años de convivencia, Carrington no pudo sobreponerse a la muerte de Strachey en 1932, suicidándose muy poco después. En *The Voyage Out,* Virginia traza en la figura de un intelectual al contestatario que fue siempre Lytton Strachey.

En 1909, en su mayoría de edad, Virginia participa en un episodio que hubiese podido tener consecuencias desagradables. A su hermano Adrian y a un amigo —ambos muy bromistas— se les ocurre la idea de poner en ridículo al mismísimo Almirantazgo. Éste presumía de poseer un buque insignia equipado con notables adelantos que querían mantener en secreto. Los bromistas tramaron lo siguiente: hacerse pasar, exóticamente disfrazados, por el emperador de Abisinia y un reducido séquito; lograron, con engaño, recorrer con todos los honores, las instalaciones del flamante buque. A la hora de tener que traducir las explicaciones del capitán del navío, Adrian hizo de intérprete y se inventó

una jerga seudoafricana junto con un chapuceo de versos de la *Eneida*. La foto de los farsantes apareció en toda la prensa y las autoridades, para acallar el escándalo, se olvidaron del asunto. Adrian, que por entonces quería ser actor, abandonó la idea y se dedicó a estudiar para ejercer la psiquiatría.

Durante estos años Virginia viaja en barco hasta Lisboa visitando también Andalucía, a la que regresaría, ya casada y esta vez pasando por Madrid, para ver a su amigo Gerald Brenan —autor de *Al Sur de Granada*— quien se había instalado en la Alpujarra para poder vivir con su escasa renta.

Es en estos años también cuando empieza a escribir Virginia su primera novela y comienza su larga colaboración con *The Times Literary Supplement*, publicando en este semanario numerosos artículos, ensayos y reseñas literarias. El primer trabajo suyo que sale en la prensa se refiere a una visita que había realizado a la casa santuario de las hermanas Brontë.

Por aquel entonces a Virginia le ocurren cosas catastróficas. Primero, la súbita muerte de su hermano Thoby y, dos años después, en 1908, Nessa finalmente decide casarse con Clive Bell, miembro del Grupo Bloomsbury. A la escritora le resultó muy penoso separarse de su querida hermana. Con su cuñado Clive, hombre muy mujeriego, coqueteó, ¿acaso en venganza por haberle arrebatado a Nessa?, hasta el punto de ganarse un enfriamiento en el trato con su hermana. Añadiremos que Nessa terminó separándose amistosamente de Clive.

La situación económica de la escritora no era entonces precisamente boyante. Disponía de una pequeña renta y le angustiaba verse en la necesidad de encontrar marido. Rechazó a más de un pretendiente, pues no soportaba a los necios. Y es en esta coyuntura cuando reaparece un buen amigo que había acudido a las veladas de los Stephen antes

de partir al extranjero: Leonard Woolf, el futuro marido de Virginia.

Resulta un tanto difícil trazar el perfil de este hombre que no se despegó nunca de Virginia. Serio, enjuto, ligeramente cetrino fue Leonard Woolf y, según dicen, un abnegado cuidador de la escritora en sus recaídas y un implacable cancerbero al mismo tiempo. Escribió algunas novelas, su autobiografía en varios volúmenes y, entre otros escritos de carácter político, un borrador de lo que habría sido el texto constitucional de la Sociedad de Naciones. Durante la Guerra del Catorce se libró de ser alistado por padecer de un tic nervioso que le producía un temblor en las manos. Sus principales ocupaciones fueron dirigir la editorial The Hogarth Press y actuar en la política como socialista de pro que era. De carácter serio, a veces pecando de adusto, se le atribuyen firmeza en sus convicciones y excesivas exigencias para sus colaboradores.

Tras varios años de ausencia en Ceylán (la actual Sri Lanka), donde trabajó de alto funcionario en la que entonces era colonia británica, Leonard regresó a Londres, volvió a frecuentar a los amigos del grupo Bloomsbury y se declaró a Virginia, de la cual estaba profundamente enamorado. La señorita Stephen se lo pensó bastante y, al fin, decidió aceptar la proposición de matrimonio. Virginia y Leonard se casaron en 1912, cuando ella ya había cumplido los treinta años y a pesar de ser él judío y sin un céntimo que aportar al matrimonio. Sí debió ser un *"marriage of true minds"* dado que en mentalidad eran bastante afines y parece que siempre se compenetraron en un amor platónico hasta la trágica desaparición de Virginia.

Poco tiempo después de su luna de miel, la ya Virginia Woolf sufre una tremenda conmoción mental. Cabría preguntarse si esa recaída fue causada por el agotamiento (seguía escribiendo su primera novela) o por un posible trauma sexual. Virginia perdió la cordura, negándose a

comer y mostrando una espantosa agresividad. Para este tipo de enfermedad la medicina de entones se encontraba en la prehistoria. A Virginia le diagnosticaron neurastenia y le recomendaron un tratamiento basado en el reposo y vasos de leche. La paciente, como hiciera años atrás, intentó quitarse la vida. Posteriormente, algunos creen que era maniaco-depresiva. Su recuperación fue lenta y muy costosa; tuvieron que vender las joyas de Virginia para pagar los honorarios de los médicos especialistas, enfermeras y clínicas de reposo. Vivir la locura, dice la escritora, es algo terrorífico y confiesa que de esas experiencias extrajo no poco de lo que escribió:

> As an experience, madness is terrific I can assure you, and not to be sniffed at; and in its lava I still find most of the things I write about. It shoots out of one everything shaped, final, not in mere driblets, as sanity does. And the six months—not three—that I lay in bed taught me a good deal about what is called oneself (Carta: 2194).

A fin de darle una ocupación en su lenta recuperación, a Leonard se le ocurre adquirir una máquina manual de imprimir de segunda mano. La instalaron en su nuevo hogar, Hogarth House, una casa del siglo XVIII situada en Richmond, fuera de Londres y alejados de toda relación social. A Virginia le tocó la tarea de leer todos los textos que les presentaban para su posible publicación, así como encuadernar y empaquetar los libros que imprimían. Utilizando ésta y una nueva prensa más moderna, los Woolf editaron casi todas sus obras y las de muchos de los grandes escritores del siglo XX.

Los mejores años de la vida de la escritora fueron los de la segunda década del siglo pasado y parte de la tercera. En ellos escribió lo mejor de su extensa obra literaria: narrativa, biografías —una de ellas sobre un perro suyo, transmutado en el de la famosa poeta victoriana Elisabeth Barrett Brow-

ning— cotraducciones de autores rusos, a los que admiraba, ensayos, artículos de prensa y reseñas, así como una admirable crítica literaria que coleccionó en dos volúmenes y que tituló *The Common Reader*. De especial interés por su feminismo son *A Room of Own's Own* y *Three Guineas*. La primera es una defensa de la mujer que desea ser escritora, mientras que la segunda va mucho más allá en la protesta, con menos ironía y mucha más contundencia, contra el belicismo, la pomposidad y otros defectos que Virginia Woolf veía en los prohombres de su época, cuando se estaba preparando una espantosa guerra mundial.

La salud de la escritora se fue restableciendo poco a poco, si bien se vio aquejada de frecuentes jaquecas, insomnio y estados depresivos. En 1915 publicó su primera novela, *The Voyage Out* y empezó a escribir un diario. Cuatro años después, los Woolf adquirieron una casa de campo, Monk's House, Rodmell, en la que pasarían largas temporadas. En 1924 abandonan Richmond instalándose definitivamente en el barrio de Bloomsbury. Ya por entonces la escritora llevaba una intensa vida social. Era solicitada en los salones londinenses más de moda y mantuvo una fluida relación con coetáneos tan renombrados como el poeta T. S. Eliot, el economista Maynard Keynes y los escritores E. M. Forster y Katherine Mansfield, entre otros.

Ya célebre, aunque no alcanzó la efímera popularidad, le ofrecieron honores. Rechazó ser nombrada doctora *honoris causa* por dos universidades británicas y se negó a formar parte del Comité de la Biblioteca de Londres, porque sabía que había resistencia en esa institución a admitir mujeres, lo cual presenta una curiosa similitud con el espíritu imperante en cierta academia española.

También en esta época dorada tuvo Virginia dos experiencias de carácter sentimental y que han sido expuestas con distintos matices.

En 1922 la escritora conoció a Vita Sackville-West (1892-1962). Esta mujer estaba casada con el diplomático Harold Nicolson y era madre de dos hijos. Vita era una acreditada lesbiana, y se puede añadir que su marido era gay. El linaje aristocrático de esta bella mujer, de tez oscura y ojos negros que denotaban una exótica relación que mantuvo un antecesor suyo con una gitana española, llegó a cautivar a Virginia. La personalidad y las vivencias de Vita inspiraron la increíble y fantástica historia de *Orlando*, la cual le dedicó Virginia como una deliciosa broma. Vita tenía mucho talento y se hizo famosa como novelista, poeta y autora de un gran libro de jardinería. La relación amorosa entre ambas fue, sobre todo para Vita, pasajera. A fin de no provocar ningún daño a la delicada y sensible Virginia, Vita cortó pronto el idilio, convirtiéndolo en una duradera amistad.

En 1930, y contando ya cuarenta y ocho años, Virginia conoce a la inefable Ethel Smyth (1851-1944) que ya había cumplido los setenta y dos. Hija de un general, Ethel era compositora, directora de orquesta y activa feminista. Desplegaba una personalidad arrolladora; era fuerte, deportista y ya casi sorda cuando conoció a Virginia. Vestía "dame" Smyth con la extravagancia tan británica de aquel tiempo. Embutida en un traje sastre y con sombrero napoleónico, Ethel se presentaba ante la casa de campo de los Woolf vociferando el nombre de Virginia, lo que divertía a ésta e irritaba a su marido. Enamorada de Virginia, no es seguro que fuera correspondida. Lo cierto es que mantuvieron ambas una íntima amistad y una extensa correspondencia, en la que Virginia le revela a su amiga muchas facetas de su personalidad.

¿Cómo era Virginia Woolf en realidad? Ella misma se tenía por asceta y puritana. Su bello rostro anguloso, con unos grandes ojos verdes, no transmite ni seriedad ni agresividad, sino más bien una leve melancolía y una ironía con cierta dosis de malicia. En una carta dirigida a Ethel Smyth,

la escritora confiesa haber sido una cobarde ante la sexualidad y que su temor a la vida real la hacían sentirse, en cierta manera, como enclaustrada.

Vista por los demás, hay divergencia de opiniones. Alguna de ellas la considera la más sensible y conmovedora de las novelistas inglesas. Añadiremos que era alegre y divertida en el trato personal y perfeccionista en lo profesional. Su sentido artístico queda patente en su elegante y armoniosa letra. Como rasgos negativos en su forma de ser, se han destacado la susceptibilidad y la desconfianza, unidas a una irreprimible envidia profesional. Un buen ejemplo de todo ello se encuentra en sus sentimientos encontrados hacia su coetánea Katherine Mansfield.

Como a veces suele ocurrir entre los propios escritores, también ha habido detractores y defensores de la obra y de la personalidad de nuestra autora. Así, Doris Lessing ha destacado su lengua vituperina y su aviesa intención. Para Anthony Burgess, autor de *La naranja mecánica*, Virginia Woolf "castró la novela y la convirtió en un 'hobby' refinado para damas".

En una apreciación bien distinta, la escritora Susan Hill, en su artículo *Who is Afraid of Virginia Woolf* publicado en *The Daily Telegraph* de Londres en 1982 con motivo de celebrarse el primer centenario del nacimiento de la escritora, juzga positivamente *To The Lighthouse*, de la que dice ser "una obra mágica" y por la que cambiaría todas las novelas del siglo XX.

En la narrativa de Virginia Woolf prevalece su visión personal de la vida y de la muerte, su percepción del tiempo y de las vivencias (*moments of being*) del yo personal, sin olvidar su amor a la naturaleza y a su Londres natal. Asimismo, en su ficción se deja sentir la huella que en ella dejaron el suicidio entre sus allegados y el cruel aguijón de la súbita muerte de algunos de sus seres más queridos.

En unas reminiscencias (*A Sketch of the Past)*, la escritora reafirmó su agnosticismo manifestando que no existe Shakespeare, ni Beethoven, incluso que no existe Dios; que somos las palabras, la música; que somos todos la misma cosa.

En 1939 la desgracia se ceba de nuevo en los Stephen. El hijo mayor y más querido de Nessa, Julian Bell, compartía las ideas procomunistas que existían entonces en la Universidad de Cambridge. Tras sus estudios y una estancia en China, el joven se obstinó en venir a España para luchar en el ejército de la República. Accedió a no combatir en el frente y quedarse en la retaguardia como conductor de ambulancia, pero perdió la vida poco después al ser ametrallado el vehículo que conducía en Getafe (Madrid).

Ese mismo año Inglaterra declaró la guerra a Alemania y a partir de entonces se inició el declive final de la escritora. Había conseguido terminar su última novela, que consideró un fracaso. Con su marido se refugió en Monk's House; sobre sus cabezas veían pasar los aviones alemanes camino de Londres, donde se desarrolló lo peor de la Batalla de Inglaterra. Los constantes bombardeos destruyeron sus dos casas londinenses. A esto hay que añadir la amenaza de una inminente invasión germana, que traería consigo la persecución y muerte de Leonard, por su condición de judío, y la de Virginia.

Lo más grave fue que Virginia se vio incapaz de escribir y la escritura era toda su vida. Se sintió aislada de sus allegados, sin comida ni combustible para poder soportar el frío en una casa de campo. Deprimida y sintiendo los terribles síntomas de un nuevo acceso de locura, Virginia Woolf tomó la decisión que ella misma describió en estas últimas palabras de *The Waves*: "Against you I will fling myself, unvaquised and unyielding; ¡O Death!" (Contra ti me lanzaré, ni vencida ni sometida, ¡Oh Muerte!)

Con un lastre de piedras en los bolsillos se arrojó al río Ouse el 28 de marzo de 1941.

SU OBRA

NOVELAS

Entre las novelas de Virginia Woolf, publicadas a lo largo de casi treinta años (entre 1915 y 1943), se distinguen con claridad dos etapas bien diferenciadas: una de iniciación en el arte de la narrativa, y otra de plenitud y de innovación en la forma de concebir la novela, siguiendo así la corriente modernista.

La etapa modernista se materializa en cinco grandes novelas: *Jacob's Room, Mrs. Dalloway, To The Lighthouse, Orlando* y *The Waves*. En ellas son temas centrales el tiempo, la mente humana, la vida, el arte y la realidad. En 1924, expuso la necesidad de tratar esos aspectos de modo distinto, puesto que las personas habían cambiado de mentalidad: "On or about December 10, 1910 human character changed". Según estudios recientes, las causas de tal transformación fueron las nuevas teorías sobre el tiempo y el espacio de Einstein, y el concepto de tiempo cronológico ("temps") y tiempo psicológico ("durée") de Henri Bergson. El movimiento sufragista jugó también un importante papel; la lucha por el voto de la mujer llegó al extremo de la inmolación. La activista Emily Davison murió arrojándose a los pies del caballo de Jorge V en 1915 (Lewis: 61). La crisis del liberalismo imperante, la Guerra del Catorce, la Revolución Rusa y el surgimiento del fascismo y del nazismo también influyeron en el movimiento modernista inglés. Sobre el concepto

del tiempo, Bergson afirmó que "nada se olvida", al igual que Lily Briscoe piensa en *To The Lighthouse* que "los momentos fértiles" del presente dan vía al pasado. Para el filósofo francés el tiempo sólo existe en el yo y los estados conscientes constituyen esa duración continua. Por su parte, Einstein comentó que la intuición y la sensación subjetiva son una realidad, pues únicamente existe un tiempo psicológico, el cual es distinto del tiempo de la física (Stevenson: 110-111). Estas teorías las compartió la escritora. Así, en *Orlando,* plantea la discrepancia existente entre el tiempo del reloj y el tiempo psicológico, como veremos al tratar esa novela.

Sobre qué es la vida Woolf aludió al carácter continuo y, a la vez, transitorio del vivir, teniendo en cuenta que de algún modo somos sucesivos y continuos:

> [I]s life very solid or shifting? I am haunted by the two contradictions. This has gone on forever, will last for ever, goes down to the bottom of the world—this moment I stand on. Also it is transitory, flying, diaphanous. I shall pass like a cloud on the waves. We are somehow successive and continuous, we human beings (AWD: 140).

En torno a la realidad y al modo de captarla en la narrativa, los autores modernistas, incluida Woolf, hicieron hincapié en el fluir de los pensamientos momentáneos y las impresiones que forman la vida mental (Parson: 53).

Las tendencias pictóricas de la época también se reflejan en su obra. Inspirada en los pintores impresionistas, la escritora empleó imágenes de luz, transparencia y ambientes brumosos (Lewis: 61).

Tanto en Woolf como en sus coetáneos modernistas, Freud tuvo una influencia evidente. En *Mrs. Dalloway* Woolf critica el tratamiento psiquiátrico de Septimus por carecer del trato humano y de la comprensión debidas a los enfermos mentales.

En la etapa modernista se produjo, además, un cambio de actitudes hacia el sexo y la sexualidad. De manera abierta o encubierta, muchos escritores se apartaron de la "heterosexualidad" obligatoria, entre los cuales se incluyen a Foster, Proust, Stein, Strachey y a Woolf.

En cuanto a los rasgos estilísticos de Virginia Woolf modernista, son distintivos el empleo del denominado "stream of conciousness" en *Mrs. Dalloway* y el monólogo interior en *The Waves.* También es característica la progresiva eliminación de la voz de la narradora, así como el uso del estilo indirecto (en tercera persona y tiempo pasado) como medio de explorar la conciencia ajena (Stevenson: 58). También empleó la escritora la cosificación o reducción a cosas lo que no son, como procedimiento para dotar de significado humano un mundo cada vez más alienado y amenazado por las cosas (Stevenson: 80).

Nuestra autora está clasificada dentro del "high modernism" por cuanto tiende a una mayor abstracción, impersonalización estética y a la autorreflexión (Parson: 11).

THE VOYAGE OUT (*Fin de viaje*)

Es la primera novela y, en buena parte, nos recuerda la juventud de su autora. A este trabajo le dedicó años, redactando varias versiones, y la última y definitiva salió a la luz en 1915.

Es una novela extensa y que aún hoy se lee con interés. La heroína, Rachel Vinrace, es una joven de familia acomodada, desorientada e ignorante de casi todo de la vida real —como era habitual a finales del siglo XIX— que emprende una travesía hacia el Nuevo Mundo. Durante el viaje por mar y ya en un imaginado país, la joven convive con compatriotas de clase alta instalados en un hotel, y va conociendo —y juzgando— las relaciones y las actitudes inmovilistas de la mayoría de esta exclusiva colonia. Conoce a un joven

intelectual contestatario y al amigo de éste, cuya ambición es la de escribir sobre el silencio, es decir, sobre lo que pensamos y no decimos. La joven se enamora del amigo y van a casarse, pero entonces ella muere. El trágico desenlace conmociona al novio, deja al lector desconcertado y los demás siguen su vida inmutable, como si nada hubiese acontecido.

En esta primera obra de ficción, la autora planteó una problemática que no abandonaría en sus novelas y otros escritos posteriores: la educación de la mujer, la relación hombre-mujer, las actitudes patriarcales, la crítica de la sociedad influyente inglesa, la religión y la muerte.

Sobre la educación que recibían las jóvenes inglesas, ironiza la narradora al considerarla superficial y sin rigor ninguno:

> [Rachel] had been educated as the majority of well-to-do-girls. [They] had taught her the rudiments of about ten different branches of knowledge, but they would as soon have forced her to go through one piece of drudgery thoroughly as they would have told her that her hands were dirty (29).

Del concepto masculino de la mujer en general, la narradora casi lo reduce a su atracción sexual:

> 'How strange to be a woman! A young and beautiful woman,' [Richard] continued sententiously, 'has the whole world at her feet. That's true, Miss Vinrace. You have an inestimable power—for good or for evil. What couldn't you do—'he broke off.
> 'What?' asked Rachel.
> 'You have beauty,' he said [...] Richard took her in his arms and kissed her (72-73).

La crítica de la sociedad influyente de la Inglaterra de entonces la pronuncia Hewet, el joven que iba a casarse con Rachel. El comportamiento pueril de los asistentes a una

merienda campestre que se anima con una invasión de hormigas le deprime y se pregunta por qué gente tan mediocre dirige el mundo:

> Amiable and modest, respectable in many ways, lovable even in their contentment and desire to be kind, how mediocre they all were. [] Yet these were the people with money, and to them rather than to others was given the management of the world (132-3).

Allan Monkhouse escribió en una reseña que la penetración en ciertos modos de conciencia que ofrece la obra, la cual siendo una primera novela, no era una promesa sino un logro: "There is not merely promise, but accomplishment" (TCrH: 57-58).

E. M. Foster también reseñó *The Voyage Out*, y en ella observó que era una travesía a la soledad: "a voyage into solitude". Alabó la valentía con que se enfrenta Woolf a preguntas sin respuesta posible ("unanswerable questions") (TCrH: 52-54).

Cincuenta años después, en 1978, Phylls Rose publicó *A Life of Virginia Woolf*, donde encontramos esta apreciación del tema central de la novela:

> This extraordinary first novel served as a proving ground both for Woolf's fictional art and for her personal identity. In it she speaks as a woman confronting what seems to her the essential fact of a woman's life, limited experience, and offers the hope that there may be a voyage out (73).

La propia escritora manifestó que su objetivo al escribir esta primera novela fue dar la imagen de un "vasto tumulto de vida", lo más variado y desordenado posible, que se quebraría por un instante a causa de la muerte de la protagonista (Carta: 82).

NIGHT AND DAY (Noche y día)
Esta novela, publicada en 1919, es aún más larga que la primera y resulta algo reiterativa y farragosa. Es la obra menos leída en la actualidad y también fue la menos valorada en su momento.

El personaje central vuelve a ser una joven bella e inteligente que se plantea su futuro en un entorno, de nuevo, de clase alta, dudando entre casarse con un hombre de su clase, o unirse a otro de clase inferior pero más afín a los deseos de la heroína de liberarse de la tradición que, en el matrimonio, imponía la sumisión de la mujer al marido. Elige, por amor, al que parece prometerle libertad y su propia intimidad.

La novela se desarrolla en Londres. Como hará siempre, la autora deja de lado el drama social que estaba sufriendo el país debido a la espantosa Guerra del Catorce, y retrocede en el tiempo para centrarse en las hasta entonces inamovibles relaciones entre hombres y mujeres y entre las clases sociales; donde este *impasse* parecía quebrarse gracias a la emergencia de una juventud deseosa de romper con viejos esquemas.

Dos personajes secundarios son dignos de mención. Por un lado está Mrs. Hilbery, dotada de una divertida mentalidad y encantadora en sus divagaciones y vuelos literarios en su intento de culminar la biografía del gran poeta que había sido su padre, pero cuya vida privada presentaba escollos insalvables: había abandonado a su mujer. Mrs. Hilbery —personaje que Strachey creyó ser una "chef d'ouvre"— está inspirada en Anny Thackeray Ritchie, hermana de la primera mujer de Leslie Stephen, pues ambas compartían inconsecuencias y dispersión mental, ignorando las convenciones sociales (Ritt: xiii). Con un papel secundario y bastante triste, aparece otra mujer que vive de su trabajo y que, al final, se resigna a quedarse soltera —la heroína va

a casarse con el hombre que ama— y de este modo dedicarse de pleno al movimiento sufragista.

En casi toda su narrativa aparecen divertidas caricaturas de personajes. La descripción de la prima Caroline es antológica: "[She] was a lady of very imposing height and circumference [...] her thin red skin and hooked nose and reduplication of chins, so much resembling the profile of a cockatoo" (112).

El amor, uno de los temas centrales de la novela, lo define Ralph —futuro marido de la protagonista— con muy poco romanticismo: "[Love is] only a story one makes up in one's mind of another person, and one knows all the time it isn't true". Y concluye: "The risks of marrying a person you're in love with is something colossal" (234-235).

En *Night and Day* abundan las citas literarias, de entre las cuales sobresale la extraida de *El idiota* de Dostoyevski: "It's life that matters, nothing but life—the process of discovery, the everlasting and perpetual process, not the discovery itself at all".

La mayoría de la crítica acogió con elogios la novela, si bien E. M. Foster manifestó su preferencia por *The Voyage Out* por cuanto *Night and Day* era un texto estrictamente clásico y la novela anterior era "vague and universal" (AWD: 20). Poco o nada favorable fue la opinión de Katherine Mansfield, pues le pareció que la novela "rezumaba esnobismo intelectual" (Raitt: xiii).

En su diario manifestó su perplejidad ante tanta crítica divergente: "So all critics split off, and the wretched author who tries to keep control of them is torn asunder" (AWD: 21).

JACOB'S ROOM (*La habitación de Jacob*)

Publicada en 1922, esta novela presenta la nueva andadura de Virginia Woolf en el modernismo. En contraste con las anteriores, el texto consta de tan solo 170 páginas, frente a las 471 de *Noche y día*, y está escrita en un lenguaje más

poético. Además, el libro causó sorpresa y admiración por su técnica innovadora, semejante a la del cine.

La vida de Jacob se desarrolla mediante una serie de escenas que van desde su niñez: Jacob jugando en la playa; su madre viuda oyendo los ecos lejanos de una batalla; Jacob estudiando en Cambridge; su traslado a Londres, donde vive en una habitación alquilada; sus experiencias amorosas; un viaje a Grecia y, sin transición, desaparece (que el lector supone que ha sido en el frente); quedando su habitación vacía y de su presencia únicamente se encuentra un par de botas abandonadas.

La figura de Jacob está difuminada, como revestida de una coraza impenetrable, ya que de él sólo sabemos lo que cuentan otros. En esta novela parece evocar el recuerdo de su hermano muerto a los veintiséis años, utilizando una secuencia de momentos en los que él pervivió en su memoria.

El texto se aparta de las novelas precedentes no sólo por su brevedad comparativa. En el relato aparecen escenas en las que el color es predominante en la descripción de Londres, de Italia y de la Grecia de principios del siglo XX. También predomina la voz de la narradora que no escatima el humor, algo guasón, al comentar escenas de interior, en las que pinta muy a lo vivo las reuniones sociales y las personas que pasan fugaces como en una película realizada por un cineasta con dotes pictóricas y poéticas. Ilustraremos lo apuntado con algunos pasajes de la obra.

La belleza femenina, nos dice, es como la luz cambiante sobre el mar: nunca constante, como el oleaje; ora apagada y espesa; ora transparente como un espejo: "As for the beauty of women, it is like the light on the sea, never constant to a single wave. They all have it; they all lose it. Now she is dull and thick as bacon; now transparent like a hanging glass" (109).

De las largas horas que la escritora pasó documentándose en la Biblioteca del British Museum tenemos una divertida

muestra en el retrato que pinta de tres lectores asiduos: una tal Miss Marchmont, con peluca, gemas y sabañones, cuya filosofía es que el color pudiera ser el sonido de la música; un ateo cuya mujer bautizaba a sus hijos en el lavabo a escondidas del marido; y una feminista que al fijarse en los nombres ilustres que adornaban la cúpula de la sala proclamó su enfado: "Oh damn... why didn't they leave room for an Eliot or a Brontë? (99-100).

En *Jacob's Room* Virginia Woolf pone en práctica lo visual como recurso literario. En un ensayo de 1925 (*Pictures)* dice que escritores como Proust, Hardy, Flaubert o Conrad, utilizaron la vista para expresar emociones y sentimientos y que, en Proust sobre todo, la visión, combinada con los demás sentidos, produce efectos de extraordinaria belleza y de una sutileza desconocidas hasta entonces: "...in flash after flash, metaphor after metaphor the eye lights up that cave of darkness and we are shown the hard tangible material shapes of bodiless thoughts". Y añade que el escritor necesita ese "tercer ojo" para apoyar a los otros sentidos cuando éstos flaquean (*The Moment:* 141).

No pocos autores reseñaron *Jacob's Room* y en su mayoría fueron favorables. Sin embargo, hubo una reseña anónima que, considerando a la autora una impresionista muy inteligente, que capta y transmite la impresión de una escena, de un incidente, de una figura pasajera o de una relación, ignora que una auténtica novela no puede construirse con un cúmulo de anotaciones extraídas de un cuaderno de notas (TCrH: 99). Rebecca West comentó el texto comparándolo con las artes pictóricas; la autora demostraba, una vez más, ser una novelista insignificante ("a negligeble novelist") y, a la vez, una escritora de suprema importancia (TCrH: 101). No faltó Arnold Bennet en aportar su valoración del texto; confesó que muy pocas veces había leído un libro tan inteligente como *Jacob's Room* por su originalidad y su exquisita escritura, no obstante que a los personajes les

faltaba vida ("the characters do not vitally survive in the mind") (TCrH: 112-114). A esto reaccionó con la primera versión de su famoso ensayo *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, en el cual expuso su teoría de cómo retratar a los personajes de ficción.

Tras la publicación de la novela, la escritora comentó en su diario: "There's no doubt in my mind that I have found out how to begin (at forty) to say something in my own voice" (AWD: 53).

De interés es lo escrito por Erich Auerbach en los años cincuenta en su obra *Mimesis*, en la que estudió la representación de la realidad desde Homero hasta Virginia Woolf, a la que consideró el mejor exponente de la visión moderna de la realidad subjetiva (Sprague: 5).

Más cercana a la crítica actual, Minow-Pinkney opina que el tema y la preocupación formal de *Jacob's Room* son la inclusión de "the heart, the passion, humour, everything as bright as fire in the mist" (AWD: 23) y que, asimismo, en esta novela se plantea la identidad de Jacob, que pudiera ser esa juventud perdida entre 1914-1918 en la que se produjeron diez millones de bajas por uno y otro bando, así como la imposibilidad de articular esas preocupaciones con las formas literarias disponibles (1987: 27).

Por último, Virginia Woolf, según cuenta en su diario, concibió *Jacob's Room* como un ejercicio formal y estilístico. Este doble objetivo lo desarrolló al presentar un protagonista que nos elude en su vida interior y al experimentar la escritura con voz femenina (S. Rait: 42).

MRS. DALLOWAY

El primer título que a la escritora se le ocurrió poner a esta novela fue *The Hours* (*Las horas*) ya que el relato va acompasado por las campanadas del Big Ben.

Con esta novela Virginia Woolf da un paso más en su afán de contar lo que sus personajes piensan y no dicen mediante el fluir de la mente y el retrato psicológico.

La novela discurre durante veinticuatro horas de la vida de la protagonista, Clarissa Dalloway. En una radiante mañana de junio, mientras va caminando Mrs. Dalloway, descubrimos lo que ocupa sus pensamientos: la fiesta que dará en su casa ese mismo día. También nos enteramos que está casada con un anodino parlamentario, que tiene una hija, y de la existencia de un antiguo pretendiente, Peter Walsh.

Se ha aventurado que para el personaje de Mrs. Dalloway la escritora se inspiró en una amiga que murió arrollada por un coche en el centro de Londres. Sin embargo, quienes la conocieron pensaron que, en realidad, se había suicidado, cosa que no ocurre con la protagonista de la novela.

Entra en escena Septimus Warren Smith, un excombatiente severamente conmocionado por los horrores vividos en las trincheras y que acaba suicidándose para escapar de la reclusión forzosa. De él se vale para denunciar a los médicos de entonces que se obstinaban en ver todo desequilibrio mental como una carencia del "sentido de la proporción". Las alucinaciones que sufre Septimus debieron ser semejantes a las que padeció en más de una ocasión la propia escritora. Pese a la aparente ausencia de relación entre Clarissa y Septimus, la autora comentó a su amigo Gerald Brenan que, de hecho, ambos personajes dependían uno del otro (Carta: 1560). Los dos se identifican al final del relato; al enterarse de la muerte de Septimus, Clarissa siente una profunda empatía que la lleva a su propia salvación; los sufrimientos que conducen a Septimus al suicidio la redimen de la vida trivial de anfitriona de políticos y aristócratas, a los que se consideraban los auténticos culpables del conflicto bélico (P. Lewis: 113).

En cómo nos pinta a otro personaje, Miss Kilman, subyace la antipatía que la autora sentía por todo tipo de extre-

mismo, destacando aquí su rechazo tanto del feminismo radical como del fanatismo religioso.

La figura de Clarissa Dalloway no la consideró la autora plenamente lograda. Aunque sí logra, con una sutil maestría, comunicar las divagaciones de la mente; las reminiscencias que nos suscitan los viejos conocidos; las contradicciones, vistas en retrospectiva, entre lo hecho y lo deseado; en fin, lo que todos seguramente hemos experimentado alguna vez. La voz de la narradora se va borrando en el fluir de la mente de los distintos caracteres, acercándose así al monólogo interior que desarrollaría, aún más, en su poema en prosa *The Waves*.

En esta obra, al igual que en todas las demás, tanto el ambiente como los personajes principales son todos de clase media y alta, y en torno a ellos se describen situaciones convencionales que ahora resultan extintas: fiestas, el té de las cinco y las tertulias en las que se habla de literatura, como si no existieran otras realidades tan crudas como las que vivían la clase obrera y miles de personas (mayoritariamente mujeres), empleadas con míseros sueldos en los hogares mismos de las clases acomodadas. Este panorama tan circunscrito al de la propia novelista ha sido criticado negativamente.

Resulta curioso advertir las similitudes y disparidades existentes entre las obras de madurez de Woolf y las del irlandés James Joyce. Ambos vivieron los mismos años (1882-1941); el uno murió alcoholizado y casi ciego, la otra como consecuencia de un suicidio premeditado. Ambos autores cuentan una vida en veinticuatro horas, con una enorme diferencia. El *Ulises* de Joyce es un monumento literario que en muchos tramos es difícil de digerir y que deja al común de los lectores pasmado por tantos estilos literarios y erudición lingüística. La obra cumbre de Joyce estuvo prohibida en Inglaterra debido a su obscenidad y fue

publicada, por primera vez, en París en 1922. Fue rechazada por The Hogarth Press por decisión de Virginia Woolf.

Como es el caso de todas sus novelas, la autora dio cuenta en su diario de cómo fue discurriendo la escritura de *Mrs. Dalloway*. "En este libro tengo casi demasiadas ideas". En efecto, pretendía tratar sobre la vida y la muerte, la cordura y la demencia, incluyendo también la crítica del sistema social imperante en la Inglaterra de los años veinte. Otro dato interesante es su reflexión de que carecía de "ese don de la realidad" que le producía una gran desconfianza y menosprecio. Entonces, ¿poseía la capacidad de transmitir la verdadera realidad o sólo escribía ensayos sobre sí misma? Durante la composición de la obra hizo un descubrimiento, que describió como el de una tuneladora que excava "bellas cuevas" detrás de sus personajes; esto le sirvió para contar el pasado "por entregas". Se trata de un procedimiento mediante el cual los personajes se iluminan tanto por la percepción externa de otros como por la conciencia interna de aquellos (AWD: 63-66).

Las apreciaciones precedentes quiso ampliarlas en una introducción a *Mrs. Dalloway* en 1928, es decir, tres años después de publicarse la novela. Con su habitual ironía, apuntó que primero fue necesario escribir la novela y después inventar una teoría sobre ella. Con sutileza, también apuntó a ciertas críticas que, sin tener relación alguna con los méritos o deméritos de la obra, el autor sabe que son erróneas.

Procede, por otra parte, reflejar algunas de las opiniones vertidas en reseñas de *Mrs. Dalloway*, además de ciertos estudios posteriores que nos parecen más ecuánimes y ajustados a la evidencia por estar fundamentados en el análisis objetivo del texto.

Richard Hughes comentó que en *Mrs. Dalloway* el mundo visible existe con brillantez y con una claridad luminosa. En esta novela, añadió, cada personaje presenta su particular

hipótesis sobre el significado de la vida y, en conjunto, ilustran lo insondable de todo valor espiritual; su conclusión es que *Mrs. Dalloway* destaca por su coherencia, su lucidez y su fascinación (TCrH: 159-160).

Otro entusiasta de la obra, Gerald Bullett, comentó haberse conmovido con "la poesía del pensamiento y de la frase", así como por la sensación que produce la obra, al contemplar el fluir de la vida y la "indesviable corriente del tiempo que discurre luminosa y, en la superficie, flotan como pajas, calles, estrellas y cuerpos humanos" (TCrH: 163). No percibe lo mismo P. C. Kennedy, que en una reseña dice que Woolf muestra en *Mrs. Dalloway* su magistral intelecto pero sin conmover al lector (TCrH: 165-167).

Una opinión esclarecedora fue la que Lytton Stracchey manifestó a nuestra autora, según consta en su *Diario* (AWD: 83-84). Observó Strachey una discordancia entre lo ornamental, de gran belleza, y lo que pasa en *Mrs. Dalloway,* bastante trivial; ello se debía a la discordancia existente en la propia Clarissa, la cual le pareció un personaje limitado y desagradable, y de la que a veces se burlaba Virginia y otras la encubría como si fuese la propia autora. Esto parece muy acertado si se tienen en cuenta las reflexiones de Clarissa sobre su frigidez, su actitud ante la existencia y su rotundo rechazo al amor posesivo y a la religiosidad corrupta.

La escritora decidió que *Mrs. Dalloway* versaría sobre "la vida; Londres; este momento de junio". En cuanto a la ciudad que tanto amó Virginia Woolf, es en *Mrs. Dalloway* "una presencia que rebosa vida y es fuente de intenso placer"; el telón de fondo —que es Londres— y los personajes se funden como elementos de un todo y de este modo cobran vida, según Edwin Muir (TCrH: 184).

Lo misterioso del "viajero solitario" parece haberlo resuelto Julia Carlson en un interesante estudio en el que llega a la conclusión de que el episodio tiene como "función primaria", exponer la dificultad que se le presenta a Peter

Walsh (podía decirse que a nuestra escritora) cuando ha de definir la personalidad de Clarissa Dalloway (56-62).

Si estamos de acuerdo con la opinión de Virginia Woolf, en el sentido de que es al lector a quien corresponde juzgar el conjunto de una obra, podemos afirmar que *Mrs Dalloway* es una gran novela, que deleita en partes, intriga en otras y, si se presta atención al texto, lleva a reflexionar sobre temas fundamentales.

TO THE LIGHTHOUSE (Al faro)

Inicialmente, la escritora planeó esta gran obra como un homenaje a sus padres, aunque no se atrevió a dedicársela. *To the Lighthouse* no es una biografía convencional sino un exquisito lienzo en el que su autora (a quien se reconoce en el personaje de Lily Briscoe), nos transmite su visión acerca de las alegrías y las penas de la niñez, las relaciones personales, la soledad, el arte, la muerte. En la novela abundan también las alusiones y las citas literarias. Los distintos personajes hablan de Walter Scott, inevitablemente también de Shakespeare. Y el padre va recitando para sí una trágica estrofa del poema *Castaway* ("Náufrago") del inglés Cooper.

El tema central de *Al faro* gira en torno al matrimonio Ramsay, sus hijos y los invitados a su casa de veraneo en la costa escocesa. La obra consta de tres partes. En la primera, muy breve en el tiempo, conocemos a los personajes secundarios; entre otros, un poeta ensimismado; una pintora que intenta resolver la composición de un cuadro, y un joven intelectual y misógino. Lo más importante es el conflicto que surge entre marido y mujer por algo banal: el pequeño James ansía ir al faro atravesando la bahía y la madre le consuela prometiéndole que el tiempo podrá mejorar, en tanto que el padre se enfurece porque se acerca la borrasca, con lo que el padre se gana el rencor del hijo. Es el eterno

conflicto entre la sensibilidad y la posesividad maternal, y la tajante racionalidad e insensibilidad paternal.

La sección central de la novela, titulada *El tiempo pasa*, es breve y muy lírica. En ella no aparecen más personajes que las mujeres que están preparando la casa para los Ramsay tras siete años de ausencia. En la narración de los estragos que el tiempo ha dejado en la vivienda se intercala una escueta mención a la muerte de la madre. En la tercera y última parte de la novela se realiza, al fin, la ansiada travesía al faro y la reconciliación entre padre e hijo. Por fin Mr. Ramsay adopta la actitud que la escritora acuñó con la palabra "andrógina".

Se puede aventurar una interpretación de las palabras que pronuncia Lily Briscoe y que ponen punto final a la obra: "Ya tengo mi visión". Esta visión bien pudiera ser el reconocimiento y la solución del conflicto personal de la propia escritora; se trata, pues, del conflicto entre lo masculino y lo femenino, entre la intuición y la sensibilidad, y la distante racionalidad de lo masculino. Y esta revelación de la dualidad de su personalidad parece lograrla el proceso de creación de esta gran obra.

Veamos con más detalle las características de los personajes principales y la estructura pictórica de la obra.

En unas cuantas pinceladas, la autora nos retrata a Mrs. Ramsay como toda una dama: caritativa, hospitalaria, madraza, casamentera y sumisa ante las veleidades de su marido. Éste es la antítesis, por cuanto se nos muestra como un filósofo fracasado que siempre exige la admiración de todos y, en particular, la de su mujer. Para exponer el conflicto matrimonial, la autora recurre, curiosamente, al empleo de los recursos lingüísticos que expresan la certeza y la posibilidad así como sus contrarios. ¿Permitirá el clima que el pequeño James pueda ser llevado al faro cruzando la bahía? En tanto que el padre niega toda posibilidad ("It won't be fine"), la madre rechaza la incuestionable realidad

atmosférica ("But it may be fine"—"I expect it will be fine"). El optimismo contra pronóstico de Mrs. Ramsay es también refutado por el joven Tansley, ateo y con aspiraciones intelectuales ("There'll be no landing at the lighthouse"). Uno más de los invitados de los Ramsay es el poeta Mr. Carmichael, el cual casi siempre aparece sumido en sus ensueños ("a grey-green somnolence"). En cambio, quien más reflexiona en la novela es Lily Briscoe; por ejemplo, pensando en el amor, contrapone el "estar enamorado", que es el caso del matrimonio Ramsay, y el amor que nunca busca atenazar el objeto amado, como es el amor que siente el científico por sus símbolos y el poeta por sus frases y este amor, piensa la pintora Briscoe, está concebido para convertirse en un don de la humanidad.

Una interpretación del significado del cuadro que se afana por componer Lily Briscoe, cuyo tema es un paisaje modernista en el que Mrs. Ramsay y James figuran como un triángulo púrpura, es la búsqueda de un estilo y una forma de composición, análoga a la de Woolf para hallar una técnica, adecuada a la compleja historia de la familia Ramsay (Lewis: 114).

Woolf despliega en esta novela todos sus recursos literarios y técnicos. Está bellamente escrita, y el estilo y la forma se subordinan armoniosamente al contenido. No son pocos los estudios dedicados a esta obra. Por su interés aludiremos a algunos de ellos. En un esclarecedor análisis, Thakur expone que en *To the Lighthouse* la autora se sirve del simbolismo para sugerir sus ideas sobre el conocimiento intuitivo de la realidad, pues el intelecto está incapacitado para percibir la realidad en su totalidad y está ciego ante la belleza. Lo eterno e inmutable está simbolizado en el faro, que representa la unidad artística, espacial y temporal (Lewis: 114)

En otra interpretación de la novela, H. A. Leasky ve el empleo de múltiples puntos de vista, en los que cabe distin-

guir dos aspectos cruciales: el de presentar las impresiones del momento y, simultáneamente, el de transmitir las reflexiones subjetivas de la conciencia, a fin de mostrar sus relaciones.

Por su parte, Ruby Cohn cree que *To the Lighthouse* no es una elegía como dubitativamente la clasificó su autora, sino, en parte, una obra de arte sobre el arte. "Hacer del momento algo permanente" era el objetivo de Lily Briscoe. Y añade: "en medio del caos está la forma" (1962: 127). Así, Lily expresa en términos pictóricos lo que su creadora pensaba en términos de la novela.

Frank W. Bradbrook afirma que la contribución "duradera" de Virginia Woolf a la ficción puede reducirse a una sola novela: *To the Lighthouse*. Sobre esta obra comenta el uso de imágenes; por ejemplo, el ritmo de las olas para sugerir un estado de ánimo sereno y resignado, o el estruendo del oleaje para evocar el miedo. Esta novela, opina Bradbrook, puede con justicia ser descrita como una metáfora prolongada ("an expanded metaphor"), frase con la que Wilson Knight describió el teatro de Shakespeare, y concluye: la temática de *To the Lighthouse* es la de los sonetos del autor de *Hamlet*: el tiempo, la belleza, la ausencia y la muerte (1969: 257-265).

F. R. Leavis se limita a expresar su veredicto de que *To the Lighthouse* justifica el empleo del "método poético", pero que no es más que una obra menor ("It is minor art") (1972: 150).

Sobre la novela que nos ocupa poco dice el historiador de la novela inglesa Walter Allen, salvo que para Virginia Woolf sólo el arte puede imponer orden en las vidas vividas en el tiempo; sugiere que Woolf sustituyó la religión por el arte y que en su obra el acto creativo equivale a la intuición mística, siendo sus novelas la propia aprehensión de la belleza y del temor del vivir (1965: 350).

Con su gracia habitual, nuestra autora comentó a su hermana los gazapos que Lord Oliver había detectado en el

texto: no había grajos, ni olmos, ni tampoco dalias en las Islas Hébridas, donde se localiza la novela; que "mis gorriones" se apartan de la realidad, lo mismo que "mis claveles", y que es imposible morir de parto a los tres meses de embarazo. Infiere el interpelante que Prue tuvo un desliz —cosa habitual en aquellos lares— y que ya estaba en su noveno mes (Carta: 1760).

Una interpretación personal de la novela no pretende ir más allá de apuntar que es una excepcional biografía impresionista desarrollada en forma de tríptico —lo habitual en la ficción woolfiana— en el que las escenas o situaciones van acompañadas de reflexiones en torno al tiempo, la creación artística y las relaciones personales.

THE WAVES (*Las olas*)

Con esta obra, publicada en 1931, Virginia Woolf se distancia aún más de lo que llamamos novela. Por la belleza de su escritura se ha definido la novela como un poema en prosa.

El paisaje que se describe en la obra figura a modo de interludios que van desde el alba hasta el ocaso y son como heraldos de cada capítulo; entre uno y otro va discurriendo, a retazos, la vida de siete personajes desde la niñez hasta la edad madura. Sus vivencias se van conociendo mediante soliloquios. En esta obra no existe, pues, el diálogo entre los distintos caracteres, a pesar de que la autora escribe "dijo" en lugar de "pensó".

Los personajes masculinos son cuatro: Bernard, Neville, Louis y Percival. La figura principal es Bernard, escritor o "hacedor de frases" y en él se ha visto reflejada a la propia autora. Neville, el poeta homosexual, nos hace pensar en el ensayista Lytton Strachey. En un estudio Elder afirma que el modelo de Louis no es otro que el gran poeta T. S. Eliot, con el que Virginia Woolf tuvo una prolongada relación. ¿A quién nos recuerda Percival, el ídolo de todos, el héroe

frustrado por la muerte prematura al caerse de un caballo en la India? Claramente es la idealizada imagen de Thoby Stephen, el hermano al que tanto quiso la escritora y al que no se atrevió a dedicarle la obra. Los personajes femeninos son tres: Rhoda, Jinny y Susan, y todas estas mujeres pudieran ser el desdoblamiento de la compleja personalidad de su creadora.

Stephen Spender describe *The Waves* como un retrato poético de personas que se hablan mentalmente durante todas sus vidas, comunicándose lo que piensan mediante imágenes poéticas. Habiéndola conocido personalmente, nos dice también que para Virginia Woolf, una nueva forma de escribir era simple y llanamente, una nueva forma de ver la vida (TCrH: 338).

Este mismo crítico opina que en cuanto a visión de la vida, la obra aporta el sugestivo misterio y la belleza de la gran poesía y agrega que, para su autora, la vida es un movimiento constante, una interminable alternancia, como las olas del mar.

En sus inicios concibió *The Waves* como una representación de "la mente pensante de una mujer", si bien esto no queda explícito en la novela. En una carta dirigida a su cuñado Clive, dice que se trata de una obra fallida, demasiado difícil y abrupta (Carta: 2330). Esto bien pudiera ser una reacción cautelosa por parte de la autora —cosa que solía hacer— ante la crítica adversa, que le dolía profundamente. Sin embargo, la obra fue acogida con admiración y con un gran éxito de ventas.

Una opinión personal es que nuestra autora nos ha dejado un texto fascinante y desconcertante a la vez, y que su traducción supone una ardua tarea si se aspira a igualar la belleza de su prosa. Sin menoscabo de lo anterior, *The Waves* no está plenamente lograda en cuanto al intento de llevar el diálogo interior hasta el límite de comunicarse los perso-

najes con el pensamiento; en otras palabras, el intento de transmitir lo que denominó "el silencio".

Tras la publicación de *The Waves* aparecieron no pocas reseñas, favorables unas, adversas otras. Todas ellas arrojan algo de luz para la comprensión de esta obra en la que nuestra autora ignoró casi todos los componentes usuales de la ficción: trama, personajes y localización.

Para Louis Kronenberger (TCrH: 273) el texto se parece a un poema sinfónico cuya temática se desarrolla en prosa; los personajes que figuran en la obra no son más que facetas de la poética de su autora. Frank Gwinneston (TCrH: 267) alabó el estilo y la gran belleza de *The Waves* pero constató que sus personajes no viven, ya que están vistos desde dentro, como "sensacionistas receptivos". Comentó otro crítico de aquel momento, Gerald Bullett (TCrH: 268), que la autora era una poeta metafísica y que sus personajes eran todos Virginia Woolf. Y aquí el crítico acertó, ya que la autora comentó que lo que quiso expresar era que, de algún modo difuso, somos la misma persona y no seres separados. Los personajes no eran seis sino uno (TCrH: 272).

Por su parte, Robert Herrick recogió el comentario del "viajero solitario" que se incluye en *Mrs. Dalloway*, de que nada existe fuera de nosotros salvo un estado mental. Por consiguiente, el citado crítico dedujo que la mayor preocupación de la autora fue el analizar los distintos "estados de la mente" (TCrH: 278)

M.C. Bradbrook, en sus *Notes on the Style of Mrs. Woolf* (1932: 268) se apoyó en citas textuales de la obra para poner de relieve que la autora se limitó a registrar sensaciones con total ausencia de cualquier emoción. En las novelas de Woolf, afirmó el crítico, no hay nada más que intuiciones carentes de cualquier argumentación de la que hubiera tenido que defenderse.

Críticas posteriores han investigado otros aspectos de *The Waves* que merecen destacarse. Así, T. W. Graham señaló en

1975 que los "dramatic soliloques", según denominación de la autora, actúan en *The Waves* a modo de trama y acción, lo que tiene como finalidad el transmitir la vida psíquica de los hablantes (TCrH: 94). También puso de relieve el uso del presente de indicativo ("the pure present") cuya finalidad es describir estados de la mente exentos de cualquier duración temporal; este empleo inusual del tiempo verbal afecta profundamente el discurso de *The Waves*, toda vez que confiere a todas las actividades narradas en la obra el aura de una mente meditativa.

Después de transcurridos tres cuartos de siglo de la publicación de *The Waves* se ha escrito una nueva biografía, publicada en 2006, cuyo punto de vista es la vida interior de la autora y la apreciación de la obra que nos ocupa. Al parecer, el impulso que llevó a Virginia Woolf a escribir esta novela fue una visión: "a fin passing far out" (D 28 Sept. 1926). La descripción de sensaciones y el peculiar uso del presente de indicativo equivalen, según la biógrafa, a una redefinición de "la compuesta y compleja naturaleza de la conciencia". Ya lo dijo Virginia Woolf en *Orlando*: "We consist of multiple selves".

Considerando cuanto se ha recogido someramente de la crítica, se puede afirmar que en *The Waves* la escritora traspasó la frontera tradicional de la novela. Sus fascinantes intuiciones tal vez hubieran tenido mejor encaje en otro medio de expresión literaria, pues teniendo en cuenta al lectorado mayoritario de novelas, la obra le excede y corre el peligro de perderse en la confusión. Además, surge la duda de si "la mente pensante es el desdoblamiento del múltiple yo de la autora" (Bernard en otras identidades: T. S. Eliot, Lytton Strachey, sus hermanos Nessa y Thoby). Sea como fuere, *The Waves* marca el punto final a una trayectoria de innovación literaria.

A modo de conclusión, importa conocer lo que pretendió la propia autora al escribir *The Waves*:

> fue, creo yo, un intento difícil —quise eliminar todo detalle; todo suceso; y análisis; y mi yo; sin frigidez ni retórica, y no monótona (que lo soy) y mantener la rapidez de la prosa y aun así encender alguna chispa, sin escribir poesía sino prosa de pura raza, y mantener los elementos del personaje; y procurar que hubiese muchos personajes, y sólo uno (Carta: 2437).

THE YEARS (1937)

A sus cincuenta y cinco años publica Virginia Woolf esta novela. Es su obra más extensa y de estilo tradicional; el relato abarca más de medio siglo, iniciándose en las postrimerías del periodo victoriano y concluyendo en la "actualidad" (1936). Es también la obra de ficción que alcanzó el mayor éxito de ventas y popularidad en vida de la escritora. Quizás con ella quiso denunciar los agravios sufridos por su generación a causa del paternalismo, la hipocresía y las restricciones contra la libertad de la mujer; en síntesis, contra todo lo que pudo significar "lo victoriano".

La novela, que incluso ahora se lee con interés, es la crónica de una familia de clase media acomodada, los Pargiter, y en ella figuran hasta una veintena de personajes. Además de la vida cotidiana, no faltan los pensamientos, sentimientos y actitudes de muchos personajes, especialmente los femeninos. El libro incluye también unas preciosas viñetas de Londres, de su paisaje y sus sonidos.

En esta crónica, en la que se soslayan los acontecimientos históricos (la guerra aparece únicamente como telón de fondo), el "mensaje" aparece al final, cuando las tres generaciones de la familia Pargiter se reúnen y reflexionan sobre la juventud y la vejez, sobre lo permanente y lo cambiante, sobre la verdad y la ilusión.

Más de un crítico ve como un notable defecto la ausencia de "asuntos amorosos" en toda la novela. Si, como creemos, el amor era para Virginia Woolf "una locura transitoria", no

es de extrañar la omisión de ese importante aspecto de la vida. También es cierto que la autora trató el tema del amor —en el matrimonio— en otras narraciones con una prudencia que ahora puede resultar recatada.

Otro aspecto discordante para la crítica actual es el comentario antisemita que hace una Pargiter venida a menos, acerca de un judío que comparte con ella el baño de la casa, dejándolo grasiento y lleno de pelos.

Resaltaremos, también, la conmovedora figura de la vieja sirvienta Crosby, la cual se ve obligada a abandonar la casa de los Pargiter, tras toda una vida a su servicio, enferma, sola y desvalida para terminar sus días en una mísera pensión. Su abandono se entiende como una consecuencia más del declive económico sufrido por la clase media inglesa —pilar del Imperio— antes y después de la Segunda Guerra Mundial.

Nuestra autora tuvo que abandonar lo poético y lo visionario de su obra precedente para adoptar el estilo convencional y basándose en los hechos que exigía la temática abordada en *The Years*: la incomunicación, la sexualidad, la muerte, los cambios sociales acaecidos en medio siglo —1880-1936— en la sociedad inglesa y, todo ello, augurando un mundo sin clases. Y no falta tampoco en esta extensa novela el humanismo visionario de la protagonista Eleanor, el que enarbola frente al amenazante fascismo que, como sugiere la autora en *Between the Acts*, anidaba en la misma sociedad inglesa.

Un personaje, North, reflexiona: todos pensamos lo mismo pero lo callamos por miedo a que se rían de nosotros, a descubrirnos. ¿Y a qué tenemos miedo: a la crítica, a los que piensan distinto?... el miedo es lo que nos separa. De ahí que James Hafley haya escrito que una idea fundamental que subyace en *The Years*, es que la gente "puede" llegar a conocerse, pero se niega a hacerlo (CCR: 118).

Al llegar al final de la novela, North acusa a la sociedad inglesa de 1936 de materialista, politizada y de que relegaba a cuantos se interesaban por la vida intelectual (esto siempre ha sucedido y sucede). La escritora reprimió sus impulsos a exponer con claridad lo que pensaba ante ese panorama prebélico y esperó a hacerlo en *Three Guineas*. Esto puede explicar que dijera que *The Years* era un fracaso deliberado (Mender: 245-263).

En su extenso y encomioso estudio de este texto, Hafley dice que la obra es comparable a *À la recherche du temps perdu* en cuanto a "perspectiva filosófica y concienciación social". La visión positiva del futuro de la humanidad está en afirmar que la "sociedad real" no es un código de conducta estático sino en devenir, lo cual se refleja en la transición de un código a otro.

En otra interpretación de la novela, Rose detecta un *stasis* en el desarrollo emocional de la sociedad inglesa en los cincuenta años en que se describe el devenir de tres generaciones, siendo la nota clave la frustración: "el sentido de que el tiempo pasa sin conducir a ninguna parte". La novela es en gran parte autobiográfica y nada reveladora (1978: 213-215)

El tema de la sexualidad se expone en *The Years* en más de un aspecto. Por un lado, se dramatiza la infidelidad conyugal en la escena inicial, en la cual el coronel Pargiter visita a su amante mientras su mujer agoniza. Por otro lado, tenemos el amor de Sara por el homosexual Nicolás. Esta atracción parece ser un fenómeno bastante común en la vida real. Tenemos los casos de Dora Carrington y la propia Virginia Woolf para con su adorado Strachey y —tal vez— el de Vanessa Bell por el pintor Duncan Grant, según deduce sagazmente Julia Briggs.

En un estudio posterior, Briggs interpreta como una finalidad de la novela la de culminarla con la liberación de sus heroínas: Eleanor, libre de cuidar a su padre; Kitty ya viuda,

pueden gozar de la vida. También en la novela se reconoce que la experiencia no nos enseña nada y que la clase, la raza o la condición de ser hombre o mujer ("gender") crean barreras difíciles de superar aun cuando las personas ansían y confían en la posibilidad de un mundo en el que ya no existan tales obstáculos (2009: 84).

Por último, la propia autora comentó a Stephen Spender que lo que intentó al escribir esta obra fue dar una panorámica de la sociedad inglesa en su conjunto y en la que figuraran personajes encuadrados en la sociedad, no en sus vidas privadas, por lo que el tema resultó ser demasiado ambicioso (Carta: 3230).

BETWEEN THE ACTS (*Entre actos*)

Culmina su narrativa con esta obra póstuma que se publicó en 1941 sin la revisión final de su autora. El título casi explicita la trama: de una parte, los "actos" o escenificación (*pageant*) por los habitantes de una típica localidad rural inglesa de la historia nacional, pero fundamentalmente literaria, en sus hitos más relevantes: Chaucer, la época isabelina, el siglo XVIII hasta el presente. Antes, y entre acto y acto, van apareciendo los miembros de una familia de abolengo en su entorno rural, así como otros asistentes al "auto" teatral.

Al igual que ocurrió con novelas anteriores a las que se dedicaron reseñas contrapuestas, en el caso de *Entre actos* las divergencias de opinión son también llamativas.

Frente a la opinión de F. R. Leváis, quien describe la obra en *Scrutiny* (163) como de "una extraordinaria vacuidad" y la de Louis Kronenber (TCrH: 452), que vio en la novela un paso más en el declive creativo de Virginia Woolf, surgieron otras críticas favorables. En este sentido positivo, David Cecil (TCrH: 436-38), apuntó, certeramente, que la jornada en que se desarrolla *Entre actos*, fue diseñada para presentar

un "momento" en la vida de los personajes y, mediante el *pageant*, la representación escénica de momentos de la historia literaria inglesa. Para el poeta Edwin Muir, la autora había superado su prosa anterior, por "sus cortantes e imperiosos destellos, su exacta coloración y rápido y seguro movimiento" (TCrH: 443-445).

Por su parte, E. M. Foster corroboró el amor que sintió la escritora por su país; en *Between the Acts* le dedicó su último homenaje a Inglaterra, considerándolo más sólido que la historia patriótica y también algo por lo que valía la pena morir. Sobre el breve repaso literario del *pageant*, el objetivo fue, según Foster, poner de manifiesto la necesidad de enlazar el pasado con el presente así como la imposibilidad de establecer dicha relación en un momento de crisis nacional.

Lo cierto es que el *pageant* tradicional en el que actuaban los campesinos con la llegada de la primavera, se había convertido en un medio para rememorar acontecimientos locales. Foster escribió dos *pageants* y Virginia Woolf también lo utilizó para exaltar las esencias de la identidad inglesa.

Aquí podemos añadir la actuación de los personajes principales como medio para proyectar las tendencias imperantes en la clase media y alta de la Inglaterra de 1939: la "violencia" —Giles aplasta a un pobre reptil atragantado— la "intolerancia" con la que Giles desprecia al homosexual; y la "sexualidad" en sus diversas manifestaciones y desviaciones, culminadas con el comportamiento de la exuberante Manresa.

Con la perspectiva que se adquiere con el paso de los años, encontramos interesantes revelaciones críticas. En un amplio estudio, Deiman refuerza la interpretación de que *Between the Acts* es un exponente del concepto de la historia como "pauta y continuidad", un continuo en el que se produce el cambio y la evolución. Lo conmovedor de la novela es la desesperanzada visión de no poder superar la

crisis provocada por un presente inmediato (la guerra) y la de poder creer que aquel momento no era el final sino un periodo de transición hacia algo diferente. Deiman aporta, asimismo, su opinión de que Virginia Woolf compartía con T. S. Eliot la creencia de que un "pueblo sin historia no se redime del tiempo" y que ambos concebían la historia como un modelo de "momentos intemporales".

En su biografía literaria de nuestra autora, Briggs describe las características del estilo de *Between the Acts* como claramente posmodernistas: el escepticismo, la conciencia de la propia identidad, la parodia, el desmontaje de mitos culturales y el análisis de la relación entre artista y audiencia; en fin, un estilo "discontinuo, improvisado, indeterminado o aleatorio" (2005: 394).

Esta obra la escribe a intervalos, para aliviarse de la penosa tarea de documentarse y llevar a buen fin la biografía del que fuera su buen amigo Roger Fry. Según cuenta en su diario, por aquel entonces bullían en su mente dos ideas: una era la de escribir "su" historia de Inglaterra, para lo cual contaba con innumerables "trozos, restos y fragmentos", que no eran otra cosa que las anotaciones que había ido tomando en su amplísima lectura de la literatura inglesa.

En los entreactos, como ya hemos indicado, la escritora nos revela con gran penetración los personajes principales y secundarios y, no pocas veces, con buenas dosis de fino humor. Ahí tenemos a la entrañable viuda Lucy Swithin, a su hermano Bart Oliver, al hijo de éste, Giles, y a su mujer Isa. Sobre estos cuatro personajes, nos dice Joan Bennett que cuando un hombre y una mujer se quieren, las diferencias entre ellos contribuyen a hacer juntos a una persona más completa de la que son uno y otra. Este es el caso de Lucy y su hermano, de Clarissa y Richard Dalloway, y del matrimonio Ramsay. Como nadie, Virginia había comprendido esa relación (1964: 112-131).

Hay otras figuras secundarias dignas de mención. Dos son mujeres: una es la creadora del espectáculo, la señorita Latrobe, una solitaria lesbiana que maldice a los espectadores por no comprender su mensaje; la otra, es la señora Manresa, esa "criatura salvaje", vulgar y desinhibida, que atrae a los hombres con su sexualidad y desparpajo. Y, cómo no, tenemos también al artista homosexual en el personaje de William Dodge.

El acto final consiste en hacer ver a los espectadores su perpleja mirada ante los espejos a los que se enfrentan en el escenario: el umbral de la Segunda Guerra Mundial.

Para concluir, digamos que es la obra tal vez más lírica de la autora, la cual nos devela en su diario que en ella nos ha dejado la quintaesencia de toda su ficción anterior.

¿En qué medida las novelas de Woolf pueden ser enjuiciadas desde el punto de vista del lector? Pues, siguiendo el consejo de la escritora, en todo y con toda validez.

De acuerdo con ese criterio, mi opinión personal es que en la ficción de la escritora se echa en falta la empatía para con las personas que protagonizan sus novelas. Y digo "personas" porque la mayoría son recreaciones de seres reales. Esta carencia puede achacarse a la reserva mental de la autora y también a su aguzado espíritu crítico. Su delicada sensibilidad la vuelca en la naturaleza en general y muy poco en sus congéneres, pues hacia ellos dirige su racionalidad.

También es algo decepcionante la ausencia, en el enfoque psicológico con que trata a sus personajes, del aspecto pasional y sexual. La propia frialdad de la autora, unida al tabú que imponía la sociedad de su época (recordemos la prohibición de *Ulises*, de *El amante de Lady Chatterly* y de *The Well of Lonelines*) podrían justificar esa ausencia. Por último, señalaremos como otro aspecto negativo la exclusividad, en materia de tipos y situaciones, a los de una clase culta y ensimismada en sus preocupaciones.

A cambio de todo lo anterior, gozaremos en la lectura de sus novelas, con una prosa insuperable, en su fina ironía y lirismo, lo cual es difícil captar plenamente en traducción.

Si en sus novelas no hay mucha materia para el entretenimiento superficial, sí existe en abundancia para el pensamiento. Además, el firme deseo de hallar la frase femenina lo logra en su escritura.

Por todo ello, se vuelve a sus mejores obras de ficción porque invitan a reflexionar sobre la condición humana, especialmente de la mujer.

Con el fin de resaltar la resonancia que ha tenido la ficción de nuestra escritora, pasamos a señalar las adaptaciones de cine y de teatro realizadas tras la muerte de la escritora. La última es la versión cinematográfica de Stephen Daldry de la novela *The Hours,* del norteamericano Michael Cunningham; en ambas se presenta a la escritora como suicida. Anteriores son las adaptaciones de *To the Lighthouse* (Colin Gregg, 1983) de *Orlando* (Sally Potter, 1992) y de *Mrs. Dalloway* (Merileen Gorris, 1998). Las interpretaciones de las citadas novelas reflejan las diferentes expectativas de sus realizadores y de sus respectivos públicos. En cuanto a las adaptaciones teatrales, se produjeron tres de *Orlando,* una de *The Waves,* así como de *A Room of One's Own.* (Whitworth: 194-195).

RELATOS CORTOS

Bajo este epígrafe se engloban algunos escritos que son, evidentemente, relatos de ficción; otros muchos son claramente apuntes literarios (*sketches*) que versan sobre temas tan diversos como las ciudades de Londres y Cambridge; los judíos o los edificios históricos de la capital británica. Casi todos estos bocetos se han ido publicando póstumamente y por lo tanto no están tan acabados como los que vieron la luz antes de fallecer nuestra autora.

En conjunto, todas y cada una de estas composiciones woolfianas son inconfundibles por la bella tersura de su prosa y la finura de su trazo casi pictórico. Aun en su brevedad, estos relatos presentan la visión penetrante de su autora sobre las personas, las cosas, los ambientes y los paisajes.

Entre las distintas publicaciones en las que se recogen estos breves textos, destaca *A Haunted House and Other Stories* (*La casa encantada y otros relatos*), publicada en 1944. Esta selección de cuentos es de especial interés porque incluye tres textos fundamentales: *The Mark on the Wall* (*La mancha en la pared*), de 1917, *Kew Gardens* (*Los jardines de Kew*), de 1919, y *An Unwritten Novel* (*Una novela no escrita*), de 1920. Después de leer una reseña de *Monday or Tuesday* (publicación que originalmente incluía los tres relatos antes citados), Virginia Woolf pensó que no se había captado lo que ella había pretendido al escribirlos. ¿Y qué era lo que ella había pretendido decir? La contestación la da Phyllis Rose en su biografía *A Life of Virginia Woolf*, al decir que en estos relatos había logrado su autora plasmar el enfoque oblicuo y lírico con el cual escribiría sus mejores novelas. Tanto en *La mancha en la pared* como en *Los jardines de Kew* se encuentran audaces innovaciones en técnica literaria.

The Mark on the Wall trata sobre la percepción de las cosas. Sentada frente a la chimenea y al amor de la lumbre, la narradora se percata de que hay como una mancha en la

pared; se pregunta si será el agujero de un clavo o tal vez un caracol; deja divagar su mente en la semioscuridad y, pasando de un tema a otro, se remonta a la antigüedad; en ese momento irrumpe un hombre que la devuelve a la realidad: "es un caracol", dice quien ha interrumpido sus pensamientos y se va, sin más. En esta historia, dicen los expertos, Virginia Woolf reflexiona sobre lo insustancial de la vida y el insoslayable punto de vista masculino.

Kew Gardens es un precioso relato en el que su autora procura mostrarnos lo fragmentaria que puede ser la realidad. Nos describe a la gente que va paseando: los retazos de conversaciones, el trasiego de la vida que discurre en y allende los jardines y todo esto parece contemplarlo un caracol que va trepando por una hoja en un macizo de flores. Resulta difícil desgajar la gracia y la belleza de este relato y concluir desde qué punto de vista habría que describir la vida.

An Unwritten Novel ha sido objeto de un minucioso análisis por parte de S. W. Lewis. La historia se desarrolla en un tren. En él viaja la narradora y frente a ella, una pobre mujer que padece un tic nervioso; se produce una especie de compenetración entre ambas y la escritora va imaginándose en esa pasajera una vida solitaria y desgraciada. Al final se descubre que no es tal, sino que la mujer es madre de un hijo afectuoso. En este relato se percibe cómo funciona la mente del escritor al reconstruir y ensamblar los fragmentos que le ofrece el personaje, sin apoyarse apenas en los conceptos convencionales de trama, delineación de caracteres y desarrollo lineal del argumento.

Entre las composiciones que parecen pinceladas de vida, citaremos *In the Orchard*. La protagonista de esta breve historia se llama Miranda y bien podemos suponer que es la propia escritora en la huerta de su casa de campo. Dor-

mita Miranda bajo un manzano y hasta ella llega el bullicio del pueblo. Se despierta sobresaltada porque llega tarde a tomar el té. Es como volver de la vida en sueños.

De los relatos convencionales cabe mencionar *The Legacy* (El legado) y *The Duchess and the Jeweler* (La duquesa y el joyero).

El primero de esos dos relatos está bien tramado y es de amena lectura. Trata de un marido que se ocupa muy poco de su mujer y que, muerta ésta en un accidente, le intriga que su esposa hubiera dejado repartido todo su legado, reservándole a él su diario íntimo. Al leerlo, el marido descubre que ella se había suicidado al poco tiempo de haberse quitado la vida su amante.

El segundo relato es interesante si se conocen los retoques que tuvo que hacer la autora para suavizar el matiz antisemita que impedía su publicación en los Estados Unidos. El relato es de un riquísimo joyero que se deja engañar por la duquesa, a quien paga un altísimo precio por una joya de escaso valor a fin de encumbrarse con una boda aristocrática.

Por último, destacamos *The Death of the Moth*. A la escritora le fascinaban estos insectos hasta el punto de querer elegirlos como título de su novela *The Waves*. Tuvo que desechar la idea porque las polillas no vuelan de día. La obrita es una oda a la vida, a la cual se aferra una joven polilla, hasta que le llega la muerte inexorable. Este bellísimo relato figura como colofón a una selección en español de escritos breves de Virginia Woolf con el título *Horas en una biblioteca*.

Estos relatos sorprenden por su modernidad. Se distinguen de los escritos por su amiga y rival Katherine Mansfield por la ausencia de esa "terrible sensibilidad" de la autora de *The Garden Party* y por contener más ironía y sutileza, unidas a una bella escritura cargada de alusivos matices.

BIOGRAFÍAS

Virginia Woolf escribió tres biografías, dos de ellas de gran originalidad. En una relató la vida de un perro y la de su dueña, la poetisa victoriana Elizabeth Barrett Browning. Una segunda es de corte tradicional y está dedicada al que fue uno de sus más queridos amigos y asiduo al Círculo de Bloomsbury. Destacando con mucho de las demás, *Orlando* es una biografía fantástica y en la que no faltan, entre otras muchas cosas, grandes dosis de ironía burlona.

FLUSH (1933)

Esta biografía es la más breve; de hecho es un relato oblicuo, contado por la mascota Flush, de la vida de una mujer victoriana que padeció una juventud enfermiza, conoció a un famoso poeta, con el que se fugó a Italia y, ya casada con Robert Browning, escribió un larguísimo poema autobiográfico en verso blanco. Hay motivos para pensar que a Virginia Woolf se le ocurriera escribir *Flush* para recompensarse de la ingrata y tediosa tarea de leer *Aurora Leigh* con el fin de escribir un ensayo sobre el soporífero poema.

Además de la originalidad de su enfoque, la obrita ofrece al lector todos los ingredientes de humor e ironía inherentes al estilo woolfiano. Así ridiculiza el excesivo mimo que los británicos de entonces —y de ahora— prodigan a sus mascotas y la predilección exclusivista que otorgan a los animales de pura raza, como lo era Flush. Éste poseía todos los rasgos distintivos de su aristocrática pureza racial: un auténtico *cocker spanial*. Como dueña de "Pinker", su mascota de igual raza, la escritora supo interpretar casi todo lo que debe sentir un can: su fidelidad al amo, sus celos, sus instintos amorosos y ante los cuales alguna lectora pudiera exclamar: ¡Cuán humanos son!

Whitechapel es el único capítulo sombrío de *Flush*. En él se narra el secuestro sufrido por Flush a manos de unos rufia-

nes que, de no obtener un cuantioso rescate, mandaban un paquete al desgraciado dueño, con la cabeza y las patas del desdichado animal. El lector sensible se sobrecoge ante el dramático escenario que nos dejó Woolf de la miseria infrahumana que sufrían, a mediados del siglo XIX, los desheredados londinenses. Malhechores, mujeres de mal vivir, niños de la calle; todos ellos malvivían hacinados a dos pasos de las calles habitadas por las clases acomodadas.

Otro capítulo, *Italia*, en cambio deslumbra con la luz meridional, viniendo de las tonalidades tenebrosas del Londres de entonces. Aquí se bebe y se alegran los corazones; aquí prevalece la democracia perruna y ello hace que Flush pierda su esnobismo ante tanto chucho sin complejos. Resulta divertido —al menos en el original— leer cómo también la criada Wilson (entonces a las sirvientes se les llamaba por su apellido) se le caen los anillos de su procedencia anglosajona, al sucumbir al encanto de un apuesto italiano. Resumiendo: se trata de una biografía digna de recomendarse a los amantes de los animales.

ORLANDO (1928)

Creo poder decir que *Orlando* es un compendio de algunas de las mejores cualidades woolfianas: fantasía, humor, caricatura y parodia. En realidad, es una novela en clave cuya heroína es la que fue su más íntima amiga, Vita. Asimismo, es una biografía disparatada en la cual Vita/Orlando vive trescientos años; cumple los treinta y siete en 1928 y no sin antes haber sufrido la metamorfosis de pasar de ser hombre a ser mujer. Y esto no es todo. Como telón de fondo se repasan tres siglos de la historia de la literatura inglesa; de los usos y costumbres de cada época y se parodian y se citan los estilos de los grandes autores, incluido el de la propia escritora.

La primera parte de la obra es tal vez la más lograda. La escribió como pura diversión, en tanto que en el resto

Virginia Woolf va en serio, aunque recobra el tono fantástico —algo inopinadamente— al final. Como novela en clave que es, las alusiones jocosas a la biografía real de Vita Sackville-West son abundantes. Así, Orlando se apasiona por la princesa rusa Sasha (Vita se fugó un par de veces con otra mujer, Vita disfrazada de hombre, y ambas perseguidas por sus respectivos maridos).

El poema *The Oak* (traducido como "La encina"), que no parece acabar nunca Orlando, no es otro, por cierto, que *The Land,* poema por el cual Vita recibió un importante premio.

El episodio en el cual Orlando convive con una tribu de gitanos en Turquía, es también alusivo a una supuesta abuela de Vita, llamada Rosina Pepita y española por más señas, lo cual podría explicar la tez morena de la biografiada.

Lo del cambio de sexo de Orlando es más bien ambivalente. Por una parte, parece referirse a la injusta penalización que, por ser mujer, sufrió Vita ante los tribunales, quedando desheredada de títulos nobiliarios, del inmenso palacio y de las tierras de sus ancestros. Por otra parte, pudiera aludir a las cualidades andróginas (o bisexuales) de la heroína. Antes de casarse y tener dos hijos con su marido Harold Nicolson (homosexual), Vita fue cortejada por un lord, el cual está retratado en la figura del archiduque que persigue a Orlando. Se parodia la carrera diplomática del marido de Vita en las peripecias de Orlando como embajador de Su Majestad Británica en Constantinopla y en las prolongadas ausencias —navegando de acá para allá en las turbulentas aguas del Cabo de Hornos— del marido de Orlando y cuyo fantástico nombre es Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, reducido en su insoportable longitud al afectuoso "Shel". No faltan otras alusiones maliciosamente cariñosas como la de lo patosa que era Vita, amén de otros rasgos más dignos de admiración.

Los trescientos años en los que transcurre la historia dan para bastante más. Así, de la época isabelina brilla como una

joya literaria la descripción de "la gran helada" que dejó Londres congelado, ocasión que la "Merry England" shakesperiana aprovechó para celebrar un carnaval, durante el cual Orlando conoce y pierde a su primer amor, la inescrutable Sasha.

Ya en el siglo dieciocho, Orlando, convertido en mujer, regresa a Inglaterra y allí debe asumir las restricciones sociales a su condición femenina. Seguimos al siglo XIX, tan vilipendiado por Virginia Woolf; para ella, la sombría e hipócrita era victoriana en la que la humedad lo impregnaba todo, enfriando los corazones y la mentalidad de las gentes. Los sexos se distanciaron y la vida de las inglesas se reducía a casarse joven y a tener hasta dieciocho hijos antes de cumplir los treinta y siete —dada la abundancia de mellizos. Incluso hubo cambios en la dieta; se inventaron el *muffin* y el *crumpet*, precursores de la tortita. Ante semejante panorama, Orlando se doblega al patrón social y se casa. Al final, conoce la maternidad y el feliz reencuentro con Shel.

La mejor crítica de la obra la encontramos en el diario de la propia escritora: "*Orlando* es todo una broma" y, aún así, alegre y de rápida lectura.

Por todo lo expuesto, creo que *Orlando* debiera ocupar un honroso lugar entre las mejores obras de la literatura del siglo XIX.

El nombre de Orlando lo tomó de la preciosa comedia *As You Like it*. El personaje shakespeariano es un joven aristócrata desheredado por su padre; esto mismo le ocurrió a Vita, pues por ser mujer no pudo ser la dueña y señora del inmenso palacio de Knole, tan bien descrito en la obra.

Tiene su gracia el que *Orlando* tuviera una réplica: *Seducers in Ecuador*. Se trata de un relato escrito por Vita y publicado en 1924. Al leerlo se vio retratada: "I see my own face in it".

Con el fin de rellenar los más de trescientos años que vive Orlando y que sólo cumple treinta y seis al final del relato

(1928), recurre a los grandes escritores del siglo XVIII inglés, y lo hace con una maliciosa intención. De Addison cita un pasaje del *Spectator* en el cual el poeta y ensayista ve a la mujer como un bello y romántico animal digno de ser engalanado con plumas: "I consider woman as a beatiful romantic animal, that may be adorned with feathers, pearls and diamonds" (O: 148).

También cita literalmente una perorata del autor de *Los viajes de Gulliver* y comenta de este hombre "tan tosco y sin embargo tan limpio; tan brutal y no obstante tan amable; que despreció al mundo entero, pero que hablaba con dulzura a una muchachita y que moriría —¿podemos dudarlo?— en un manicomio" (O: 149).

Y para colmar el vaso de la baja opinión masculina de la mujer, remata el capítulo que dedicó al siglo XVIII inglés citando textualmente a Lord Chesterfield, estadista y escritor: "Women are but children of a larger growth... A man of sense only trifles with them, plays with them, humours and flatters them" (O: 148).

En una versión libre del comentario precedente del susodicho personaje, las mujeres no son más que críos crecidos a los que el hombre en su sano juicio las trata como tales, jugueteando con ellas, llevándoles la corriente y adulándolas.

Además de reflejar lo tenebroso del espíritu victoriano de la época mediante la humedad que penetró incluso en la mente y el corazón de la gente "—Men felt the chill in their hearts; the damp in their minds" (O: 161)— provoca la sonrisa del lector al saborear la fina ironía woolfiana. Así, por ejemplo, comenta que el Imperio Británico nació gracias a la enorme fertilidad de la mujer inglesa y que la exagerada frondosidad del medio ambiente también invadió el mundo de las letras: "Sentences swelled, adjectives multiplied, lyrics became epics, and little trifles that had been essays a column long were now encyclopedias in ten or twenty volumes" (O: 162).

En un estudio feminista de las novelas de Virginia Woolf, Minow Pinkeney sostiene que en la primera parte de *Orlando* la escritora adopta la actitud irónica con "oblicuidad complaciente" (O: 142-143). En cambio, al convertirse Orlando en mujer, el tono se torna más serio y ello a causa de sus preocupaciones feministas. Consecuentemente, en la segunda parte de *Orlando* la fantasía es sustituida por la metáfora. En cuanto Orlando regresa a Inglaterra convertido en mujer, queda claro, según la citada estudiosa, que el sexo no es un producto natural sino social. Y añade la autora de *Virgina Woolf: The Problem of The Subject* que en *Orlando* no se plantea la androginia como la síntesis hegeliana del hombre y la mujer, toda vez que Orlando encarna la alternancia y no la resolución. El texto "exculpa" al lesbianismo, por entonces considerado escandaloso, mediante el artificio fantástico del cambio de sexo (134).

Por su parte, Joanne Trautmann en su *Orlando and Vita Sackville* West ve en el texto la expresión del "desdén" que sentía Woolf por el crítico profesional de la literatura: "That inflated man who toadies to the writer and condescends to the reader" (93).

En la opinión de la autora, los defectos de *Orlando* surgieron del fallido intento de fusionar lo cómico y lo serio porque empezó escribiendo la obra como una broma y la continuó en plan serio. Resumió su propia crítica con esta somera frase: "[It] is too freakish and unequal, very brilliant now and them" (AWD: 128).

Es probable que Virginia Woolf meditara sobre su dilema personal —y no precisamente respecto de su feminismo— al escribir lo que sigue:

> It is not oneself but something in the universe that one's left with. It is this that is frightening and exciting in the midst of my profound gloom, depression, boredoms, whatever it is. One sees a fin passing far out... But by writing I don't reach anything (AWD: 30 Sept. 1926).

ROGER FRY (1940)

Esta biografía fue la última obra publicada antes de la muerte de su autora. Roger Fry fue pintor, al igual que la hermana de Virginia y que Duncan Grant, compañero de Nessa hasta la muerte de ésta. Fry fue, además de crítico de arte, el organizador de una exposición de pintores posimpresionistas, entre los cuales figuraban Cézanne, Picasso y Pissarro. Es significativo, como muestra del gusto británico por la pintura, que la citada muestra provocara el rechazo escandalizado del público londinense. Además, Roger Fry perdió su empleo en el Metropolitan Museum por negarse a la adquisición de obras de escaso valor, según él. Como asiduo al Círculo de Bloomsbury, Fry influyó considerablemente en la obra de Woolf.

Fue Virginia Woolf una gran aficionada a la lectura de biografías y la idea de narrar la vida de su buen amigo Roger le agradó porque le ofrecía una oportunidad "espléndida", preferible a la tarea de encontrar un tema de ficción. Le costó escribir la biografía mucho tiempo, esfuerzo y paciencia.

El crítico de arte Robert Read opinó que la autora había logrado, con el amasijo de documentación sobre la vida y milagros de Fry, moldear una obra de arte, si bien su punto de vista se vio limitado por compartir con el biografiado casi la misma actitud ante la vida: una actitud elitista, civilizada y que, a pesar de despreciar la moralidad de la generación paterna, supo reconciliar su propia tradición de buen gusto y refinamiento con el mundo —de producción en masa y educación para todos— replegándose en el mundo privado de sus respectivas sensibilidades (TCrH: 421).

Como conclusión de este capítulo, recordemos las palabras que Carmen Martín Gaite escribió como reseña en *El País* de la traducción española de la biografía de Virginia Woolf escrita por el sobrino de ésta, Quentin Bell: "Para escribir bien, mucho más que exhibir la pasión personal por

el tema tratado, es saber escribir". Y en *Roger Fry* la autora esgrimió las armas de una gran escritora.

EPISTOLARIO

Las cartas que escribió Virginia Woolf a lo largo de su vida empiezan en 1888, cuando contaba tan solo seis años y concluyen con su muerte en 1941. En 1956, Leonard Woolf editó la correspondencia de su mujer con Lytton Strachey, aunque creyó oportuno omitir algunas misivas, la mayoría de las cuales se publicó en su edición global.

Por la increíble cantidad de cartas publicadas, es lógico deducir que a Virginia Woolf le encantaba mantener correspondencia con su familia y amistades, y lo hacía tanto para charlar sobre personas y situaciones con maliciosa gracia y casi siempre con fantasía, como para ejercitarse en el género.

En un prefacio a *Congenial Spirits* (2003), el cual comprende una selección del epistolario, Hermione Lee lo elogia con estas palabras: "racing with energy, dazzling with rapid style, and pulling all the time between conflicting kinds of appetite for life" (x).

Nos referiremos a algunas cartas, a título de ejemplo.

En 1905, cuenta que, por fin, gana dinero con sus contribuciones a los grandes suplementos literarios, pero que le fastidia que modifiquen sus artículos sin su consentimiento. Se refiere, también, a que en un texto suyo sobre el poeta Wordsworth y *Los lagos*, tuvo que usar la imaginación "alada, como dicen los poetas" para describir lugares donde jamás había estado (Carta: 271).

Su sentido del humor es evidente al comentar que *The Times* le envía un libro todas las semanas; lo lee el domingo, lo comenta el lunes y lo publican el viernes: "así hacen las salchichas los americanos". En otra misiva escribió que lo que más le interesaba entonces es "ese mundo vago y de ensueño, sin amor, sin afecto, sin pasión ni sexo" (Carta: 245).

En el segundo volumen de su epistolario (1912-22), Virginia Woolf reconoció que era una escritora epistolar compulsiva, con una enorme curiosidad, a veces algo perversa, por la vida y milagros de sus allegados. Buena parte de las

cartas que escribió durante esos años se refiere a la marcha de su editorial, a su estado de salud y a las disputas con su servicio doméstico.

En el periodo 1923-28 (volumen III), en el cual escribió *To The Lighthouse* y *Orlando,* sus cartas son de plenitud, chispeantes y desbordantes. La mayor parte fueron dirigidas a Vita y es fascinante observar en ellas el desarrollo de tan íntima relación, si bien Virginia se reserva siempre sus sentimientos más profundos. Se lee con regocijo su divertido relato sobre la lamentable conversión religiosa de T. S. Eliot y sobre cómo le iba a Strachey con su jovencito de turno.

En *Un reflejo de la otra persona* (volumen IV, 1929-31), Virginia Woolf cumple cincuenta años y está acabando *The Waves*. Dijo en una carta que era el objeto amoroso de Ethel Smyth (escritora, compositora y feminista) y que era a esa mujer de setenta y dos años, a quien contaba sus reflexiones y estados de ánimo.

A Ethel Smyth, su principal corresponsal de esos años, le confesó, que para ella el cielo era una lectura inagotable. Su contemplación, de pequeña, le llevó a un trance y que esa experiencia a veces se repetía cuando se encontraba en su casa de campo (Carta: 2915).

En el epistolario publicado hay omisiones; una de ellas se refiere a la descripción que hace la escritora de una señora que se negó a admitir que fuese una "babosa gorda y llena de veneno". El motivo de escribir cosas así, según Noel Annan en su artículo *Virginia Woolf Fever,* aparecido en *The New York Review of Books,* del 20 de abril de 1978, era su deseo de entretener a su corresponsal y asombrarle con su apasionado interés por sus asuntos.

Su sentido del humor, a veces algo perverso, aparece en no pocas misivas; en una dice que su mayor placer al escribir reseñas es decir cosas desagradables, pero que ha tenido que ser respetuosa. Lo peor de todo —añade— es que muy

poca gente es lo bastante, inteligente para escribir una novela "mala" de verdad, en cambio cualquiera puede gestar una respetuosa y aburrida (Carta: 202). En otra carta tan desorbitada como divertida, cuenta a su sobrino Quentin Bell los desastrosos modales como comensal de una de sus mejores amigas:

> [...] The reason why Ethel Smyth is so repulsive [...] is her table manners. She oozes; she chotles; and she half blew her rather red nose on her table napkin. Then she poured the cream—oh the blackberries were divine—into her beer; and I had rather dine with a dog. But you can tell people they are murderers; you cannot tell them that they eat like hogs (Carta: 2795).

La última carta que escribió —y la más conmovedora de todas— es la que dirigió a su marido para despedirse antes de quitarse la vida. En ella agradeció lo feliz que Leonard le había hecho y le confesó que los crecientes síntomas de su terrible enfermedad la llevarían a la locura irreversible.

CRÍTICA LITERARIA

ENSAYOS

Este género literario, de gran tradición en las letras inglesas, tiene en Virginia Woolf una autora de primer orden. Según María Moliner, en *Diccionario del uso del español,* el ensayo es "una composición literaria constituida por meditaciones del/la autor/a, sobre un tema más o menos profundo". Al repasar la amplia gama temática que abarcó nuestra autora en sus ensayos, vemos que tocó casi todos los palillos, salvo los políticos y sociales, a los cuales dedicó únicamente un breve artículo.

El ensayo es el género literario en el cual destaca singularmente la pericia de la gran escritora que fue Virginia Woolf. De su padre es probable que le viniera esa afición, pues aquél fue un reconocido ensayista durante su vida y después de su muerte. Una nota curiosa es que una versión española de *Books and Portraits* ha plagiado el título de una colección de ensayos del padre de Virginia: *Horas en una biblioteca.*

En una reseña de *Modern English Essays,* de E. Rhys (¡en cinco volúmenes!) Virginia Woolf dice, por su parte, que la primera condición necesaria para lograr un buen ensayo, es que su autor sepa escribir y que leerlo sea un placer.

Puede resultar interesante volver a citar el artículo *Virginia Woolf Fever,* de Noel Amman. Ahí se opina que a pesar de que sus ensayos son como "las plumas de una boa" si se comparan con los logros de la crítica literaria moderna "[they] can still delight those who have an ear and an eye as well as a mind".

Lo anterior no deja de ser un gran elogio y resume con bastante acierto lo que V. Woolf pretendía.

Los comienzos de Virginia Woolf como escritora fueron en forma de reseñas y ensayos de crítica literaria, muchos sin nombre, y todos publicados en los suplementos literarios de los más importantes diarios de su tiempo. Con ellos

fue aprendiendo el oficio de escribir, según ella misma dijo, y siempre lo hizo como único medio a su alcance para ganarse el sustento. Del empeño que ponía al escribir una reseña da cuenta la siguiente cita: "when I write a review I write every sentence as if it were going to be tried before three Chief Justices. [...] Reviews seem to me more and more frivolous. Criticism on the other hand absorbs me more and more" (VWD: 18 Feb. 1922).

En la práctica actual, la investigación académica en torno a una obra literaria parece un vano intento de convertir la crítica en una ciencia. Ya queda dicho que Virginia Woolf —que no fue "contaminada" por la universidad— se limitó a enjuiciar la obra de grandes y menores escritores desde su propio punto de vista, el cual no iba más allá de acercar al lector a la obra literaria. Virginia Woolf tenía la convicción de que la literatura, es decir toda escritura, merecía una *crítica de aproximación* en cuanto obra de arte. Sin embargo, a la hora de apreciar a sus coetáneos "rivales", se vio incapacitada para hacerlo con objetividad. Esta falta de imparcialidad la confesó en una carta dirigida a Stephen Spender: "Isn't it inevitable that one should get into a groove, and write out the malice of one's miserable heart?" (Carta: 2944)..

Probablemente los ensayos más reveladores para comprender la narrativa de la escritora son aquellos en los que expone sus ideas sobre el nuevo rumbo que debía emprender la novela inglesa de su tiempo.

Modern Fiction (*La narrativa moderna*) de 1919 provocó una sonada polémica. En este ensayo la escritora arremete contra los novelistas de más prestigio y popularidad en aquel entonces (Wells, Bennett y Galsworthy), rechazándolos por ser "materialistas", ya que escriben sobre cosas sin importancia, haciendo que lo trivial parezca verdadero y lo transitorio duradero. La vida se les escapa, puesto que lo esencial, llámese "vida o espíritu, verdad o realidad" no se capta

en lo que entonces se escribía. Para Virginia Woolf "la vida es un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos rodea de principio a fin del estado consciente" (189). Como ejemplo del giro copernicano que toma la nueva generación de escritores, cita a James Joyce, calificando de magistral la escena del cementario de *Ulysses*. Además, cuestiona las novelas "materialistas" porque no recrean la vida como ella la siente. La mente, nos dice, recibe "infinidad de impresiones, ora triviales, ora fantásticas, las cuales se desvanecen o quedan grabadas con afilado acero" (189). Este incesante aguacero de sensaciones, al caer, van conformando la vida cotidiana. De ahí que James Joyce se aleje de sus predecesores, acercándose más a la vida, aunque bien falla si se le compara con *Youth* de Conrad o con *The Mayor de Casterbridge* de Thomas Hardy, teniendo en cuenta la "relativa" pobreza de la mentalidad de Joyce, quien "nunca abarca o crea lo que está fuera de su yo y más allá de él" (191).

En la novela rusa, dice en este ensayo, hallamos "una veneración del alma y del corazón" (CR: 225) y esto brilla por su ausencia en la novela inglesa, más inclinada al humor y la comedia, a la belleza de la tierra.

Mr. Bennett and Mrs. Brown (1923) tiene su origen en una conferencia que pronunció nuestra escritora ante estudiantes universitarios y más tarde publicada en *Criterion*, la revista que editaba T. S. Eliot. Se trata de otro ensayo revelador a la hora de enjuiciar su obra, especialmente sus novelas. En este texto y en una segunda versión del mismo, *Character in Fiction* (*El personaje de ficción*), contrasta el personaje realista al estilo de Bennett, con una mujer cualquiera que viaja en un tren —lo que Virginia Woolf hacía con frecuencia. Sentada frente a una viajera, la escritora va imaginándose su vida y sus tribulaciones. El retrato de esta

señora Brown se asemeja al de la pasajera del relato *An Unwritten Novel*, ya comentado.

The Art of Fiction (*El arte de la narrativa*). En 1927 publica esta reseña del libro de su amigo E. M. Forster, *Aspects of the Novel*. El autor defiende aquí lo humano —la vida— frente a lo estético en la novela. Virginia Woolf discrepa en cuanto que Forster no dice nada sobre lo que le emociona y lo que le deja indiferente, pues para ella no existe otro criterio: "Si un lector se emociona con el arte y otro con la vida, uno y otro tienen razón" (92). En Inglaterra, añade la escritora, la novela no es una obra de arte comparable a *La guerra y la paz*, *Los hermanos Karamazov* o *A la busca del tiempo perdido* (93).

The Common Reader es una recopilación de ensayos aparecidos en revistas y suplementos literarios británicos y estadounidenses, amén de otros creados para la citada obra, la cual consta de dos volúmenes o "series". En la introducción, cita a Samuel Johnson como fuente de inspiración del criterio que persiguió en sus escritos de crítica literaria: "el sentido común de los lectores, sin haber sido corrompido por los prejuicios literarios, después de los refinamientos de sutileza del dogmatismo de la erudición, debe decidir finalmente toda demanda de honores poéticos" (CRI: ii).

Así pues, la escritora se aleja de la erudición académica que pudiera resultar críptica y voluble desde el punto de vista del lector medio.

Otros trabajos de este género se fueron recopilando después de la muerte de su autora. Cabe citar *Women and Writing* (*Las mujeres y la literatura*), que es una selección de textos woolfianos, con una interesante introducción de la socióloga Michelle Barrett. Existen otras compilaciones:

Books and Portraits, The Moment and other Essays y la definitiva *Collected Essays.*

De entre este acervo de crítica literaria —imposible de comentar de manera global en esta aproximación— fijaremos el interés en los ensayos sobre autores más conocidos en España.

A Daniel Defoe, autor de *Robinson Crusoe* —escribe Virginia Woolf— le ha perjudicado la gran fama alcanzada por esa novela puesto que escribió otras de mayor mérito. La escritora opina que *Moll Flanders* y *Roxana* —de las que destaca la simpatía del autor hacia la mujer— deben figurar entre las pocas novelas inglesas de indiscutible grandeza. Cree, asimismo, que Defoe fue pionero en dar forma a la novela, la cual debía contar una historia real y predicar una moral intachable.

De Jane Austen afirma que ningún novelista como ella se valió jamás de un sentido tan impecable de los valores humanos. La describe como impersonal, inescrutable, aun cuando dominaba la expresión de las emociones más profundas, estimulando al lector a suplir lo que no se palpa. Siempre acentuando la personalidad de sus personajes, Jane Austen no escatimó sus dotes satíricas. A nuestra autora le parece que las criaturas de ficción de Jane Austen hubiesen nacido para darle a su creadora el placer de "rebanarles la cabeza" (W&W: 116).

De la escritora George Eliot nos dice que fue el orgullo y parangón de su sexo, y ello a pesar de que no poseía el típico encanto femenino. Nieta de un carpintero e hija del subdirector de una revista londinense de gran intelectualidad, George Eliot perdió la fe y tuvo que abandonar la casa de su padre. A los treinta siete años de edad, se fue a vivir con un divorciado, quien la hizo feliz pero la dejó aislada de la sociedad. Sus primeras novelas poseen una gran belleza y resultan asombrosamente amenas. *Middlemarch* es, según la ensayista, una novela magnífica y de las pocas escritas en

inglés para gente adulta. Su aspecto físico poco agraciado, comenta Virginia Woolf, pudiera haber sido la causa del declive de su fama.

A las hermanas Brontë les dedicó un ensayo con motivo de celebrarse el primer centenario del nacimiento de Charlotte, en 1916. Según nuestra autora, *Jane Eyre* nos muestra un mundo imaginario, el cual resulta anticuado; sin embargo, leyendo la novela nos vemos inmersos en la genialidad, la vehemencia y la indignación de su autora. Se lee a Charlotte Brontë no por su prosa, cercana al estilo periodístico de su época, sino por la poesía que emana de su desbordante personalidad. *Villette* es su mejor novela, con descripciones de paisajes que sustentan la emoción e "iluminan el significado de la vida".

Con más dotes poéticas que su hermana, Emily Brontë presenta en *Wuthering Heights* (*Cumbres borrascosas*) un mundo quebrado en gigantesco desorden; por un lado, "nosotros, la raza humana" (W&W: 131), por otro, "vosotros, los poderes eternos". Sus personajes trascienden la vida. Seguramente, vaticina la ensayista, los poemas de Emily Brontë sobrevivirán a su novela.

Con menos extensión y supeditándose a los textos que recibía para reseñar, la poesía es también objeto de crítica por parte de nuestra escritora. Con ocasión del tercer centenario del famoso clérigo y poeta John Donne, dice, entre otras cosas, que su poesía amorosa es comparable a las cimas poéticas jamás alcanzadas.

En cuanto a los poetas románticos, no le cayó bien Byron porque su personalidad es admirable sólo para los hombres, en tanto que Keats poseía todo lo que hombres y mujeres deben honrar: genialidad y sensibilidad; no obstante, lo tacha de "sultán" en su trato con las mujeres. Mencionaremos una reseña recogida en *The Moment and Other Essays* (1931) sobre la crítica que hacía Lockhart. Refiriéndose a Keats, a Lockhart no le cabía en la cabeza que un boticario

y "cockney" por más señas, pudiera escribir sobre la Grecia clásica. Este prejuicio —que compartió en el caso de D. H. Lawrence— fue muy perjudicial y contribuyó a "apagar una de las luminarias de la poesía inglesa" (61).

Los escritores que uno más admira, nos dice Virginia Woolf, tienen un algo enigmático, elusivo, impersonal. Tal es el caso de Charlotte Brontë, cuya vehemencia e irracionalidad inducen a conocerla y a quererla. En fin, uno puede olvidar lo mal que escribía Thomas Hardy si se tiene en cuenta que poseía una personalidad de lo más atractiva para el lector.

T. S. Eliot, poeta anglo-católico, dramaturgo y también prestigioso crítico literario, fue amigo personal de Virginia. De lo que pensaba sobre él como escritor, no publicó prácticamente nada. El motivo de su prudente silencio puede entenderse bien porque no tenía nada que decir cuando todo el mundo le ensalzaba, bien porque estimaba más sensato reservar su valoración del amigo poeta a su diario, el cual no se publicó, por voluntad expresa, hasta después de su muerte.

Numerosas reseñas pueden agruparse como "retratos". Se refieren, en general, a una amplia galería de personajes. Cronológicamente, se inicia con la familia Paston y Chaucer, pasando con humor por duquesas estrafalarias en el más puro estilo inglés, recordando la vida y el triste fin del dandy Beau Brummell y concluyendo con semblanzas de las actrices Ellen Terry y Sarah Bernhardt.

Como en otros temas, extrae en sus reseñas de biografías y diarios lo más interesante y característico del reseñado, dejando un grato sabor y simpatía por quienquiera que se trate —muchos son desconocidos— que dejaron sus huellas en la escritura.

En el ámbito de la biografía, de la que fue una asidua lectora, nuestra autora nos ha dejado textos que exponen su punto de vista sobre el género.

En *The Art of Biography* explica que se trata de un arte joven que aparece por primera vez en Inglaterra en el siglo XVIII y que prolifera en el XIX. Los tres grandes del género son, para ella, Samuel Johnson, Boswell y Lockhart. Con su habitual ironía, nos informa del forzoso silencio del biógrafo de antaño ante los hechos indeseables con los que tenía que lidiar. Ya a finales del siglo XIX, las viudas estaban más dispuestas a que se supiera toda la verdad sobre el difunto biografiado.

Por otra parte, critica negativamente la entonces famosa biografía de su buen amigo Lytton Strachey sobre *Isabel y Essex*. Aquí el biógrafo no respeta las limitaciones del género: basarse en hechos reales y no suplir la falta de documentación con la imaginación. Ésta, concluye, es una facultad que se fatiga pronto y hay que dejarla reposar para que se recupere. Para esta escritora, el objetivo de toda biografía es reflejar la personalidad del biografiado; y ya, a principios del siglo XX, el biógrafo elige, sintetiza; deja de ser cronista para convertirse en artista.

Acerca del *Ulises* de James Joyce, Virginia Woolf anotó en su *Diario* que la lectura del primer tercio de la novela —hasta la escena del cementerio— le había encantado: "[I] have been amused, stimulated, charmed, intersted". Su impresión del resto de la obra fue justo la contraria: "and then puzzled, bored, irritated and desillusioned as by a greasy undergraduate scratching his pimples". Y no termina sus hirientes reproches al autor sin dejar de traslucir su esnobismo: "[It is] the book of a selftaught working man, and we all know how distressing they are" (16 Aug. 1922).

En el caso de D. H. Lawrence, en una carta de 1931, empieza confesando que por culpa de un crítico (J. M. Murry), a quien describe como "a bald necked blood dripping vulture", no leyó antes *Sons and Lovers* que le parece genial. Sin embargo, apostilla: "yes, but genius obscured and distorted" (Carta: 2354). No hay que olvidar que tan

demoledoras palabras las reservó para las cartas que tanto escribió a sus amistades. Dicho lo anterior, es justo reconocer que en lo que publicó, su crítica es mucho más ponderada y justa.

Como explicación del mayor volumen comparativo de los ensayos y reseñas en la obra global de nuestra autora, debo aclarar que estos trabajos, que escribió con tanto esmero, le proporcionaron el dinero que precisaba para vivir con holgura.

¿En qué se distinguen los ensayos de nuestra autora? Fundamentalmente destacan por su bella escritura, por su amenidad e interés, incluso cuando tratan sobre personajes "oscuros", y por la forma en que desarrolla su punto de vista. Son antidogmáticos, de invitación a la lectura y simpatía hacia la persona, aunque no siempre, pues sabía cómo emplear su fino aguijón.

Si de la obra woolfiana tuviese que elegir entre la novelista y la ensayista, como lectora optaría por la segunda. Es sorprendente que sus ensayos en general y su crítica literaria en particular, apenas han sido objeto de estudio, en tanto que existe una voluminosa bibliografía en torno a su ficción. Acaso se deba esta falta de interés al hecho de que se considera el ensayo un género menor. O tal vez sea porque el número de lectores es inferior.

Comparando la crítica literaria de Virginia Woolf con la de sus coetáneos escritores (T. S. Eliot, E. M. Forster y D. H. Lawrence) se puede comprender lo que distingue ventajosamente a la primera, porque para ella tan importante era lo que decía como el modo de decirlo. Su modo de hacer crítica consistía en valorar a grandes y menores autores sin entrar en el análisis minucioso de la obra en cuestión. Por eso mismo, el ensayo woolfiano brinda al lector no pocas satisfacciones: claridad de exposición, amenidad y, casi siempre, ingenio e ironía.

Si la literatura es, según dicen, un arte y no una ciencia exacta, hay que reconocer que es también materia opinable. Con esta premisa, se puede afirmar que la escritora cultivó el ensayo como un arte más y de este modo expuso sus opiniones como una artista literaria que era. Sus ensayos no pretenden sentar cátedra y su temática está restringida por el reducido ámbito de sus experiencias personales. Esto no es, sin embargo, un defecto para quienes creemos que, a fin de cuentas, las personas reales o de ficción son una fuente de absorbente interés.

Como exige la objetividad, es de necesidad recoger las diversas apreciaciones entre las muchas existentes acerca de los ensayos de Virginia Woolf y las expresadas por ella misma.

Según Poole, en *The Unknow Virginia Woolf* (19), la escritora poseía una mente intuitiva, analógica y perceptiva del significado espiritual existente entre el mundo interior y el exterior. Su temperamento no era, pues, ni lógico ni deductivo, ni tampoco analítico.

En el ensayo *How one Should Read a Book* aseguró la autora que los escasos escritores que fueron capaces de explicarnos qué es el arte literario son Coleridge, Dryden y Johnson. En otro lugar observó que el "escribir bien" se calificaba de "pretencioso"; además, que una mujer escribiera bien y lo hiciera para *The Times* era el colmo. Leyendo los ensayos de William Hazlitt (1778-1830), dudó haber llegado al meollo de la obra, lo cual era, para ella, el objetivo de la crítica, y que cada vez más le apetecía practicarla por tener facultades para ello, si bien encontraba laboriosa y torturante la tarea (AWD: Ap. 15, 1920).

La crítica literaria de Virginia Woolf se sustenta en la teoría inaugurada por John Dryden (1631-1700), según la cual la labor del crítico es "observar las excelencias que deleitan al lector". Siguiendo esa pauta, los ensayos de crítica literaria de la escritora no pretenden juzgar sino

apreciar la obra concreta. Así, induce a que leamos o releamos y no a que aceptemos un veredicto o pongamos etiquetas.

En su introducción a *Las mujeres y la literatura,* Michèle Barrett explica que con la selección de ensayos recogidos en la citada obra, se pretendía poner de relieve la relación existente entre la crítica y la ficción de Virginia Woolf; ésta pensaba que el/la escritor/a es producto de sus circunstancias históricas; que las condiciones de orden material tenían un efecto profundo en los aspectos psicológicos de la escritora, y que ello podría llegar a influir en la naturaleza de la obra en sí. La evolución de la teoría sobre la crítica literaria desde que nuestra autora escribió sus ensayos ha puesto en entredicho la facilidad con que usaba la estética como rasero para medir la calidad o categoría de una obra de arte. No obstante, sus razonamientos resultan de gran frescura y atractivo.

El ideal del crítico, según Rosenthal, en su obra *Virginia Woolf* es diagnosticar las dificultades y sugerir los remedios adecuados que faciliten la labor del escritor. Sin embargo, añade, esta función crítica en Woolf se ha visto oscurecida por las demandas impuestas al escritor de reseñas; mientras que antes el autor contaba con opiniones expertas que le ayudaban a evaluar su trabajo, ahora existen decenas de reseñas que se contradicen entre sí. Según el citado estudioso, los ensayos y reseñas escritos por Virginia Woolf no son "pretenciosos"; a veces resultan "superficiales", sin los altos vuelos de autobombo que, en general, se observan en la crítica actual. Si su talante crítico no encaja con lo que se viene en llamar un "significant body of critical thought", sus ensayos son, con todo, dignos de ser leídos por la vitalidad, buen humor y perspicacia que los caracterizan. En suma, el ensayo woolfiano se distingue por su tono pícaro, irónico, relajado y ameno. Además, desprende un inigualable sabor humano. Por otra parte, la crítica de Virginia Woolf no argumenta en apoyo de ninguna teoría; por lo tanto, su

forma de enfocar su crítica es "impresionista", es decir que responde a cada obra sin restricciones preconcebidas, tratando de explicar por qué le gusta (o no le gusta) una determinada obra. Virginia Woolf, concluye Rosenthal, no mostró gran interés por la crítica y tenía en baja estima a quienes dedican su vida escribiéndola (245-246).

En *Virginia Woolf and her World,* John Lehmann, que fue amigo y colaborador de los Woolf en su editorial The Hogarth Press, ensalzó la destreza de la escritora para desarrollar un tema a modo de relato, lo cual, unido a su instinto dramático, hacían de sus reseñas algo más parecido a narraciones que escritos críticos.

Para contrastar lo dicho por otros críticos, es justo citar a F. R. Leavis quien, en *The Great Tradition,* proclamó a Milton como insignificante, descartó a "los románticos" y, salvo Jane Austen, George Eliot, Henry James y Conrad, no había (según él), ningún novelista inglés que valiera la pena leer. Los vientos contrarios que barrieron de la escena a escritores de la talla de Virginia Woolf fueron los inventores y seguidores de *Scrutiny;* su programa de acción fue desbancar a la alta burguesía —trasladándola a la clase media baja— de la herencia de la tradición cultural inglesa, abriendo así la crítica al cambio social del momento.

En el periodo entre guerras (1914-1945) se produjeron también cambios en el ámbito de la crítica literaria. Así pudo decir T. S.Eliot en su ensayo *The Use of Poetry and The Use of Criticism* que la evolución de la poesía era sintomática de un cambio social. En las décadas de los años veinte y treinta surgió en Inglaterra una generación de críticos entre los que cabe citar a I. A. Richards y William Empson, cuyas teorías en parte procedían del movimiento modernista literario de principios del siglo XX. De ahí surgió "la nueva crítica", cuyo postulado era de corte formalista.

Este movimiento de la crítica propendió, según Bradbury, a esquematizar y pluralizar su teología además de

emitir "espectaculares apostasías" (14-36). A continuación vino la *Revised New Criticism*, según la cual la literatura debía ser escrita por la sociedad o en fases concretas del proceso histórico y no por personas concretas. Con esta explosión de criterios, la crítica ha llegado a ver los textos literarios como fenómenos, o como objetos, o como "eventos", hasta el punto en que las palabras de una página escrita debían considerarse como "momentos" lingüísticos, simbólicos o socioculturales, según el crítico de que se trate.

La apropiación de la labor crítica por los académicos a partir de 1920 es ahora un hecho al parecer irrevocable. En el pasado los grandes críticos ingleses eran también creadores literarios; practicaban la crítica como una tarea preparatoria para la escritura literaria, o bien como contribución a la interpretación literario-cultural de la sociedad.

En una descripción del desarrollo de la crítica desde Henry James, S. Hazel en su *Introduction to Developemments in Criticism since Henry James*, cuestiona la crítica académica porque aunque aporta la observación precisa y la ausencia de fáciles generalizaciones que ayudan al lector, éste debe tener en cuenta si lo aportado por el crítico tiene o no tiene importancia (54).

Defensor de "la técnica como descubrimiento", David Lodge (54) afirma que hablar del contenido no supone hablar del arte sino de la experiencia y sólo al hablar de la forma —"contenido logrado"— es cuando se habla como críticos. Según dijo Henry James, "es el arte lo que crea vida, crea interés, crea importancia". Pero como adujo el citado crítico en su artículo *The Critical Moment* (1964: 15) la crítica literaria era ya una actividad universitaria indisolublemente ligada a la docencia y la investigación.

El escritor D. H. Lawrence, coetáneo de Virginia Woolf, fue igualmente contrario a la crítica profesionalizada. Describió las dotes que era necesario tener para ser crítico: estar emocionalmente vivo, tener capacidad lógica e intelectual

y, en lo moral, ser muy honesto. Es muy conocida su máxima de que no se debe confiar en el artista, sino en lo que cuenta. Por lo tanto, el crítico debería centrarse en lo escrito y no en el artista que lo creó. E. Coombes cita (sin referencia) lo que Lawrence puntualizó con claridad meridiana:

> La crítica no puede ser nunca una ciencia: en primer lugar, es demasiado personal y, en segundo lugar, se ocupa de valores que la ciencia ignora. La piedra de toque es la emoción, no la razón; juzgamos una obra de arte por su efecto en nuestras sinceras emociones vitales, y nada más. Todo ese marear la perdiz en torno al estilo y la forma, toda esa clasificación pseudocientífica y análisis de libros de un modo al estilo de la botánica, es pura impertinencia y, en su mayor parte, jerga aburrida.

ESCRITOS AUTOBIOGRÁFICOS

Además de un extensísimo diario, desglosado póstumamente por Leonard Woolf, contamos con dos fuentes más para conocer cómo se desenvolvió la escritora en lo personal y en lo profesional a lo largo de su afanosa vida. Estas fuentes son las miles de cartas que escribió, ya comentadas, y *Moments of Being*, traducido por *Momentos de vida*, obra en la que se reúnen reminiscencias y retazos de sus vivencias.

A WRITER'S DIARY (*El diario de una escritora*)

Esta obra contiene los primeros extractos publicados del diario de la escritora. Fueron una revelación de las inquietudes, del penoso trabajo de dar forma a sus novelas, del éxtasis que sentía por la creación lograda, del espanto ante el posible fracaso. En fin, de lo que siente y padece el artista en el proceso y culminación de una obra, en este caso literaria. Reseñaremos algunos pasajes que ilustren la variedad de temas que cubre esta parcela de su diario.

En 1922, en su deseo de no dejarse deprimir por la crítica adversa, quiere convencerse de que la mala prensa son los gajes del oficio. Su interés como escritora estaba en plasmar "la individualidad peculiar", teniendo en cuenta que las personas con carisma son las que perviven en la mente del lector (AWD 18 Feb. 1922).

Sobre coetáneos literarios, llama la atención su rechazo al *Ulysses* de James Joyce, ironizando sobre la comparación que hizo "el gran Tom" (T. S. Eliot) de la obra de Joyce con *La guerra y la paz*. Virginia Woolf solamente puede admitir que Joyce era un genio, pero de baja estofa; y no logra reprimir su prejuicio al añadir a la opinión del "anémico Tom" de que el *Ulises* es la obra de un autodidacta, diciendo "Ya sabemos lo egoístas, descarnados y nauseabundos que resultan" (54). Parecida opinión le mereció la obra de D. H.

Lawrence, aunque posteriormente rectificó tras leer *Sons and Lovers*, novela que consideró genial.

En 1921, relató en su diario que había ojeado los relatos de Katherine Mansfield y que su espontáneo veredicto era que "si no fuese tan inteligente, no podría ser tan desagradable" (AWD 15 Sept. 1921).

Ese mismo año nos contó que había decidido leer únicamente las obras maestras de la literatura, con la idea que, en parte, materializaría en *The Common Reader*, ya que se sentía capacitada por haber leído de todo y en cantidad.

En torno a su vida, se queja de estar encadenada a su enfermedad, que no le permite trabajar, ni pasear siquiera; se sentía muy desgraciada, si bien era consciente de la infinita capacidad que atesoraba y que no podía ejercitar. Con una bella descripción del entorno de su casa de campo (Monk's House), se ve caminando, preparándose mentalmente para lo que escribiría al día siguiente.

En 1924, a sus cuarenta y dos años, el diario desvela cómo iban cambiando sus gustos de lectora. De joven prefería la prosa pero, en ese momento, solamente deseaba dedicarse a Shakespeare y a la poesía en general. Se comprometió a seguir en la senda innovadora iniciada en *Jacob's Room* y continuada en *Mrs. Dalloway*, comentando, además, que en su diario había ido ensayando ciertos efectos, incorporados en las dos novelas citadas. Escribiendo el diario, agregó, inventaría su próximo libro. En 1925 comentó estar enfrascada en la lectura de la obra de Marcel Proust, quien, según ella, había alcanzado la cima de "la sensibilidad unida a la tenacidad" (AWD: 77).

Con relación a dos críticas dispares de *The Common Reader*, pensó que su sino era sufrir "todo tipo de extremismos y mediocridades", y que escribir crítica literaria le aburría atrozmente, por lo que salía del tedio escribiendo ficción.

En 1928, afirmó que su temperamento la llevaba a escribir en una gran variedad de estilos y sobre distintos temas, y

puesto que no le convencía nada de lo que decían los demás, seguiría escribiendo "ciega e intuitivamente". Después de terminar *Orlando*, quiso eliminar todo lo superfluo dando "el momento" completo, sin importarle lo que ello incluyese. Su definición de ese momento es "una combinación de pensamiento, de sensación; la voz del mar" (AWD: 138).

En 1929, escribió una reflexión sobre la vida, la cual nos parece trágica: el dejar de trabajar la hundía cada vez más, si bien admite que por ese camino alcanzaría la verdad; y esa verdad es que no existe nada para nadie: "trabajo, lectura, escritura, son todos disfraces..., incluso tener hijos sería inútil" (AWD: 142).

Por último, señalemos cómo se le ocurrió, en 1931, escribir una secuencia de *A Room of One's Own* en la que trataría de la vida sexual de las mujeres. Sin embargo, abandonó este tema después de leer a Wells, quien afirmó que, puestas a prueba durante una década, las mujeres habían demostrado tener capacidad únicamente para asumir un papel subordinado y decorativo en el mundo del futuro.

Sintetizar el contenido de los seis volúmenes del *Diario* es harto difícil dado que, entre otras cosas, siempre interfiere el interés personal del lector. Leyendo el diario no hallaremos la revelación de lo que sentía íntimamente su autora, pues salvo rarísimas ocasiones, este aspecto no se menciona. Como contrapartida, nos regocijaremos leyendo sus afilados retratos, casi siempre caricaturas, que dan en el clavo de la personalidad o apariencia de los personajes descritos. Abundan las reflexiones de carácter literario, sobre ella misma y sus coetáneos, así como sobre sus amistades y sus encuentros con la famosa anfitriona lady Ottoline.

Un tema recurrente al que se le ha dado más importancia de la que merece, son sus tribulaciones con una magnífica cocinera al servicio de los Woolf, persona respondona como la que más.

También leyendo el diario nos enteramos de la marcha de The Hogarth Press, de sus viajes por Europa, incluida España. Tiene gracia leer acerca de la desastrosa incapacidad de Virginia Woolf a la hora de comprarse ropa. Dicen los que la conocieron que era elegante, aunque solía ir mal vestida.

La publicación del *Diario* costó diez años de laboriosa preparación. Deducimos que fue una ardua tarea para su editora Anne Oliver Bell, no sólo debido a la artística pero a veces indescifrable caligrafía de nuesta autora, sino también por las numerosas consultas a las personas aludidas en el diario para obtener el necesario permiso de publicación.

El extensísimo diario logra mantener el interés del lector, que puede llegar a pensar que lo que no se dice es tan intrigante como significativo. Asombra la enorme capacidad de trabajo de una persona enfermiza y que supo conjugar una gran sensibilidad poética con una casi invencible fortaleza de espíritu.

MOMENTS OF BEING (Momentos de vida)

En 1976, se dan a conocer escritos autobiográficos de Virginia Woolf en un libro que lleva el intrigante título de *Moments of Being,* con anotaciones y una introducción muy esclarecedora de Jeanne Schulkind. El libro consta de tres partes: *Reminiscencias; Un boceto del pasado* y tres contribuciones que leyó en el "Memoir Club" dentro del Grupo Bloomsbury. Son retazos de sus vivencias que ofrecen una deliciosa lectura.

Reminiscencias, escritas cuando Virginia Woolf tenía veinticinco años, constituyen un primer intento de la escritora de dar cohesión a su pasado. En realidad, de ella misma no cuenta casi nada, pero sí mucho de su familia y de quienes dejaron huella en sus afectos, como fue el caso de Magde Vaughn.

A Sketch of the Past fue escrito por la autora en los años 1939-40. En él relató con maestría el despotismo de su padre con sus hijas solteras. También describe con mucha gracia el protocolo que imponían las reglas conducentes a un compromiso matrimonial; en el proceso intervenían embajadores, mediadores e intérpretes y el rechazo suponía el alejamiento del despechado. Las normas de conducta victorianas, que Virginia Woolf no abandonó, eran, según ella, muy útiles en el trato social puesto que se basaban en la contención y la comprensión desinteresadas, pero suponían una desventaja a la hora de escribir. Esto lo detectó en la suavidad, la cortesía y el enfoque oblicuo con que escribió *The Common Reader* y que atribuye a su formación victoriana.

22, Hyde Park Gate es la dirección de su hogar familiar y también el título de unas memorias que leyó en el renacido Club de Bloomsbury en 1920. Son el recuerdo de los siete años desgraciados (1897-1904) a partir de la muerte de su madre. En esos años se vio sin lazos afectivos y sintió la vida con gran pesimismo.

Para la escritora, crear una escena era su modo de volver al pasado, puesto que tenía la sensación de que somos "navíos herméticos flotando en la realidad pero, en ocasiones, nos inunda la realidad con escenas que no olvidamos nunca". El retrato que hace, entre otros, de George Duckworth, es antológico por la malévola caricatura de su hermanastro, al que no le perdonó su acoso sexual, quizás real o tal vez medio inventado.

Old Bloomsbury se refiere a la etapa inicial del Círculo (1904-1914). Describe con gran ingenio la personalidad de sus miembros nucleares. Se reunían todos los jueves hasta altas horas de la madrugada para hablar de religión, filosofía, arte, pero sin mencionar el amor. Dice que en esta primera etapa, la relación con jóvenes "maricas" resultaba cómoda, pero tenía el inconveniente de no poder coquetear. Con la incorporación al grupo de Roger Fry, Duncan Grant

y Maynard Keynes, los miembros del Círculo discutían abiertamente sobre el amor homo y heterosexual.

La esencia del esnobismo, nos dice Virginia Woolf en *¿Soy una esnob?* es desear impresionar a los demás para hacerles creer lo que el esnob no cree ser: una persona importante. En estas memorias, tiene interés leer en *A Sketch of the Past* lo que ella quiso decir con *"moments of being"*: momentos visionarios, de éxtasis o de desesperación, frente al "algodón" (*non-being*) del discurrir de los días en los que lo cotidiano no deja huella alguna. Pero bajo el "algodón del no ser" se esconde un diseño en el cual todos estamos relacionados y formamos parte de "la obra de arte que es el mundo" (72).

Como resumen de todo lo anterior, puede decirse que Virginia Woolf supo narrar su peculiar visión de la realidad, del mundo y de las personas que lo transitaron con ella.

INFLUENCIAS LITERARIAS

Si hemos de buscar las influencias literarias en la obra narrativa de Virginia Woolf, las encontraremos en Samuel Butler, autor de *The Way of All Flesh*, publicada en 1903, un año después de su muerte. Mucho más influyente fue el francés Marcel Proust, a quien la novelista leyó con gran interés y admiración. Sin embargo, es improbable que la escritora llegara a tener en sus manos la versión integral de 2 500 páginas sin apenas espacios en blanco de *En busca del tiempo perdido*.

Samuel Butler creó escuela entre los escritores ingleses a principios del siglo XX y, según McLaurin, influyó en Shaw, Wells y E. M. Foster. A Virginia Woolf le interesó de Butler las ideas estéticas y, quizás, inspirándose en él, utilizó metáforas botánicas con sensibilidad y perfección. También McLaurin ve en *The Waves* como una ampliación de la imagen butleriana de la vida: "The gathering of waves to a head, at death they break into a million fragments, each one of which, however, is absorbed at once into the sea of life" (*Contemporany Writers:* 36).

Pero el escritor que más impresionó a nuestra novelista fue Marcel Proust, "patriarca de un estilo nuevo y forma final, por disgregación, de la novela del siglo XX". Esto lo afirma Ángel Valbuena Prat en su *Historia de la literatura española*. (vol. III: 665)

Para Virginia Woolf, el escritor francés fue el más grande novelista moderno: "he [Proust] is far the greatest modern novelist" (Carta 1745). Y, dos años antes —en 1925— confiesa en su diario que "he [Proust] will, I suppose, both influence me and make me out of temper with every sentence of my own" (AWD: 77).

Existe, no obstante, en mi apreciación personal, claras divergencias entre Woolf y Proust. La novelista inglesa no va al extremo de demorar el relato como hace Proust con harta frecuencia. En su famosísima novela, Proust incluye

farragosos, aunque bellos, incisos sobre espinos en flor, catedrales, la Italia clásica y muchas otras cosas sin que, a veces, venga a cuento. Por otra parte, Proust fue un asiduo lector de *Las mil y una noches,* y sus principales personajes de ficción dejan entrever su misoginia y su acusada homosexualidad.

De lo que no cabe duda es que ambos, Marcel y Virginia, fueron consumados maestros de sus respectivas lenguas. Ambos también compartieron el dominio del ritmo, cuya función en literatura es, según dice E. M. Forster en *Aspects of the Novel,* "by its waxing and waning to fill us with surprise and freshness and hope" (166). También el citado escritor ve una clara similitud entre V. Woolf y Sterne, en cuanto que ambos combinaron una actitud humorística ante el embrollo de la vida y un profundo sentido de lo bello que es vivir (26).

Sobre la importancia del ritmo en la escritura comentó a su amiga Ethel Smyth lo siguiente: "All writing is nothing but putting words on the back of rhythm. If they fall off the rhythm one's done" (Carta: 2343). Es decir, que las palabras deben ir montadas a lomos del ritmo, pero si descabalgan el escritor estará perdido.

¿Qué es el estilo para V. Woolf? Pues no es ni más ni menos que la única cualidad que perdura: "When one feels something remote, separate, pure, that's style. And, I think the only permanent quality, the one that survives, that satisfies" (Carta: 2426). Y puede comentarse que, pese a lo sublime del aserto, resulta algo etéreo y más que ligeramente exagerado.

Virginia Woolf sentía preferencia por la autobiografía. Y no hay más que leer su extensísimo diario para creerlo. A veces pensó que únicamente la autobiografía es literatura por cuanto "novels are what we peel off, and come at last to the core, which is only you and me" (Carta: 2687). Bien

se puede suscribir lo anterior: al llegar al meollo de una novela el autor no trasciende el tú y yo.

EL SIMBOLISMO

En *The Symbolism of Virginia Woolf*, N. C. Thakur ofrece un minucioso estudio del frecuente empleo de ese recurso literario por la escritora, tanto en su narrativa como en sus abundantes ensayos. Thakur recurre a A. N. Whitehead, el cual en su estudio *Symbolism: its meanings and effect*, dice que el objeto o fin del simbolismo es realzar la importancia de lo que simboliza: "the object of symbolism is the enhancement of what it symbolizes" (54). Además, Thakur cita a S. K. Langer y W. M. Urban, los cuales sostenían la tesis de que debe existir una determinada forma lógica entre el símbolo y lo simbolizado, pues, de lo contrario, al no haber relación entre ambos, no sería un símbolo sino pura imaginación. Lo anterior tiene su gracia porque, según Thakur, en su ensayo *On not Knowing Greek*, Virginia Woolf hizo hincapié en estos dos conceptos y lo hizo en el año 1925, mucho antes de hacerlo los dos filósofos citados.

McLaurin recurre a un artículo de Troy, titulado *Virginia Woolf: The Novel of Sensibility*, en el cual contrasta la novela simbólica con la tradicional. La diferencia entre ambas reside en que en lugar de desarrollar de forma ordenada un desenlace final —método de la narrativa tradicional— los escritores líricos utilizan símbolos con el fin de dar un sentido del "momento", por ejemplo, el efecto instantáneo que nos produce un cuadro al contemplarlo (McLaurin: 86).

Influenciada por la pintura posimpresionista, Virginia Woolf empleó el color con valor simbólico. De esta manera, de acuerdo con la interpretación que hace N. C. Thakur, la escritora utiliza el amarillo del mar para representar el miedo; la inseguridad la expresa empleando colores de sorprendente y agitada composición, en tanto que para

sugerir la inocencia y la pasión recurre al blanco y al púrpura de algún racimo de uvas.

SOBRE LA CONDICIÓN FEMENINA

Toda la producción literaria de Virginia Woolf está imbuida de alusiones a las condiciones en las que vivió la mujer inglesa durante siglos. A ese respecto, la autora nos ha dejado dos textos que han sido proclamados como específicamente feministas.

Es incuestionable que el progreso tecnológico y las guerras han contribuido a elevar la condición social y personal de la mujer durante el siglo XX. En los sesenta años transcurridos desde que la escritora vio la luz (1882), hasta su muerte (1941), el mundo occidental vivió acontecimientos que hicieron temblar los cimientos que sustentaban la gloriosa hegemonía británica: la agonía y la muerte del victorianismo, la Primera Guerra Mundial, el auge del comunismo y del nazismo, así como la hecatombe de la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo, se fueron produciendo cambios a favor de la mujer: las inglesas ya podían ir a estudiar a la universidad; podían votar; las casadas podían disponer de su propio patrimonio y las universitarias incluso podían acceder al funcionariado y a las profesiones liberales. Es igualmente incuestionable que aun hoy gozamos más de la letra y menos del espíritu de las leyes que proclaman la igualdad del hombre y la mujer.

En la época anterior a la que vivió nuestra autora, las clases medias altas eran preponderantes. Las constituían, de una parte, los famosos "tenderos" como denominó Na-

poleón a la burguesía que dominaba la industria y el comercio; de otra parte, estaban los intelectuales, entre los que se encontraba Sir Leslie Stephen, padre de Virginia y cuyos valores y elitismo inevitablemente compartió la escritora. Para la clase intelectual inglesa, la aristocracia merecía respeto a pesar de su incultura, mientras que ignoraron a la clase trabajadora, sobre la cual era mejor no hablar.

En este contexto surgió el credo del Círculo de Bloomsbury, que consistía en la ferviente adhesión a la verdad y a la belleza —como dijera el poeta romántico John Keats: "Beauty is truth, truth is beauty"— junto al culto a la integridad personal y la rebeldía contra la moralidad hipócrita de sus antecesores. Estos valores pesan en la obra de la escritora y, no menos, sus experiencias vitales como mujer. Sus vivencias le crearon un rencor que supo reprimir con gran prudencia, teniendo en cuenta que en su entorno todo lo que sugiriera feminismo era mal visto. Ahora bien, supo esperar a ser valorada por sus cualidades literarias para lanzarse al ruedo con la exposición de hechos evidentes sobre la condición femenina, abogando por la eliminación de las barreras que impedían a la mujer colaborar, a su manera, con el hombre.

Es interesante constatar la importancia que concedió, en defensa de la mujer, a ceñirse al ámbito de su experiencia personal y como escritora. Tuvo que dedicarse al periodismo literario para ganarse la libertad y la independencia con las que escribió sus innovadoras novelas. Se sintió en seria desventaja por no haber recibido una educación universitaria. A cambio, tuvo la suerte —o el acierto— de conseguir con su marido Leonard Woolf lo que pensaba la protagonista de su intrigante relato *Moments of Being*: "La utilidad del hombre consiste en proteger a la mujer".

Sobre el maltrato a la mujer, tema tan candente en la España de hoy, nos ha dejado en su relato *The Moment: Summer's Night* la descripción de una escena desgarradora:

un marido que golpea a su mujer "por aburrimiento", mientras los niños juegan en una cocina de intolerable sordidez.

Con más humor e ironía relató una experiencia personal en su ensayo *Professions for Women*, que data de 1931. Para liberarse del papel de "ángel de la casa", es decir, esa imagen tradicional de la mujer que se sacrifica por la familia que la privaba de toda aspiración o vocación personal, la escritora —para poder serlo— no tuvo más remedio que "retorcer el pescuezo" al dichoso personaje.

La muy escasa participación de Woolf en el movimiento que exigía el derecho al voto de la mujer, se justifica por la creencia de la escritora de que ese objetivo era de muy corto alcance. En los años sesenta, las académicas y críticas literarias encontraron en los escritos no narrativos publicados tras la muerte de su autora claros exponentes del feminismo de entonces: el concepto de la androginia, las relaciones entre socialismo y pacifismo, y entre patriarquismo y nazismo. En los años más recientes los estudios se han volcado en las relaciones de todo tipo que mantuvo Woolf con otras mujeres de su entorno (Marcus: 109-110). Por otra parte, Naomi Black (citada por Marcus) define la participación de Woolf a favor del movimiento feminista como un "feminismo social", en otras palabras, el feminismo basado en la diferencia y no en la igualdad. Además, Mary Jacobs argumenta que tanto la diferente escritura femenina como la diferencia sexual plantean preguntas a las que no encontramos respuesta (Marcus: 212). A la feminista Lady Simon, Woolf le planteó los siguientes interrogantes: ¿Cómo se pueden cambiar las características sexuales? ¿Hasta qué punto el movimiento de las mujeres es un experimento relevante en esa transformación? ¿No debiera ser nuestra tarea siguiente la emancipación del hombre? ¿Cómo podemos alterar la cresta y el espolón del gallo de pelea? (Carta: 3580).

De manera más explícita y contundente Woolf escribió sobre la condición femenina en dos escritos, *A Room of One's Own* y *Three Guineas.*

A ROOM OF ONE'S OWN

En 1928 Virginia Woolf leyó dos conferencias ante universitarias de Cambridge que trataban del tema *Las mujeres y la literatura.* De ambas charlas surgió *A Room of One's Own:* un extenso ensayo publicado un año después y que es uno de los textos más difundidos de la autora. El objetivo de la obra, según manifestó Virginia en una carta, era dar ánimo a esas jóvenes para que consiguieran la independencia económica —de ahí el título— y provocar el debate de muchas cuestiones de las que nada se decía. Acaso la tesis principal de la obra sea el que existen partes de varón y partes de mujer en la mente humana y que ambas partes han de unirse para que el artista pueda llegar a la plena creatividad. También pensaba que la educación de aquel entonces era inadecuada tanto para los hombres como para las mujeres. Esta obra posee un gran atractivo por la forma pausada, amena y convincente en que está escrita, y las mujeres debemos a su autora el que nos impliquemos cada vez más en el quehacer humano.

Virginia Woolf se sintió complacida porque se creía que *A Room of One's Own* tenía un tono afable, ya que a la autora le "hervía la sangre al tratar el tema" de la obra. Lo que en verdad deseaba era "alertar a las jóvenes —que parecían tan deprimidas—" e inducir al debate sobre cosas entonces silenciadas: el "alma doble" —androginia— y la educación (Carta: 2094).

La obra sigue siendo la más divertida e imaginativa controversia feminista de las escritas en su época; es, además, utópica en su visión de un futuro de mayor libertad para la mujer artista (Briggs: 221).

Ya en 1924, Virginia Woolf dudó que siguiera siendo una feminista (Diario II, 17 oct.). Sin embargo, un mes después se planteó la idea de escribir sobre la relación entre mujeres. Estas citas sugieren lo que hoy ya se reconoce abiertamente: Virginia Woolf fue lesbiana pero no se atrevió a escribir sobre ello con claridad. De ahí que, leyendo a Coleridge quien dijo "una gran inteligencia es andrógina", se acogiera a esa teoría y la aplicara a grandes creadores como Shakespeare. Por otra parte, el feminismo que se desprende en toda la escritura de Virginia Woolf parece sustentarse en sus agravios personales. Entre éstos destaquemos su resentimiento por la crítica que no pasaba de reconocer el lirismo y la sensibilidad visionaria de su ficción. Aparte de una alusión a dos mujeres que se gustan, *A Room of One's Own* concluye poniendo de relieve que lo natural es que el hombre y la mujer se entiendan en armonía.

Por último es importante constatar la repercusión de este texto y de la posterior *Three Guineas* en el feminismo militante posterior. En ese contexto es relevante hacer referencia a dos eufemismos que, en realidad, son "gay" y "género". Este último anglicismo es un auténtico "falso amigo" que produce incomprensión y extrañeza en el uso concreto de "violencia de género".

THREE GUINEAS

El texto data de 1938, es decir, un año antes de estallar la última guerra mundial. La obra ha sido calificada de panfleto por algún crítico y se ha subrayado su tono estridente y malhumorado. Es cierto que en este texto pierde la escritora los estribos y, como pacifista convencida que siempre fue, arremete contra la proverbial agresividad masculina, la cual únicamente lleva a la violencia y a la ruina. Los hombres, según ella, recurren a las mujeres únicamente para que apoyen sus contiendas. Profusamente documentada, la au-

tora pasa revista a todos los estamentos en manos de los hombres —el ejército, el clero, la política y la justicia— y abiertamente ridiculiza la vanidad que ponen de manifiesto sus medallas, sus pelucas y sus atuendos. Alerta a las mujeres a que permanezcan indiferentes ante el conflicto bélico inminente y así mostrarse marginadas. El texto resulta un tanto penoso y carente del delicioso humor de la obra anterior.

Es cierto que Virginia Woolf no quiso ser feminista en toda la extensión del término. Es igualmente cierto que contribuyó a concienciar a las mentes más sosegadas de la importancia que antes —y ahora— debe tener la mujer en el buen orden y gobierno del mundo. Su teoría acerca de la condición femenina era que había que llegar a la convivencia de los sexos en armonía y comprensión mutua. Por encima de todo abogó por la tolerancia, por la honestidad de cada cual consigo mismo, sin juzgar a los demás. Y rechazó el feminismo beligerante de entonces por cuanto enturbiaba ese ideal.

El título se refiere a las tres guineas (1 guinea=21 chelines) que la escritora decidió donar en respuesta a peticiones de apoyo para prevenir la inminente guerra. La primera guinea fue su contribución para que la enseñanza superior liberara a la mujer de la ignorancia y la tiranía de la familia. Contra la desigualdad de salarios y la escasa promoción de las mujeres, donó la segunda guinea con el fin de conseguir una educación gratuita que fomentara una mentalidad femenina propia que le permitiera influir en contra de la guerra. Con la tercera guinea la autora abogó porque se constituyese una *Society of Outsiders,* cuyos afiliados quedaran al margen de todas las "lealtades irreales", incluido el patriotismo.

La abundante bibliografía y anotaciones de la obra incluyen una breve historia social de la mujer inglesa, así como las propias reivindicaciones de Virginia Woolf. Respecto de

la independencia económica de la mujer casada, es curioso constatar que la titularidad de bienes fuese reconocida en 1870 mediante la *Married Women's Property Act,* mientras que esto no se logró en España hasta un siglo después.

Virginia Woolf fue pionera en cuanto que percibió la estrecha relación de la opresión de la mujer y su reducción a la función sexual y reproductiva y las prácticas del fascismo. También opina la socióloga Michele Barrett que los muchos cambios en apoyo del "progreso social" de la mujer no han traído consigo los correspondientes cambios en actitudes, prejuicios e ideologías (Barrett: 15). Digamos, evocando las palabras de su biógrafa Briggs, que la cuestión fundamental para Virginia Woolf fue analizar las causas de la misoginia: la ira y el odio contra las mujeres; en *Three Guineas* se vio su origen en una "fijación infantil".

Acerca de la famosa afirmación de Woolf, de que en cuanto mujer, no tenía patria, se entiende que la escritora sugiere con ello que la liberación del padre equivalía a la liberación del nacionalismo, pues patriarca y patriota comparten la misma raíz etimológica (Marcus: 245).

En *Feminism in Virginia Woolf* (1968), J. B. Bachelor plantea tres argumentos: que las protestas contenidas en *Three Guineas* son legítimas en el contexto de los años treinta; que el feminismo en cuanto tal era para Woolf inaceptable, y que lo que más le preocupaba era la naturaleza del ser mujer (Marcus: 227).

VIRGINIA WOOLF EN SU PROPIA VOZ

En este ensayo de acercamiento a la artista de la palabra que fue Mrs. Woolf, faltaba, como algo inexcusable, citarla sobre los múltiples temas literarios que abordó en sus extensos y variados escritos: reseñas de obras literarias, ensayos, diario personal, epistolario, novelas y relatos, aparte de numerosos bocetos literarios.

Ya se ha dicho que la escritora deleita al lector con su ingenio, con sus "visiones", con su perspicacia, a veces maliciosa, con la cual retrató a no pocos personajes y personajillos de su entorno.

Con el fin de no abrumar al lector incluyendo citas en torno a lo que, en mi modesto parecer, ofrece la prosa melodiosa de la escritora —a veces cargada de evocación poética— el enfoque impresionista de su narrativa, su idea del *moment of being*, su simbolismo y su originalidad creativa, he optado por seleccionar frases y fragmentos de su obra; he decidido no traducir las citas por considerar que lo contrario sería perjudicial para el original, ofreciendo, a cambio, un resumen del sentido de lo citado.

EL CONTEXTO SOCIO-POLÍTICO

Es evidente que Virginia Woolf era socialista, en parte porque su marido lo era y, sobre todo, porque creía que los privilegios de su clase eran un escándalo ("a social outrage"). Esto lo afirma N. Nicolson en su introducción a *Virginia Woolf's Letters* (xiii). Prueba de ello es que la escritora expre-

sara su protesta ante la deplorable situación de la clase trabajadora de aquel entonces. En la siguiente cita reclama que se investigue y salga a la luz el problema social, pues la caridad servía de bien poco.

> The things [Mrs. Ramsay] saw with her own eyes, weekly, daily, here or in London, when she visited this widow, or that struggling wife in person with a bag on her arm, and a note-book and pencil... in the hope that thus she would cease to be a private person whose charity was half a sop to her own indignation, half a release to her own curiosity, and become, what with her untrained mind she greatly admired, an investigator elucidating the social problem (TTL: 12).

Ya en 1937, Woolf denunció, en la voz de la doctora Peggy, las desgracias personales, los atentados contra la vida y la libertad, y el desmoronamiento de la civilización:

> How can one be "happy"? [Peggy] asked herself, in a world busting with misery. On every placard at every street corner was Death; or worse—tyranny; brutality; torture; the fall of civilization; the end of freedom (TY: 312).

Mucho antes, tras la Guerra del Catorce, Woolf dejó constancia del desaliento y la tristeza que sentía por los derroteros que tomaba la política y por el deterioro de la libertad:

> If one didn't feel that politics are an elaborate game got up to keep a pack of men trained for that sport in condition one might be dismal; one sometimes is dismal, sometimes I try to worry out what some of the phrases we're ruled by mean. I doubt whether most people do that, liberty, for instance (13 Ap.: 1918).

EL PACIFISMO

A Virginia Woolf le tocó vivir las dos guerras mundiales del siglo XX. Durante la Primera Guerra Mundial, de 1914 a 1918,

su familia y allegados no sufrieron bajas, bien por ser declarados "inútiles" —tal fue el caso de su futuro marido— el cual por padecer de temblores no podía disparar con buen tino; bien por declararse pacifistas y así librarse de las trincheras realizando, a cambio, trabajos —bastante livianos— en el campo. De este último grupo citaremos al pintor Duncan Grant y a Clive Bell.

Ya he comentado, al tratar la narrativa y los ensayos, la clara oposición de V. Woolf a todo tipo de belicismo. En al menos tres de sus novelas resuenan los ecos de muerte y destrucción, véanse las botas abandonadas de Jacobo, el "Tiempo pasa" en To the Lighthouse y las amenazantes detonaciones como trasfondo en la última parte de *Between the Acts*.

Como expresión del rotundo rechazo a la guerra y sus nefastas consecuencias, Woolf recurrió a la descripción de unas fotografías, publicadas en la prensa inglesa, en las que figuran cuerpos mutilados esparcidos entre ruinas tras un bombardeo alemán ocurrido, según la biógrafa Julia Briggs, sobre Getafe, el 30 de octubre de 1936:

> Here [...] are photographs. The Spanish Government send them with patient pertinacity about twice a week. They are not pleasant photographs to look upon. They are photographs of dead bodies for the most part. This morning's collection contains the photograph of what might be a man's body, or a woman's; it is so mutilated that it might, on the other hand, be the body of a pig. But those certainly are dead children, and that undoubtedly is the section of a house. A bomb has torn open the side: there is still a bird-cage hanging in what was presumably the sitting-room, but the rest of the house looks like nothing so much as a bunch of spillkins suspended in mid air (3G: 20).

EL PATRIOTISMO

El patriotismo inglés lo considera Woolf equivalente al imperialismo y al militarismo. En *Three Guineas* (1938) procla-

mó su rechazo al patriotismo por su condición de mujer: "As a woman I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world" (TG: 197). En privado, aclaró que era "patriota" en cuanto que era inglesa y compartía rasgos distintivos como, por ejemplo, la lengua común, si bien había que tener en cuenta la parte emotiva e imaginativa del ser patriota: "Of course I'm 'patriotic,' that is English, the language, farms, dogs, people; only we must enlarge the imaginative, and take stock of the emotion" (Carta: 3395).

LA CONDICIÓN FEMENINA

Este tema lo abordó desde distintos ángulos. En torno a la obra de Léonice Villard *La Femme Anglaise du XIXe Siécle,* comenta V. Woolf el llamativo mutismo de la mujer en la literatura anterior al siglo XIX y el consiguiente travestismo de los grandes personajes femeninos creados por los escritores ingleses:

> Before the nineteenth century literature took almost solely the form of soliloquy, not of dialogue. The garrulous sex, against common repute, is not the female but the male; in all the libraries of the world the man is to be heard talking to himself and for the most part about himself [...] it is becoming daily more evident that Lady Macbeth, Cordelia, Ophelia, Clarissa, Dora, Diana, Helen and the rest are by no means what they pretend to be. Some are plainly men in disguise; others represent what men would like to be (B&P: 28-29).

Acerca de la educación de la mujer en la familia media en la época victoriana apunta —certeramente— que más nociva que la escasa educación que recibía, era la "educación negativa", es decir, lo que no le estaba permitido hacer. Y ello la constreñía y atenazaba:

> But if their [women's] positive education had stopped at a little Latin, a little history, a little housework, it would not so

> much have mattered. It was what maybe called the negative education that which decrees not what you may do but what you may not do, that cramped and stifled (1927: 159).

Aborda también el ahora candente tema del "maltrato de la mujer", con contundente rechazo; el marido pega a su mujer "por aburrimiento" mientras los niños juegan en el suelo:

> The moment runs like quicksilver on a sloping board into the cottage parlour; there are the tea things on the table; the hard windsor chairs; the caddies on the shelf for ornament [...] two children crawling on the floor; and Liz comes in and John catches her a blow on the side of her head as she slopes past him, dirty, with her hair loose and one hairpin sticking out about to fall. And she moans in a cronic animal way (1927: 12).

Y la escritora acaba diciendo que hay que hacer algo para acabar con ese horrible momento, con ese sórdido ambiente, con los gemidos de la mujer.

En boca de Mrs. Dalloway la autora hace la siguiente reflexión sobre la actitud de acatamiento al marido: "She had to see things through his [her husband's] eyes—one of the tragedies of married life" (MD: 86).

Tras la publicación de *A Room of One's Own* escribió en su diario que temía que se la tachara de feminista y de algo peor: "I shall be attacked for a feminist and hinted at for a Sapphist" (1925: 146). Virginia Woolf fue una visionaria en cuanto a su percepción poética de lo que la mayoría entendemos qué es la vida, el tiempo, la realidad y la unidad de la mente.

LA VIDA

La escritora concebía la existencia humana como lo único importante, un proceso permanente y eterno de descubrimiento, no el descubrimiento en sí: "It's life that matters,

nothing but life—the process of discovering—the everlasting and perpetual process, not the discovery itself at all" (N&D: 125).

Y, más adelante, al iniciar la tercera parte de *To the Lighthouse,* afirma que el significado de todo está en la vida, siempre amenazada por la muerte. Esta idea no podía ser más que una tragedia para una agnóstica como era la escritora.

MOMENTS OF BEING

Otra visión woolfiana se refiere al "momento". Lo concibe en su diario como algo transitorio y que sin embargo transciende al tiempo; se trata, pues, de una especie de inmortalidad que vence a la muerte. Define el "momento" así: "Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voices of the sea" (1938: 138).

LA REALIDAD

Cuenta en su *Diario* que durante la terrible soledad que había sufrido en su casa de campo, llegó a tener conciencia de lo que para ella era "la realidad": "[...] a thing I see before me: something abstract; but residing in the downs or sky; besides which nothing matters; in which I shall rest and continue to exist. Reality I call it" (Sept. 10, 1928).

LA UNIDAD DE LA MENTE

En torno a la androginia, la tesis woolfiana es que en cada cual, hombre o mujer, coexisten dos energías: una masculina y la otra femenina, y que mientras en el cerebro del hombre prevalece lo varonil, en el cerebro de la mujer predomina lo femenino: "In each of us two powers preside, one male, one female; and in the man's brain the man predominates over the woman, and in the woman's brain the woman predominates over the man" (AROWN: 147). Tratándose de literatura, concluye V. Woolf, que la mejor escritura se logra cuando el escritor o la escritora permite la colaboración de ambas energías (o sexos). *A Writer's Diary*

es sólo una parte, seleccionada por su marido, del extenso *Diario* que durante muchos años escribió en sus escasos ratos libres. En él hallamos pasajes muy emotivos que revelan sus penas y sus alegrías, y que se refieren a su enfermedad así como al proceso de su creación literaria. En la siguiente cita encontramos su queja por el tratamiento que la obligaba a la inactividad —con los consabidos vasos de leche— cuando lo que ansiaba era caminar por el campo y volver cansada y polvorienta con la mente dispuesta a comenzar un relato ya imaginado:

> Here I am chained to my rock: forced to do nothing; doomed to let every worry, spite, irritation and obsession scratch and claw and come again. This is to say I may not walk, and must not work. [...] No one in the whole of Sussex is so miserable as I am; or so concious of an infinite capacity of enjoyment horded in me. [...] and what wouldn't I give to be coming through Firle woods, dusty and hot, with my nose turned home, every muscle tired and the brain laid up in sweet lavender, so sane and cool, and ripe for the morrow's task. [...] and then on the dusty road, as I grouned my pedals, so my story would begin telling itself (VWD, 18 August 1921).

En sus horas bajas, la escritora se desahoga contando cómo, en cuanto deja de trabajar, siente que se va hundiendo hasta el punto de alcanzar la verdad y esto es el único alivio:

> Directely I stop working I feel that I am sinking down, down. And as usual I feel that if I sink further I shall reach the truth. That is the only mitigation.

Y continúa hasta llegar a la más completa desesperanza:

> I shall make myself face the fact that there is nothing —nothing for any of us. Work, reading, writing are all disguises; and relations with people. Yes, even having children would be useless (June 23, 1929).

A los veintiséis años Virginia se pronuncia sobre el amor, que para ella significa muchas cosas diferentes:

> I said that love meant many different things; and that confine it to romantic love was absurd. I also maintained that one could love groups of people, and landscapes (VWD I: 175)

LA VOZ MÁS PERSONAL

La voz más personal de Woolf se encuentra, en mi opinión, no tanto en su diario o en sus reminiscencias, sino en su novela *The Waves*. En el resumen final, Bernard, el narrador de historias, no es otro que la propia escritora y los restantes personajes son, en realidad, las personas más allegadas a ella. En ese extenso capítulo Bernard/Woolf revive los momentos más perdurables de su vida y la de sus amigos, intercalando reflexiones que explicitan algunos de los temas esenciales que aborda en sus novelas.

OPCIONES DE VIDA

La "hacedora" de frases se cuestiona su existencia dedicada a la escritura y describe otras formas de vida como consuelo por la incomprensible naturaleza de la existencia, unos acuden a la religión, otros a la poesía y ella, a sus amigos.

> Better burn one's life out like Louis, desiring perfection, or like Rhoda leave us, flying past us to the desert; or choose one out of millions and one only like Neville; better be like Susan and love and hate the heat of the sun or the frost-bitten grass; or be like Jinny, honest, an animal... I went from one to the other holding [...] the incomprehensive nature of this our life... Some people go to priests; others to poetry; I to my friends (TW: 205).

EL DESDOBLAMIENTO DE LA IDENTIDAD

Es un rasgo peculiar de la personalidad de Virginia Woolf y esa inestabilidad de su yo lo explica en la siguiente cita:

> I am not one person; I am many people; I do not altogether know who I am—Jinny, Susan, Neville, Rhoda or Louis; or how to distinguish my life from theirs (TW: 212).
> For this is not one life; nor do I know if I am man or woman [...] so strange is the contact of one with another (TW: 216).

La enemiga inflexible que para Woolf es la muerte, hay que combatirla con la lucha diaria que es vivir: "Fight! Fight! [...] it is the effort and the struggle, it is the perpetual warfare—this is the daily battle, defeat or victory, the absorbing pursuit" (TW: 207).

CARACTERÍSTICAS E INFLUENCIAS LITERARIAS

En su importante ensayo *Modern Fiction* manifiesta su teoría sobre la novela:

> It a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose; if he could base his work upon his own feelings and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophy in the accepted style (189).

Con la cita anterior queda claro que se debería poder romper con los usos convencionales de la narrativa y escribir basándose en sus propios sentimientos, porque añade: "Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; but a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end" (189). Porque, según la escritora, la vida es un "halo luminoso" que nos rodea desde el principio al fin de la conciencia, y la labor del novelista debería centrarse en torno a ese concepto de la vida.

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS

En cuanto a su búsqueda literaria, la autora afirmó que no perseguía la moralidad, o la belleza o la realidad, sino la

propia literatura: "I was led into trying to define my own particular search—not after morality or beauty or realitiy—no; but after literature itself" (VWD: 3 Nov., 1918).

Respecto al método empleado por Woolf, considero que fue su marido quien mejor supo describirlo lisa y llanamente. En el prefacio to *V. Woolf's Lighthouse: A Study in Critical Method* dijo: "The kernel of her novels is not a story, a plot of action; it is a number of people, their relation to one another and to the fundamentals of life, to life itself, to love, to art, to death". Y este método le sirvió a la novelista para alcanzar "the delicate art of exploring human experience and human associations".

SIMBOLISMO

Virginia Woolf trató de explicar en su diario su proceso creativo, diciendo lo que sigue acerca de su empleo de la simbología:

> What interest me most [...] is the freedom and boldness with which my imagination picked up, used and tossed aside all images, symbols which I had prepared. I am sure that this is the right way of using them [...] simply as images, never making them work out; only suggest (VWD: 101).

La cita precedente viene a decir que su imaginación, libre y con atrevimiento, utilizaba o desechaba las imágenes o símbolos que había preparado. Este *modus operandi* le parecía el mejor procedimiento ya que los símbolos se convertían en imágenes sugerentes, nunca resolutivas o explicativas.

La confirmación de esa a veces perversa malicia salida del aguijón woolfiano, se encuentra en sus comentarios sobre dos relevantes coetáneos suyos: James Joyce y D. H. Lawrence.

EL TIEMPO Y LA MEMORIA

Woolf emplea el símil de una costurera (la memoria) que mueve la aguja del tiempo de tal manera y que al hacer

movimientos tan habituales como ponernos a escribir quizás rememoremos fragmentos del tiempo pasado:

> Memory is the seamtress, and a capricious one at that. Memory runs her needle in and out, up and down, hither and thither. We know not what comes next, or what follows after. Thus, the most ordinary movements in the world, such as sitting down at a table and pulling the inkstand towards one, may agitate a thousand odd disconnected fragments (O: 55).

Un buen ejemplo de su ecuanimidad crítica lo constituyen los ensayos que V. Woolf dedicó a los escritores rusos. A fin de no extenderse en demasía destacamos sólo un ensayo, escrito en 1919, en el cual Virginia Woolf glosa el cuento *The Steppe* de Anton Tchehov. Por su bella escritura merece citarse el siguiente pasaje:

> The steppe is the background for that story. Yet, as the travellers move slowly over the immence space, now stopping at an inn, now overtaking some shepherd or waggon, it seems to be the journey of the Russian soul, and the empty espace, so sad and so passionate, becomes the background of his thought. The stories themselves in their inconclusiveness and intimacy, appear to be the result of a chance meeting on a lonely road (B&P: 124).

EPÍLOGO

Como punto final de lo esbozado en páginas precedentes en torno a la vida y la obra literaria de Virginia Woolf, se impone el deseo de recapitular sobre lo más relevante de su legado, a saber:

(a) la extraordinaria contribución en toda su obra a la defensa de las mujeres y a la mejora de las injustas condiciones que les imponía la sociedad patriarcal;
(b) la belleza de su prosa y sus innovaciones sobre cómo debería evolucionar la narrativa inglesa;
(c) la reivindicación de la paz entre los hombres, el rotundo rechazo a la guerra y al patriotismo mal entendido, y
(d) el legado que han recibido escritoras insignes que la han sucedido en el tiempo.

El aspecto más transcendente de toda la obra woolfiana es, sin duda alguna, su defensa de un feminismo no igualitario. Es fácil comprobar que no dejó piedra por remover para denunciar lo injusto del trato a la mujer, dentro y fuera del hogar, que recibía de una sociedad aferrada al paternalismo trasnochado. De la época que le tocó vivir investigó la precariedad de la mujer en la educación, en el trabajo, en el matrimonio y, con la prudencia que imponía su época, su sexualidad.

Recordemos que fueron las feministas norteamericanas quienes eligieron a Woolf como estandarte de sus reivindicaciones en pro de la igualdad de la mujer con el hombre. Esto no fue del todo cierto, pues nuestra autora abogó por una igualdad de trato, habida cuenta las evidentes diferen-

cias (la sensibilidad femenina y la racionalidad masculina) que caracterizan a uno y otro sexo. Reconoció nuestra autora, además, que, por lo general, la mujer carece de ese "espolón" de agresividad al que recurren los hombres. En definitiva: la escritora deseaba la colaboración entre los sexos en armonía y respeto mutuo.

Woolf noveló las actitudes sociales y personales de sus coetáneas inglesas en sus textos de ficción. En *The Voyage Out*, expone el dilema de una joven inexperta al enfrentarse a la cruda realidad: la Inglaterra de finales del siglo diecinueve. La inesperada muerte de la joven ya comprometida, tal vez reflejara el propio temor de la novelista ante el matrimonio. En la que muchos consideran su obra más lograda, *To The Lighthouse,* Woolf se plantea y resuelve dos cuestiones para ella fundamentales: retratar a sus progenitores y llegar a comprender al padre, resolviendo de ese modo sus resentimientos hacia él. Paralelamente, y al igual que lo intenta el artista pictórico ante un lienzo, logra la escritora trazar con palabras una obra de arte literaria. En *Orlando,* relata con humor e ironía la versión fantástica de la vida de Vita, aristócrata y seductora de no pocas mujeres casadas, incluida la propia escritora. En esta novela tuvo la feliz ocurrencia de disfrazar la bisexualidad de Vita (casada y madre de dos hijos) con el prodigioso cambio de sexo de la biografiada. De este modo, la escritora resolvió el problema de tratar abiertamente sobre la sexualidad femenina.

En cuanto a la innovación literaria, ¿qué novedad aportó Woolf a la narrativa inglesa? En primer lugar, escribió una prosa poética cuya lectura es pura delicia. A ello hay que añadir su teoría de la androginia: la unión de la sensibilidad (lo femenino) y el raciocinio (lo masculino) para la creación de una obra literaria. En su afán innovador introdujo en sus novelas el retrato psicológico posmodernista y la simbología del color después de atacar con argumentos bien fundamentados a los novelistas más leídos de entonces por prac-

ticar un realismo prosaico, lo cual le merecía el calificativo de "materialismo trasnochado".

Es fácil comprender e incluso compartir las ideas que Woolf expuso en algunos de sus ensayos en torno a la guerra y la paz. Fue la suya una reacción lógica (aunque mal acogida) ante los presagios de una guerra que sería más destructora y sangrienta que la que le tocó vivir en la segunda década del siglo veinte. En *Three Guineas* no encontramos las alusiones sobre las repercusiones de muerte causadas por la guerra, que no faltan en sus novelas, sino un muy documentado alegato a favor de la paz. La tesis que expone Woolf es, en síntesis, la de apelar a las mujeres inglesas a que contrarresten las ansias belicistas de los hombres, impulsadas por los políticos ineptos que sólo se les ocurría apelar al patriotismo. Como nadie había consultado a las mujeres, éstas deberían adoptar una postura pacifista de no intervención, creando incluso una *Society of Outsiders* compuesta por cuantos/as aborrecían, como ella, la violencia para resolver los problemas entre personas y entre naciones. Esta actitud lamentablemente sigue brillando por su ausencia y hay mujeres que llegan a la inmolación por fanatismo.

Se ha comentado, fuera de contexto, la afirmación de Woolf de que no tenía patria en su aspecto paternalista, y sí confirmó ser inglesa en todo lo demás. Otra muestra de su actitud antibélica es la descripción que nos ha dejado de una fotografía tomada tras un bombardeo por aviones alemanes en España. Woolf describe los cuerpos mutilados y casas destruidas con una fuerza semejante a la que Picasso logró con su *Guernica*. Es, pues, lamentable constatar, como hiciera la escritora, que sin la participación "activa" de todas las mujeres, no erradicaremos los nacionalismos excluyentes ni la xenofobia pertinaz.

Es alentador, no obstante, que la voz de esta gran escritora no se haya perdido en el desierto del tiempo. Su legado

ha sido recogido por feministas y por grandes escritoras que la han sucedido en el tiempo. Doris Lessing, por ejemplo, ha reconocido que las escritoras posteriores a Woolf han aprendido mucho de ella, sin excluirse la propia Lessing. En Francia, en donde la obra woolfiana tuvo poca repercusión, Simone de Beauvoir siguió la pauta de Woolf al escribir sus *Memoirs*, así como en su historia de las mujeres, *Le Deuxième Sexe*. Y, como hiciera la escritora inglesa, Beauvoir reaccionó ante las atrocidades cometidas por Francia contra los argelinos que luchaban por la independencia, y quiso renegar de ser francesa.

Por todo lo que nos ha legado, creo que a Virginia Woolf le debemos la mitad de la humanidad, gratitud y un rendido homenaje.

CRONOLOGÍA

1882. Nace Adelina Virginia Stephen (su apellido de soltera) en Londres, el 25 de enero.
1895. Muere su madre a los 49 años de edad; Virginia sufre su primera crisis nerviosa.
1897. Virginia aprende griego e historia en el King's College, de Londres.
Muere su hermanastra Stella.
1899. Su hermano Thoby inicia sus estudios en el Trinity College, de Cambridge, y allí conoce a Lytton Strachey, Leonard Woolf y Clive Bell.
1901. Muere la reina Victoria, emperatriz de la India. Accede al trono su hijo Jorge V.
1902. Virginia recibe lecciones particulares de griego de Janet Case.
1904. Muere su padre Sir Leslie Stephen; Virginia sufre su segundo ataque mental.
1905. Viaje por Portugal y España. Escribe reseñas y enseña en el Morley College, de Londres.
1906. Virginia viaja a Grecia. Muere su hermano Thoby.
1907. Su hermana Vanessa se casa con Clive Bell.
Virginia escribe su primera novela.
1910. Colabora con el movimiento sufragista.
1912. Boda de Virginia con Leonard Woolf.
1913. Grave recaída de la escritora, que intenta suicidarse.

1915. Empieza a escribir su diario. Publica su primera novela *The Voyage Out*. Se agrava su enfermedad.
1917. Su imprenta, The Hogarth Press, lanza su primera publicación: *The Mark on the Wall* y *Kew Gardens*.
1919. Los Woolf compran Monk's House, Rodmell.
1922. Virginia conoce a Vita Sackville-West.
1923. Muere Katherine Mansfield.
1924. Publica el ensayo *Mr. Bennett and Mrs. Brown*.
1927. Empieza *Orlando*.
1930. Conoce a Ethel Smyth.
1933. Rechaza ser doctora honoris causa por dos universidades británicas.
1935. Muere Jorge V y accede al trono Eduardo VIII.
1937. Muere su sobrino Julián Bell en la Guerra Civil Española.
1939. Los Woolf visitan a Sigmund Freud en Londres. Inglaterra y Francia declaran la guerra a Alemania.
1940. La Batalla de Inglaterra: Londres es bombardeado por la aviación alemana. Los Woolf pierden sus dos casas de Londres.
1941. Alemania invade la Unión Soviética. Los japoneses hunden la flota estadounidense en Pearl Harbour. Los Estados Unidos entran en la guerra. Muere James Joyce. 28 de marzo. Tras un grave empeoramiento de su enfermedad, muere Virginia Woolf ahogándose en el río Ouse, en las proximidades de su casa de campo.

ABREVIATURAS

AROWN	*A Room of One's Own*
AWD	*A Writer's Diary*
BA	*Between The Acts*
B&P	*Books and Portraits*
CCR	*A Collection of Criticism*
CR	*The Common Reader*
MD	*Mrs. Dalloway*
N&D	*Night and Day*
O	*Orlando*
TCrH	*The Critical Heritage*
TG	*Three Guineas*
TTL	*To The Lighthouse*
TW	*The Waves*
TY	*The Years*
VWD	*Virginia Woolf 's Diary*
W&W	*Women and Writing*

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE VIRGINIA WOOLF

The Voyage Out, 1915.
Night and Day, 1919.
Kew Gardens, 1919.
Monday or Tuesday, 1921.
Jacob's Room, 1922.
Mr. Bennett and Mrs. Brown, 1924.
The Common Reader: First Series, 1925.
Mrs. Dalloway, 1925.
To the Lighthouse, 1927.
Orlando, 1928.
A Room of One's Own, 1929.
The Waves, 1931.
Letter to a Young Poet, 1932.
The Common Reader: Second Series, 1932.
Flush, 1933.
The Years, 1937.
Three Guineas, 1938.
Roger Fry: A Biography, 1940.
Between the Acts, 1941.
The Death of the Moth, 1942.
A Haunted House, 1944.
The Moment and other Essays, 1947.
The Captain's Deathbed and other Essays, 1950.
A Writer's Diary, 1953.
Granite and Rainbowx, 1958.
Contemporany Writers, 1967.
Collected Essays (4 vols.), 1973.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Allen, Walter. *The English Novel.* London: Penguin Books Ltd., 1965.

Allott, Miriam. *Novelists on the Novel.* London: Routledge & Kegan Paul, 1975.

Bell, Quintin. *Virginia Woolf. A Biography.* London: The Hogarth Press, 1972.

Bennett, Joan. *Virginia Woolf. Her Art as a Novelist.* Cambridge University Press, 1964.

Blackstone, Bernard. *Virginia Woolf.* London: Hogarth Press, 1949.

— *Virginia Woolf.* London: Longman, Green & Co., 1966.

Bradbrook, Frank W. *The Theory and Practice of Fiction.* The Pelican Guide to English Literature. 7: The Modern Age. London: Penguin Books Ltd., 1969.

Bradbury, Malcolm; Palmer, David (ed.). *Contemporany Criticism.* London: Edward Arnold, 1970.

Bradshaw, D. *The Socio-political Vision of the Novels,* en: *The Cambridge Companion to Virginia Woolf.* Cambridge University Press, 2000.

Brewster, Dorothy. *Virginia Woolf.* London: Allen & Unwin, 1963.

Briggs, Julia. *Virginia Woolf. An Inner Life.* Harmondswoth: Penguin Books Ltd., 2006.

Brower, R. *The Fields of Light.* Oxford University Press, 1951.

Burgues, Anthony: "¿Quién teme a Virginia Woolf?" Artículo publicado en *El País,* 1982.

Carsom, Julia. *The Solitary Traveller in Mrs. Dalloway,* en *A Collection of Criticism: Virginia Woolf,* 1975.

Chambers, R.L. *The Novels of Virginia Woolf.* Edimburg: Oliver & Boyd, 1947.

Cohn, Rudy, *Art in to the Lighthouse.* Modern Fiction Studies VIII, 1962.

Coombes, H. *Literature and Criticism.* London: Penguin Books Ltd., 1975.

Daiches, David. *Virginia Woolf.* Norfolk: New Directions, 1942.

Delattre, Floris. *Le Roman Psichologique de Virginia Woolf.* Paris: J. Vrin, 1932.

Elder, Domsl. *Louis Unmasked. T.S. Eliot in The Waves,* en *Virginia Woolf Quaterly* II, 1975.

Empsom, Williams. *Seven Types of Ambiguity.* London: Penguin Books Ltd., 1975.

Flint, Kate. *Introduction to The Waves.* Penguin Books, London, 1992.

Forster, E. M. *Abinger Harvest.* London: Edward Arnold & Co., 1956.

— *Aspects of the Novel.* London: Penguin Books Ltd., 1966.

— *Virginia Woolf.* Cambridge Univesity Press, 1942.

Graham, J. *Time in the Novels of Virginia Woolf* en *Critics on Virginia Woolf.* G. Allen and Unwm Ltd. 1970.

Guiguet, Jean (ed). *Contemporany Writers: Virginia Woolf.* London: The Hogarth Press, 1965.

— *The Novel of Virginia Woolf.* 1926. Estudio reproducido en TCH: 171-178.

Hafley, James. *The Glass Roof. Virginia Woolf as Novelist.* University of California Press, 1954.

Hayman, Ronald. *The Novel Today: 1967-1975.* London: Longman, 1976.

Hazel, Stephen. *The English Novel: Developements in Criticism since Henry James.* London: The Macmillan Press Lts., 1978.

Holroyd, Michael. *Lytton Strachey and The Bloomsbury Group.* London: Penguin Books Ltd., 1971.

Holtby, Winifred. *Virginia Woolf.* London: Wishart, 1932.

Hough, Graham. *Selected Essays.* Cambridge University Press, 1981.

Kirkpatrick, B.J. *A Bibliography of Virginia Woolf.* London: R. Hart-Davis, 1957.

Knight, Wilson. *The Theory and Practice of Fiction: Virginia Woolf,* en *The Pelican Guide to English Literature: The Modern Age.* London: Penguin Books, 1969.

Knights, L.C. *Selected Essays in Criticism.* Cambridge University Press, 1981.

Latham, Jacqueline E.M. ed. *Critics on Virginia Woolf.* London: George Allen and Unwin Ltd., 1970.

Leaska, Mitchell A. *The Novels of Virginia Woolf from Beginning to End.* London: Weidenfeld and Nicolson, 1977.

— *Virginia Woolf's Lighthouse. A Study in Critical Method.* London The Hogarth Press, 1970.

Leavis, F.R. *The Common Pursuit.* London: Penguin Books Ltd., 1952.

— *The Great Tradition.* London: Penguin Books Ltd., 1972.

Lehmann, John. *Virginia Woolf and her World.* London: Thames and Hudson, 1975.

Lessing, Doris. *Introduction to Virginia Woolf: Carlyle's House and other Sketches.* London: Hesperns Press, 2003.

Lewis, Pericles. *The Cambridge Introduction to Modernism.* Cambridge University Press, 2004.

Lewis, Thomas S.W. (ed). *Virginia Woolf: A Collection of Criticism.* New York: McGraw-Hills Paperbacks, 1975.

Lodge, David. *The Modes of Modern Writing.* London: Edward Arnold, 1977.

Love, Jean O. *Worlds of Conciousness: Mythopoetic Thought in the Novels of Virginia Woolf.* Berkeley: University of California Press, 1970.

Marder, Herbert. *Feminism and Art.* Chicago: University of Chicago Press, 1963.

— *Virginia Woolf: La medida de la vida.* Hofman, Eduardo (trad.); Córdoba (Argentina): Adriana Hidalgo, 2002.

Majundar, Robin; McLaurin, Allen (ed.). *Virginia Woolf. The Critical Heritage.* London: Roultledge & Kegan Paul, 1975.

Marcus, Laura. *Woolf's Feminism and Feminism's Woolf,* en *The Cambridge Companion to Virginia Woolf.* Cambridge University Press 2009.

McLaurin, Allen. *Virginia Woolf: The Echoes Enslaved.* Cambridge University Press, 1973.

Mimow-Kinkney, Makiko. *Virginia Woolf and The Problem of the Subject.* Brighton: The Harvester Press, 1987.

Moody, A.D. *Virginia Woolf.* Edimburg: Oliver & Boyd. 1963.

Nathan, Monique. *Virginia Woolf.* New York: Grove Press, 1961 [1956].

— *Virginia Woolf.* Ecrivans de toujours. Paris: Seuil, 1975.

Newton, Deborah. *Virginia Woolf.* Melbourne: Melbourne University Press, 1963.

Nicolson, Nigel. *Virginia Woolf.* Rodríguez Juiz, Cruz (trad.). Mondadori, 2002.

Parrinder, Patrick. *Authors and Authority. A Study of English Literary Criticism.* London: Roultledge & Kegan Paul, 1977.

Parsons, Deborah. *Theorists of the Modernist Novel.* Rootledge Abingdon, 2007.

Pippett, Aileen. *The Moth and the Star: a Biography of Virginia Woolf.* Boston: Little, Brown, 1955.

Poole, Roger. *The Unknown Virginia Woolf.* Cambridge University Press, 1978.

Richter, Harvena. *Virginia Woolf: The Inward Voyage.* Princeton: Princeton University Press, 1970.

Roe, Sue & Selleis, S. (eds.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf.* Cambridge University Press 2009.

Rose, Phyllis. *Woman of Letters. A Life of Virginia Woolf.* London: Routledge & Kegan Paul, 1978.

Rosenthal, Michael. *Virginia Woolf.* London: Roultledge & Kegan Paul, 1979.

Salinas, Pedro. *El signo de la literatura española del siglo XX.* Madrid: Alianza Editorial, 1979.

Schaefer, J. *The Three-Fold Nature of Reality in the Novels of Virginia Woolf.* The Hague: Mouton, 1965.

Spater, G.; Parsons, I. *A Marriage of True Minds. An Intimate Portrait of Leonard and Virginia Woolf.* London: Jonathan Cape & The Hogarth Press, 1977.

Sprange, Claire. *Introduction to Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays.* New Jersey: Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs, 1971.

Stevenson, Randall. *Modernist Fiction. An Introduction.* Princenton: Prentice Hall.

Thakur, N.C. *The Symbolism of Virginia.* London: Oxford University Press, 1965.

Trautmann, Joanne. *Orlando and Vita Sackville-West. A Collection of Criticism.* McGraw-Hill Paperbacks, 1975.

Watson, George. *The Literary Critics.* London: Penguin Books Ltd., 1975.

Withworth, Michael H. *Authors in Context: Virginia Woolf.* Oxford: C.U.P. 2005.

Woodring, Carl. *Virginia Woolf.* New York: Columbia University Press, 1966.

Woolf, Virginia. *Between the Acts.* Harmondswoth: Penguin Books Ltd., 1972.

— *Books and Portraits,* Lyons, Mary, (ed.). London: The Hogarth Press, 1977.

— *Carlyle's House.* Bradshaw, D. (ed.). London: Hespeius Press Ltd., 2003.

— *A Change of Perspective.* En: *The Letters of Virginia Woolf.* Vol. 3, 1923-1928. Nicolson, Nigel, (ed.) London: The Hogarth Press, 1977.

— *The Common Reader: First Series.* London: The Hogarth Press, 1968; *Second Series.* London: The Hogarth Press, 1965.

— *Congenial Spirits: The Selected Letters of Virginia Woolf.* Joanne Trautmann Banks (ed.). London: Pimlico, 2003.
— *Un cuarto propio.* Borges, J. L. (trad.), Madrid: Alianza Editorial, 2005. Biblioteca Woolf.
— *The Diary of Virginia Woolf.* Volume I: Bell, Quentin (prol.). London: The Hogart Press, 1915-1919; 1977. Volume II: Bell, Anne Olivier, (ed.) London: The Hogarth Press, 1920-1924; 1978. *Diarios,* Juan, Maribel de (trad.) Madrid: Siruela, 1925-1930. Volume IV: Penguin Books, 1931-1935; 1983.
— *Flush.* Harmondswoth: Penguin Books Ltd., 1973.
— *Jacobs's Romm.* Harmondswoth: Penguin Books Ltd., 1965.
— *Leave the Letters till we're Dead,* en: *The Letters of Virginia Woolf.* Vol. 6. , 1936-1941. Nicolson, Nigel, ed. London: The Hogarth Press, 1980.
— *The Moment.* London: The Hogarth Press, 1964.
— *Moments of Being,* Schulkind, Jeane, (ed.), Sussex: The University Press, 1976.
— *Mrs. Dalloway.* Harmondswoth: Penguin Books Ltd., 1972.
— *Night and Day.* Harmondswoth: Penguin Books Ltd., 1969.
— *Orlando.* Penguin Modern Classics, 1970.
— *The Question of Things Happening,* en *The Letters of Virginia Woolf.* Vol. 2, 1912-1922. Nicolson, Nigel, (ed.) London: The Hogarth Press, 1976.
— *The Sickle Side of the Moon,* en: *The Letters of Virginia Woolf.* Vol. 5, 1932-1935. Nicolson, Nigel, (ed.) London: The Hogarth Press, 1979.
— *Three Guineas.* London: The Hogarth Press, 1968.
— *To the Lighthouse.* Harmondswoth: Penguin Books Ltd., 1970.
— *The Voyage Out.* Harmondswoth: Penguin Books Ltd., 1970.

— *The Waves.* Harmondswoth: Penguin Books Ltd., 2000.
— *Women and Writing.* Barrett, Michele, (prol.). London: The Hogarth Press, 1979.
— *A Writer's Diary,* Triad/Panther Books. Frogmore, St. Albans, Herts, 1978.
— *The Years.* Harmondswoth: Penguin Books Ltd., 1972.

COLECCIÓN
TÓPICOS DE NUESTRO TIEMPO

CALEIDOSCOPIO CULTURAL I
LA CULTURA ES LUZ MULTIFACÉTICA, MIL EXPESIONES TIENE
Flavio Cocho Gil

SOBRE LA MARCHA
CRÓNICA DE TIEMPOS DIFÍCILES
Raúl Moreno Wonchee

GASTÓN GARCÍA CANTÚ
RECUERDO EN BREVES TRAZOS
Guillermo Fuentes García

¿CONDENADOS A LA DESIGUALDAD EXTREMA?
UN PROGRAMA DE JUSTICIA DISTRIBUTIVA PARA CONJURAR UN DESTINO DE MORLOCKS Y ELOI
Gustavo Pereira

VISIÓN DESDE ESPAÑA DEL MÉXICO REVOLUCIONARIO.
VIAJEROS, DIPLOMACIA Y PRENSA
Joaquín Beltrán Dengra

COLECCIÓN
ESLABONES EN EL DESARROLLO DE LA CIENCIA

FUEGO Y VIDA
FUENTES DEL PENSAMIENTO QUÍMICO DE BUFFON
Violeta Aréchiga Córdova

ESTUDIOS EN HISTORIA Y FILOSOFÍA DE LA BIOLOGÍA (2 vols.)
Editores:
Raúl Gutiérrez Lombardo; Jorge Martínez Contreras; José Luis Vera Cortés
Volumen 1. HISTORIA
Volumen 2. FILOSOFÍA

DEL A.D.N. A LA HUMANIDAD
HOMENAJE A FRANCISCO JOSÉ AYALA
Editora: Lucrecia Burges

LA MENTE ESTÉTICA
LOS ENTRESIJOS DE LA PSICOLOGÍA DEL ARTE
Gisèle Marty

Transcurridos tres cuartos de siglo desde la desaparición de esta singular escritora, su vida y su obra siguen siendo objeto de interés y estudio. Tuvo Virginia Woolf el don de la palabra y supo moldear, con sagacidad e ingenio, su idea de cómo debía ser la novela, creando un estilo propio en el que se armonizan la sensibilidad y la racionalidad.

Para el público lector de su extensa producción literaria, la presente aproximación pretende estimular o reavivar el interés por una autora que ocupa un lugar indiscutible entre los grandes de la literatura del siglo XX.

SEP

TÓPICOS DE NUESTRO TIEMPO