

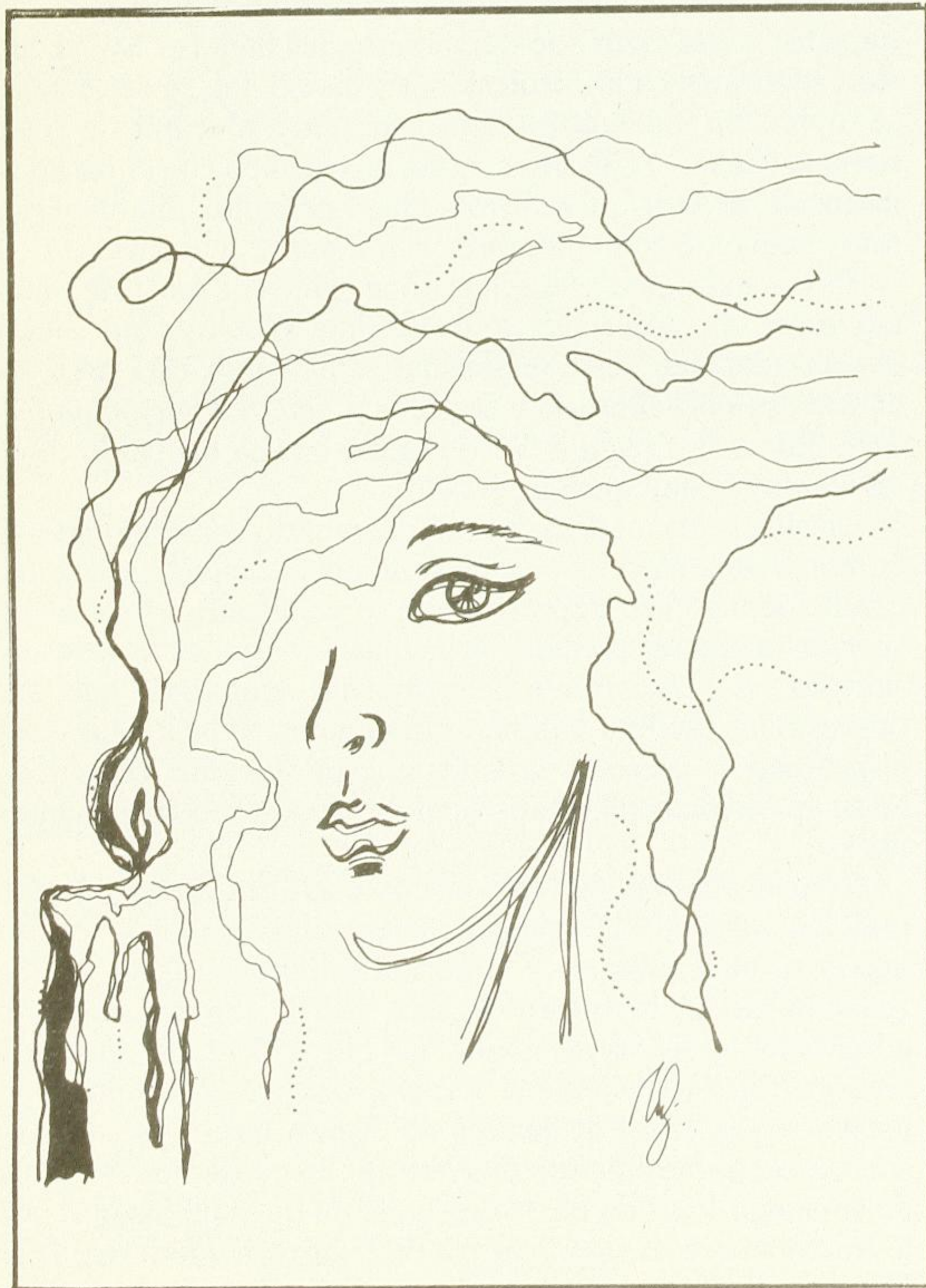
Algunas notas sobre el feminismo de Virginia Woolf

Marta Eugenia Rodríguez Gómez

"Cuando escribo, soy sólo una sensibilidad".
(V.W. Diario de una escritora)

Virginia Woolf todavía tiene que sobrevivir a su leyenda", dice Claire Sprague¹. ¿Cuál leyenda? ¿La que la hermana en proezas técnicas con seres tan disímiles como Joyce o Lawrence? ¿La que alimentaron sus contemporáneos, quienes iban desde la condescendencia paternalista de E.M. Forster hasta la repulsión victoriana por sus desplantes elaborados o su enfermedad psíquica? ¿O la leyenda de Bloomsbury?

Bloomsbury es una barriada londinense, cerca del Museo Británico, a donde fueron a vivir los Stephen (Virginia y su hermano Adrián) luego de la muerte de su padre -Sir Leslie Stephen- en 1904. Ya residían en Bloomsbury su hermana Vanessa, casada con el crítico de arte Clive Bell y así el bautizo al grupo de amigos correspondió con la asiduidad a la casa, marcada por la compenetración filosófica y artística de otros

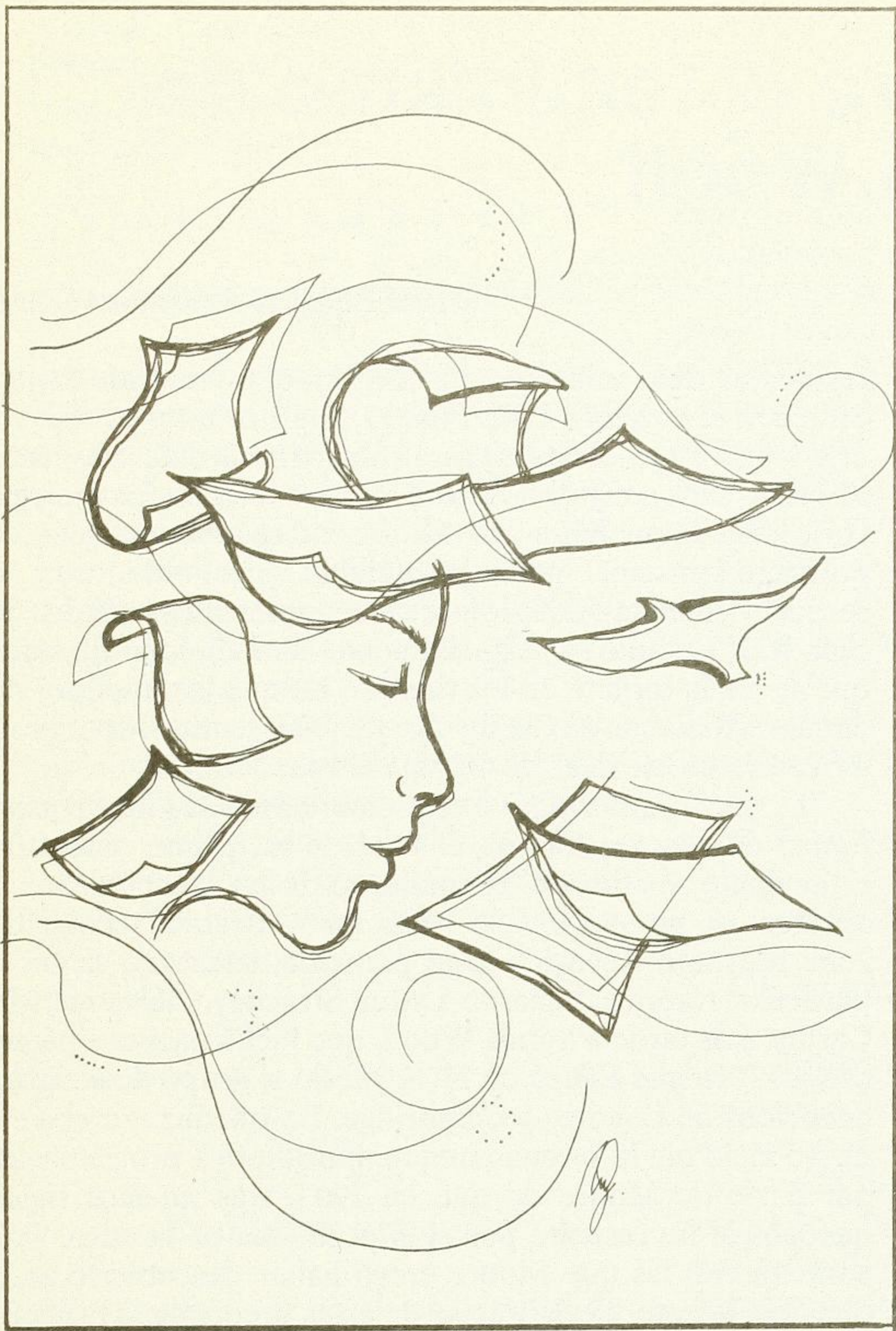


residentes de la vecindad: el historiador y biógrafo Lytton Strachey, el novelista E.M. Forster, el historiador y crítico de arte Roger Fry y el economista John Maynard Keynes, entre otros. A estos amigos, de intereses tan variados, los unía una curiosidad inquietante por los desenlaces intelectuales del postvictorianismo, una perplejidad profunda por el resquebrajamiento de los valores monumentales y sólidos del siglo XIX británico y, especialmente, una afinidad filosófica que se había forjado en los tiempos en que los hombres del círculo estudiaban en Cambridge y habían sentido la poderosa influencia de las ideas de George Edward Moore.

"Llegué a Cambridge en septiembre de 1902 y los *Principia Ethica* de Moore salieron al final de mi primer año... fue estimulante, vivificante, el comienzo de un renacimiento, la apertura de un nuevo cielo y una nueva tierra'. Así escribió John Maynard Keynes, y algo parecido, cada uno según su particular retórica, hicieron Lytton Strachey, Desmond McCarthy, más tarde Virginia Woolf, que luchó página a página con los *Principia Ethica* en 1908, y todo el grupo de amigos y conocidos de Londres y Cambridge. Lo que inauguraba ese nuevo cielo fue la serena aunque apocalíptica proclamación por parte de Moore de que en 1903, tras muchos siglos, quedaba al fin resuelto por él el problema de la ética. Tres cosas fueron las que Moore creyó haber descubierto atendiendo a la naturaleza precisa de estas preguntas".² Primero, Moore define que "lo bueno" es una propiedad simple, indefinible y no natural. Segundo, que "lo justo" es lo que "produce o produjo mayor bien". Tercero -y es el aspecto que causa el impacto mayor en los lectores de Bloomsbury- que "los afectos personales y los goces estéticos incluyen todos los grandes, y con mucho los mayores bienes que podamos imaginar". Esta es "la última y fundamental verdad de la filosofía moral. La perfección en la amistad y la contemplación de lo bello en la naturaleza o en el arte se convierten casi en el único fin, o quizás en el único justificable de toda acción humana".³

La proyección estética de los asiduos a Bloomsbury estaría entonces, y en grados diversos, hondamente marcada por el intuicionismo y por la relevancia asignada al sentido de la belleza y a las relaciones afectivas personales.

Bloomsbury fue el centro de activas, inteligentes y traviesas tertulias, especialmente entre los años 1912 y 1914. Era la época en que el intelectual inglés -que ya había atestiguado en su literatura la agonía del imperio británico hacia los finales del siglo XIX- despertaba a un mundo pletórico de irracionalidad: crisis económicas, desmantelamiento de los absolutos victorianos, comienzos de la Primera Guerra Mundial. En 1910, Virginia, Vanessa, Clive Bell, Roger Fry y otros, escandalizan a la sociedad londinense con su apoyo, patrocinamiento y acogida "moralmente atrevida" a la Primera Exposición Post-Impresionista. A Virginia Woolf el deslumbramiento por los nuevos caminos del arte casi le



hacen decir como a Tristram Shandy: Cuando le preguntan "¿Quién eres?", Tristram responde: "No me desconciertes". La confusión epocal aún le reservaría a su espíritu otros sobrecogimientos: las muertes de algunos amigos queridos como Lytton Strachey, Dora Carrington, G. Lowes-Dickinson; la de su sobrino Julian Bell, muerto en la Guerra Civil Española; el advenimiento del fascismo y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial; los bombardeos de Londres; las intolerancias ideológicas y estéticas. Para la hija de un distinguido agnóstico victoriano, para la estudiosa admiradora de G.E. Moore y Bertrand Russell, para la mujer que al escribir es sólo sensibilidad, para la buscadora de armonías, el espectáculo de lo externo se transforma tanto en lo grotesco, como en lo divertido, como en lo angustiados. "Ella no hubiera considerado jamás cambiar al mundo, porque el mundo estaba hecho por el hombre y ella, una mujer, no tenía responsabilidad alguna por desastre tal".⁴ Y así, Forster añade, "ella se retiró, como Lisístrata".

Abundantes críticas adversas se nutrieron, directa o indirectamente, de la conferencia y los comentarios de Forster: que si Virginia Woolf había permanecido indiferente a las conmociones políticas de los progresistas años treinta, que si había construido un refugio para parapetarse de la realidad, que si era "refinada y aristocrática", que si era una desajustada emocional y que si su feminismo era "anacrónico" y limitante para su literatura.

Conviene recordar algunos elementos en la respuesta a tales críticas: Virginia Woolf no fue indiferente a la avalancha de ideas políticas de los años treinta pero, quizás, intuyó su transitoriedad. La destrucción humana y material que atestiguó: la Guerra Civil española, los bombardeos fascistas, el auge de la incivilización, la llevó a reforzar sus labores intelectuales prácticas, como la administración de la editora Hogarth que publicaría a jóvenes y talentosos autores como T.S. Eliot. A la barbarie oponía la inteligencia. Su esposo, Leonard Woolf, periodista, socialista de izquierda y judío, la acompañaba en esa empresa. El ascenso al poder de Hitler motivó una profunda y especial ansiedad en Virginia Woolf: ¿Cómo no habría de causarla si los fascistas "la incluyeron, por su obra, entre los dos mil treinta ingleses que había que exterminar tan pronto pusieran un pie en la Isla"?⁵

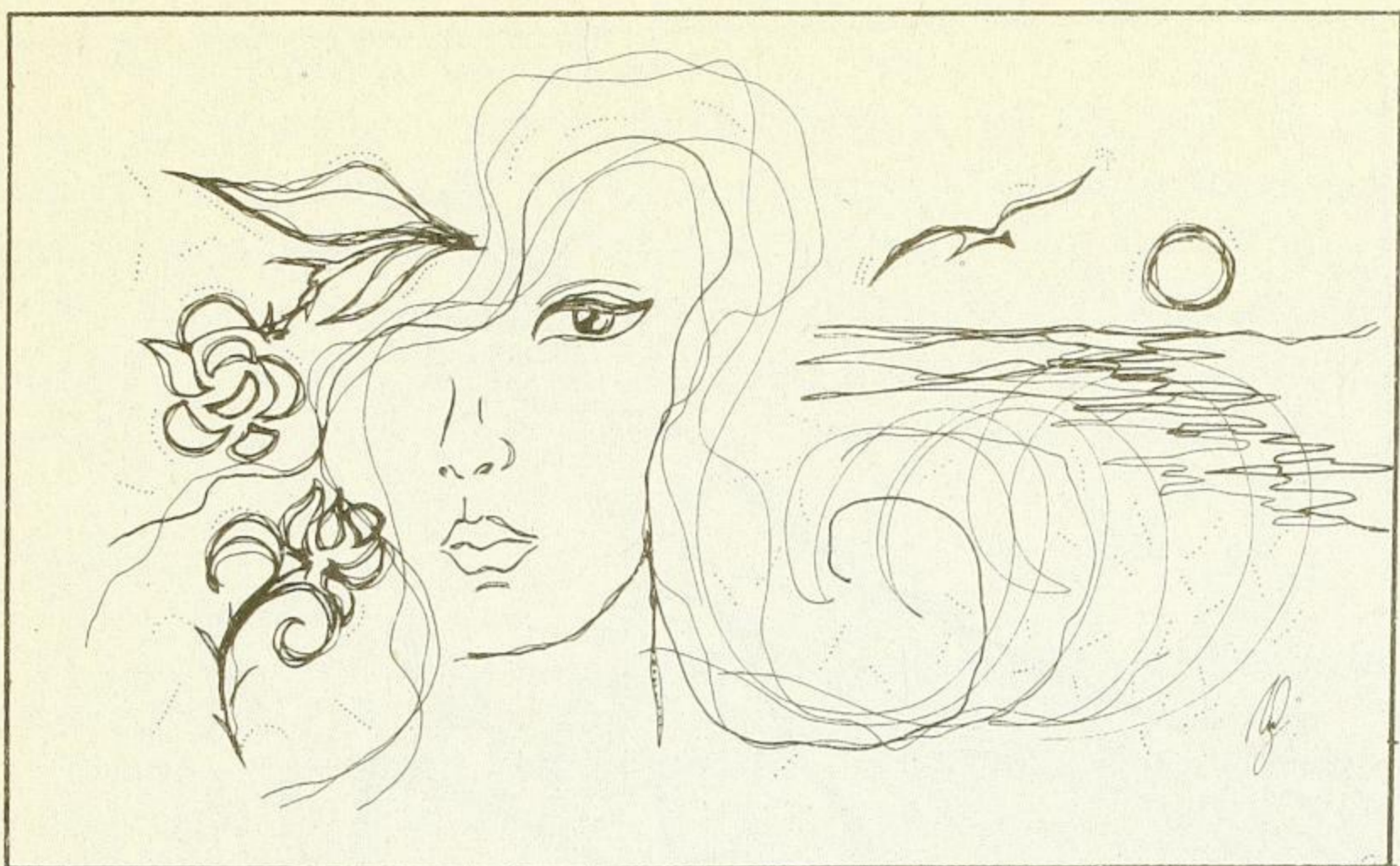
Existen, ciertamente, opiniones pseudo progresistas prejuiciadas por su origen, su educación, su formación filosófica y artística y su círculo de amistades. Ella no pareció preocuparse por estas apreciaciones y sólo, quizás, les concedió alguna atención en su exquisito "Soy una snob".

La acusación de "feminismo anacrónico" se basa en las siguientes aseveraciones de Forster: "A mi juicio, hay algo pasado de moda en este feminismo extremo: se remonta a su (de V.W.) juventud sufragista de los años de 1910, cuando los hombres besaban a las chicas para distraerlas de su exigencia del voto, algo que -muy correctamente- provocaba en ella la ira. Ya en los años treinta, ella tenía mucho menos de qué quejarse y parece que lo seguía haciendo por costumbre. Se quejaba, y con razón, de que aunque las mujeres hoy ya han sido admitidas en las profesiones y los oficios, generalmente se topan con una conspiración masculina al tratar de llegar hasta la cima.(...) Ella era sensata en relación con el pasado e insensata, a veces, en relación con el presente. Sin embargo, estoy hablando como hombre, y un hombre que envejece..."⁶

Es Forster quien primero expone la idea de que el feminismo limita la visión artística de Virginia Woolf ya que, siente él acertadamente, este feminismo es palpable, está presente en toda su obra literaria y no sólo en *Una habitación propia*, *Tres Guineas* y *Orlando*. Pero Forster estaba hablando como un hombre, y uno que envejecía.

Cierto es que "el desastre tal" del mundo construido por el hombre habían afectado su estabilidad emocional: sufría una condición maniaco-depresiva que se manifestó, a lo largo de su vida, en cuatro recaídas principales y algunos intentos de suicidio. Es importante señalar, sin embargo, que sus depresiones estaban también íntimamente relacionadas con el proceso de creación artística y, generalmente, coincidían en su aparición con la etapa final de la elaboración de alguna obra.

No sólo fue Virginia Woolf una escritora feminista, sino también una lectora feminista. Su tensión personal de lectura nutrió su obra literaria y le permitió hurgar a gusto en los rincones de la literatura inglesa. Leyó, con sensibilidad, admiración y visión de mujer, las obras de Jane Austen y George Eliot (Mary Anne Evans), celebró con animación jocosa la presencia dramática de Aphra Behn y se divirtió sobremanera parodiando en *Orlando* las tensiones creativas de su amiga Victoria Sackville-West en un viaje insólito por los momentos más significativos de la historia moderna de la literatura inglesa. A Jane Austen la unía, además, su sentido



apreciativo del peso de lo cotidiano, ese peso injustamente tildado de trivial: "...no son las catástrofes, los asesinatos, las muertes, las enfermedades, las que nos envejecen y matan, es la forma en que la gente mira y se ríe, y sube las escalerillas de los omnibuses".

En sus propias técnicas narrativas se expresa su sensibilidad diferente ante los Hechos de la Realidad. Anuncia (en *Fin de viaje*) que quiere escribir una novela sobre el Silencio, "sobre las cosas que la gente no dice", quiere dar voz (quizás con el llamado "flujo de la conciencia") a esa realidad interior que forma un sólido discurso interno, al que ella también llamó "proceso de túnel" y en el que hace uso del tiempo pasado "a plazos", cuando tiene necesidad de él y le ilumina, de alguna forma, el presente narrativo. Los hechos se muestran como reflejo y eco en la conciencia, el tiempo en que suceden es expresado más como intervalo que como línea, el universo interior se libera en "imágenes polifónicas", se impone el orden nuevo de las impresiones. En *Ficción Moderna*, Virginia Woolf dice: "Examínese, por un momento, una mente común en un día común. La mente recibe miríadas de impresiones: triviales, fantásticas, evanescentes o grabadas con la dureza del acero. Vienen de todas partes, una lluvia incesante de innumerables átomos. Y, al caer, al tomar la forma de la vida del lunes o del martes, el acento es diferente al de antes... La vida no es una serie de lámparas ordenadas simétricamente; la vida es un halo luminoso, una cubierta semi-transparente que nos envuelve desde el comienzo de la conciencia hasta el final".⁸

Su literatura es *recreación* de experiencias, no descripción factual. A eso, un poco, se refiere Kettle cuando comenta como muy positivo en su labor novelística "su expresión de descontento con la cargante lisura de tanta literatura naturalista y su reafirmación en la luminosidad de la vida, su sentido del valor, de la dignidad y de la creatividad de la aparente experiencia casual". Este comentario pudiera ser endosado a Flaubert, a Joyce, a Lawrence, a Proust, a tantos otros. Y es que siempre se olvida mencionar la esencial característica de la visión genuinamente feminista de Virginia Woolf en su recreación de experiencias.

A partir de sus vivencias cotidianas como mujer, Virginia Woolf estructura una salida intelectual que le sobreviene como visión en momentos de suma angustia: "Gran parte del día no se vive conscientemente. Una camina, come, ve cosas, hace lo que hay que hacer: la aspiradora rota, organizar la comida, escribir instrucciones para Mabel, trabajar, cocinar, encuadernar libros. Cuando el día es malo, la proporción de

no-ser es mayor. El novelista verdadero puede lidiar con ambas cosas. Creo que Jane Austen podía, y Trollope, y quizás Thackeray, y Dickens, y Tolstoi. Yo nunca he sido capaz de hacer ambas. (...) Cuando era niña mis días, tal y como ahora, contenían una proporción inmensa de este algodón espeso, de este no-ser. (...) De aquí llego a lo que podría llamar una filosofía o, por lo menos, es una idea fija en mí; que detrás del algodón espeso se oculta un patrón; que nosotros -quiero decir, todos los seres humanos- estamos relacionados con él, que todo el mundo es una obra de arte, que nosotros formamos parte de esa obra de arte. *Hamlet* o un cuarteto de Beethoven es la verdad sobre esta vasta masa que llamamos el mundo. Pero no hay Shakespeare, no hay Beethoven, de seguro y enfáticamente no hay Dios. Nosotros somos las palabras, nosotros somos la música, nosotros somos la cosa en sí. Y veo esto cuando tengo un shock".¹⁰

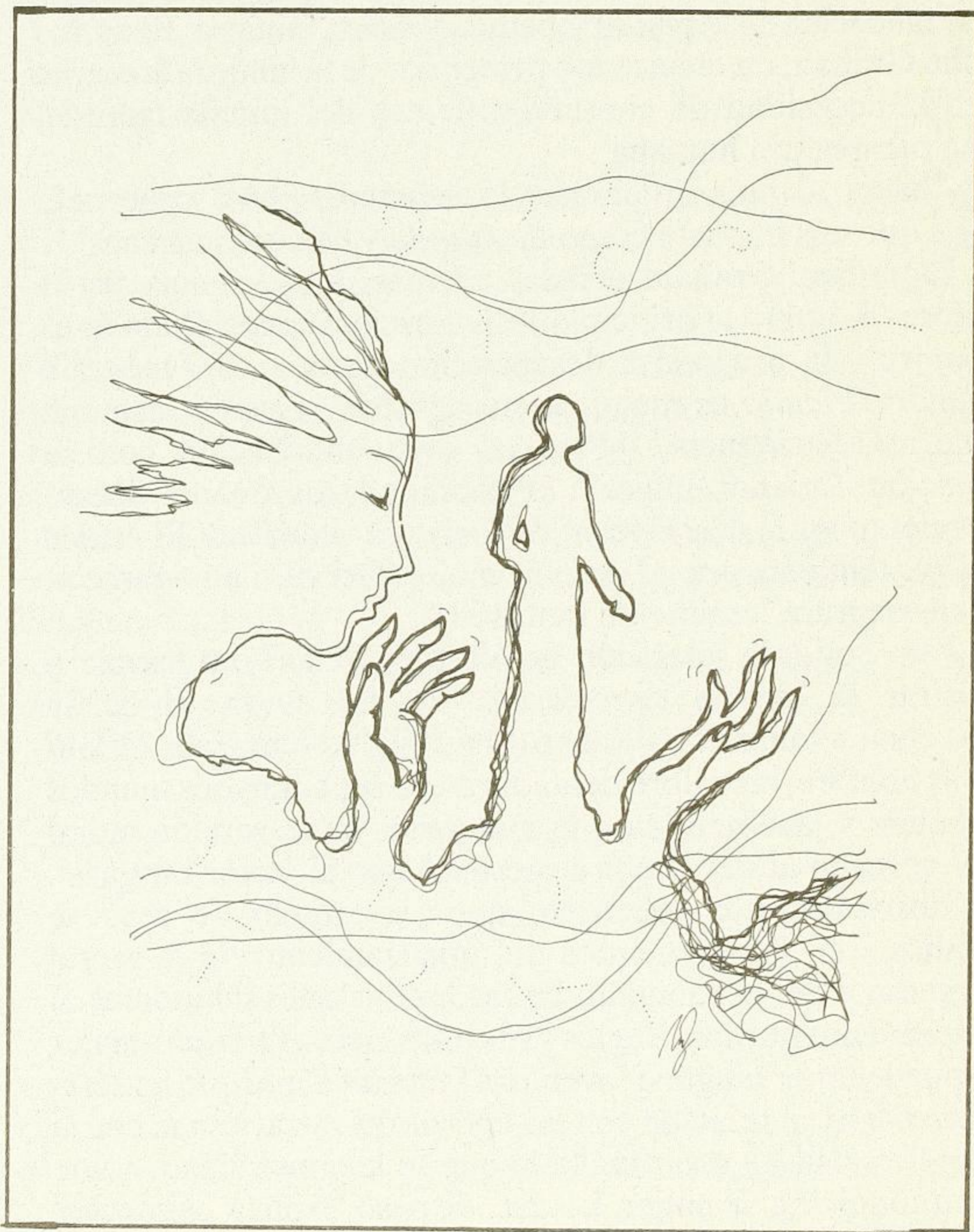
"... una mente andrógina es resonante y porosa, transmite emoción sin impedimentos, es naturalmente creativa, incandescente, sin divisiones".

(V.W., *Una habitación propia*)

ORLANDO

En el *Diario de una escritora*, Virginia Woolf declara su intención en *Orlando*: "Yo quiero (y esto es serio) darle a las cosas su valor caricaturesco". (7 de noviembre, 1928).

Las dos terceras partes del original fueron escritas entre octubre y diciembre de 1927 y la última parte en marzo de 1928. Hay una diferencia de tono entre la apresurada



animación de la primera parte escrita y la reflexión que aminora el ritmo literario de la segunda. Varios críticos insisten en que Virginia Woolf comenzó escribiendo en broma y que terminó *Orlando* en serio. Esta aseveración, por supuesto, contradice su intención declarada.

El libro está dedicado a su amiga, e inspiradora del temperamento de *Orlando*, la Hon. Victoria Sackville-West, descendiente de una de las familias nobles más antiguas de Inglaterra. Virginia Woolf inicia la elaboración del texto en el castillo de Knole -descrito, además, en *Orlando*-, hogar del matrimonio Victoria- Sir Harold Nicolson, diplomático y escritor. Aunque falleciera en la década del sesenta y se considerara una poeta y novelista con más de una docena de títulos publicados, la fama de Victoria Sackville-West ha quedado permanentemente vinculada a la inspiración de *Orlando*, y quizás a un amoroso estudio biográfico de la dramaturga del siglo XVII, Aphra Behn. Porque Victoria era como *Orlando*: frecuentaba intelectuales, admiraba sus ingeniosidades, ponderaba sus observaciones y escribía obras incansablemente en pos de la perpetuidad literaria.

Los elementos caricaturescos en *Orlando* se evidencian en infinidad de aspectos tratados: en la aproximación a los distintos estilos literarios, en la ambientación histórica, eminentemente literaria; en la crítica implícita a la novela contemporánea; en la descripción de los valores éticos de las distintas épocas; en la ilustración de las costumbres; en las observaciones sobre la naturaleza del tiempo; en las anotaciones sobre las imperfecciones humanas; en las reflexiones sobre su propio arte y, en fin, en todo lo que Virginia Woolf amaba y todo lo que detestaba.

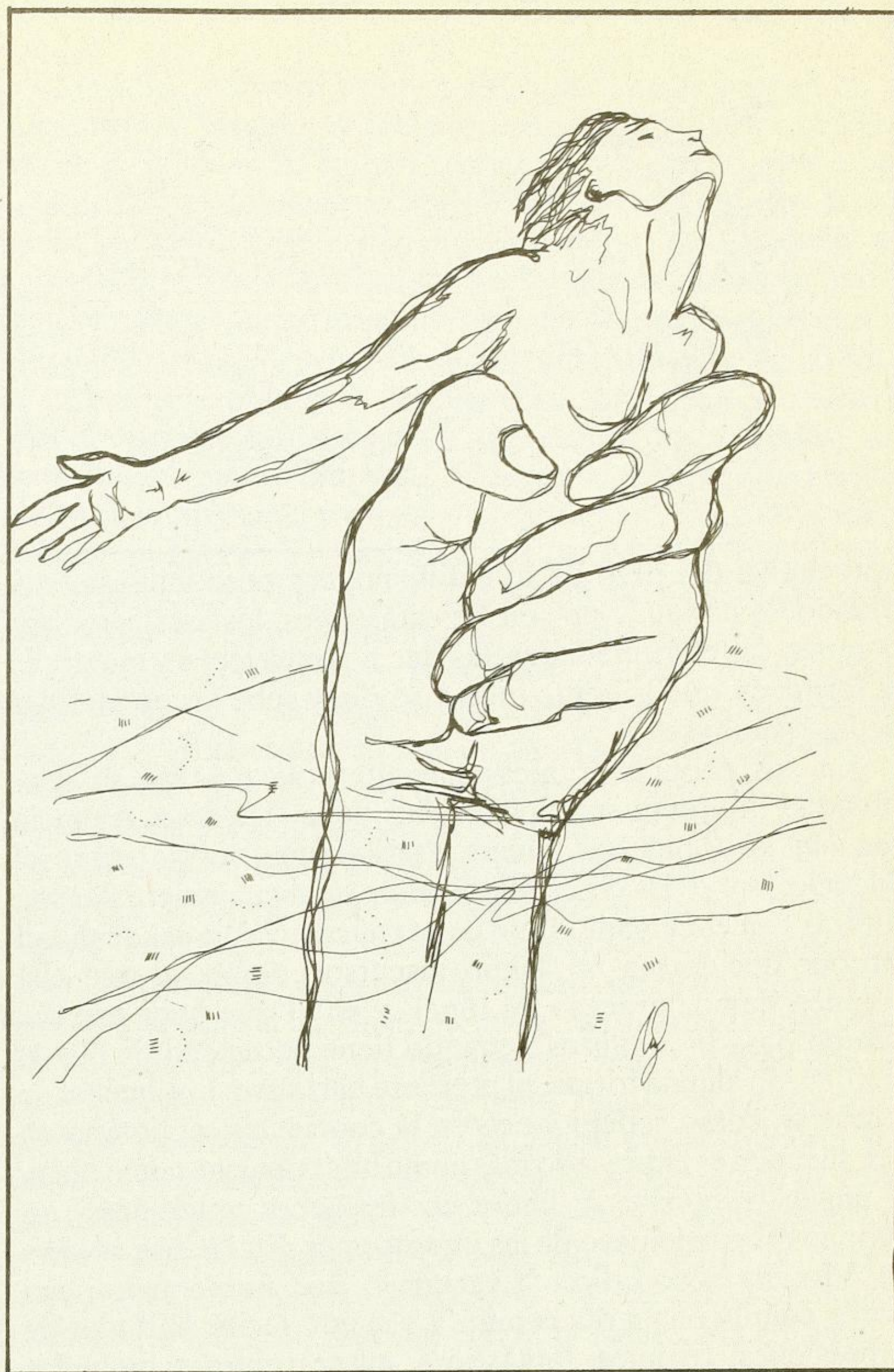
Parodia, ironía, caricatura. Tres recursos que se entremezclan en la más arrebatada y lúcida fantasía. El crítico John Graham enuncia como principios de la fantasía literaria:

- "la necesidad de conservar, dentro del mundo-fantasía, una perspectiva humana",

- "hacer al mundo-fantasía lo suficientemente coherente para que nos impacte como un mundo y no como un caos".¹¹

El crítico Graham señala, además, la presencia de la autora-biógrafo al principio de la novela, cuando *Orlando* es hombre y la progresiva desaparición de la autora-biógrafo cuando *Orlando* es mujer, hasta desaparecer en el capítulo final. ¿Coincidencia? ¿Proceso de identificación con su creación Orlando-mujer? ¿Posibilidad mayor de distanciamiento en la descripción de Orlando-hombre? El crítico indica, también, que al devenir mujer, Orlando no tiene ninguna aventura "realmente fantástica".

Ante todo, la intención de Virginia Woolf era extraer y mostrar la esencia caricaturesca de las cosas, desde su percepción humana y desde su sensibilidad feminista. Orlando es hombre, bien libre de ataduras, en los animados mundos isabelino y jacobino, en que aún primaba un sentido moral más cercano al del "amor cortesano" que al "amor burgués". Es absolutamente coherente que su cambio de sexo se produzca en los momentos del afianzamiento de la moral burguesa y del predominio de las limitaciones inherentes al pensamiento puritano inglés y sus influencias. Orlando-mujer no puede tener ninguna "aventura fantástica" porque no sería coherente ni en relación con las épocas que atraviesa ni con la estrechez física y espiritual a la que se le constriñe en razón de su condición de mujer. Lo que, de paso, explica, en mucho,



el propio cambio de tono. Es sumamente ilustrativa la descripción que hace V. Woolf del cambio del siglo XVIII, un siglo en que aún persistían elementos "cortesanos" de no-restricción, al siglo XIX, siglo que reafirma e impone la ética burguesa: "Orlando observa, por primera vez, una pequeña nube que se reúne detrás de la cúpula de San Pablo" (...). Tras cada campanada del reloj, la pequeña nube se va agrandando y "devora" los distintos barrios de la ciudad. Luego de la duodécima campanada: "Todo era oscuridad; todo era duda; todo era confusión. El siglo XVIII había terminado. Comenzaba el siglo XIX".¹²

El mundo-fantasía ha sido, pues, elaborado desde una "perspectiva humana" y constituyendo un mundo coherente en sí. Pero este mundo coherente hace que Virginia Woolf no logre llevar literariamente a un final feliz sus sinceros ideales de hacer convivir la perspectiva-hombre y la perspectiva-mujer en un solo ser. La realidad, aun la fantástica, no puede desembarazarse de tantos grilletes. La sensibilidad de Orlando (hombre y mujer) tiene rasgos comunes y logra la "unidad mental" masculina-femenina, "natural", cuya posibilidad vislumbraba V. Woolf en *Una habitación propia*. Pero para elaborar un mundo-fantasía, aunque fuese a través de los siglos, no se podía olvidar la existencia de lo objetivo, incluso de aquél resultante de la literatura. La mente de Orlando es andrógina, como las grandes mentes -al decir de

Coleridge, pero su cuerpo de mujer -aunque disfrute de ventajas económicas- carece de la libertad de elección de su cuerpo de hombre. Y las épocas, a estas metamorfosis, les imponen la tiranía de sus valores.

El deseo, el impulso hacia la fusión, forma parte de "lo bueno", "lo justo", "lo armónico" que, como pensara Moore, es quizás "el único fin justificable de toda acción humana".

Notas

1 Sprague, Claire, ed., "Introduction". *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*. Prentice-Hall, Inc. N. Jersey, 1971. (p. 2)

2 Macintyre, Alasdair. *Tras la virtud*. Ed. Crítica. Grupo editorial Grijalbo. Barcelona, 1987. (pp. 29-30).

3 Ibid (p. 30).

4 Forster, E.M. "Virginia Woolf". En Sprague, *op. cit.* (p. 15). (Conferencia dictada en el Senate House de Cambridge, 1941).

5 Diego, Eliseo. "Prólogo" *Orlando*. Instituto Cubano del Libro. La Habana. (p. XIII).

6 Forster, E.M., *op. cit.* (p. 23).

Kate Millet, quien hubiera querido -a destiempo, quizás- una expresión más radical en la visión feminista de Virginia Woolf, sólo salva un tanto del holocausto a *Una habitación propia*. En este sentido, escribe: "Virginia Woolf glorificó a dos amas de casa: Mrs. Dalloway y Mrs. Ramsay; anotó detalladamente la infelicidad suicida de Rhoda en *Las olas* sin explicar jamás su causa; y dio elementos racionales, con poco éxito, quizás porque no estaba convencida, para mostrar las frustraciones de la mujer artista en Lily Briscoe. Sólo en *Una habitación propia*, ensayó más que ficción, pudo ella describir lo que sabía". (*Sexual Politics*, Sphere Books, Londres, 1972. pp. 139-140).

Los tiempos en los que fue escrito este comentario, y el entusiasmo revolucionador en boga, justifican, en mucho, la premura de una conclusión

poco feliz. Es cierto que en la visión de mujer de Virginia Woolf se pueden hallar dos proyectos femeninos principales: la de la "mujer ideal" -como dice Batchelor-, la mujer que vive con el hombre y que hace de esa convivencia "una obra de arte", como Mrs. Ramsay -en *Al faro*-, como Mrs. Swithin -en *Entre actos*-, y la de la "mujer en sí", como en *Una habitación propia*, o en *Orlando*, en que la mujer se retira lo más posible de la convivencia con el hombre y trata de lograr la plenitud en su propio ser. Lo que no quiere decir que, en el primer proyecto, la "mujer ideal" no perciba impresiones de su condición y su situación de mujer. Se podría ilustrar este aspecto con estos pensamientos de Mrs. Ramsay:

"Porque eso era verdad en Mrs. Ramsay -ella siempre sintió lástima por los hombres, como si a ellos les faltara algo... por las mujeres nunca, como si ellas tuvieran algo".

"La vida... -pensaba- pero no terminaba su pensamiento. Veía la vida porque tenía un claro sentido de su existencia ahí, algo real, algo privado, que no compartía con sus hijos ni con su marido. Había una especie de pacto entre ellos, de un lado, y la vida de otro, y ella siempre trataba de lograr lo mejor de la vida, porque era de ella, y a veces conversaban y se ponían de acuerdo (cuando estaba a solas). Recordaba que eran escenas de reconciliación, pero la mayoría de las veces, extrañamente, tenía que admitir que sentía esta cosa que se llamaba vida como algo terrible, hostil, presto a saltar sobre una si se le daba la oportunidad". (*Al faro*).

Es interesante observar que, en el primer proyecto, las mujeres descritas han sido derivadas, para su creación, de elementos auto-biográficos u observados. En el segundo proyecto, aunque la realidad corte las alas de lo maravilloso, las mujeres descritas eran resultado de la más vívida fantasía -ya fuera la "hermana de Shakespeare", ya el apasionado Orlando. Pero, ¿no es consecuente para la época que este proyecto tuviera matices de una sentida utopía?

7 Woolf, Virginia. *Jacob's Room*. (cit. Ford, Boris. *The Pelican Guide to English Literature*. Penguin Books, 1969. Vol. 7, p. 264).

8 Woolf, Virginia. *Modern Fiction*.

9 Kettle, Arnold. *An Introduction to the English Novel*. Hutchinson & Co. Essex, 1981.

10 Woolf, Virginia. "A Sketch of the Past". *Moments of Being*. Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1976. (pp. 70-72).

11 Graham, John. "The 'Caricature Value' of Parody and Fantasy in *Orlando*", en Sprague, *op. cit.*, p. 112.

12 Woolf, Virginia. *Orlando*. Penguin Books, Londres, 1967.

Bibliografía

- Sprague, Claire, ed. *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*. Prentice-Hall, Inc. New Jersey, 1971.
- Macintyre, Alasdair. *Tras la virtud*. Ed. Crítica. Grupo editorial Grijalbo, Barcelona, 1987.
- Diego, Eliseo. *Prosas*. Instituto Cubano del Libro. Biblioteca de Literatura Universal. La Habana.
- Kettle, Arnold. *An Introduction to the English Novel*. Hutchinson & Co. Essex, 1981.
- Millet, Kate. *Sexual Politics*. Sphere Books. Londres, 1972.
- Ford, Boris, ed. *The Pelican Guide to English Literature*. Penguin Books, 1969.
- Richter, Harvena. *Virginia Woolf: The Inward Voyage*. Princeton University Press, 1970.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*
Orlando
To the Lighthouse
Between the Acts
Moments of Being
Jacob's Room
Mrs. Dalloway
The Waves
Three Guineas

(diarios y ensayos. No dispongo de las ediciones en estos momentos).

