

Virginia Woolf:

La semilla de su escritura

Beatriz Espejo

La vida y la obra de Virginia Woolf, creadora de algunos de los más grandes logros formales de la narrativa moderna, encuentran en Beatriz Espejo a una lectora perspicaz que nos devuelve a la autora de Orlando o Las olas como una referencia ineludible para comprender la novela contemporánea.

Biógrafo, librepensador, niño prodigio, estudiante de Eton, hombre apegado a los más severos preceptos didácticos, Sir Leslie Stephen casó en segundas nupcias con una mujer bella: Julia Prinsep Duckworth, que también tenía experiencia matrimonial previa. Tal unión procreó cuatro hijos; Virginia fue la tercera y nació el 25 de enero de 1882 en las piezas altas de la residencia situada en el número 22 de Hyde Park Gate. Según las genealogías literarias, la mitad de las familias cultas se emparentaban con ella: los Darwin, los Symond, los Maitland, los Strachey. El ambiente tradicional de su grupo le propició una educación muy esmerada, pero, frágil y enfermiza, nunca fue a una escuela. En su casa tuvo lecciones de poesía, historia, ciencias y lenguas muertas. La lectura de los clásicos griegos y latinos la acompañó siempre, cosa probada con referencias constantes que pueden hallarse en sus libros, diarios y novelas.

Clive Bell, quizás el crítico más reputado de su época, aseguró que tanto Virginia como su hermana mayor, Vanessa, observaban la consigna paterna de no hablar a menos que tuvieran algo importante que decir. Sir Leslie era un típico representante de la época victoriana, con su doble moral y cerrazón en diferentes aspectos, y con una rigidez de carácter que afectaría a su prole, princi-

palmente a Virginia, víctima de una sensibilidad como copa de cristal finísima y vulnerable. Escuchaba ruidos en el ático y no olvidaba que su hermana Laura, por su dificultad para leer, recibía golpes y regaños, y estaba casi siempre sedada y permanentemente recluida donde nadie pudiera verla. ¿Virginia temía por ello las perturbaciones mentales y sentía gran alivio cuando la felicitaban al aplicarse en los estudios? Es muy probable. Su medio hermano George Duckworth la violó antes de cumplir seis años, la convirtió en una víctima del incesto y complicó su sexualidad inclinándola al lesbianismo y a la frigidez. Su madre la dejó huérfana hacia los trece. Sus numerosos parientes le abrieron las puertas de la sociedad y de los círculos literarios. Con ese bagaje escribió pronto artículos y reseñas para el *Times*, que saludó luego entusiasmado la publicación de sus libros.

Su padre murió en 1904 y, junto con Vanessa, Virginia siguió viviendo en la misma casa que siempre había convocado a intelectuales de prestigio; pero al cambiar los anfitriones, cambiaron los contertulios. Acudieron varios compañeros de los hermanos mayores y con esta irrupción de sangre joven se formó el grupo Bloomsbury, que había de volverse famoso internacionalmente. Entre otros, asistían E.M. Foster, Lytton Strachey,



Virginia Woolf

Clive Bell —que casó con Vanessa— y Leonard Woolf, con quien a los treinta años cumplidos Virginia firmó el acta matrimonial.

Nacido en 1880, Leonard fue al Colegio de San Pablo y al de la Trinidad de Cambridge. Sus excelentes notas le permitieron ser becado. De 1904 a 1911 entró al Servicio Exterior destinado a Ceilán, en el distrito de Hambatota, donde vivían unos cuantos europeos. El tiempo libre le permitió ser historiador y ensayista de tendencias liberales que lo llevaron a la Sociedad Fabiana y al Partido Laborista. Poco después de casarse hacía artículos para *The Nation*, periódico del que fue director sin dejar de colaborar en *International Review*, *Contemporary Review* y *Political Quarterly*.

En 1915 Virginia había sacado su primera novela, *The Voyage Out* que, a pesar de su convencionalismo y de que ya había estallado la Primera Guerra Mundial, constituyó un acontecimiento literario. Estaba lo suficientemente bien escrita para no avergonzar a su ilustre abuelo William M. Thackeray, admirado en toda su grandeza como autor de *La feria de vanidades*.

Publicada en 1919 por su medio hermano George Duckworth, a lo mejor cargado de culpas y convertido

en editor, *Night and Day* siguió los caminos de su predecesora; sin embargo, Virginia quería cambiar su estilo y en 1921 sacó *Monday or Tuesday*, una serie de bosquejos que se tomaron como una asociación de pensamientos y que si atendemos a la página 31 de su diario, los escribió preguntándose: “¿me permitirán llegar más cerca, conservando a la vez forma y ritmo e incluir todo, todo?”. De cualquier manera empezaba a encontrar la simiente de una nueva obra. Evitaría el andamiaje, permitiría sólo algunos ladrillos a la vista y buscaría una atmósfera crepuscular; pero la pasión y el ingenio brillaban como fuego en la niebla. Esta nueva manera de expresarse se le ocurrió como ocurre con frecuencia partiendo de un detalle y casi casualmente. El argumento permanecía a oscuras. Ello no obstante, permanecía la convicción de que había aprendido un oficio que la capacitaba para ofrecer novedades a los lectores. Se dio entonces la génesis de *Jacob's Room*, en 1922. Retrata a un estudiante poco hablantín de Cambridge, algo rudo e indiferente a su porvenir. La historia abarca niñez y juventud del personaje. Empieza el 3 de diciembre con Jacob Flanders jugando en la playa y termina cuando ha cumplido veintiséis años. No sucede nada trágico ni recoge un momento climático. La narración ocurre desde las mentes de diferentes personas que lo rodean y manifiestan lo que sienten y piensan sobre él al tiempo que recapacitan en los instantes fugaces de sus respectivas vidas. Aunque los escenarios recorren la costa de Cornualles, Oxford, Cambridge, Londres, Atenas, algunos pueblos de Italia o Grecia, de Jacob sólo descubrimos lo que saben o creen saber los demás. No se le juzga por sus acciones insignificantes o memorables. Se le describe gracias a las circunstancias en torno y las impresiones que causa. Es evidente que la influencia de George Meredith fructificaba en la libertad para romper moldes tradicionales. Virginia aprovechó mucho de sí misma en esas páginas agitando las aguas de la conversación para no “desperdiciar la vida” como consigna en la página 61 de ese diario suyo que tanto ayuda para esclarecer sus intenciones. Afinaba los recursos que empleó poco después, en 1925, en *Mrs Dalloway*, la primera de sus cuatro grandes novelas junto con *To the Lighthouse* (1927), *Orlando* (1928), y *The Waves* (1931), considerada por muchos su obra maestra, sin que las opiniones coincidan. Novelas con las cuales, al igual que su admirado Marcel Proust, a quien consultaba con frecuencia, y su no tan admirado James Joyce, introdujo importantes cambios en el arte narrativo. Empleaba un lenguaje que se internaba en la conciencia e imitaba sus cambios rítmicos.

La experimental *Jacob's Room* le permitió buenos resultados. Si se hubiera quedado ahí, habría dejado una propuesta interesante y nada más. John Middleton Murry la creyó un callejón sin salida; pero los críticos de Bloomsbury volcaron su entusiasmo. Incluso se pro-

movió una campaña en pro de las aportaciones de la pintura impresionista en la novela inglesa (algunos cuadros de Vanessa demuestran su fascinación por el postimpresionista Vincent Van Gogh). Jacob tiende a disolverse en la bruma, en las percepciones agudas que capturan sustancias bellas y esencias del universo y las presenta con raras cualidades etéreas vistas contra los rayos cegadores del sol. Y a partir de estas páginas, Virginia Woolf evitó la pesadez de los relatos monumentales. Enfocaba cada detalle bajo la luz de un espíritu que se expresaba luego de tener algo importante que decir. Se empeñaba en el meollo de cada minuto, en el pensamiento esencial y perturbador. Empequeñecía el mundo circundante y agrandaba cada cosa mostrándola separadamente. Esa singular revelación de los fenómenos sucesivos exponía el tramado de hechos que componen la vida en una prosa tan innovadora como las conclusiones a las que llegaba. Sus frases logran adquirir cadencias incesantes; parecidas a las olas del mar, suben, bajan, se deslizan sobre la arena. En esencia, procura expresar cuanto ven o perciben gracias a su eficacia.

Como en *Ulises*, *Mrs Dalloway* rescata los acontecimientos de un día. El lector sigue a Clarissa Dalloway desde que abandona la puerta de salida para comprar flores. Está decidida a decorar una cena. Asistirá Meter Walsh, su amante de diez años atrás, acabado de regresar procedente de India, y el tiempo novelístico dura hasta que termina la fiesta. Los invitados han partido y Meter permanece un rato para conversar con su anfitriona, no obstante que ella había puesto punto final a sus relaciones pensando en un futuro más exitoso. El éxito culmi-

nó esa noche con aquel evento social al que concurrió el Primer Ministro. A pesar del mínimo argumento el interés no se pierde ni un segundo y se resalta la belleza del entorno anegando incluso calles y parques. Aparece la figura triste de Septimus Warren Smith, que se suicida, quizá porque la guerra lo deshizo, quizá porque le resultaba intolerable su estado de ánimo; pero la realidad poética nos sumerge en lo más auténtico de la experiencia individual.

En la literatura de Woolf los individuos cuentan con una cultura muy sólida que los hace referirse a una lista inacabable de autores, principalmente los que han leído desde la niñez o primera juventud. Se refieren a Shakespeare, Donne, Shelley, Byron, Pope y muestran facultades infalibles para diferenciar lo vulgar de lo extraordinario, lo fugaz de lo eterno. Como su creadora, aprovechan sus propias experiencias, las multiplican y las llevan lo más lejos posible convertidas en reflejos de prisma o geometrías de un cuadro. Virginia se instalaba en la intimidad de sus criaturas e iniciaba juegos idiomáticos que contaban, al sesgo como suelen hacerlo los buenos escritores, lo que deseaba contar, afantasmando los recuerdos, iluminando los escenarios, abarcando largos periodos de épocas remotas, construyendo ambientes en que la realidad se deshace de tan sutil y los sucesos se disuelven en la memoria de quienes procuran evocarlos, pues la mayoría de las cosas son fugaces, triviales y anodinas.

Mrs Dalloway sigue un monólogo y al hacerlo describe fobias, mudanzas, atavismos, carencias, virtudes y rasgos de carácter autobiográfico. Virginia empen-



Monk's House



Gisèle Freund, Virginia y Leonard Woolf, Londres, 1939



Virginia Woolf, 1939



Gisèle Freund, Mesa de trabajo de Virginia Woolf, Monk's House, Sussex, Inglaterra, 1967

día un trabajo de túnel y llegaba a las concreciones que se planteaba de antemano: “Será una obra sólida, animosa, complicadísima, que incluya todo en la misma traza y termine sobre tres notas, en diferentes descansos de la escalera, con un mensaje cada una para resumir a Clarissa” (*Diary*, pp. 70-71). Aunque al momento de publicarse obtuvo un triunfo relativo, la escritora había perfeccionado su método. Pensaba que la vida de una mujer podía contenerse en cualquier incidente, por ejemplo, en la caída de una flor. Obliteraba la existencia humana con base en dos supuestos: el futuro florecerá del pasado y el acontecimiento en sí prácticamente no existe. Las críticas entusiastas provocaban también opiniones contrarias.

No, a Lytton [Strachey] no le gusta *Mrs Dalloway*, y lo más notable es que él me gusta más por atreverse a decirme, y que no me importe mucho. Según sus palabras, hay una discordancia demasiado grande entre el ornamento (demasiado hermoso) y lo que ocurre (más bien poco importante). Sucede en mi opinión por ciertas ambigüedades en la propia Clarissa. Él piensa que es desagradable y limitada; pero yo me empeño en réirme de ella o en cubrirla notablemente con mi personalidad (*Diary*, p. 80).

Algunos personajes de *To the Lighthouse* están formados con rasgos que le resultaban conocidos. Se dice que el viejo Mr Ramsay conserva atributos idealizados de Sir Leslie Stephen. Virginia aseguraba que ese libro apaciguaba los espectros de sus padres. Lo trabajó con pasmosa rapidez. Dijo: “...mi novela me hace ondear

como una vieja bandera... Creo que vale la pena comentar en mi propio beneficio que por fin, después de aquella batalla de *Jacob's Room*, de aquella agonía de *Mrs Dalloway* —todo agonía salvo el final— me encuentro escribiendo a una velocidad y con una soltura como no lo había hecho antes en mi vida, como veinte veces más que cualquiera de mis novelas. Creo que esto prueba que me hallaba en el camino y que cualquiera que sea el fruto que cuelga de mi rama por allí debe ser alcanzado” (*Diary*, p. 86). Logró realmente un virtuosismo que demuestra, por mencionar algo, con el capítulo titulado “El tiempo transcurre”. Su asunto fundamental es precisamente el fluir de los momentos que tanto le preocuparon, tema fundamental de *Orlando*, que recorre la historia de Inglaterra desde el reinado de Isabel I hasta 1928. Atraviesa tres siglos. Es un hombre dueño de una extraordinaria fuerza física y un dominio moral; pero a los treinta años se convierte en mujer y experimenta éxtasis amorosos. Envejece comprendiendo el mundo y sus cambios sin perder vigor físico ni las ventajas de una inteligencia que reúne los dos sexos. Virginia procuró hacer un biografía espiritual de la escritora Vita Sackville-West, nieta de una gitana española, casada con el diplomático e historiador Harold Nicholson, dueña de una mansión que comprendía trescientos sesenta cuartos y cinco habitaciones; un palacio lleno de muebles, platos, gobelinos y pinturas. En el comedor había sesenta sillas tapizadas con brocado para recibir a igual número de convidados y la propiedad entera se rodeaba de jardines. Su siempre citado diario sostiene que se trataba de una broma. Tal vez así comenzó a

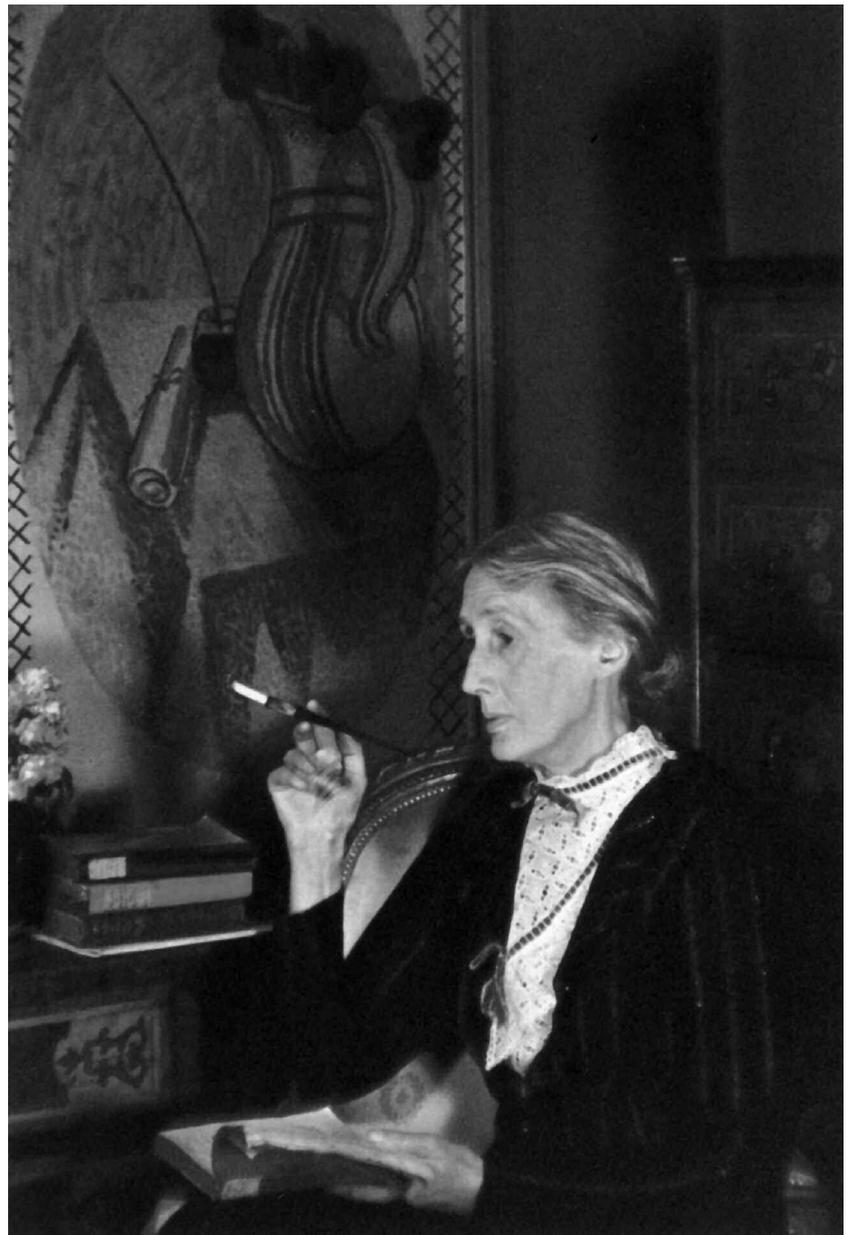
redactar el manuscrito; pero era también un homenaje profundamente cariñoso de una mujer por otra con la que se había acostado varias veces, según se afirma, y con la que estableció relaciones importantes. Estuvo temporadas en la propiedad, tomó notas, conoció a los hijos del matrimonio, Ben y Nigel, y desarrolló claves para consolidar una personalidad durante ciento noventa páginas afirmando que en cada ser humano que describía habitaban otros seis o siete mil. Se imponía entonces una empresa complejísima. Para entonces ya era una escritora otoñal. Había estado loca en un sanatorio y en cualquier momento podía volver a enloquecer. Contemplativa, inquisitiva, gozosa, cambiante hasta las depresiones intensas, ansiaba agrandar y permanecía conmovedoramente dependiente del halago o el rechazo. Acercaba sus largos dedos al fuego de la chimenea y su imaginación la obligaba a inventar metáforas, contrapuntos, situaciones.

Jorge Luis Borges tradujo al español *Orlando*. Confirmó que la magia, la amargura y la felicidad colaboraban en este libro musical gracias a las virtudes eufónicas de su escritura y de una composición hecha con base en un número limitado de temas que regresan y se combinan insistentemente. Una vez más atinaba no sólo por la maravilla de su traducción sino por sus aseveraciones; sin embargo, *Orlando* habla también de la aristocracia, de los gitanos, de lo huidizo, de la gloria, la poesía, la diplomacia internacional, la homosexualidad y la creación literaria. Su protagonista lo tiene todo, incluso la facultad de atravesar el tiempo sin que su cuerpo se marchite, escribe un poema durante su larga existencia, lo guarda en su seno antes de publicarlo y alcanza un premio y siete ediciones consecutivas; pero las hojas de los árboles no se conmueven ni la brizna del césped se inmuta. Nada cambia sobre la faz de la tierra, porque nada cambió al morir el mismo Shakespeare.

Clive Bell presentó a Vita con Virginia el 4 de diciembre de 1922. La amistad se había desarrollado con altibajos y retraimientos. Para la Hogarth Press, célebre editorial que sacaron los Woolf por diversión, Vita escribió su mejor libro de poemas. *Seducers in Ecuador* aludía a Virginia, quien le retribuyó escribiendo *Orlando* en señal de admiración por su plenitud femenina y su capacidad para controlar platería, servidumbre, perros; por su maternidad y voluptuosidad, por ser la mujer que ella jamás fue. Con todo, en la escritora habitaban las previstas seis o siete mil personalidades y anotó: "...ni en inteligencia ni en penetración es tan altamente organizada como yo. Sin embargo se da cuenta de ello y derrama sobre mí la protección maternal que por algún motivo es lo que más he deseado en el mundo" (Quentin Bell, *Virginia Woolf*, volumen II, p. 118). El amor no la cegaba. La dejaba exhausta y contenta y *Orlando* nació de un impulso definido e irresistible. Quería di-

versión, fantasía, impartirle a la novela un toque caricaturesco. Consiguió más, incluso la verdad de asentar, cubriéndose por cortinas de humo, que Orlando no era un artista sino un esforzado. Nunca le gustaron los poemas de Vita ni la admiró como intelectual.

Orlando tuvo tres ediciones inmediatas que le aseguraron a su autora un cuarto propio. *Women and Fiction* acabó llamándose *A Room of One's Own*. El 12 de mayo de 1929 puso en manos de Leonard este brillante ensayo recién salido de su máquina para que lo leyera después del té que tomaban juntos apegados a sus rituales. Consiguió amalgamar varias ideas. Alababa a sus antecesoras importantes: las Brontë, Jane Austen, George Eliot, Aphra Behn, capaces de escribir sus libros ayudadas por plumas y manguillos en el salón familiar, en medio de continuas interrupciones y ocultando sus trabajos para no ser descubiertas, usando pseudónimos, disculpándose por ejercitar su noble vocación. Pensaba que las escritoras necesitaban respeto, retraimiento, independencia económica y agradecía las disposiciones



Gisèle Freund, *Virginia Woolf*, Londres, 1939

de una tía suya que le heredó 500 libras al año. En lugar del cuarto lleno de ruidos que Carlyle preconizaba, prefería las profundidades calladas del alma y, lo mismo que Coleridge, creía que la inteligencia es andrógina, con lo cual defendía su *Orlando* y sus matices masculinos-femeninos y emociones femeninas-masculinas. Planeó otro ensayo sobre las profesiones de las mujeres, debido a su amistad con activistas que luchaban por la igualdad de derechos. Un artículo que leyó en Pippa's Society germinó en *Three Guineas* (1938). Resumía la actitud que se debía adoptar frente al drama político que se gestaba preguntándose si duraría la paz. Lo dudaba. Esta obra suya se publicó un año antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial.

Proyectó una especie de informe *The Death of the Moth*, y posteriormente *The Waves*. No le resultaba fácil. El plan vago y elaborado le exigía enorme concentración y detenerse a cada rato para considerar el efecto total. De una oscura manera se acercaba al punto culminante de su obra y también a su último acto. Hogarth Press había cobrado auge, ella se había vuelto

rica. Ganaba 3020 libras anuales, cosa que le encantaba pues siempre le dio importancia a sus finanzas. Deseaba el suficiente dinero para comprar muebles, alfombras, vestidos y chalinas caras. Acababa de regalarse unas pulseras. Recibía visitas, telefonemas y cartas; pero padecía una soledad imbatible y se sumió en un autoanálisis doloroso. Sentía vacío y silencio en una parte de la maquinaria. Su nueva novela se gestaba lentamente. “Con prolongado esfuerzo escribo dos páginas sin ton ni son; compongo variaciones de cada frase, transijo, no doy en el blanco; barajo posibilidades hasta que mi borrador queda como el delirio de un loco” (*Diary*, p. 140). Se aseguraba de entrar en detalles con interludios que le servían de puertas. No hallaba la mejor forma de amasar todos los elementos y como de costumbre ignoraba el desenlace. Temía que *The Waves* no se vendiera y experimentaba síntomas extraños, susurros de alas en la cabeza, letargos, dolores agudos. “Entonces mi corazón dio un tumbó y se detuvo; volvió a dar un tumbó y sentí aquella extraña amargura en el fondo de la garganta y el pulso se me subió a la cabeza y latió, latió feroz, rápido. Me voy a desmayar, dije, y me deslicé de mi asiento y caí sobre el pasto. Oh no, no quedé inconsciente. Seguía mi vida, sólo que poseída por esta extraña tropilla en la cabeza galopante y tumultuosa” (*Diary*, p. 165). A pesar de tales malestares no abandonaba su tarea. Escribía el más difícil y admirable de sus libros. Hizo varias versiones. Terminó la primera el 29 de abril de 1930 y dos días después empezó la segunda, cuando acabó de mecanografiar el 18 de julio de 1931, consiguiendo exactamente lo que se propuso. Suprimió los hechos exteriores y pintó el mundo desde las mentes de quienes lo pueblan apoyándose en monólogos, pensamientos entrecruzados constantemente. Cada parte comienza con una descripción del paisaje que románticamente concuerda con el estado de ánimo de los personajes. A estas alturas la perfección de su técnica le permitía sugerir sonidos del mar, cantos de los pájaros, murmullos soterrados del prado y de las plantas.

Sólo escribiendo encontraba sentido a su vida. Luego de un artículo publicaba una reseña, apuntes del diario, la historia del perro Flush, la de los Pargiter que conocemos como *The Years*, el estudio sobre Roger Fry y *Between the Acts*. Procuraba convencerse de que entre los cincuenta y los sesenta años estarían listos sus trabajos más singulares. Para entonces se había agotado y ni Leonard se entusiasmó con su última producción. Luego vinieron acontecimientos por todos conocidos: alarmas antiaéreas, la casa bombardeada, aire libre en el cuarto sin techo donde trabajó tanto, el refugio en el campo, la certidumbre de que la separación entre la melancolía y la dicha no es más ancha que el filo de un cuchillo. Días tranquilos en que parecía no haber peligro, piedras en los bolsillos y las aguas heladas del río. **U**



Gisèle Freund, Virginia Woolf, Londres, 1939