

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A DISTANCIA



La orilla del mar como espacio simbólico en *Jacob's Room*, *To the Lighthouse*  
y *The Waves*

**TESINA**

Que para obtener el título de

**Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas)**

PRESENTA:

Anna Angulo Rivero

ASESORA: MAESTRA RAQUEL SERUR SMEKE

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Graciela García, Elizabeth Treviño, Eloísa Cornelio y Raquel Serur.

## **ÍNDICE**

<b>Introducción</b>	<b>3</b>
<b>1. La orilla y el texto: “The Voice of the Sea”</b>	<b>10</b>
<b>2. La mística y la playa: “What I might call a philosophy”</b>	<b>29</b>
<b>3. La arena política: la playa como espacio de crítica social</b>	<b>46</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>67</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>70</b>

## Introducción

Why [...] is modernism so often linked with the life of the city and so rarely with the shore? The devoted observer of modern life would certainly find plenty to interest him on the esplanade: sunbathing, crowd-mingling, sexual licence, surreal juxtapositions, the modernist architecture of the lido<sup>1</sup>; or, in more metaphorical terms, the experience of being on the edge, caught between the vast sea and the small human pleasures of the shore.  
Lara Feigel & Alexandra Harris<sup>2</sup>

En toda la obra de Virginia Woolf es palpable un movimiento hacia la orilla, hacia un lugar que la sitúa en el misterio donde se unifican las dualidades. Hay una tendencia en ella hacia la disolución de fronteras, esas que creamos los seres humanos entre los hombres y las mujeres, o entre lo no humano y los seres humanos; también hay en su obra una voluntad de disolver los límites entre prosa y poesía, y entre narrador y personaje. En la orilla del mar, ese espacio en el que se encuentran lo sólido y lo líquido, en el que se repiten los patrones de las mareas pero que al mismo tiempo es impredecible y volátil, Virginia Woolf encuentra un vehículo inigualable para simbolizar esta idea de ambivalencia y de indeterminación que subyace en la temática de sus novelas más experimentales. La imagen por lo general tiende hacia un cierto optimismo, una vitalidad que sorprende y alienta, y que no es la actitud típica de, por ejemplo, Joyce o Eliot, quienes propenden hacia la fragmentación, el vacío y el pesimismo.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Significado de "lido": "The original Lido is a beach resort near Venice, Italy. The town's name comes from the Italian word lido, which means 'shore' or 'bank'. (The Italian root derives from *litus*, the Latin word for 'shore'.) By the mid-19th century, Lido's reputation as a chic vacation destination for the well-to-do made it the envy of seaside resorts everywhere. English speaking social climbers generalized the town's name and started using it for any fashionably Lido-esque beach" (Merriam-Webster).

<sup>2</sup> Lara FIEGEL & Alexandra HARRIS, eds. *Modernism on Sea. Art and Culture at the British Seaside*. Long Hanborough, Witney, Oxfordshire: Peter Lang, 2009. p. 3.

<sup>3</sup> En su ensayo "The Brown Stocking", sobre la técnica narrativa de Woolf, Auerbach contrasta *To the Lighthouse* con el pesimismo del *Ulysses*, con su cinismo casi doloroso, y sobre todo, con la abundancia de símbolos imposibles de interpretar: "And most of the other novels which employ multiple reflection of consciousness also leave the reader with an impression of hopelessness. There is often something confusing, something hazy about them, something hostile to the reality which they represent. [...] There is hatred of culture and civilization [...] Common to almost all these novels is haziness, vague indefinability of meaning: precisely the kind of uninterpretable symbolism which is also to be encountered in other forms of art of the same period. [...] [*To the Lighthouse*] is one of the few books of this type which are filled with good and genuine love but also, in its feminine way, with irony, amorphous sadness, and doubt of life" (Erich AUERBACH, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Thought*, (1953). Princeton: Princeton University Press, 2003. p. 582.) En uno de los ensayos más célebres de Virginia Woolf, "The Death of the

Su prosa se caracteriza por utilizar recursos propios de la poesía: repetición de imágenes, representación del momento presente, lenguaje denso y concentrado (opuesto al lenguaje extendido de la narrativa), unidad poética y una obsesión con la forma.<sup>4</sup> Sin embargo Woolf no abandona la novela tradicional, y sus experimentos formales tenían la intención de redefinirla más que de suplantarla. Como una Jane Austen del siglo XX, Woolf también retrata una clase social y un momento de la historia, pero lo hace, como ella misma lo decía en su ensayo “Modern Fiction”, poniendo el acento en otro lugar.<sup>5</sup> Por lo tanto, la narrativa de Woolf se sitúa en la orilla entre la novela del pasado y la del futuro, entre la narrativa y la poesía, entre la novela, la poesía y el drama.

Otra de las peculiaridades de sus novelas son los “moments of being”, que podrían ser paralelos a las epifanías de James Joyce o los “moments of vision” de los que hablaba Joseph Conrad.<sup>6</sup> En Joyce y Conrad estos momentos místicos son experiencias casi divinas (sobre todo en Joyce), pero en el caso de Woolf se caracterizan por una voluntad de no traicionar a lo cotidiano y casi renunciar a lo divino. En ellos se reivindica lo fugaz y lo perecedero, pero no para salvarlo o eternizarlo, sino más bien para establecer una fidelidad con la realidad, y además, con una realidad que no había sido antes explorada de esta

---

Moth”, se encuentra un epítome de esta inclinación “hacia la vida”. En este breve ensayo la narradora relata la agonía de una mariposa nocturna: “Nevertheless after a pause of exhaustion the legs fluttered again. It was superb this last protest, and so frantic that he succeeded at last in righting himself. One’s sympathies, of course, were all on the side of life.” (*Complete Works of Virginia Woolf*. OBG Classics, Kindle Book, Page2Page, 2017. Loc. 50264).

<sup>4</sup> Ralph FREEDMAN, *The Lyrical Novel. Studies in Hermann Hesse, André Guide and Virginia Woolf*, (1963). Princeton: Princeton University Press, 1971.

<sup>5</sup> Del ensayo “On Modern Fiction” (1919). *Complete Works of Virginia Woolf*. OBG Classics, Kindle Book, Page2Page, 2017. Loc. 20152: “For the moderns `that`, the point of interest, lies very likely in the dark places of psychology. At once, therefore, the accent falls a little differently; the emphasis is upon something hitherto ignored; at once a different outline of form becomes necessary, difficult fo us to grasp, incomprehensible to our predecessors.”

<sup>6</sup> Joseph Conrad describe sus “moments of vision” en su prólogo al *The Nigger of the Narcissus* cuando trata de describir la tarea de escribir ficción: “To arrest, for the space of a breath, the hands busy about the work of the earth, and compel men entranced by the sigh of distant goals to glance for a moment at the surrounding vision of form and colour, of sunshine and shadows; to make them pause for a look, for a sigh, for a smile –such is the aim, difficult and evanescent, and reserved only for a very few to achieve. But sometimes, the deserving and the fortunate accomplish even that task. And when it is accomplished – behold! – all the truth of life is there: a moment of vision, a sigh, a smile – and the return to an eternal rest.”

manera en la literatura.<sup>7</sup> Sus epifanías se sitúan también en una orilla: entre lo fugaz y lo eterno, lo profundo y lo superficial, lo masculino y lo femenino, lo banal y lo trascendental, el horror ante el vacío y el éxtasis de sentirse vivo.<sup>8</sup>

Las imágenes de la playa en Woolf son además políticas, porque critican profundamente la situación histórica en la que se inscriben. Al contrario del estereotipo de la escritora ajena al mundo y distante de su propia realidad, Woolf era muy consciente del momento en el que estaba viviendo, le preocupaba, y escribía su opinión sobre todo tipo de asuntos sociales. Woolf vivió grandes momentos históricos que definieron su posición política: la lucha de las sufragistas, la Primera Guerra Mundial en la que perdió a amigos y familiares, el resquebrajamiento del imperio británico con la pérdida de sus colonias, y más tarde el surgimiento de los regímenes fascistas y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. *A Room of One's Own* es uno de los textos feministas más influyentes del siglo XX, y en *Three Guineas*, publicado diez años después, en 1938, Woolf expone su postura política claramente en contra de los regímenes fascistas e imperialistas (incluyendo el británico), a favor de la igualdad de oportunidades laborales y educativas entre hombres y mujeres, y en contra de toda ideología que pretenda coartar la libertad del individuo. Y aunque siempre mantuvo la postura de que el arte no debe ser usado como vehículo de ninguna ideología, sus novelas, hasta las más experimentales, no dejan de comentar y criticar su propia

---

<sup>7</sup> "And since a novel has this correspondence to real life, its values are to some extent those of real life. But it is obvious that the values of women differ very often from the values which have been made by the other sex; naturally this is so. Yet is it the masculine values that prevail. Speaking crudely, football and sport are 'important'; the worship of fashion, the buying of clothes 'trivial'. And these values are inevitably transferred from life to fiction. This is an important book, the critic assumes, because it deals with war. This is an insignificant book because it deals with the feelings of women in a drawing-room. A scene in a battlefield is more important than a scene in a shop – everywhere and much more subtly the difference of value persists." *A Room of One's Own*, pp.85-86.

<sup>8</sup> Patricia WAUGH, *Practising Postmodernism Reading Modernism*. Londres: Edward Arnold, 1992. Esta insistencia de Woolf por introducir lo material y lo social en su flujo narrativo es primordial en la lectura posmoderna de sus textos, como lo sostiene Waugh en el capítulo "The Core of Darkness. Autonomy Theory and Virginia Woolf": "Woolf's ideas about art were indeed shaped powerfully through the autonomy theories [el arte como un mundo aparte de la realidad] of her day. [...] But Woolf saw art as engaged with world. A world in which men control and possess women and which she connected to the patriarchal politics of fascism. [...] She asserts vehemently that in such a political economy, poetry must not withdraw into an autonomous realm of the imagination" (p. 106). Yo estoy leyendo los textos de Woolf desde este sentido, como textos comprometidos con la realidad y la conciencia humana, y con las relaciones entre hombres y mujeres.

realidad. Una vez más, al escoger quedarse afuera de toda doctrina y partido político, Woolf se posiciona en una orilla: la que queda entre el bienestar común de toda la humanidad y la libertad individual para que el ser humano alcance su máximo potencial. Al tomar y hacer suyo un símbolo nacional como lo es el mar para los británicos, Virginia Woolf está accionando intencionadamente un significado antinacionalista, y definitivamente político, como se verá más adelante.

La premisa de esta tesis tiene su doble origen en la voluntad de investigar sobre el mar en la literatura inglesa en general, y en una intuición que tuve en un viaje a St Ives en la costa de Cornwall, al suroeste de Inglaterra, donde Virginia Woolf pasaba los veranos durante su infancia desde su primer año de vida en 1882 hasta la muerte de su madre en 1894. Allí, frente a la playa de Porthminster, se puede contemplar a lo lejos el faro de Godrevy que inspiró al de *To the Lighthouse*. St Ives es uno de esos lugares que en las guías de viaje se describen como “mágicos”, por sus atractivos naturales –acantilados verdes y grises, playas de arena blanca, y una costa donde, por sus características geológicas, el mar adquiere colores más bien caribeños que británicos–; por su historia, por su lejanía con Londres, su clima, y por su luz, que ha atraído a artistas desde hace varias generaciones – hoy hay un pequeño Tate en St Ives–. Sigue siendo un lugar muy apreciado por los británicos para visitar en verano. Por las enredadas callejuelas de este pequeño puerto pesquero la madre de Virginia Woolf, Julia Stephen, paseaba con su canasta visitando a mujeres necesitadas, tal y como lo hace Mrs. Ramsay en *To the Lighthouse*. En aquellos tiempos, como ahora, los pintores se acercaban a la orilla para tratar de capturar... ¿qué? “Beautiful pictures. Beautiful phrases”, responde la pintora Lily Briscoe en *To the Lighthouse*: “But what she wished to get hold of was that very jar on the nerves, the thing itself before it has been made anything”.<sup>9</sup>

La frase anterior sintetiza lo que Virginia Woolf trató de capturar en sus novelas. “The thing itself before it has been made anything”: algo muy difícil de transmitir, desde luego, si no imposible. Pero en su búsqueda para capturar lo incapturable, escribió algunas de las novelas más importantes del siglo XX y con *The Waves* logró –aunque no sea

---

<sup>9</sup> *To the Lighthouse*, p. 193.



su novela más leída— ser admitida en el canon de la literatura en habla inglesa y universal (un canon ante el que, como se verá más adelante, ella mantenía una postura crítica).<sup>10</sup> En la imagen simbólica de la orilla, entre el mar y la tierra, es donde Woolf encuentra el espacio ideal para expresar las ideas y preocupaciones que le acompañaron a lo largo de su vida y su trabajo: lo andrógino, la indeterminación, su postura política de “outsider”, el futuro de la poesía y del arte en general, la situación de la mujer, lo anónimo, el amor y la muerte:

No modernist writer, with the possible exceptions of Joseph Conrad and James Joyce, was so deeply inspired by the sea or spent so much of his or her imaginative life beside or beneath its figurative depths, and in the work of no other author from the modernist epoch is the sea invested with such a rich symbolic value as it is in Woolf's oeuvre.<sup>11</sup>

Esta riqueza simbólica es lo que explorará esta tesina, dejando a un lado muchos otros aspectos interesantes sobre la autora y su obra, como precisamente su posición en la época modernista de la literatura inglesa que menciona Bradshaw en la cita anterior, o las lecturas posmodernas que han modificado su lugar en dicho canon, como las de Patricia Waugh o Jane Marcus, lecturas que se mencionarán en los siguientes capítulos cuando se cruzan con las ideas expuestas aquí.

En los tres capítulos, y siempre a través de las imágenes del mar y la orilla, se analizarán tres capas fundamentales de la obra de Woolf que representan tanto su pensamiento como su forma de escribir, principalmente a través de tres novelas, *Jacob's Room*, *To the Lighthouse* y *The Waves*, en las que dichas imágenes tienen un lugar central.

El mar está presente en las tres novelas como espacio de ficción, como símbolo y finalmente, en *The Waves*, como estructura formal. Hay en ellas un empleo cada vez más intenso de la imagen marina, o de la idea marina: en *Jacob's Room*, la costa sirve de

---

<sup>10</sup> “The Waves [...] was among the first four volumes in a new Cambridge Landmarks of World Literature Series begun in 1986 with The Iliad, the Divine Comedy and Faust.” Jane MARCUS, *Hearts of Darkness. White Women Write Race*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004. p. 69.

<sup>11</sup> David BRADSHAW, “‘The Purest Ecstasy’: Virginia Woolf and the Sea”. *Modernism on Sea. Art and Culture at the British Seaside*. Feigel, Lara, and Alexandra Harris, eds., Oxford: Peter Lang Ltd., 2009. p 101.

contrapunto a la habitación de Jacob —a las construcciones humanas, a la civilización europea— y también es el espacio donde se desarrollan las escenas en las que la madre de Jacob es la protagonista. En *To the Lighthouse*, una novela autobiográfica en la que Woolf exorciza al fantasma de sus padres, el mar es el espacio de ficción principal, modifica a los personajes, a las cosas, y significa una cosa u otra dependiendo de qué mente lo está contemplando. Finalmente, en *The Waves*, el mar no sólo está presente en los nueve preludios impresos en letra cursiva en los que un narrador omnisciente describe una playa del amanecer al atardecer, sino que se vuelve un símbolo de la vida ininterrumpida (o “ininterrumpible”), y el texto en sí (la sucesión de soliloquios de los seis personajes) sigue la estructura formal de una sucesión de olas.

No es casualidad que las novelas más experimentales de Virginia Woolf sean precisamente las que hacen un uso más intenso de las imágenes del mar: “Without her Cornish past,” escribe David Bradshaw,<sup>12</sup> “Woolf’s future career as a novelist would likely have taken a quite different shape and it is debatable whether her status as one of the great modernist writers would have been as assured as it is today”. Incluso en *Mrs. Dalloway*, cuyas más de doscientas páginas transcurren durante un solo día londinense, el mar aparece en numerosas ocasiones como metáfora de la humanidad y de la vida.

¿Qué significa el mar en la obra de Virginia Woolf? Esta tesina es parte de una respuesta a esta pregunta, y el hallazgo más claro y contundente de la investigación es que en Virginia Woolf el significante (o el referente del símbolo)<sup>13</sup> es la orilla, la playa, el espacio de encuentro entre la tierra y el mar, y no el mar abierto. Es una orilla simbólica, una construcción mental y literaria que sin embargo está enraizada en una playa real, con sus pleamares y bajamares, sus charcos llenos de vida entre las rocas, y sus atardeceres y amaneceres. Es una playa que existe, en la que Virginia Woolf vivió desde finales de mayo hasta mediados de octubre durante doce años que siempre recordaría como los más felices

---

<sup>12</sup> BRADSHAW, *op. cit.* p. 104.

<sup>13</sup> En este caso, el “significante” en el sentido de Lacan; en Peirce sería el “referente” del triángulo semiótico. Es decir, no es una palabra (como en Saussure), sino un objeto el que recibe el valor de significante, y este significante puede contener muchos significados (como la orilla del mar en Virginia Woolf).

de su existencia; una playa con una casa,<sup>14</sup> con una madre y un padre, hermanos, un jardín, y amigos fascinantes. Dice María Negroni que “la poesía es la continuación de la infancia por otros medios”.<sup>15</sup> Así mismo, toda la obra de Virginia Woolf está literalmente empapada por el mar de su infancia.

---

<sup>14</sup> Talland House se llamaba la casa. Hermione Lee dice en su biografía de Woolf que el padre de Virginia, Leslie Stephen, la encontró en uno de sus “marathon walking tours down at the very toe-nail of England”, cuando Julia estaba aún embarazada de Virginia: “The children will be able to run straight out of the house to a lovely bit of sand and have good air and quiet”, le escribió a su mujer. (Hermione LEE, *Virginia Woolf*. New York: Vintage Books, 1996. p. 25.)

<sup>15</sup> María NEGRONI, *Pequeño mundo ilustrado*. Buenos Aires: Caja Negra, 2011. p. 102.

## Capítulo 1

### La orilla y el texto: “The Voice of the Sea”

The sea is a miracle –more congenial to me than any human being.

Virginia Woolf a Clive Bell en una carta del

20 de abril, 1908<sup>1</sup>

La relación de Virginia Woolf con el mar y la playa empieza desde la temprana infancia, como ella misma supone, aunque admite que no puede justificar racionalmente por qué congenia tanto con el mar.<sup>2</sup> Sin embargo, el uso que hace de su imagen en las novelas de los años 20 y las metáforas que utiliza para explicar lo que quiere lograr con su escritura a nivel formal apuntan hacia una voluntad de transcribir la voz del mar en su discurso (en su forma de escribir). En una anotación en su diario del 28 de noviembre de 1928, cuando estaba escribiendo *The Waves*, se encuentra esta intención de forma explícita:

[...] to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. Say the moment is a combination of thought, sensation; the voice of the sea. Waste, deadness, come from the inclusion of things that don't belong to the moment; this appalling narrative business of the realist: getting on from lunch to dinner; it is false, unreal, merely conventional.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Letters*, Vol. 1: 407. *Complete Works of Virginia Woolf*. OBG Classics, Kindle Book, Page2Page, 2017. Loc. 76477.

<sup>2</sup> “Why am I so incredibly & incurably romantic about Cornwall? One’s past, I suppose: I see children running in the garden. A spring day. Life so new. People so enchanting. The sound of the sea at night” (*Diaries: 2*, Bradshaw, op. cit., p. 103).

<sup>3</sup> *Diaries: 209*, citado en Patrizia MUSCOGIURI, “This, I fancy, must be the sea’: Thalassic Aesthetics in Virginia Woolf’s Writing”, en Kristin CZARNECKI y Carrie ROHMAN, eds. *Virginia Woolf & The Natural World, Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Clemson: Clemson University Digital Press, 2011. p. 103.

En este capítulo se tratará de analizar el sentido que tiene esta “voz del mar” para la propia autora. Un primer nivel del análisis será el aspecto intertextual, ya que Woolf es consciente de que al utilizar este símbolo está entablando una conversación con los autores del pasado, posicionándose dentro de la tradición literaria inglesa, prolífica en imágenes y metáforas marinas. Un segundo nivel de análisis es el simbólico. Woolf utiliza el mar para significar la voz anónima que por lo general queda fuera del discurso literario, de donde surge su poesía (narraciones del subconsciente, de las mujeres, de los enfermos, de lo no humano); por último, el tercer aspecto es la voz del mar en la materialidad discurso mismo, que ella identifica con la “saturación, fluidez y ritmo” en la prosa.

En su ensayo sobre *The Waves*, Beverly Schlack Randles<sup>4</sup> repasa los precedentes literarios que influenciaron a Woolf para escoger a las olas como tropo central de su obra más experimental: menciona los *Notebooks* de Samuel Butler, en donde el autor describe las olas como una analogía de la procreación: (“[...] 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 and helps to form a later generation which comes rolling on till it too breaks”), analogía que ella misma utilizó en las primeras versiones de *The Waves*, en las que las olas, en vez de los soldados y ejércitos que finalmente quedaron en la versión final, eran madres depositando hijos en la orilla: “Soon they were staggering across the sand, & leaving foot prints, the toe of one touching the heel of the other... There were innumerable footprints... innumerable children... pullulating, bubbling walking everywhere. The beach was black with them”.<sup>5</sup>

Schlack Randles continúa su relación de influencias. Cita a De Quincey en sus *Confessions of an English Opium Eater*, donde se encuentra esta frase que bien podría pertenecer a cualquier pasaje de Woolf: “the sea appeared paved with innumerable faces, upturned to the heavens; ... my mind tossed, as it seemed, upon the billowy ocean, and

---

<sup>4</sup> Beverly SCHLACK RANGLES, “The Waves of Life in Virginia Woolf’s *The Waves*”, en Anna-Teresa TYMIENIECKA, ed. *Poetics of the Elements in the Human Condition: The Sea. From Elemental Stirrings to Symbolic Inspiration, Language, and Life-Significance in Literary Interpretation and Theory*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1985. Este ensayo explora el simbolismo de las olas y sus significados filosófico-fenomenológicos.

<sup>5</sup> BRADSHAW, *op. cit.*, p. 113, citando el primer boceto de *The Waves*.

weltered upon the weltering waves”. Finalmente Schlack Randles establece la influencia del filósofo Henri Bergson, con cuya metáfora de la humanidad como una inmensa ola (de *Creative Evolution*) Woolf estaba familiarizada: “All the living hold together, and all yield to the same tremendous push. The [...] whole of humanity, in space and in time, is one immense army galloping before and beside down every resistance and clearing the most formidable obstacles, perhaps even death”.<sup>6</sup> Finalmente hace un recuento de los poetas románticos, a quienes Woolf lee a lo largo de toda su vida y forman parte integral de su lírica. A esta relación de influencias se pueden agregar sin duda a Herman Melville y a Joseph Conrad, ambos autores importantes en las lecturas de Woolf.

Los poetas románticos son de importancia fundamental, porque de su visión particular del mar surgen directamente los usos que Woolf hace de la misma, ya sea para converger o divergir con ellos. Poemas como “Time” de Shelley,<sup>7</sup> *The Ancient Mariner* de Coleridge, o “To my Brother George”<sup>8</sup> de Keats son ejemplos del uso simbólico que los

---

<sup>6</sup> SCHLACK RANGLES, *op. cit.*, p. 46.

<sup>7</sup> “Time”, de Percy Bysshe Shelley:

Unfathomable Sea! whose waves are years,  
Ocean of Time, whose waters of deep woe  
Are brackish with the salt of human tears!  
Thou shoreless flood, which in thy ebb and flow  
Claspest the limits of mortality!  
And sick of prey, yet howling on for more,  
Vomitest thy wrecks on its inhospitable shore;  
Tracherous in calm, and terrible in storm,  
Who shall put forth on thee,  
Unfathomable Sea?

<sup>8</sup> “To my brother George”, de John Keats:

MANY the wonders I this day have seen:  
The sun, when first he kist away the tears  
That fill'd the eyes of morn; - the laurel'd peers  
Who from the feathery gold of evening lean;-  
The ocean with its vastness, its blue green,  
Its ships, its rocks, its caves, its hopes, its fears,-  
Its voice mysterious, which whoso hears  
Must think on what will be, and what has been.  
E'en now, dear George, while this for you I write,  
Cynthia is from her silken curtains peeping  
So scantily, that it seems her bridal night,  
And she her half-discover'd revels keeping.  
But what, without the social thought of thee,  
Would be the wonders of the sky and sea?

románticos hacen del mar (el mar como tiempo y como humanidad). En resumen, cuando Woolf usa el mar en sus novelas, ya sea como un escenario o como metáfora central, está tomando conscientemente un símbolo profusamente utilizado en la historia de la literatura occidental, y que en la anglosajona en particular cobró gran importancia después de los románticos (paralelamente, el poder naval inglés era insuperable en el siglo XIX) con autores que ella admiraba como Herman Melville, Joseph Conrad y Robert Louis Stevenson, entre otros.<sup>9</sup>

Las divergencias entre el mar de Woolf y el de los románticos y los victorianos son variadas. El mar de Woolf tal vez tenga más que ver con lo que W.H. Auden<sup>10</sup> llama “la disposición clásica hacia el mar” que con la romántica. En la antigüedad griega, el mar era el caos indiferenciado de donde surge la vida. Tanto en la Biblia como en la cosmología griega, el mar es “the substance which became created nature only by having form imposed upon or wedded to it”.<sup>11</sup> El de los clásicos es un mar femenino, caótico, de donde emerge la civilización, simbolizada por el barco o la ciudad. El estado natural del ser humano es la sociedad, no el caos oceánico. Auden cita las odas de Horacio (“O ship, new billows are carrying you out to sea. What are you doing? Struggle to reach port”), la *Ilíada* y la *Odisea*; menciona antiguos poemas anglosajones, y explica cómo Dante considera a Ulises como un pecador y lo sitúa en el infierno por haber sido mal consejero. La idea de salir al mar por el placer o el impulso irrefrenable de irse no existe dentro de la concepción poética antes del siglo XVIII: “The sea is no place to be if you can help it, and to try to cross it betrays a rashness bordering on hubris”.<sup>12</sup> La pasión del viaje por el viaje aparece hasta principios del siglo XIX. Estas son las cuatro nuevas “notas distintivas en la actitud romántica” hacia el mar que Auden distingue:

---

<sup>9</sup> Escribió reseñas sobre ellos tres en el *Times Literary Supplement* en diferentes ocasiones.

<sup>10</sup> W. H. AUDEN, *The Enchafèd Flood. Three Critical Essays on the Romantic Spirit* (1950). New York: Vintage Books, 1967. Este pequeño libro es “an attempt to understand the nature of Romanticism through an examination of its treatment of a single theme, the sea,” que es de alguna manera lo que trata de hacer esta tesina con la obra de Woolf. Auden establece y comprueba la hipótesis de que los Románticos introdujeron un cambio en la sensibilidad comparable al que supuso la concepción del amor cortés durante la Edad Media, o la desaparición de la alegoría como género literario durante el siglo XVI.

<sup>11</sup> AUDEN, *op. cit.*, p. 6.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 9.

- 1) To leave the land and the city is the desire of everyman of sensibility and honour.
- 2) The sea is the real situation and the voyage is the true condition of man.
- 3) The sea is where the decisive events, the moments of eternal choice, of temptation, fall, and redemption occur. The shore life is always trivial.
- 4) An abiding destination is unknown even if it may exist: a lasting relationship is not possible nor even to be desired.<sup>13</sup>

En el mar de Virginia Woolf, sin embargo, estas notas distintivas de la actitud romántica se contrarían. Por ejemplo, en *Jacob's Room*, el héroe, el “everyman of sensibility and honor”, es decir, Jacob, tiene el deseo de viajar a Grecia. Para él, la civilización griega encarna lo más alto del espíritu humano, y este es el viaje de sus sueños. Pero no viaja en barco. Llega a Patras en tren, se pierde y se siente solo y desilusionado con la Grecia moderna:

‘The Greek spirit; the Greek this, that, and the other; [...] The point is, however, that we have been brought up in an illusion.’

Jacob, no doubt, was thinking in this fashion, the *Daily Mail* crumpled in his hand; his legs extended; the very picture of boredom.

‘But it’s the way we’re brought up,’ he went on.<sup>14</sup>

Antes de este viaje fallido, Jacob y Timmy Durrant sí navegan en el mar como héroes románticos, por el placer de viajar, pero como se verá con más detalle en el tercer capítulo, no hay una escena en la novela que muestre con tanta precisión el lado trivial de estos personajes. Ningún evento determinante sucede, ni deben tomar una decisión de vida o muerte, ni enfrentarse ante la tentación, la caída y la redención. El concepto de que “the shore life is always trivial” en *Jacob's Room* se revierte: el viaje en barco y el viaje a Grecia son triviales. Lo que sucede en la orilla es la vida en toda su profundidad.

En *To the Lighthouse*, el viaje por mar se pospone hasta el final de la novela. Ir al faro es el deseo de James, el hijo de Mr. Ramsay. Ese deseo es el motor de tres cuartas partes de la novela, lo que dura todo el primer capítulo de *To the Lighthouse*. Hay un destino

---

<sup>13</sup> AUDEN, *op. cit.*, p. 13.

<sup>14</sup> *Jacob's Room*, p. 138.



perdurable (“an abiding destination”, en este caso el faro), y lo único que hace posible la “visión” de los personaje es precisamente su relación con los otros. Es decir, de nuevo Woolf subvierte el mar romántico, mostrando que las relaciones humanas no sólo son posibles sino deseables, o al menos inevitables y tal vez necesarias. La gran travesía en *To the Lighthouse* es un paseo veraniego de unas pocas millas marinas para visitar un viejo faro no muy lejos de la costa. Pero las visiones que los personajes reciben, tanto Mr. Ramsay, James y Cam navegando, como Lily Briscoe en tierra firme, son transformadoras y, como se analizará en el segundo capítulo, místicas, profundas y trascendentales, similares a las que suceden al viejo marinero en el mar de Coleridge, en *The Ancient Mariner*. Woolf insiste en introducir la orilla, la casa junto al mar y las relaciones humanas domésticas en su símbolo marino.<sup>15</sup>

El siguiente paso de la progresión que se traza entre las tres novelas es la desaparición literal del viaje por mar. En *The Waves*, donde el mar y las olas están siempre presentes como trasfondo y como metáfora, las travesías de los seis personajes son exclusivamente internas. Percival, el héroe que no tiene voz en el texto, se va a la India, pero no importa cómo llegó hasta allí. Más allá de alusiones a las rutas de los barcos mercantes con los que el personaje de Louis parece tener negocios, sólo hay otra mención a la navegación por mar: los pétalos blancos que Rhoda, el personaje más inestable, antisocial y oscuro de los seis, hace navegar en una cubeta a lo largo de toda la novela, desde su infancia:

“All my ships are white,” said Rhoda. “I do not want red petals of hollyhocks or geranium. I want white petals that float when I tip the basin up. I have a fleet now swimming from shore to shore. I will drop a twig in as a raft for a drowning sailor. I will drop a stone in and see bubbles rise from the depths of the sea. Neville has gone and Susan has gone; Jinny is in the kitchen garden picking currants with Louis perhaps. I have a short time alone, while Miss Hudson spreads our copy-books on the schoolroom table. I have a short space of freedom. I have picked all the fallen petals and made them swim. I have put raindrops in some. I will plant a lighthouse here, a head of Sweet Alice. And I will now rock the brown basin from side to side so

that my ships may ride the waves. Some will founder. Some will dash themselves against the cliffs. One sails alone. That is my ship. It sails into icy caverns where the sea-bear barks and stalactites swing green chains. The waves rise; their crests curls; look at the lights on the mastheads. They have scattered, they have foundered, all except my ship which mounts the wave and sweeps before the gale and reaches the islands where the parrots chatter and the creepers...”<sup>16</sup>

(Su discurso se corta con la irrupción de otro soliloquio, esta vez de Neville.) El marinero romántico, el único marinero en realidad en esta novela, es una niña incapaz de comunicarse, amenazada por la sociedad, y que finalmente se quita la vida. Su viaje es el más tempestuoso de los seis personajes. En la cita anterior están presentes muchos de los símbolos del mar canónico de la literatura: el marinero que se cae del barco y muere solo (como el del poema “The Castaway” de William Cowper que Mr. Ramsay lee hacia el final de *To the Lighthouse*<sup>17</sup>), el faro, la libertad, los naufragios, las profundidades; están las tierras lejanas (“where the parrots chatter and the creepers...”), los hielos eternos del Polo Norte; y finalmente también está la tormenta. Durante el resto de su vida en la novela, Rhoda recupera reiteradamente esta imagen infantil en la que ella hace mover el universo de su cubeta, mientras que la realidad le hace sentirse como un corcho flotando en un mar monstruoso, o como un cuerpo atado a un caballo, es decir, impotente:

“[...] life emerges heaving its dark crest from the sea. It is to this we are attached; it is to this we are bound, as bodies to wild horses. [...] This I say is the present moment; this is the first day of the summer holidays. This is part of the emerging monster to whom we are attached”.<sup>18</sup>

Es decir, el mundo interior se explica mediante una imagen de estética marina, y no necesariamente con la experiencia directa del contacto con el mar. Constantemente, los

---

<sup>16</sup> *The Waves*, p. 19.

<sup>17</sup> Como menciona la Poetry Foundation, “William Cowper [1731-1800] was the foremost poet of the generation between Alexander Pope and William Wordsworth and for several decades had probably the largest readership of any English poet”. En las novelas de Woolf siempre aparece de alguna manera, ya sea citado directamente o porque algún personaje (como Rachel en *The Voyage Out* o Mr. Ramsay en *To the Lighthouse*).

<sup>18</sup> *The Waves*, p. 65.

mundos externo e interno de Rhoda (y del resto de los personajes) se entretajan y forman el diseño formal que, como dice Freedman, “represents the ultimate step in the development of Woolf’s lyrical method”.<sup>19</sup> En la cita que se menciona a continuación, Rhoda es una muchacha de veinte años que siente cómo pierde su identidad, la “capitanía” de sus barcos:

“Alone, I rock my basins; I am mistress of my fleet of ships. But here, twisting the tassels of this brocaded curtain in my hostess window, I am broken into separate pieces; I am no longer one. [...] I am not yet twenty-one. I am to be broken. I am to be derided all my life. I am to be cast up and down among these men and women, with their twitching faces, with their lying tongues, like a cork on a rough sea. Like a ribbon of weed I am flung far every time the door opens. The wave breaks. I am the foam that sweeps and fills the uttermost rims of the rocks with whiteness; I am also a girl, here in this room.”<sup>20</sup>

Al llegar a la edad adulta, Rhoda deja de ser la capitana de su flota y se convierte en un corcho arrojado al mar. Y así, cada uno de los seis personajes de *The Waves* perciben las olas de forma diferente, como Schlack Randles plantea en su ensayo:

Woolf even gives her characters differing meanings for and relations to the omnipresent wave symbolism: to earth-mother Susan, they are simply a natural phenomenon; to the promiscuous Jinny, they mimic sexual rhythms; [...] and finally, to the central, androgynous character of Bernard, they are very much what they were to his creator –an increasing dialectic of creation and destruction to be understood and accepted”.<sup>21</sup>

Pero nadie excepto Rhoda tiene esta fantasía marinera, que aunque sucede en el interior del personaje, está compuesta de los elementos esenciales de un viajero-héroe (sensación de libertad, aventura, tierras lejanas). También Cam, la hija de Mr. y Mrs. Ramsay, siente el

---

<sup>19</sup> FREEDMAN, *op. cit.*, p. 244.

<sup>20</sup> *The Waves*, p. 107.

<sup>21</sup> SCHLACK, *op. cit.*, p. 51.

poder liberador y la aventura de navegar en un momento de la trayectoria hacia el faro, en el final de *To the Lighthouse*:

But with the sea streaming through her fingers, a spray of seaweed vanishing behind them, she did not want to tell herself seriously a story; it was the sense of adventure and escape that she wanted, for she was thinking, as the boat sailed on, how her father's anger about the points of the compass, James's obstinacy about the compact, her own anguish, all had slipped, all had passed, all had streamed away. What then came next? Where were they going? From her hand, ice cold, held deep in the sea, there spurted a fountain of joy at the change, at the escape, at the adventure (that she should be alive, that she should be there).<sup>22</sup>

Woolf ofrece aquí una nueva convención del héroe del mar, un Ulises diferente: son mujeres, niñas, las que sueñan con el mar y en el mar; en el caso de Rhoda, no sólo se trata de una mujer, sino además de un ser mentalmente inestable. Lo que sueñan las conecta con la ficción canónica; el hecho de que son mujeres redefine esta tradición, ya que se trata del viaje interior femenino. De la misma forma que Joyce exploraba la interioridad de sus personajes, o Freud el subconsciente de sus pacientes, Woolf lo hace desde su perspectiva de "outsider", altamente crítica de la sociedad y del sistema de la formación del canon literario:

Woolf embraced fluidity and saturation in explicit opposition to the aesthetics of realism and, more subtly, masculinist modernism; she undertook to explore (sea) depths unknown to both the realist and the rationalist observer, whose outlook stops at the surface of the sea of life.<sup>23</sup>

Cuando estaba empezando a escribir *The Waves*, Woolf compartió sus ideas aún en estado embrionario con su hermana y amigos. Un crítico (a quien no nombra) le dijo, según lo apuntó ella en su diario<sup>24</sup>, que había alcanzado un punto de crisis con su estilo: "it is now so fluent and fluid that it runs through the mind like water. That disease began in *The*

---

<sup>22</sup> *To the Lighthouse*, p. 189

<sup>23</sup> MUSCOGIURI, *op. cit.*, p. 102.

<sup>24</sup> *Idem.*

*Lighthouse*"<sup>25</sup>. Es significativo, apunta Muscogiuri, que las novelas en las que las imágenes del mar están más presentes se identifiquen con una escritura en crisis, "and even more subtly, as 'disease', in line with that medicalization of a woman's writing which is typical of the then still-dominant understanding of women as intrinsically prone to disorder and hysteria, and hence inferior to men both physically and mentally". En cualquier caso, Woolf decidió insistir en su idea de desarrollar este estilo fluido, saturado y rítmico que pasa por la mente como agua.

Por lo tanto, el segundo aspecto que distingue la voz del mar de Woolf es que simboliza lo que por lo general estaba silenciado en las novelas realistas: la voz interna, caótica y aleatoria, de la conciencia humana, pero sobre todo, y como ya se ha mencionado anteriormente, las voces de las mujeres, los niños, los enfermos, e incluso (como en su novela *Flush*) los animales, o como en *To the Lighthouse* y *The Waves*, las voces de lo inanimado: el mar, la casa, las corrientes de aire. Esto responde a la intención de despersonalización de su prosa, de salirse de ella misma para lograr verbalizar lo universal y saturar el texto con "el momento" ("to give the moment whole"). En sus notas sobre sus lecturas, escribe que los mejores libros "universalise/disinfect personality",<sup>26</sup> y es natural asumir que ella busca hacer eso mismo en sus novelas. Ralph Freedman describe en estos términos los propósitos de Woolf:

One of Virginia Woolf's most important aims had been to revive the novelist's craft. As a novelist she continued to be concerned with lives and relationships; she focused on people and things, on people in contact with one another, on people's final connection with the human condition, the inexorable impact on life by time and death. As a poet, however, she also wished to convey this vision with an impersonal formality, sustaining the "moment" in forms which act with the incisiveness and simultaneity of lyrical poetry.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>26</sup> LEE, *op. cit.*, p. 404.

<sup>27</sup> FREEDMAN, *op. cit.*, p. 270.

Woolf utiliza la simultaneidad<sup>28</sup> y la profundidad de la poesía lírica para abarcar todo lo que el momento puede contener (objetos, relaciones, conciencias) a través de una formalidad impersonal, tratando de eliminar el ego del autor. Freedman considera todas las novelas anteriores a *The Waves* como una progresión hacia la novela verdaderamente lírica, y a esta última como la culminación de los objetivos de la autora: “*The Waves* is the only novel in which Virginia Woolf found complete expression of her aims”.<sup>29</sup> Sus novelas describen una evolución en la que el viaje por mar desaparece: desde *A Voyage Out*, su primera obra publicada en 1915, que sigue una estructura convencional y la única en la que se narra un viaje por mar, hasta *The Waves*, en la que el viaje en barco desaparece por completo y el mar se vuelve un símbolo puro que enmarca las seis voces de los monólogos. Y entre estas dos novelas, el mar se despliega en las imágenes de la playa en *Jacob’s Room* y *To the Lighthouse*.

Una de las materias primas de su prosa son las voces apagadas o silenciadas, elusivas, anónimas, como Neville, el personaje poeta de *The Waves*, refleja aquí: “And so (while they talk) let down one’s net deeper and deeper and gently draw in and bring to the surface what he said and she said and make poetry”.<sup>30</sup> Woolf encuentra en ese mar simbólico un sin fin de figuras imposibles de atrapar pero fascinantes, y son sus voces y lo que pasa por su interior lo que trata de capturar con su red. Como lo expresa en su cuento “An Unwritten Novel” (1920), que ella considera como su primer hallazgo formal, la primera vez que encontró una manera adecuada y propia de decir lo que quería, se trata de un océano de seres desconocidos en el que se quiere sumergir:

Wherever I go, mysterious figures, I see you, turning the corner, mothers and sons; you, you, you. I hasten, I follow. This, I fancy, must be the sea. Grey is the landscape; dim as ashes; the water murmurs and moves. If I fall on my knees, if I go through the

---

<sup>28</sup> Sobre todo utiliza la simultaneidad en *The Waves*, en donde la narración de los soliloquios es siempre en tiempo presente, pero también lo hace en *To the Lighthouse* y en *Mrs. Dalloway*, y en *Jacob’s Room* en algunos momentos.

<sup>29</sup> FREEDMAN, *op. cit.*, p. 268.

<sup>30</sup> *The Waves*, p. 199.

ritual, the ancient antics, it's you, unknown figures, you I adore; if I open my eyes, it's you I embrace, you I draw to me –adorable world.<sup>31</sup>

Esas voces silenciadas (que no silenciosas) forman parte esencial de su imaginario y de lo que ella quiere saturar su prosa.

La figura de Anon, el/la poeta anónimo, siempre le interesó. Hacia el final de su vida, Woolf estaba investigando la lírica medieval europea, vertiendo sus hallazgos en un ensayo inconcluso que formaría parte de un libro sobre la historia de la literatura inglesa, cuyas últimas versiones de los dos ensayos que casi terminó se pueden hoy revisar en el *Twentieth Century Literature*, anotadas y comentadas por Brenda R. Silver.<sup>32</sup> En el ensayo “Anon” Woolf celebra al poeta anónimo:

Anonymity was a great possession. It gave the early writer an impersonality, a generality. It gave us the ballads; it gave us the songs. It allowed us to know nothing of the writer: and so to concentrate upon his song. Anon had great privileges; he was not responsible. He was not self-conscious. He is not self-conscious. He can borrow. He can repeat. He can say what everyone feels. No one tries to stamp his own name, to discover his own experience, in his work.<sup>33</sup>

En lo anónimo, Woolf como autora halla a esa “madre” de la que habla en *A Room of One's Own*, la figura que las escritoras buscan cuando empiezan a escribir: “Indeed, I would venture to guess that Anon, who wrote so many poems without signing them, was often a woman. It was a woman, Edward Fitzgerald, I think, suggested, who made the ballads and the folk songs, crooning them to her children, beguiling her spinning with them, or the

---

<sup>31</sup> “An Unwritten Novel”, *Monday or Tuesday*, p. 24.

<sup>32</sup> Brenda R. SILVER, “‘Anon’ and ‘The Reader’: Virginia Woolf’s Last Essays”. *Twentieth Century Literature*, Vol. 25, No. 3/4, Virginia Woolf Issue (Autumn –Winter, 1979), pp. 356-441, Duke University Press. [Jstor.org/stable/441326](http://Jstor.org/stable/441326). En 1978, Brenda R. Silver publicó el resultado de su labor investigativa sobre los dos últimos ensayos que Woolf escribió en su vida, “Anon” y “The Reader”, en base a los bocetos y reescrituras que se encuentran en la Berg Collection de la New York Public Library. Estos ensayos son apuntes para un nuevo libro cuyo título provisional era *Reading at Random*, que iba a ser una historia de la literatura inglesa (más que una de sus antologías de ensayos y reseñas sobre libros como *The Common Reader*).

<sup>33</sup> “Anon” en SILVER, *op. cit.*, p. 387.

length of the winter's night".<sup>34</sup> Esto para Woolf también forma parte de la voz del mar: la canción impersonal, la repetición, el préstamo. En muchas ocasiones infunde en su texto el ritmo peculiar, el movimiento de una canción de cuna, o de un cuento popular –que dentro de la prosa es el que más sílabas acentuadas contiene. Casi cualquier página de Woolf contiene un pasaje que regresa a este ritmo, y el fragmento de *Jacob's Room* que se cita a continuación es un excepcional ejemplo (la narración se enfoca en la conciencia de un personaje menor que no vuelve a aparecer después, Mrs. Jarvis, la esposa del clérigo de Scarborough, el pequeño puerto donde se crió Jacob y donde vive su madre):

Yes, yes, when the lark soars, when the sheep, moving a step or two onwards, crop the turf, and at the same time set their bells tinkling; when the breeze first blows, then dies down, leaving the cheek kissed; when the ships on the sea below seem to cross each other and pass on as if drawn by an invisible hand; when there are distant concussions in the air and phantom horsemen galloping, ceasing; when the horizon swims blue, green, emotional –then Mrs. Jarvis, heaving a sigh, thinks to herself, "If only some one could give me... if I could give someone..." But she does not know what she wants to give, nor who could give it her.<sup>35</sup>

Los acentos en este pasaje son abundantes, como en la poesía y en los cuentos populares (la voz anónima es rítmica y fluye por la mente como el agua). El ritmo de la prosa de Woolf, que al leer en silencio se intuye solamente, se hace evidente al leer en voz alta. Y este es el tercer aspecto de la voz del mar que se menciona anteriormente, lo que ella insistía en que era el elemento más importante del estilo: el ritmo. Si encontraba su ritmo, las palabras caían por su propio peso en el lugar adecuado. En una carta a su amiga y escritora Vita Sackville-West<sup>36</sup> (del 16 de marzo de 1926), describe así lo que piensa del estilo:

As for the *mot juste*, you are quite wrong. Style is a very simple matter: it is all *rhythm*. Once you get that, you can't use the wrong words. But on the other hand

---

<sup>34</sup> *A Room of One's Own*, p. 57.

<sup>35</sup> *Jacob's Room*, p. 27.

<sup>36</sup> Vita Sackville-West, gran amiga de Woolf especialmente hacia finales de los 20, también era escritora, poeta y periodista. En su tiempo, las novelas de Sackville-West tenían más éxito que las de Woolf. Las dos se inspiraban mutuamente.



here am I sitting after half the morning, crammed with ideas, and visions, and so on, and can't dislodge them, for lack of the right rhythm. Now this is very profound, what rhythm is, and goes far deeper than words. A sight, an emotion, creates this wave in the mind, long before it makes words to fit it; and in writing (such is my present belief) one has to recapture this, and set this working (which has nothing apparently to do with words) and then, as it breaks and tumbles in the mind, it makes words to fit it. But no doubt I shall think differently next year.<sup>37</sup>

De nuevo, Woolf utiliza términos marinos para describir el ritmo en la prosa: “deeper”, “wave”, “breaks and tumbles”. El ritmo del que habla no es el de la poesía, medido en pentámetros o hexámetros. En la prosa no sólo se modula el ritmo con sílabas acentuadas y descansos (hay más sílabas no acentuadas entre un acento y otro que en la poesía), sino también con otros elementos: repeticiones de palabras, paralelismos de sintaxis y construcciones gramaticales, patrones de imágenes, sensaciones recurrentes.<sup>38</sup> El ritmo por definición es algo que sucede en el tiempo —es una forma de expresar el tiempo—: hay intervalos de receso, y momentos álgidos en los que algo sucede. El día y la noche, las olas del mar, el latido de los corazones, son ejemplos de ritmos que se encuentran en la naturaleza. Como estos, el ritmo en la prosa de Woolf no es constante sino irregular —los días nunca duran lo mismo, las olas vienen en diferentes tamaños e intervalos, e incluso el latido del corazón varía constantemente—, y así, Woolf escribe y reescribe sus textos respondiendo a ese movimiento que encuentra esencial en lo que según ella es un gran texto literario.

El concepto del ritmo para Woolf se relaciona con la “saturación” y la “vibración”. Cuando lee a Proust, hace estas anotaciones en su cuaderno de lecturas:

---

<sup>37</sup> Carta de Virginia Woolf a Vita-Sackville-West en Ursula K. LE-GUIN, *The Wave in the Mind. Talks and Essays on the Writer, the Reader and the Imagination*. Boston: Shambala Publications, Inc., 2004, p. 6.

<sup>38</sup> En su libro *The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader and the Imagination* (2004), Ursula K. Le Guin tiene un ensayo titulado “Stress-Rhythm in Poetry and Prose” en el que hace una comparación experimental entre el ritmo de la poesía y la prosa, midiendo (scansion) pasajes de fuentes diversas, como el cuento popular de los tres ositos, Mark Twain, Tolkien, Woolf, un texto escolar de historia, Jane Austen, Charles Darwin y Gertrude Stein. Sobre Woolf concluye, entre otras cosas, “that Virginia Woolf and ‘The Three Bears’ have the same stress-count”. El experimento utiliza pocos ejemplos para llegar a conclusiones certeras, pero los resultados son igualmente interesantes.

Proust so titillates my own desire for expression that I can hardly set out the sentence. Oh, if I could write like that! I cry. And at the moment such is the astonishing vibration and saturation and intensification that he procures –there’s something sexual in it– that I feel I can write like that, and seize my pen and then I can’t write like that. Scarcely anyone so stimulates the nerves of language in me: it becomes an obsession.<sup>39</sup>

Es posible afirmar que esta obsesión por el ritmo, la saturación y la vibración, por encontrar una forma casi (como ella dice) sexual, o sensual, de dar ese placer a los lectores que ella encuentra en Proust, es la que modula su escritura, y para lograrlo, Woolf regresa una y otra vez, en su mente y en su prosa, a la orilla del mar, un espacio en el que se manifiestan los ritmos naturales (olas, mareas, día y noche, estaciones). En algunos casos, como en *Jacob’s Room* y en *To the Lighthouse*, la playa es espacio externo que envuelve y afecta la conciencia de los personajes y los explica para el lector;<sup>40</sup> en otros, como en *Mrs Dalloway* y en *The Waves*, el movimiento es interno, sucede dentro de la mente de los personajes, pero sigue siendo análogo al del mar: la conciencia de los personajes va y viene entre el momento presente y el pasado, entre las observaciones banales y las más profundas meditaciones, entre el rencor y el amor. Cualquier página de estas novelas se balancea así, de un lado a otro, con intervalos que van cambiando.

En *The Waves* ocurren varios ritmos simultáneamente: los preludios repiten siempre el mismo orden descriptivo (el cielo y el mar, las olas, el jardín, los pájaros y por último el interior de la casa); estos preludios corresponden a las etapas de la vidas de los seis personajes, cuyos soliloquios se van haciendo cada vez más largos. Desde los primeros breves monólogos (“I see a ring”, said Bernard, “hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light.” / “I see a slab of pale yellow,” said Susan, “spreading away until it meets a purple stripe”<sup>41</sup>), hasta el último soliloquio de Bernard, de 59 páginas, se traza una

---

<sup>39</sup> LEE, *op. cit.*, p. 404.

<sup>40</sup> Este es el entorno que para Luz Aurora Pimentel “tiene un valor sintético pero también analítico. El espacio funge como una prolongación, casi como una explicación del personaje”. Luz Aurora PIMENTEL, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Grupo Editorial Siglo XXI & Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1998. p. 40.

<sup>41</sup> *The Waves*, p. 9.

progresión, hasta que el lector termina el libro y puede visualizar el patrón general que dibuja en varias capas un solo día y la vida de una generación de seres humanos dividida en seis conciencias. También es posible tomar cualquier soliloquio y encontrar patrones rítmicos: el texto en sí es como un rizoma, en el que cada pedazo repite la forma del ente más grande al que pertenece.

La configuración formal de *The Waves* corresponde con la estructura de las olas.<sup>42</sup> “The work knows no division of form and content: it says what is it and is what it is saying”, escribe Schlack Randles,<sup>43</sup> y “lo que está diciendo” es que todo lo que compone este universo está conectado a través del movimiento (como Ovidio en sus *Metamorfosis*, o Shakespeare en sus obras de teatro). El mar es puro movimiento como cada instante de la vida.

Los ritmos de la playa son análogos al ritmo de la escritura de Woolf en las dos novelas en las que alcanza sus máximos logros formales, *To the Lighthouse* y *The Waves*. En la imagen de la playa cabe todo con lo que Woolf satura su prosa, y sirve para enmarcar esas instancias aparentemente dispares de las que se compone el momento presente para formar un todo, una forma reconocible. La ola se vuelve un diseño simbólico: “Most persistent among these [images] is the image of the wave. Constantly in motion, yet timeless and unchanging in its form, the wave expresses the paradox underlying the novel’s theme”.<sup>44</sup> Woolf encontró en la imagen de la orilla del mar eso que amarra los pedazos, las intuiciones, las imágenes sueltas, y hace que se forme un todo. A través del pensamiento de Lily Briscoe, aquella mañana en la que transcurre todo el último capítulo de *To the*

---

<sup>42</sup> Y no en el sentido de las olas del mar exclusivamente, sino en el sentido más amplio de la física: “the wave is an immaterial form that moves through material particles without permanently changing them”. W.B Yeats explained to Woolf that the waves expressed in fiction “the idea of pulsations of energy throughout the universe” and that this idea was common to modern physicists and psychic researchers” (O’Hara, Daniel T. *Virginia Woolf and the Modern Sublime: The Invisible Tribunal*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2015., p. 180). Esto también coincide con Rachel Carson: las olas tienen altura, longitud y periodo (el tiempo requerido por las olas para pasar por el mismo punto fijo). Estas tres características se relacionan y modifican por la acción combinada del viento, la profundidad del agua y muchas otras circunstancias. “Furthermore, the water that composes a wave does not advance with it across the sea; each water particle describes a circular or elliptical orbit with the passage of the wave form, but returns very nearly to its original form” (Carson, Rachel. *The Sea Around Us*, (1950). New York, Oxford University Press, 1989. p. 114).

<sup>43</sup> SCHLACK RANGLES, *op. cit.*, p. 48.

<sup>44</sup> FREEDMAN, *op. cit.*, p. 246.

*Lighthouse*, Woolf describe la búsqueda de una estructura que sostenga los pedazos de los que se compone una obra de arte, ya sea una pintura, un poema o una novela:

Heaven be praised for it, the problem of space remained, she thought, taking up her brush again. It glared at her. The whole mass of the picture was poised upon that weight. Beautiful and bright it should be on the surface, feathery and evanescent, one colour melting into another like the colours on a butterfly's wing; but beneath the fabric must be clamped together with bolts of iron. It was to be a thing you could ruffle with your breath; and a thing you could not dislodge with a team of horses.<sup>45</sup>

Y más adelante:

Empty it was not, but full to the brim. She seemed to be standing up to the lips in some substance, to move and float and sink in it, yes, for these waters were unfanthomably deep. Into them had spilled so many lives. The Ramsays's; the children's; and all sorts of waifs and strays of things besides. A washerwoman with her basket; a rook; a red-hot poker; the purples and the grey-greens of flowers: some common feeling held the whole.<sup>46</sup>

En el mar, de profundidades inconmensurables, cabe todo, como en la imaginación de Virginia Woolf. Las imágenes e ideas que se repiten una y otra vez a lo largo de su obra forman una larga lista: la playa, las olas, los barcos; madre e hijo; ventanas, espejos, automóviles y aviones, jardines, la señora en frente en el vagón del tren; la imposibilidad de cumplir los deseos de la juventud, la muerte, el tiempo, el hacerse mayor; el brillo de la vida diaria, de los vestidos, los bailes, las cenas; la música, el teatro, la pintura, la fotografía; la igualdad de géneros, la estupidez de la guerra y el imperialismo, las madres como artistas creadoras de situaciones inolvidables, la imposibilidad de conocer al otro, las relaciones entre los seres humanos, el sentido del arte; lo anónimo, lo andrógino, la fluidez entre géneros y sexualidades, la libertad, Shakespeare... El mar, "unfanthomably deep", es el tejido

---

<sup>45</sup> *To the Lighthouse*, p. 171.

<sup>46</sup> *To the Lighthouse*, p. 192.

que subyace y sujeta todo con tornillos de hierro en la imaginación de Woolf: “[...] beneath the fabric must be clamped together with bolts of iron”.

Como su ficción sin trama, el mar parece no tener principio ni fin, y en él nada es superfluo. El mar tiene la capacidad de regresarnos constantemente al momento presente. Desde sus cuentos en *Monday or Tuesday* hasta *The Waves*, en donde los soliloquios se narran en presente,<sup>47</sup> Woolf insistentemente trata de describir el instante con precisión. Como argumenta Auerbach, lo que logra es “to put the emphasis on the random occurrence, to exploit it not in the service of a planned continuity of action but in itself. And in the process, something new and elemental appeared: nothing less than the wealth of reality and depth of life in every moment to which we surrender ourselves without prejudice”.<sup>48</sup>

Desde la profundidad de su infancia, asocia el sonido de las olas con el ritmo de la vida y también de la escritura: “I begin to see what I had in mind; & want to begin cutting out masses of irrelevance, & clearing, sharpening & making the good phrases shine. One wave after another”, anota en su diario del progreso al escribir *The Waves*.<sup>49</sup> Rebecca McNeer, en un breve ensayo, enlista las metáforas que Woolf utiliza en su escritura personal (cartas y diarios) en relación con la escritura y el mar. McNeer dice que Virginia Woolf era una gran nadadora<sup>50</sup>, y que, cuando le era posible, disfrutaba nadar en el mar adentrándose en él: “Yesterday, I hired a bathing dress, and swam far out, until the sea gulls played over my head, mistaking me for a drifting sea anemone”<sup>51</sup>. Este “ir a la deriva” como

---

<sup>47</sup> Que es un ejemplo de lo que Luz Aurora Pimentel denomina “posición temporal simultánea del acto de la narración, una forma narrativa que tiene que luchar a contracorriente con el presupuesto de que para narrar se necesita algo que narrar. [...] La simultaneidad torna al discurso en algo inestable” (Pimentel, *op. cit.*, p. 158), inestable como las aguas.

<sup>48</sup> AUERBACH, *op. cit.*, p. 574.

<sup>49</sup> Rebecca MCNEER, “Virginia Woolf: Natural Olympian: Swimming and Diving as Metaphors for Writing”, pp. 95-100, en Kristin Czarnecki & Carrie Rohman, eds. *Virginia Woolf & The Natural World, Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Clemson: Clemson University Digital Press, 2011. p. 96.

<sup>50</sup> En este ensayo se pueden leer muchos ejemplos de cómo Woolf comparaba escribir con bucear, sumergirse, nadar, buscar perlas. McNeer establece que las metáforas marinas y las referencias al agua son más numerosas en la década de los 20, su gran época creativa.

<sup>51</sup> *Letters*, Vol. 1: 412 en MCNEER, *op. cit.*, p. 98.

una anémona que se ha soltado de la roca es lo que ella hace con sus narraciones, llevando al lector de un lado hacia otro, siguiendo el ritmo vital de las olas.

Los marineros de sus barcos (reales e imaginarios) son en su mayoría mujeres, niñas, ancianas; conciencias cuya voz es rítmica, como la de Anon cantando canciones de cuna, voces que por primera vez se inscriben en la literatura modernista. El ritmo de la prosa de Woolf, finalmente, envuelve al lector como una sustancia líquida, fluida, densa, que no deja fuera nada, ni los hechos externos ni los pensamientos más profundos.<sup>52</sup> Al contrario que los autores románticos, no coloca a sus personajes en alta mar.<sup>53</sup> El viaje en las novelas de Woolf ocurre en el océano de las conciencias internas de los personajes, donde habita el sentimiento de aventura, de expectación hacia lo desconocido. Pero también sucede literalmente en la playa, como en *To the Lighthouse* o en los preludios de *The Waves*, o en largas escenas de *Jacob's Room*, en esa playa que incluye casa, cielo, jardín y mareas, y que relee, revisa y resignifica el símbolo del mar romántico. La playa, ese espacio de indefinición y misterio, es (paradójicamente) la columna vertebral de la lírica de Woolf.

---

<sup>52</sup> Como Orlando al final de la novela, el lector siente: "All this, the trees, deer, and turf, she observed with the greatest satisfaction as if her mind had become a fluid that flowed round things and enclosed them completely".

<sup>53</sup> Con excepción de su primera novela, *The Voyage Out*, donde sí se narra un viaje por mar.

## Capítulo 2

### La mística y la playa: “What I might call a philosophy”

In an intuitive way which I shall never succeed in explaining adequately to professional philosopher, I know that the choice of a profound signifying symbol like the sea made of Virginia Woolf—even if she had already approached it closely in previous works—a supreme poet at last. The voice of the water seems to make poets of all novelists with philosophic minds.  
Beverly Schack Randles<sup>1</sup>

Con el movimiento del mar como elemento principal y a través de la imagen de la playa, Woolf sintetiza su noción de momento místico. En la orilla se condensa lo que ella define como sus “moments of being”, o también como una “especie de filosofía”, la formulación de una intuición que se puede resumir en estos términos: Woolf propone la existencia de un patrón que se oculta en la realidad cotidiana y que es discernible sólo en momentos de percepción agudizada que llegan de pronto, sin realmente hacer nada especial para provocarlos. Uno de los agentes que provocan pensamientos trascendentales con más frecuencia en el mundo woolfiano es la orilla, ese espacio situado en la indeterminación entre el mar y la tierra. La orilla del mar está muy presente como espacio de ficción en sus novelas, pero también como un lugar que proporciona inspiración y una profunda sensación de significado en su vida real, tal y como lo documentó profusamente en cartas y diarios.

Estos pensamientos trascendentales a su vez provocan estados de ánimo que se pueden describir como místicos: momentos en los que la conciencia individual se diluye en algo más grande y se unifican las dualidades; al mismo tiempo la mente también percibe una unidad temporal, como si pasado, presente y futuro se fundieran en un solo instante. La mística de Woolf no es religiosa, ni sigue doctrina alguna, pero como la filosofía y las religiones, su pensamiento, reflejado en su obra, indaga en la naturaleza de la conciencia humana.

---

<sup>1</sup> SCHLACK RANGLES, *op.cit.*, p. 47.

Los pensamientos internos de sus personajes suelen oscilar entre el éxtasis de vivir y el horror ante el vacío. En el mar, a la orilla del mar, nunca muy lejos de la costa, Woolf encuentra un símbolo o imagen que simultáneamente afirma y niega la vacuidad de la vida humana,<sup>2</sup> como en el siguiente párrafo de *To the Lighthouse*, en el que Mrs. Ramsay percibe al mismo tiempo lo efímero de los días y la eternidad de los ritmos de la naturaleza al escuchar el sonido del mar:

[...] so that the monotonous fall of the waves on the beach, which for the most part beat a measured and soothing tattoo to her thoughts and seemed consolingly to repeat over and over again as she sat with the children the words of some old cradle song, murmured by nature, 'I am guarding you –I am your support', but at other times suddenly and unexpectedly, especially when her mind raised itself slightly from the task actually in hand, had no such kindly meaning, but like a ghostly roll of drums remorselessly beat the measure of life, made one think of the destruction of the island and its engulfment in the sea, and warned her whose day had slipped past in one quick doing after another that it was all ephemeral as a rainbow.<sup>3</sup>

Esa tensión entre dos polos opuestos, el horror y la ataraxia, parece decir Woolf, es lo que nos hace humanos y no pueden existir el uno sin el otro. Lo profundo y la superficie están inextricablemente unidos, y la mente va de un lugar a otro (de lo profundo a la superficie) siguiendo un patrón rítmico, una especie de latido.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> "There is a tension in Woolf's art, confirmed by her autobiographical writings, between the need for optimism and the real presence of absence, of nothingness. The 'form of the sentence' that solicits her to fill it with meaning is charged with exhilaration and terror because in writing she simultaneously denies and affirms the emptiness at the heart of life." Mark HUSSEY, *The Singing of the Real World. The Philosophy of Virginia Woolf's Fiction*. Columbus: Ohio State University Press, 1986. p. xiii.

<sup>3</sup> *To the Lighthouse*, p. 16

<sup>4</sup> Parafraseando al Dr. Ewan Jones en la introducción a su seminario sobre "Cultures of Rhythm, 1840-1970", el concepto de ritmo emerge y se transforma en el siglo XIX: se vuelve un medio de entender las leyes de la poesía, un recurso indispensable para las ciencias de la física que estudian el movimiento, la fuerza y la termodinámica, y también es parte de un movimiento más amplio de la filosofía que intenta comprender la fenomenología de la experiencia. El interés filosófico por el concepto de ritmo se puede trazar en Woolf desde 1905, cuando publicó un pequeño ensayo titulado "Street Music", en el que escribe: "And when the sense of rhythm was thoroughly alive in every mind we should if I mistake not, notice a great improvement not only in the ordering of all the affairs of daily life, but also in the art of writing, which is nearly allied to the art of music, and is chiefly degenerate because it has forgotten its allegiance" (*Complete Works of Virginia Woolf, The Essays*, loc. 16055509).



La dimensión filosófica en la obra de Virginia Woolf ha sido objeto de numerosos ensayos críticos y libros enteros. Entrelazada en su búsqueda estética y formal en la narrativa, Woolf formula una exploración de cuestiones fundamentales sobre la existencia, la personalidad, el tiempo y la muerte. Su búsqueda va hacia el ser humano: cómo asimilamos todo eso que se puede llamar “la realidad”, y cuestiona la existencia de una forma única o verdadera de percibirla, válida para todos: “But, I ask myself”, se pregunta Woolf en su ensayo “Mr. Bennett & Mrs. Brown” de 1924, “what is reality? And who are the judges of that?” En sus intentos de contestar estas preguntas, ya sea a través de sus novelas o de sus ensayos, diarios y cartas, se han identificado ideas afines a Epicuro, Husserl, Bergson y Derrida, entre otros filósofos.<sup>5</sup>

Sin embargo, Woolf era muy cautelosa a la hora de definir lo que ella misma nombraba como “what I might call a philosophy”. Nunca persiguió formular una teoría, crear un sistema filosófico o posicionarse en una postura en particular, e indagaba cuestiones metafísicas siempre desde la postura “del que no ha ido a la universidad”: “Philosophic words, if one has not been educated at university, are apt to play one false. What is meant by ‘reality’? It would seem to be something very erratic, very undependable –now to be found in a dusty road, now in a scrap of newspaper in the street, now a daffodil in the sun”.<sup>6</sup> Woolf tendía a identificarse con lo que queda afuera de los círculos oficiales y académicos, y si hay algo a lo que se oponía de manera fundamental era a cualquier doctrina.<sup>7</sup>

Pero como artista, y como ella misma expone en su ensayo “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, afirma que la literatura debe de estar sintonizada a la realidad de su propio tiempo, que en ese momento estaba evolucionado del realismo del siglo XIX hacia una nueva época

---

<sup>5</sup> Ver HUSSEY, *op. cit.*; y los ensayos de Theodore KOULOURIS, “Jacques Derrida in Virginia Woolf: Death, loss and mourning in *Jacob’s Room*”. *Pacific Coast Philology*, Vol. 46, pp. 65-79, Penn State University Press on behalf of the Pacific Ancient and Modern Language Association (PAMLA), 2001. [Jstor.org/stable/41413532](http://Jstor.org/stable/41413532), y Susanna RICH, “*De Undarum Natura: Lucretius and Woolf in The Waves*”. *Journal of Modern Literature*, Vol. 23, No. 2 (Winter, 1999-2000), pp. 249-257, Indiana University Press. [Jstor.org/stable/3831924](http://Jstor.org/stable/3831924).

<sup>6</sup> *A Room of One’s Own*, p. 143.

<sup>7</sup> “Unlike the philosophers, Woolf does not argue a case, but what emerges from her narrator’s reflections is a distinction between a hierarchical world in which every sense impression is judged against normative standards and a liberated but more private world in which there are no norms.” Michael H. WHITWORTH, *Virginia Woolf*. Oxford: Oxford University Press, 2005. p. 119.

de la literatura inglesa (“a season of failures and fragments”<sup>8</sup>). Había que “cambiar el énfasis” y ser fiel a lo que ella simplemente denomina “vida”, y para ilustrar lo que pensaba sobre la totalidad de la realidad, Woolf recurre constantemente a imágenes y metáforas de la playa y el mar, hasta el punto de escribir *The Waves*, una novela que sitúa la complejidad de toda una generación –la de seis personajes principales y uno secundario pero central (como si entre todos ellos formaran un átomo de carbono)– en contraposición al paisaje de la playa a lo largo de un solo día, del amanecer al anochecer: el microcosmos del tiempo humano y el tiempo cósmico del universo. La idea fundamental que subyace persistentemente en sus textos está relacionada con esos estados repentinos de conciencia agudizada (“a shock”):

From this I reach what I might call a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we –I mean all human beings– are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the works of art. Hamlet or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass that we call the world. But there is no Shakespeare, there is no Beethoven, certainly there is no God; we are the words, we are the music; we are the thing itself. And I see this when I have a shock”.<sup>9</sup>

Según Woolf, en la vida cotidiana, la mayor parte del día se pasa en un estado de “no-ser” (el “cotton-wool” de los días, la masa algodonosa de la cotidianidad, lo que se olvida) y en oposición a este estado, ella propone los “moments of being”: revelaciones repentinas, que más que elaboradas por uno mismo parecen llegar de fuera, en las que se vislumbra algo real que se esconde detrás de las apariencias del mundo. El mar proporciona a Woolf su primer “moment of being”:

If life has a base that it stands upon, if it is a bowl that one fills and fills and fills –then my bowl without a doubt stands upon this memory. It is of lying half asleep, half awake, in bed in the nursery at St Ives. It is of hearing the waves breaking, one, two, one, two, and sending a splash of water over the beach; and then breaking, one, two,

---

<sup>8</sup> “Mr. Bennet & Mrs. Brown”, p. 19.

<sup>9</sup> *Complete Works of Virginia Woolf, Moments of Being, “Sketch of the Past”, loc. 127034.*

one, two, behind a yellow blind. It is of hearing the blind draw its little acorn across the floor as the wind blew the blind out. It is of lying and hearing this splash and seeing this light, and feeling, it is almost impossible that I should be there; of feeling the purest ecstasy I can conceive.<sup>10</sup>

Aquí se encuentra un punto de partida de esta “especie de filosofía” que acompaña a Woolf durante toda su vida y que sin duda se ve reflejada en su obra: una comprensión súbita y maravillosa del milagro de estar vivo, un instante en el que la conciencia humana se funde con las visiones y los sonidos. Lo que la cita anterior describe es un ejemplo de experiencia mística de libro de texto, tal y como la describe Julie Kane<sup>11</sup> en su ensayo sobre el misticismo de Woolf: “The root ‘mystical experience’ [is described as]: loss of self; merger with a greater unity, the apprehension of numinousness, timelessness, transcendence and intensified meaning”.<sup>12</sup> Significativamente, cuando esto sucede en su vida y en sus novelas, la conciencia humana se suele fundir con su entorno. La frontera entre el “yo” y lo “otro” se diluye.<sup>13</sup>

Más adelante en “A Sketch from the Past” Woolf describe otras experiencias fundamentales de la infancia (todas ellas sucedidas en Talland House): recuerda mirar una flor y darse cuenta de que la flor es parte de la tierra y parte de un todo más grande que la flor en sí. Este pensamiento la llenó de alegría y de esperanza; la siguiente memoria que narra es un momento de horror tan intenso que la paralizó físicamente. Recuerda escuchar en la cena que un tal Mr. Valpy se había suicidado; esa misma noche, jugando en el jardín, describe cómo en su mente el manzano del jardín y el suicidio de Mr. Valpy se conectaron: “I could not pass it [el manzano]. I stood there looking at the grey-green creases of the bark [...] in a trance of horror. I seemed to be dragged down, hopelessly, into some pit of absolute despair from which I could not escape. My body seemed paralysed”.<sup>14</sup> Woolf nunca perdió

---

<sup>10</sup> *Complete Works of Virginia Woolf, Moments of Being, “Sketch of the Past”, loc.126903.*

<sup>11</sup> Julie KANE, “Varieties of Mystical Experience in the Writings of Virginia Woolf”, *Twentieth Century Literature*, Vol. 41, No. 4 (Winter, 1995), Duke University Press, pp. 328-349. [Jstor.org/stable/441534](https://www.jstor.org/stable/441534).

<sup>12</sup> KANE, *op. cit.*, p. 332.

<sup>13</sup> “Could we not fly too, with broad wings and with softness; and be all one wing; all embracing, all gathering, and these boundaries, these prying over hedge into hidden compartments of different colors be all swept into one color by the brush of the wing.” *Complete Works of Virginia Woolf, “The Moment, and other essays”, “The Moment: Summer’s Night”, loc. 54249.*

<sup>14</sup> *Complete Works of Virginia Woolf, Moments of Being, “Sketch of the Past”, loc 127013.*

esta gran capacidad de sentir intensamente tanto el horror ante la muerte como la maravilla ante la vida. De estos “shocks” y trances se nutre fundamentalmente su trabajo como escritora. La disposición para conmocionarse intensamente ante una verdad como *Hamlet* o un cuarteto de Beethoven, o ante una señora sentada en frente de ella en el tren –como la que es el hilo conductor del ensayo “Mr. Bennett and Mrs. Brown”–, es lo que le otorga la capacidad de distinguir ese “patrón escondido” y describirlo en su prosa poética.

Tanto la niña que vivió las experiencias como la mujer adulta que recuerda estos momentos hacen una clara distinción entre ellos: uno proporciona felicidad y el otro terror. Pero la mujer adulta, la autora en su madurez, es quien reconoce que ambas experiencias son igualmente valiosas, y que la capacidad de sentir la maravilla es proporcional a la de sentir el horror. Estas experiencias son “tokens of some real thing behind appearances”,<sup>15</sup> y con estas señales separadas, con estos pedazos, y con el poder de la imaginación, ella trata de formar un todo en la escritura. Son su material poético.<sup>16</sup> La imagen del manzano del jardín de Talland House –un momento de miedo muy real para la autora, pero que guarda como un tesoro– se convierte años después en parte de uno de los soliloquios de *The Waves*:

“Since I am supposed,” said Neville, “to be too delicate to go with them, since I get so easily tired and then am sick, I will use this hour of solitude [...] to coast round the purlieus of the house and recover, if I can, [...] what I felt when I heard about the dead man through the swing-door last night when cook was shoving in and out the dampers. He was found with his throat cut. The apple-tree leaves became fixed in the sky; [...] I was unable to lift my foot up the stair. [...] I shall call this stricture, this rigidity, ‘death among the apple trees’ for ever. [...] I was unable to pass by. There was an obstacle. [...] But we are doomed, all of us by the apple trees, by the immitigable tree which we cannot pass”.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, loc. 127033.

<sup>16</sup> “There is a remarkable affinity between the way Virginia Woolf narrates a dream, the way she remembers her childhood, the way she describes her breakdowns, and the way she places images in character’s minds in her fictions.” LEE, *op. cit.*, 194.

<sup>17</sup> *The Waves*, pp. 24-25.

En otra instancia, Nancy, la hija de Mrs. Ramsay en *To the Lighthouse*, alcanza un momento de comprensión tan intenso que la paraliza físicamente mirando un charquito de agua de mar en las rocas de la playa:

Nancy waded out to her own rocks and searched her own pools [...] She crouched low down and touched the smooth rubber-like sea anemones [...] Brooding, she changed the pool into the sea, and made the minnows into sharks and whales, and cast vast clouds over this tiny world by holding her hand against the sun [...] like God himself [...] Ant then, letting her eyes slide imperceptibly above the pool and rest on that wavering line of sea and sky [...] she became with all that power sweeping savagely in and inevitably withdrawing, hypnotized, and the two senses of that vastness and this tininess [...] flowering within made her feel that she was bound hand and foot and unable to move by the intensity of feelings which reduced her own body, her own life, and the lives of all the people in the world, for ever, to nothingness. So listening to the waves, crouching over the pool, she brooded.<sup>18</sup>

Para los personajes de Woolf las experiencias místicas pueden ser dolorosas y paralizantes, porque las circunstancias que las rodean tienden a desvalorizarlas: pueden provocar una disonancia cognitiva si no concuerdan con los valores y creencias del sujeto que las experimenta. La pérdida de la personalidad, o la visualización de la muerte (de la propia o de la de otros) son pensamientos que provocan sensaciones traumáticas y dejan una huella indeleble en la psique humana. En el otro lado del espectro, está la experiencia de la flor, en la que el “moment of being” se vuelve un éxtasis de placer, una sensación descrita en Woolf en innumerables ocasiones. Aunque la capacidad de sentir ambas sea lo que otorga una comprensión totalizante de la realidad (el patrón que se percibe bajo “the cotton wool”), esa comprensión misteriosa y celebratoria se posiciona casi siempre al lado de la vida, de lo prolífico, de lo fértil y lo organizado. Hay un cierto optimismo en el pensamiento de Woolf en sus metáforas de la playa:<sup>19</sup> “Where is death tonight? All the crudity, odds and ends, this and that, have been crushed like glass splinters into the blue,

---

<sup>18</sup> *To the Lighthouse*, pp. 75-76.

<sup>19</sup> Así como en *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys los opuestos nunca se logran acercar –o más bien, su acercamiento resulta en la aniquilación del más débil– en la playa de Virginia Woolf resuena la esperanza. Los dualismos desaparecen.

the red-fringed tide, which, drawing into the shore, fertile with innumerable fish, breaks at our feet”.<sup>20</sup> Lily, la pintora en *To the Lighthouse*, finalmente tiene su visión mirando el mar.

Las imágenes formadas desde la infancia se utilizan por la autora después, ya internalizadas, como imágenes que dan origen a sus novelas.<sup>21</sup> Son imágenes que costaron mucho tiempo comprender y valorar porque en cierta medida las asociaba con lo que ella misma y todo su entorno nombró como “su enfermedad mental”, que la llevó de doctor en doctor durante toda su vida, y cuyo tratamiento casi la destruye a una edad temprana: “It, [la enfermedad] and the treatment she received for it, affected her personality, her behaviour, her writing and her politics. And it is ‘her’ illness in that much of what we know about it is derived from what she wrote about it. Her illness has become her language”.<sup>22</sup> Woolf misma lo describe así en una carta a Ethel Smith en 1930:

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 dribblets, as sanity does.<sup>23</sup>

Aunque los síntomas que describe Woolf hoy en día se consideran propios del trastorno bipolar o algún tipo de esquizofrenia maniaca, Hermione Lee prefiere hablar de “su” propia enfermedad, y deja que la propia escritora las describa: “I believe these illnesses are in my case, how shall I express it? Partly mystical”.<sup>24</sup> Cualquiera que fuese su dolencia, se sanaba en la playa, nadando en el mar literalmente, o metafóricamente (recolectando imágenes en su memoria):

---

<sup>20</sup> *The Waves*, p. 231.

<sup>21</sup> Son las perlas que describe a su amiga Ethel Smith en esta carta, cuando le relata cómo se despierta cada mañana llena de ideas:

[...] gently surge across the lawn (I move as if I carried a basket of eggs on my head) [...] take my writing board on my knee; and let myself down, like a diver, very cautiously into the last sentence I wrote yesterday. Then perhaps after 20 minutes, or it may be more, I shall see a light in the depths of the sea, and stealthily approach—for one’s sentences are only an approximation, a net one flings over some Pearl which may vanish; and if one brings it up it wont [sic] be anything like it was when I saw it, under the sea. Now, these are the great excitements of life. (*Letters*, Vol.4: 233, MCNEER, *op. cit.*, p. 99).

<sup>22</sup> LEE, *op. cit.*, p. 172.

<sup>23</sup> *Letters*, Vol. 4: 180, KANE, *op. cit.*, p. 342.

<sup>24</sup> *Diaries*, Vol. 3:287, KANE, *op. cit.*, p. 342.

When she sums up the experience of St. Ives, writing fifty years later, in war-time and in depression, she rocks herself into an appeasing chant of pleasure. The very names of the places make her feel better:

To have our own house; our own garden: to have the Bay; the sea; the moors; Clodgy; Halestown Bog; Carbis Bay; Lelant; Trevail; Zennor; the Gunnar's Head; to hear the waves breaking that first night behind the yellow blind; to dig in the sand; to go sailing in a fishing boat; to scrabble over the rocks and see the red and yellow anemones flourishing their antennae; or stuck like blobs of jelly to the rock; [...] I could fill pages remembering one thing after another. All together made the summer at St Ives the best beginning to life conceivable.<sup>25</sup>

Entonces, por un lado, estas experiencias le proporcionaban placer y horror, pero sobre todo material para su trabajo. Por otro lado, es evidente que despreciaba un tipo de espiritualidad que estaba en boga en su época, encarnado por señoras que se comunicaban con los espíritus de los muertos, o por académicos ingleses que venían de la India tratando de esparcir la filosofía, las religiones y el misticismo orientales. La teoría del karma estaba empezando a tomarse en serio en Cambridge entre académicos cercanos a ella.<sup>26</sup> Su propia prima (mucho mayor que ella), Dorothea Stephen, escribió un libro sobre filosofía oriental titulado *Studies in Early Indian Thought* publicado en 1918, que Virginia leyó (aunque despreciaba a su tía). En *Jacob's Room* se burla de un personaje femenino interesado en el misticismo oriental, basado en parte en personajes como su tía o Annie Besant:<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> LEE, *op. cit.*, pp. 30-31.

<sup>26</sup> G.L. Dickinson, J.M. McTaggart y W. MacNeile Dixon, tres miembros del grupo de los "Cambridge Apostles" al que pertenecían sus amigos y hermanos, daban conferencias sobre la teoría del karma en el periodo de entre guerras. El académico y escritor J.G. Frazer catalogó creencias religiosas místicas de las antiguas civilizaciones y tribus "primitivas". El psicólogo William James, quien acuñó el término "stream of consciousness", "gave scientific credence to trance states and other forms of mystical experiences" (KANE, *op. cit.*, p. 332).

<sup>27</sup> Annie Besant era dama de la alta sociedad inglesa, feminista activa y promotora de la libertad de la India. Fue la líder de la Sociedad Teosófica, y tuvo una aventura amorosa con Charles Bradlaugh, un MP. Además, adoptó a Krishnamurti para educarlo como el nuevo gurú occidental. Solo que Krishnamurti "renunció" a una edad temprana, negando ser gurú de nadie —o más bien, esparciendo la idea de que sólo es posible ser libre cuando no se sigue a ningún gurú, algo similar a lo pensaba Woolf.

Then Jinny Carlsake, after her affair with Lefanu the American painter, frequented Indian philosophers, and now you find her in pensions in Italy cherishing a little jeweller's box containing ordinary pebbles picked of the road. But if you look at them steadily, she says, multiplicity becomes unity, which is somehow the secret of life.<sup>28</sup>

Virginia Woolf creció rodeada de agnósticos, de filósofos cartesianos y materialistas como su padre; su marido, Leonard Woolf, era un escéptico que no encontraba ningún interés en ese misticismo oriental que desde el siglo XIX empezaba a llegar a Europa a través de instituciones como la Sociedad Teosófica<sup>29</sup> y de escritores e intelectuales hindús como Rabindranath Tagore o Swami Vivekanda. Ella misma, en la arena pública, en sus novelas y cuentos y en la intimidad de su correspondencia y sus diarios, subestima cierto tipo de espiritualismo y lo tacha de “tonterías”.

Por eso ella escoge denominar esos instantes como “moments of being” en vez de “experiencias místicas” o “epifanías”, y de esta manera evita connotaciones negativas, o religiosas, o el tener que explicarlos de manera racional.<sup>30</sup> “It is irrational”, insiste Woolf en “Moments of Being” al describir estas revelaciones de una conciencia agudizada: “it will not stand argument –that we are sealed vessels afloat upon what it is convenient to call reality; at some moments, without an effort, the sealing matter cracks; it floods reality”. Somos recipientes cerrados, navíos flotando en el océano de la realidad; de vez en cuando, el recipiente se agrieta y el contenido (la conciencia, el “self”, la personalidad) se funde con el universo.

Lo que ella describe es un tipo de trance muy personal, interno, privado, algo que escapa las palabras, y que en Woolf sucede con una notable frecuencia de manera espontánea, en soledad y cerca del mar. La siguiente cita es una descripción del

---

<sup>28</sup> *Jacob's Room*, p. 131.

<sup>29</sup> La Sociedad Teosófica (The Theosophical Society) fue fundada en 1875 por la filósofa rusa Helena Blavatsky. Estos eran sus objetivos:

To form a nucleus of the universal brotherhood of humanity without distinction of race, creed, sex, caste, or colour.

To encourage the study of comparative religion, philosophy, and science.

To investigate the unexplained laws of nature and the powers latent in man.

<sup>30</sup> KANE, *op. cit.*, p. 339.



pensamiento de Mrs. Ramsay mientras teje un calcetín en compañía de su hijo pequeño, quien se entretiene recortando figuras de un catálogo de productos industriales:

To be silent, to be alone. All the being and the doing, expansive, glittering, vocal, evaporated; and one shrunk, with a sense of solemnity, to being oneself, a wedge-shaped core of darkness, something invisible to others. [...] Beneath is all dark, it is all spreading, it is unfathomably deep; [...] This core of darkness could go anywhere, for no one saw it. [...] There was freedom, there was peace, there was, most welcome of all, a summoning together, a resting on a platform of stability. [...] Loosing personality, one lost the fret, the hurry, the stir; and there rose to her lips always some exclamation of triumph over life when things came together in this peace, this rest, this eternity.<sup>31</sup>

Una peculiaridad de los “moments of being” woolfianos es que éstos no suceden en momentos extraordinarios –no hay personajes explorando el Congo, o a punto de naufragar cruzando el Cabo de Hornos; no son jóvenes muchachos recibiendo epifanías divinas que indican el camino sagrado del arte. Suceden a mujeres tejiendo, cuidando niños, escuchando el mar, o percibiendo un ritmo; y sí, hay una artista, Lily Briscoe, pero es una mujer madura cuando alcanza su “visión”. También Mrs. Dalloway, mientras cose un vestido en una habitación de una casa londinense, deja que su mente viaje hacia una playa imaginaria:

Quiet descended on her, calm, content, as her needle, drawing the silk smoothly to its gentle pause, collected the green folds together and attached them, very lightly, to the belt. So on a summer's day waves collect, overbalance, and fall; collect and fall; and the whole world seems to be saying `that is all' more and more ponderously, until even the heart in the body which lies in the sun on the beach says so, That is all. Fear no more, says the heart. Fear no more, says the heart, committing its burden to some sea, which sighs collectively for all sorrows, and renews, begins, collects, lets fall. And the body alone listens to the passing bee; the wave breaking; the dog barking, far away barking and barking.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> *To the Lighthouse*, p. 62-63.

<sup>32</sup> *Mrs Dalloway*, p. 43.

En cualquier situación mundana, banal –como la cena de Mrs. Ramsay o la fiesta de Mrs. Dalloway– surgen estos momentos en los que la conciencia o el yo interno se sumergen en un mar metafórico, ya sea para abrazar o para rechazar el vacío de la existencia humana. Woolf sublima lo cotidiano sin traicionarlo, sin hacerlo extraordinario: “One wanted, she though, dipping her brush deliberately, to be on the level with ordinary experience, to feel simply that’s a chair, that’s a table, and yet at the same time, It’s a miracle, it’s an ecstasy”.<sup>33</sup> Lo cotidiano convive con los estados de trance y de los dos se nutre la poesía, o la obra de arte en general. Estas revelaciones son privadas, internas, y no se comparten.<sup>34</sup> Es como si le provocaran cierto pudor, ya que implican una desnudez del alma, mucho más delicada que la del cuerpo. Woolf no está predicando ningún método de alcanzar la iluminación, desde luego. Ésta llega por sí misma, a personas sin, digamos, “entrenamiento místico”.

Otra característica peculiar de las revelaciones unificadoras de Woolf es que vienen del océano de la humanidad, de lo común y corriente en la vida, en oposición a una voz superior del genio artístico o divino. La aniquilación de la individualidad del autor no es una tragedia en Woolf, sino todo lo contrario: es una liberación y tal vez la única forma de alcanzar una certidumbre. Además, también lo inanimado, y no solo el océano de la humanidad, sino el de verdad –el mar, la luz, las plantas, el faro, la casa, el horizonte– son agentes y sujetos de “moments of being”. Hay una empatía en sus textos por todo lo que existe sobre la tierra que hoy en día la hace una autora muy interesante para una rama de la crítica literaria, la ecocrítica.<sup>35</sup> Quiere narrar siempre sobre las orillas, sobre el lugar donde los contrarios se encuentran y conversan. A través de la imaginación, penetra en la

---

<sup>33</sup> *To the Lighthouse*, p. 229.

<sup>34</sup> Tal y como se refleja en el pensamiento de Mrs. Ramsay: “There it was before her –life. [...] She took a look at life, for she had a clear sense of it there, something real, something private, which she shared neither with her children nor with her husband” (*To the Lighthouse*, p. 59), o en el de Lily Briscoe, aliviada porque después de un trance doloroso, “No one had seen her step off her strip of board into the waters of annihilation” (*Ibid.*, p. 181). También hay muchas instancias de este mismo momento en *The Waves*, como en esta de Neville, el personaje poeta de la novela: “Then suddenly descended upon me the obscure, the mystic sense of adoration, of completeness that triumphed over chaos. [...] Nobody guessed the need I had to offer my being to one god; and perish, and disappear” (*The Waves*, p.52).

<sup>35</sup> En 2010, el 20º Congreso Anual sobre Virginia Woolf, celebrado en Georgetown College, en Kentucky, se tituló *Virginia Woolf and the Natural World*, y gran parte de las conferencias fueron enmarcadas en esta rama de la crítica literaria.

naturaleza no humana, no hay distinción clara entre lo no humano y lo humano.<sup>36</sup> Lo no humano, incluyendo las máquinas, tiene autonomía. El ser humano, en estas proyecciones filosóficas en la obra de Woolf, deja su lugar central para encontrarse en una misma jerarquía horizontal y amistosa con los árboles, los animales, la playa, los aviones y el Big Ben:

It was odd, she thought, how if one was alone, one leant to inanimate things; trees, streams, flowers; felt they knew one, in a sense were one, felt an irrational tenderness thus (she looked at that long steady light) as for oneself. There rose, and she looked and looked with her needles suspended, there curled up off the floor of the mind, rose from the lake of one's being, a mist, a bride to meet her lover.<sup>37</sup>

Tanto es así que en ocasiones el propio espacio se anima como sucede en el breve capítulo "Time passes", en el medio de *To the Lighthouse*. Las corrientes de aire, la belleza del mundo, el tiempo que pasa, las plantas del jardín, son, junto con la señora que cuida la casa, protagonistas de este capítulo central de la novela.<sup>38</sup> Cada uno de los nueve preludios que preceden los capítulos de *The Waves* es también una instancia de esta expresión de empatía y fronteras borrosas entre lo humano y lo no humano.

Lo que hace Woolf no es exactamente humanizar la naturaleza, sino más bien deshumanizar la narración: busca lo que está ahí cuando nos vamos. En *Jacob's Room* en varias ocasiones se describe con extrañeza el hecho de que los objetos siguen ahí en las habitaciones cuando sus habitantes se van. En *The Voyage Out*, la protagonista, Rachel, también piensa en ello: "And life, what was that? It was only a light passing over the surface and vanishing, as in time she would vanish, though the furniture in the room would

---

<sup>36</sup> Esto sucede desde su primera novela, *The Voyage Out*, en la que la protagonista, Rachel, recoge flores bajo un árbol, en un momento de felicidad absoluta, y piensa: "Flowers and even pebbles in the earth had their own life and disposition, and brought back the feelings of a child to whom they were companions." *The Voyage Out*, loc. 2533.

<sup>37</sup> *To the Lighthouse*, p. 63.

<sup>38</sup> "The spring without a leaf to toss, bare and bright like a virgin fierce in her chastity, scornful in her purity, was laid out on fields wide-eyed and watchful and entirely careless of what was done or thought by the beholders" (*Ibid.*, p. 131); "Through the open window, the voice of the beauty of the world came murmuring too softly to hear exactly what it said" (*Ibid.*, p. 142).

remain”.<sup>39</sup> Rhoda, el personaje en *The Waves* quien bucea en las profundidades de la vida, incapaz de comprender la superficie, dice: “‘Like’, and ‘like’ and ‘like’—but what is the thing that lies beneath the semblance of the thing?”<sup>40</sup> Estos personajes parecen estar buscando el alma en todo, no importa si es un ser humano o un objeto inanimado. En *Jacob’s Room* se encuentra este párrafo en la voz de un narrador omnisciente:

The mainland, not so very far off –you could see clefts in the cliffs, white cottages, smoke going up –wore an extraordinary look of calm, of sunny peace, as if wisdom and piety had descended upon the dwellers there. Now a cry sounded, as of a man calling pilchards in a main street. It wore an extraordinary look of piety, as if old men smoked by the door, and girls stood, hands on hips, at the well, and horses stood; as if the end of the world had come, and cabbage fields and stone walls, and coast-guard stations, and, above all, the white sand bays with the waves breaking unseen by anyone, rose to heaven in a kind of ecstasy.<sup>41</sup>

Es poco común encontrar en una misma frase las palabras “campos de coles” y “fin del mundo”, “puestos de guardias costeros” y “se elevaban al cielo en una especie de éxtasis”. Como Bernard en *The Waves*, Virginia Woolf parece decir: “For I am no mystic; something always plucks at me –curiosity, envy, admiration, interest in hairdressers and the like bring me to the surface”.<sup>42</sup> No es lo puramente espiritual o celeste lo que despierta su interés, sino cómo se relaciona el espíritu con la materia, con la realidad.

Pero a pesar de este escepticismo de Woolf, toda la novela *The Waves* está repleta de “moments of being”, es decir, de misticismo, así como en menor medida también sucede en *Jacob’s Room*, *Mrs Dalloway*, *Orlando* y *To the Lighthouse*. En *The Waves* hay nociones de los ciclos de la ley del karma, encarnadas en Louis y su sensación de haber vivido miles de vidas; se describen trances en los que la personalidad se difumina y se pierde o en los que el personaje puede viajar por el espacio y el tiempo con su mente. Cuando empezó a escribir *The Waves*, tentativamente titulada *The Moths*, a finales del 1928, Woolf escribió

---

<sup>39</sup> *The Voyage Out*, loc. 1792.

<sup>40</sup> *The Waves*, p. 163.

<sup>41</sup> *Jacob’s Room* p. 49.

<sup>42</sup> *The Waves*, p. 280.

en su diario: “now, if I write *The Moths* I must come to terms with these mystical feelings”<sup>43</sup>. *The Waves* es la novela en la que se reconcilia con estos sentimientos, y la aparente separación entre la superficie y las profundidades se vuelve una fluctuación constante: finalmente logra entretrejer estos dos aparentes opuestos. Es por eso que la imagen de la orilla es una imagen central en *The Waves*, porque es un lugar siempre cambiante, en donde dominan los elementos del agua y la luz, sujetos a las mareas, las olas, las nubes y los vientos. Pero es también esa franja de arena real, banal, cotidiana, en la que Betty Flanders hunde sus talones en la primera frase de *Jacob’s Room*.<sup>44</sup>

El título *The Waves* no es gratuito, obviamente. El mar marca el ritmo y la forma (como se vio en el capítulo anterior) de la novela, pero también resulta ser la imagen ideal para expresar sus ideas más complejas sobre la condición humana, porque el mar es un símbolo universal que comunica de forma sintética, el “terreno común” del que habla en su ensayo “Mr Bennet y Mrs Brown”, un comunicante que conecta al escritor con el lector de forma automática:

The writer must get in touch with his reader by putting before him something which he recognizes, which therefore stimulates his imagination, and makes him willing to cooperate in the far more difficult business of intimacy. And it is of the highest importance that this common meeting-place should be reached easily, almost instinctively, in the dark, with one’s eyes shut”.<sup>45</sup>

El mar es uno de esos lugares comunes de la imaginación humana al que cualquier lector puede llegar con los ojos cerrados. Gastón Bachelard, filósofo y psicólogo de la ciencia, quien propuso un origen material de ciertas imaginaciones poéticas<sup>46</sup>, argumenta que la imagen literaria necesita de la materia tanto como de la forma. Bachelard admite que no tituló su ensayo “Psicología del agua” (así como su libro anterior se titula *Psicología del fuego*) porque “nos hemos vuelto racionalistas con respecto al fuego. No hemos logrado

---

<sup>43</sup> *Diaries*, Vol. 3: 203, KANE, p. 329.

<sup>44</sup> “So of course,” wrote Betty Flanders, pressing her heels rather deeper in the sand, “there was nothing for it but to leave.” *Jacob’s Room*, p. 7.

<sup>45</sup> “Mr. Bennet & Mrs. Brown”, p. 14.

<sup>46</sup> Con “materia” se refiere los elementos naturales: fuego, aire, tierra y agua.

la misma rectificación con respecto al agua. Todavía vivimos las imágenes del agua; las vivimos de manera sintética en su complejidad primera, prestándoles con frecuencia nuestra adhesión irracional”.<sup>47</sup> Es decir, todos tenemos nuestro mar, nuestra playa, nuestras olas, y llegamos a ellos desde nuestra propia memoria, experiencias y cultura. La materia que forma la imagen poética de Virginia Woolf es su playa, una metáfora de la mente abierta hacia el universo, una mente conectada a un cuerpo con los pies en la tierra y los ojos bien abiertos.

El cambio hacia la aceptación de “this mystical feelings” se dio gradualmente, pero probablemente, y como argumenta Julie Kane, tuvo que ver con dos circunstancias que se dieron justo cuando estaba escribiendo *The Waves* en 1930: la publicación (y lectura documentada) de *The Mysterious Universe* del físico Sir James Jeans, y el encuentro entre W. B. Yeats y Woolf. Virginia Woolf conoció a Yeats, cuya obra admiraba profundamente, el 7 de noviembre de 1930, en casa de su amiga Lady Ottoline Morrell.<sup>48</sup> Y por primera vez en su vida, Woolf se encontró con alguien a quien respetaba inmensamente por su obra artística y que, sin pudor alguno, hablaba de “the six states of the soul between death of the body and the rebirth”, de sueños, de hadas; en fin, de lo místico, “as others talk of Beaverbrook & free trade”.<sup>49</sup>

Un mes después en su diario anota que estaba leyendo el libro *The Mysterious Universe* de Sir James Jeans, en donde se encuentra este párrafo:

Today there is a wide measure of agreement, which on the physical side of science approaches almost to unanimity, that the stream of knowledge is heading towards a non-mechanical reality; the universe begins to look more like a great thought than like a great machine. Mind no longer appears as an accidental intruder into the realm of matter; we are beginning to suspect that we ought rather to hail it as the creator and governor of the realm of matter.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Gaston BACHELARD, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, (1942). Ida Vitale, trad., México: Fondo de Cultura Económica, 2016. p. 16.

<sup>48</sup> LEE, *op. cit.*, p. 566.

<sup>49</sup> LEE, *op. cit.*, p. 566.

<sup>50</sup> Jeans citado en KANE, *op. cit.*, p. 345.

Esto son ideas que ella había intuido incluso desde niña y que empiezan a ser validadas por la ciencia. “Imagine her surprise upon reading that scientists were coming around to believing that the act of observation is bound up with the nature of physical reality”, dice Kane.<sup>51</sup> Sorpresa, pero con una pizca de ironía seguramente –todo lo que escribe Woolf tiene una medida de ironía, es importante recordar esto–. Después de todo, ella no aspiraba a escribir sobre ciencia ni filosofía en sus novelas, sino algo entre novela y poesía y drama. Quería “llenar de vida” sus textos. De la vida tal y como ella la percibía, con sus contradicciones enteras: “the solitary mind” de la que surgió *The Waves* también era una mente social y política, y una mujer con los talones hundidos en la arena, mirando el mar.

W.B. Yeats reconoció la incorporación de la filosofía oriental en la obra de Woolf incluso antes que la propia autora, una filosofía que, Yeats sugiere, es

[...] like that of the Samskara school of ancient India, [in which] mental and physical objects [are] alike material, a deluge of experience breaking over us and within us, melting limits whether of line or tint; man no hard bright mirror dawdling by the dry stick of a hedge, but a swimmer, or rather, the waves themselves.<sup>52</sup>

Pero si se reconcilió con su misticismo es también porque durante diez años no dejó de escribir para lograr su hazaña literaria, que va mucho más allá de describir una percepción mística con puntos en común con algunas religiones orientales. Entre la publicación de *Jacob's Room* en 1922 y la de *The Waves* en 1931, escribió *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927), *Orlando* (1928) y *A Room of One's Own* (1929), e innumerables ensayos, artículos, conferencias, cartas y diarios. Además de aceptar por fin su misticismo, también se reafirmó en su posición política anti-imperialista y a favor de la equidad de género; se consolidó como una escritora innovadora y experimental, y también como persona, con su manera peculiar de estar en el mundo.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>52</sup> MARCUS, *op. cit.*, p. 81.

## Capítulo 3

### La arena política: la playa como espacio de crítica social

A nation living in an island, and especially in an island so small as Great Britain, could not possibly escape the influence of the sea. Many millions of Russians or of Chinese pass their lives in communities so far inland that neither physically nor intellectually have they ever realised the existence of coasts or sundering oceans. An English child may not yet have seen the sea, but he cannot long have attained the power to read before becoming aware that the sea is his boundary, his safeguard, the only highroad of his food supply and his foreign travel. Whether or not it is an influence in his own personal life, it comes to him unavoidable as an element in the national life, a fact of practical and historical importance. And if he reads our English literature he will soon find out that it has given experience, tradition, and impulse to the imaginative wishes of his country for many generations. In short, whether we are landsmen or seamen ourselves, sea life is essentially a part of national life, part of its daily course, part of its record, part of its imaginative experience.

Sir Henry Newbolt<sup>1</sup>

David Bradshaw, en su ensayo sobre Virginia Woolf y el mar, cita el fragmento anterior de Sir Henry Newbolt, autor de *Sea-Life in English Literature from the Fourteenth to the Nineteenth Centuries* (1925), para demostrar la importancia simbólica del mar en la política expansionista de Gran Bretaña, una civilización insular y con instinto imperialista dependiente de su poderío naval. Obviamente Woolf era consciente del significado que el mar, los barcos, los puertos y las costas británicas tienen para el sentir nacional y para el canon literario y artístico en su lengua. Por otro lado, era una autora con preocupaciones sociales, con una voz pública parte de la élite intelectual de su época que analizaba cuidadosamente su contexto. Cuando utiliza el símbolo del mar lo hace para sus propios fines, haciendo evidente su postura anti-patriótica y subvirtiendo sus significados de varias maneras que se analizarán en este capítulo.

De ser una nación económica y culturalmente desventajada hasta el siglo XV en comparación con Francia, Italia y España, su poder sobre los mares<sup>2</sup> hizo que gradualmente,

---

<sup>1</sup> Citado en BRADSHAW, *op. cit.*, p. 113.

<sup>2</sup> Enrique VIII fue el primer monarca en ampliar la marina real inglesa. Bajo el reinado de



durante los siguientes tres siglos, Gran Bretaña llegara a convertirse en la mayor potencia mundial en el siglo XIX, colonizando los continentes y fundando otro país en América del Norte. “*Britannia, Rule the Waves*”<sup>3</sup> es un himno patriótico compuesto en 1740 que habla del dominio inglés de los mares. Así como el sol no se ponía sobre el imperio español en el siglo XVI, lo mismo se podía decir del británico a finales del XIX, cuando nació Virginia Woolf. Pero en el preciso momento de su máxima expansión ya se empezaba a resquebrajar<sup>4</sup>. En la novela *The Waves*, el sol finalmente sí se pone. El día de la expansión imperialista y el complejo de superioridad de los ingleses llega a su fin, o al menos se cuestiona su permanencia.

Antes de analizar con detalle cómo Woolf subvierte el símbolo nacionalista del mar, es importante demarcar las posturas políticas de la propia autora, explícitas en *A Room of One's Own* y *Three Guineas*. En realidad, en toda la obra de Virginia Woolf, incluyendo sus primeras novelas y cuentos, subyace una preocupación social, que se puede resumir en tres tendencias fundamentales: feminista, anti-imperialista y pacifista. Esto es una generalización enorme, que puede dar pie a malentendidos: Woolf nunca se alió a ningún partido, aunque estuviera casada con un miembro del partido laborista. Odiaba la palabra “feminismo”<sup>5</sup> y además, como en temas filosóficos, admitía su ignorancia o su

---

Isabel I siguió la expansión y las mejoras técnicas, y la destrucción de la Gran Armada española marca el punto álgido de su reinado. La Royal Navy continuó creciendo hasta llegar a ser la más grande y poderosa del mundo (hasta que fue superada por la de los Estados Unidos a mediados del siglo XX).

<sup>3</sup> El poema es de James Thomson, y Thomas Arne fue el compositor que la musicalizó en 1740. Thomson, aunque escocés, era nacionalista británico. El himno formaba parte de una mascarada en honor al rey Jorge II. El himno dice que los británicos nunca serán esclavos, y anuncia la expansión imperialista. Esta es la quinta estrofa, por poner un ejemplo:

“To thee belongs the rural reign;  
Thy cities shall with commerce shine:  
All thine shall be the subject main,  
And every shore it circles thine.  
"Rule, Britannia! rule the waves:  
"Britons never will be slaves.”

<sup>4</sup> El momento de mayor expansión inglés fue inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial, cuando ya Gran Bretaña no era la mayor potencia económica del planeta. El Imperio Británico ha sido el más grande en la historia de la humanidad.

<sup>5</sup> En *Three Guineas*, hacia el final del libro, Woolf se inventa un ritual celebratorio: destruir la palabra “feminismo”:

Let us invent a new ceremony for this new occasion. What more fitting than to destroy an old word, a vicious word that has done much harm in its day and is now obsolete? The word “feminist” is the word indicated. [...] The word “feminist” is destroyed; the air is cleared; and in that cleared air what

incomprensión ante la política imperialista inglesa en tierras lejanas. Su discurso no es doctrinario, pero sí propositivo, y en su ensayo político más radical, *Three Guineas* –escrito entre 1938 y 39, con la Guerra Civil Española ya casi perdida por los republicanos– expone soluciones prácticas a los principales conflictos que según ella acosan sus tiempos: el fascismo, la persecución de los judíos, la desigualdad entre hombres y mujeres y clases altas y bajas, y la inminente guerra mundial. Pero sobre todo hace preguntas sobre los hechos que se presentan ante ella,<sup>6</sup> los analiza y luego trata de encontrar respuestas, a veces de manera optimista, otras pesimista, otras más de forma irónica, y muchas veces de manera contradictoria.

Para regresar a las tendencias políticas generales mencionadas anteriormente, y después de leer *A Room of One's Own* y *Three Guineas*, la posición política de Woolf se puede considerar como feminista y anticolonialista en términos generales, y posmoderna en cuanto que cuestiona una identidad universal del ser humano.<sup>7</sup> Además, aborrecía profundamente la guerra, los uniformes, las medallas (militares y académicas) y todo lo que tuviera que ver con la opresión y la constricción de la libertad impuestas de un ser humano hacia otro.

Su análisis –de la educación, el ejército, la situación de las clases obreras, el papel del arte en la sociedad, etc.– es altamente original. Woolf propone reformas sociales que

---

do we see? Men and women working together for the same cause. [...] “Our claim was no claim of women’s right only;” –it is Josephine Baker who speaks– “It was larger and deeper; it was a claim for the rights of all –all men and women– to the respect in their persons of the great principles of Justice and Equality and Liberty”. (*Three Guineas*, pp. 101-102).

<sup>6</sup> El destinatario de la carta de *Three Guineas* le pregunta: “How in her opinion war can be prevented?” Y esta pregunta da lugar a todo el ensayo. Además, el señor está pidiendo dinero para una sociedad para prevenir la guerra. Woolf construye el texto a partir de estas dos premisas. Dentro de su respuesta, escribe dos cartas más, una cuya destinataria es una señora que pide dinero para reconstruir una universidad para mujeres, y la otra es una que solicita lo que sea (dinero, muebles, ropa) para otra fundación, esta vez para ayudar a las mujeres a conseguir empleo.

<sup>7</sup> “By Linda Hutcheon’s definitions *The Waves* is a postmodern novel. It undermines humanist faith in the coherent subject; it challenges the idea of the artist’s integrity. Its parody and irony mock the complicity of the hero and the poet in the creation of a collective national subject through an elegy for imperialism without a modernist rejection of social responsibility. The intertextuality of *The Waves* with Romantic poetry clearly places it in the post-modern camp. [...] It questions the white man’s anxiety about identity as universal” (MARCUS, *op. cit.*, p. 63). Igualmente, como se ha visto en la introducción, Patricia Waugh considera la obra de Woolf desde una lectura posmoderna, en cuanto que democratiza la experiencia artística. Sus novelas no son sólo experimentos formales ensimismados en sí mismos, “but a plea for the recognition that all human activity is suffused with aesthetic impulses” (WAUGH, *op. cit.*, p. 110).

serían formuladas más tarde, como la necesidad de organizar un mundo en el que el hombre (el hombre masculino pero también el ser humano) no es el centro, sino una parte más del tejido social y cósmico.<sup>8</sup> Otra idea fundamental de Woolf es que lo público y lo privado son inseparables. En *Three Guineas* describe lo que siente al ver la fotografía de Hitler, y escribe lo siguiente a su destinatario ficticio:

[Hitler's photo] suggests a connection [...], that the public and the private worlds are inseparably connected; that the tyrannies and servilities of the one are the tyrannies and servilities of the other. [...] It suggests that we cannot dissociate ourselves from that figure [...] that we are not passive spectators doomed to unresisting obedience but by our thoughts and actions can ourselves change that figure. A common interest unites us; it is one world, one life.<sup>9</sup>

La casa y la plaza pública son indisolubles, y todos somos en parte responsables de la creación de los dictadores. Admite que estas no son ideas propias: el debate entre lo público y lo privado es el tema principal de la *Antígona* de Sófocles. La vida interior y las relaciones interpersonales son afectadas y se entretajan con los procesos sociales y las instituciones. En sus novelas esta idea está siempre muy presente. Mrs. Ramsay en *To the Lighthouse* sospechaba de sus hijas:

[They] sport with infidel ideas which they had brewed for themselves of a life different from hers; in Paris, perhaps, a wilder life; not always taking care of some man or other, for there was in all their minds a mute questioning of deference and chivalry, of the Bank of England and the Indian Empire, of ringed fingers and lace.<sup>10</sup>

Las niñas posicionan en una misma categoría al Banco de Inglaterra y los privilegios del lujo (joyas y encajes) que obtienen las mujeres sometidas por el sistema patriarcal

---

<sup>8</sup> "Our ideology is so inveterately anthropocentric that it has been necessary to coin this clumsy term – educated man's daughter – to describe the class whose fathers have been educated at public schools and universities. Obviously, if the term 'bourgeois' fits her brother, it is grossly incorrect to use it of one who differs so profoundly in the two prime characteristics of the bourgeoisie – capital and environment" (*Three Guineas*, p. 146).

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.142.

<sup>10</sup> *To the Lighthouse*, p. 6

imperialista. Tal vez sea esta la idea política principal que subyace en *The Waves*, y también en *Jacob's Room* y *To the Lighthouse*: la intensa conexión entre el sistema capitalista y el Imperio Británico por un lado, y por otro la desigualdad entre los géneros y la injusticia social, y cómo todas estas tensiones sociopolíticas afectan las relaciones entre los seres humanos y entre los seres humanos y la naturaleza-entorno. Woolf toma esta postura casi desde niña, de forma instintiva, cuestionando su propia posición social como “hija de un hombre educado”:

Woolf's insistence in her work on the relation of patriarchy to imperialism and both to class and fascism comes from careful study of her family's legacy and her refusal (guilt?) to be the 'inheritor' of the class privilege and power over servants with which such women were bought off to serve the interests of patriarchal state institutions and colonialism.<sup>11</sup>

Algunas de las propuestas de Woolf aún hoy en día suenan radicales, como la de que la maternidad y el cuidado de los adultos mayores sea un trabajo remunerado, o que existe la posibilidad de cambiar el mundo sin partidos políticos, sin un líder, sin organizaciones nacionalistas, sino actuando desinteresadamente por el bien común.<sup>12</sup> Algunos críticos como Jane Marcus ven en ella una inclinación socialista, aunque también es posible argumentar que algunas ideas de Woolf coinciden con el anarquismo más idealista.<sup>13</sup> Pero su posición de mujer blanca de clase alta y su prosa lírica no ayudaron a que fuera considerada como una escritora de interés para la crítica literaria de izquierdas.<sup>14</sup> Como dice Jane Marcus refiriéndose a *The Waves*:

---

<sup>11</sup> MARCUS, *op. cit.*, p. 73.

<sup>12</sup> “Thus, Sir, while we respect you as a private person and prove it by giving you a guinea to spend as you choose, we believe that we can help you most effectively by refusing to join your society; by working for our common ends –justice and equality and liberty for all men and women– outside your society, not within” (*Three Guineas*, p. 106).

<sup>13</sup> Como el de Pierre-Joseph Proudhon, por ejemplo: “Anarchy is order without power”.

<sup>14</sup> Sobre la recepción de *The Waves*, Helen CARR (*en el Cambridge Companion to Virginia Woolf*) dice: “Woolf was perceived as an overly precious, class-bound, minor figure” (Carr, p. 200). Jane Marcus va más allá: “Its canonical status has been based on a series of misreadings of Woolf's lyrical text as synonymous with and celebratory of upper-class genteel British culture” (MARCUS, *op. cit.*, p. 59).

The interpretative history of the reception of the text, particularly its rejection by those left critics whose ideology it presumably shares, exposes an awkward gender and class bias, a certain paternalism in British Left criticism [...] which cannot come to terms with a Marxist novel that is not realist, an anti-imperialist novel that is (I am sorry to say) not written by a man.<sup>15</sup>

Desde luego, no era la intención de Woolf escribir novelas partisanas para convencer a sus lectores de que un sistema político es mejor que otro, como declara explícitamente en *Three Guineas*, en una nota al pie del capítulo 2, cuando describe cómo Sófocles hace que el público simpatice con el tirano Creonte (lo cual tal vez no sea deseable para una propaganda antidictatorial):

This result, to the propagandist undesirable, would seem to be due to the fact that Sophocles (even in a translation) uses freely all the faculties that can be possessed by a writer; and suggests, therefore, that if we use art to propagate political opinions, we must force the artist to clip and cabin his gift to do us a cheap and passing service. Literature will suffer the same mutilation that the mule has suffered; and there will be no more horses.<sup>16</sup>

De igual manera, en sus novelas la lectora termina simpatizando con esas figuras que representan de una forma u otra al sistema patriarcal, como Mr. Ramsay en *To the Lighthouse*, Percival en *The Waves*, o Timmy Durrant y Jacob Flanders en *Jacob's Room*; incluso con personajes que defienden abiertamente el sistema, como el “joven ateísta” Mr. Tansley cuya insistente voz Lily Briscoe en *To the Lighthouse* no puede dejar de escuchar: “women can't paint, women can't write”.

Por otro lado, sus textos más explícitamente políticos (*A Room of One's Own* y *Three Guineas*) despliegan una gran complejidad formal: *Three Guineas* es una carta, o más bien dos cartas enmarcadas en otra carta –en todo caso, una carta muy compleja, con una tercera parte del texto en notas al pie, y fotografías–. La narradora de *A Room of One's Own* es otra de las hazañas literarias de Virginia Woolf. Así mismo, es posible afirmar que su obra

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>16</sup> *Three Guineas*, p. 170.

más lírica, *The Waves*, está impregnada de posturas políticas, pero de modo sutil, abiertas a interpretación (y susceptibles de pasar desapercibidas), siempre desde la posición de la paradoja.

Como Hermione Lee insiste en la biografía de Virginia Woolf, para ella era muy importante “decir algo”. Su intención no era dominar el lenguaje, crear bellos pasajes, ser (en sus propias palabras) “a stringer of words” –aunque también lo fuera, y su maestría con el lenguaje y las palabras es evidente–. Creía en la capacidad del arte para hacer mejores a las personas. Después de la publicación en 1931 de *The Waves*, cuando los críticos aplaudieron sus innovaciones formales, Woolf recibe una carta del maestro Goldsworthy Lowes Dickinson desde Cambridge en la que llama a *The Waves* “a great poem”. La autora responde así:

The six characters were supposed to be one. I'm getting old myself –I shall be fifty next year; and I come to feel more and more how difficult it is to collect oneself into one Virginia; even though the special Virginia in whose body I live for the moment is violently susceptible to all sorts of separate feelings. Therefore I wanted to give the sense of continuity, instead of which most people say, no you've given the sense of flowing and passing away and that nothing matters. Yet I feel things matter quite immensely. What the significance is, heaven knows I can't guess; but there is significance –that I feel overwhelmingly. Perhaps for me, with my limitations, –I mean lack of reasoning power and so on– all I can do is to make an artistic whole; and leave it at that. But then I am annoyed to be told that I am nothing but a stringer of words and words and words. I begin to doubt beautiful words. How one longs sometimes to have done something in the world.<sup>17</sup>

A Woolf le hubiera gustado “hacer algo en el mundo” –y lo hizo–. No era una artista separada de su propia realidad, como en algunas ocasiones se la ha considerado, sino todo lo contrario: “Woolf's interest in combining the political and the lyrical, the critical and the stylistic, is a common thread readily apparent in her entire body of working”.<sup>18</sup> Sus ensayos

---

<sup>17</sup> LEE, *op. cit.*, p. 612.

<sup>18</sup> Jocelyn RODAL, ‘One World, One Life’: *The Politics of Personal Connection in Virginia Woolf's The Waves*. Tesis de licenciatura: Massachusetts Institute of Technology, June 12th, 2006. p. 8. Ver también el ensayo de Melba Cuddy-Keane: “Virginia Woolf and the public sphere”: “Woolf's style thus functions as political

y sus novelas son grandes obras maestras del lenguaje, y complejos experimentos formales, pero también –y tal vez por eso han trascendido como obras maestras– posibles semillas de una revolución. Dice Hermione Lee: “in her feminist writing and in all her later novels, her strategies of anti-authoritarian ridicule are an essential part of her modernism”.<sup>19</sup> No es una exageración decir que *A Room of One's Own*, en términos sociopolíticos, ha infectado el pensamiento humano como el *Manifiesto comunista*. Siempre desconfiada de la demagogia de las grandes ideologías, incluyendo el socialismo y el feminismo, Woolf fue una figura subversiva que intentaba cambiar el mundo desde fuera,<sup>20</sup> y que lo sigue haciendo con cada persona que la lee.

En lo que se refiere al símbolo del mar, Woolf lo utiliza de múltiples maneras para subvertirlo, es decir, no se le puede atribuir un significado fijo, dada la naturaleza personal y profunda que esta imagen tiene para ella, a la que acude incesablemente. Dentro de esta movilidad de significados, es posible analizar ciertos pasajes de las tres novelas que sirven para ejemplificar algunas de las maneras en las que Woolf modifica el emblema nacional para resignificarlo.

Para empezar, como ya se ha visto en los capítulos anteriores, no es el mar, sino la playa, o el litoral (la orilla), lo que utiliza Woolf como símbolo predilecto. La casa, el jardín y el acantilado forman parte de su símbolo, nunca los pierde de vista, y esto le aporta ambigüedad y complejidad: la playa es simultáneamente mar y tierra, y su mar está relacionado más con el ámbito doméstico que con el vacío oceánico o la sed de aventuras (colonizadoras). Este cambio de la perspectiva es muy claro en *Jacob's Room*, una novela que da comienzo (y los principios tienen un gran peso simbólico) con la imagen de una madre recién enviudada escribiendo una carta en la playa, mientras dos de sus tres hijos

---

rhetoric that attempts to change the discourse of the public sphere. Its rhetorical activism moreover is a response to an ongoing public debate, and not merely a personally motivated crusade”, en Susan SELLERS, ed. *The Cambridge Companion to Virginia Woolf. Second Edition*. Cambridge. Cambridge University Press, 2010, p. 244.

<sup>19</sup> LEE, *op. cit.*, p. 357. Esto es algo que la distingue del resto de los escritores modernistas, especialmente los más preocupados por cuestiones formales.

<sup>20</sup> “[...] And yet *Three Guineas* is about not joining up, making a revolution by staying on the outside” (LEE, *op. cit.*, p. 361).

juegan en la orilla (el tercero es aún un bebé y se ha quedado en la casa al cuidado de la sirvienta, Rebecca).

Nada más empezar, la narración se enfoca en Betty Flanders y sus hijos, al aire libre, al atardecer, y junto al mar. La habitación, elemento esencial que forma parte del título de la novela, representa la universidad, la educación, la intimidad para escribir y pensar (no por nada después tituló su ensayo *A Room of One's Own*); la habitación se relaciona también con el mundo masculino y el espacio al que no pueden acceder las mujeres. El litoral es la contraparte de la arquitectura del monumento (ya sea el Partenón, la Biblioteca Británica o el Museo Británico) que alude al Imperio, a la civilización griega y a la alta cultura. El mar está relacionado con las clases bajas y con las mujeres, es decir, con aquellos que no tienen un acceso libre al monumento cultural civilizatorio, como lo tiene Jacob. Los personajes femeninos se sitúan en la costa –Mrs. Pascoe, Mrs. Flanders, Mrs. Durrant–, y cuando son mujeres urbanas, pasean en parques, jardines, calles, cafés: siempre al aire libre, excluidas de la habitación, pero en el fondo, de alguna manera, libres. Así modifica en este primer capítulo de *Jacob's Room* el locus patriótico marino.

En el mismo capítulo, más adelante, Betty Flanders se apresura para irse de la playa porque se hace tarde y nota las señales de que se avecina una tormenta. La imagen es tan familiar que hace sonreír: una madre que parece tener seis brazos sube por el acantilado, cargando el parasol, la bolsa, las toallas, agarrando a un niño del brazo mientras le relata la historia del pobre Mr. Curnow (que perdió el ojo en un accidente con pólvora) y le grita al otro niño (Jacob) para que no se demore.

A la noche, cuando la tormenta despliega toda su violencia, Betty Flanders y Rebecca se unen para hacerle frente. Woolf en esta escena utiliza recursos literarios de la épica, como el campo semántico bélico (“the harsh light fell on the garden, cut straight across the lawn;” y “the wind blew straight dashes of rain across the window, which flashed silver as they passed through the light”) y la enumeración paratáctica de la secuencia de acciones. Es como una escena de una batalla:

Archer could not sleep.

Mrs. Flanders stooped over him. “Think of the fairies,” said Betty Flanders.



[...] “Did he take his bottle well?” Mrs. Flanders whispered, and Rebecca nodded and went to the cot and turned down the quilt, and Mrs. Flanders bent over and looked anxiously at the baby, asleep, but frowning. The window shook, and Rebecca stole like a cat and wedged it. The two women murmured over the spirit-lamp, plotting the eternal conspiracy of hush and clean bottles while the wind raged and gave a sudden wrench at the cheap fastenings.<sup>21</sup>

Y como si estuvieran en un barco en alta mar:

The lodging-house seemed full of gurgling and rushing; the cistern overflowing; water bubbling and squeaking and running along the pipes and streaming down the windows.<sup>22</sup>

La ironía es que el barco es una casa de huéspedes en la playa, y los héroes de esta escena no son un capitán y sus marinos, sino una mujer y su sirvienta, las dos ajenas a los círculos de poder en una manera que las iguala y las hace cómplices, aunque Betty Flanders pertenezca a esa clase que Woolf se inventó después, la de las hijas o madres o hermanas de los hombres bien educados: “‘Good-night, Rebecca,’ Mrs. Flanders murmured, and Rebecca called her ma’m, though they were conspirators plotting the eternal conspiracy of hush and clean bottles.”<sup>23</sup> No hay grandes batallas, tierras lejanas y desconocidas, ni ballenas blancas gigantes en este mar, sino una conspiración silenciosa de mujeres limpiando biberones y tratando de que los niños no se despierten. Ya no tan silenciosa, puesto que ha quedado inscrita en esta novela.

El texto avanza en los siguientes capítulos siguiendo a Jacob en su transformación de niño a adolescente a estudiante en Cambridge, hasta llegar al cuarto capítulo, donde la costa reaparece, y Jacob ya es un joven adulto. En contraste con el brillo de Cambridge (ese lugar donde hasta el cielo es diferente, como dice el narrador en *Jacob’s Room*), el litoral de Cornwall, de una belleza inigualable, es el escenario que rodea a los dos personajes, Jacob y su amigo de la alta sociedad, Timmy Durrant. Son tan indiferentes al paisaje como

---

<sup>21</sup> *Jacob’s Room*, p. 12.

<sup>22</sup> *Idem*.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 13.

si fuera el fondo pintado de un escenario: “What was the coast of Cornwall, with its violet scents, and mourning emblems, and tranquil piety, but a screen happening to hang straight behind as his mind marched up?”<sup>24</sup> En esta escena, Woolf pone en marcha un mecanismo de contrastes que resalta la inmadurez y hace aparente la mentalidad mercantil, científica y un poco engreída de los dos jóvenes. Están navegando cerca de las Islas Scilly<sup>25</sup>, cansados (y quemados) después de seis días en el mar. Jacob ha traído una edición de las obras completas de Shakespeare a bordo, pero le aburre leerlo (“never since they started had Jacob managed to read one through”<sup>26</sup>). Todo son oportunidades perdidas como esta. El narrador describe a Timmy como un dios:

His calculations had worked perfectly, and really the sight of him sitting there, with his hand on the tiller, rosy gilled, with a sprout of beard, looking sternly at the stars, then at a compass, would have moved a woman. Jacob, of course, was not a woman.<sup>27</sup>

Verse como un dios sin una mujer para admirarlo –otra oportunidad perdida. Más aún: se pelean por la manera de abrir una lata de carne en conserva. Timmy conoce los barcos mercantes que ven pasar a lo lejos: sabe qué cargan en sus bodegas, cuáles son sus rutas, a qué empresa pertenecen (“and even guess what dividends it paid its shareholders”). El colmo de la insensibilidad: las obras completas de Shakespeare se caen por la borda: “There you could see him floating merrily away, with all his pages ruffling innumerable; and then he went under”.<sup>28</sup> Shakespeare, la cima de la poesía británica, por la borda. Después hablan de mujeres, de las múltiples tías del compañero Masham; se da una escena dialógica entre los dos jóvenes, que termina en un ataque de risa; acto seguido cantan himnos litúrgicos anglicanos. Pasan de una cosa a otra, sin detenerse en nada, sin profundizar ni aprovechar la oportunidad para absorber tanta belleza, para percibir su entorno o penetrar

---

<sup>24</sup> *Jacob's Room*, p. 50.

<sup>25</sup> Islas Sorlingas en español. Son un archipiélago al sur de Cornwall, y una de las islas, St Agnes, es el punto más al sur del Reino Unido. Como en los tiempos de Virginia Woolf, hoy en día son una atracción turística por sus extraños paisajes y clima cálido en el verano.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>27</sup> *Idem.*

<sup>28</sup> *Jacob's Room*, p. 48.

en la obra del más grande poeta en su lengua. Las Islas Scilly, legendarias por su exotismo casi caribeño, “might well be obliterated by a roller sweeping straight across”.<sup>29</sup>

Es la misma superficialidad que caracteriza a Mr. Ramsay en *To the Lighthouse*, aunque su mente sea la de un gran pensador: “It was a splendid mind”<sup>30</sup>, piensa él de sí mismo, mientras pasea junto al mar. Como la narradora hace notar con gran ironía, Mr. Ramsay posee un poder mental que él asemeja al teclado de un piano o al alfabeto de veintiséis letras: con su pensamiento ha logrado alcanzar la letra Q, y muy poca gente en Inglaterra llega a la letra Q. Pero a pesar de tener todas las cualidades de un líder – resistencia, sentido de la justicia, previsión, devoción, habilidad, ecuanimidad– sabe que nunca llegará a la R, y eso le causa un gran pesar. En contraste con el magnífico paisaje marino descrito en ese mismo pasaje, el monólogo interior de Mr. Ramsay suena, por muy profundo que él piense que sea, un poco ridículo y superficial, como los diálogos de Timmy y Jacob cuando navegan totalmente ajenos al paisaje que los rodea.

En ambos casos, la narración describe detalladamente el entorno del litoral y todo lo que lo habita (pájaros, flores, niños, nubes, jóvenes, etc.), y coloca allí a estas figuras masculinas pensando en algo altamente trascendental, pero que dejan pasar lo más importante: el momento que están viviendo. Mr. Ramsay, de pie sobre un acantilado, mira el mar y lo compara con la ignorancia humana, “how we know nothing and the sea eats away the ground we stand on”<sup>31</sup>, piensa. No puede contemplarlo demasiado tiempo:

He turned from the sight of human ignorance and human fate and the sea eating the ground we stand on, which, had he been able to contemplate it fixedly might have led to something.<sup>32</sup>

Como Timmy y Jacob, Mr. Ramsay pierde la oportunidad de captar algo que se le escapa. La narradora no indica precisamente qué es lo que se le escapa, y el lector tendrá que terminar ambas novelas para intuir que la mentalidad de todas estas figuras masculinas

---

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> *To the Lighthouse*, p. 33.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>32</sup> *Idem.*

tiene algo que ver con el horror de la Primera Guerra Mundial, y con todos los conflictos bélicos en general. El hecho de que no fue posible detener la guerra hace pensar en la futilidad de toda esa civilización que encarnan Mr. Ramsay, Jacob, y Percival en *The Waves*.

Pero de nuevo, ¿qué es lo que no ven estos hombres en el mar, qué es lo que se les escapa? Una posible respuesta puede ser que para Woolf, el mar representa también, como se vio en los dos capítulos anteriores, las voces silenciadas de las mujeres, las clases trabajadoras y los pueblos colonizados. No es el mar abierto de *Moby Dick*, de las aventuras de piratas de Stevenson o las de los lejanos e inconmensurables paisajes de Joseph Conrad. Es la voz de “this curious silent unrepresented life”,<sup>33</sup> que queda afuera del discurso público pero que lo rodea en toda su periferia.

*Jacob's Room* empieza con imágenes y sonidos de mar, y termina igualmente en el mar. Clara Durrant (una de las mujeres enamoradas de Jacob) regresa a los acantilados de brezos que ella ama. Allí ella percibe cómo “the suck and sighing of the waves sounded gently, persistently, for ever”. Mrs. Pascoe, uno de los raros personajes de clase trabajadora que tiene voz en las novelas de Woolf, vuelve a la narración en esta penúltima escena contemplando el mar: “Shading her eyes with her hand Mrs. Pascoe stood in her cabbage-garden looking out to sea”; se escuchan los disparos en el Pireo, el puerto de Atenas, y la oscuridad llega a Grecia (la guerra ha comenzado). Finalmente, Betty Flanders escucha también:

“The guns?” said Betty Flanders, half asleep, getting out of bed and going to the window, which was decorated with a fringe of dark leaves.

“Not at this distance,” she thought. “It is the sea.”

Again, far away, she heard the dull sound, as if nocturnal women were beating great carpets. There was Morty lost, and Seabrook dead; her sons fighting for their country. But were the chickens safe? Was that some one moving downstairs? Rebecca with the toothache? No. The nocturnal women were beating great carpets. Her hens shifted slightly on their perches.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> *Complete Works of Virginia Woolf, The Voyage Out*, loc. 3175.

<sup>34</sup> *Jacob's Room*, p. 175.

Después, sólo queda una página más en la novela. En ella, Betty Flanders y Bonnamy, el amigo de Jacob, entran a su habitación vacía, que después de los párrafos anteriores, se siente más vacía aún, un poco ridícula e inútil ante la certera y siempre movible presencia del mar.

En *The Waves* Woolf utiliza el paisaje litoral como tropo central de su texto, pero lo que hace en esta ocasión es muy diferente que en las otras dos novelas, ya que si en estas el mar y la playa tiene connotaciones maternas y femeninas, en los preludios de las partes centrales de *The Waves* la playa se convierte en algo muy distinto: las olas son a veces soldados, otras veces caballos, y como se verá más adelante en detalle, en conjunto los preludios describen una especie de historia del Imperio Británico, o de cualquier imperio.

Puede que sea la novela más políticamente cargada de las tres, y sin embargo, ha sido leída como todo lo contrario, es decir, como la novela de Woolf con menos crítica social, en la que celebra la clase media-alta intelectual y artística de la que ella misma proviene. Hoy en día *The Waves* tiene un lugar honorable en el canon de la literatura inglesa por sus innovaciones técnicas y su belleza lírica –una situación irónica, ya que una de las ideas que Woolf ataca precisamente en *The Waves* es la formación del canon en la literatura inglesa.<sup>35</sup>

No fue hasta 1992 que la doctora Jane Marcus relea esta novela como una crítica a la cultura británica que aparentemente parece celebrar. Hasta entonces, *The Waves* existía dentro de la burbuja de “the other cultural narrative of the ‘high’, where its presence is muted by misreadings and underreadings”.<sup>36</sup> Marcus combina los marcos teóricos y la metodología de los estudios culturales, el feminismo, el marxismo y el poscolonialismo en su lectura de *The Waves*, analizándolo como un texto antifascista que expone la complicidad entre los poetas y la creación del nacionalismo; la absurda muerte del héroe y su legitimación por los poetas dentro de la cultura imperialista británica (la política cultural de

---

<sup>35</sup> “Its [*The Waves*] parody and irony mock the complicity of the hero [Percival] and the poet [Neville and Bernard] in the creation of a collective national subject through an elegy for imperialism without a modernist rejection of social responsibility” (Marcus, *op. cit.*, p. 63).

<sup>36</sup> MARCUS, *op. cit.*, p. 61.

lo canónico) y al mismo tiempo desenmascara el papel de las mujeres dentro de lo que ella (Marcus) denomina “el carnaval poscolonial”.

Woolf divide la novela en nueve partes no numeradas, que por razones prácticas es posible denominar “capítulos”, precedidos por un prelude cada uno. Los preludios, impresos en cursivas, son el marco de la narración de la novela, y en ellos un narrador omnisciente describe un paisaje litoral que se va transformando del amanecer al anochecer. Cuando se leen seguidos, claramente simbolizan no solo el transcurrir de la vida humana desde la infancia hasta la muerte, sino también el ascenso y la caída de un imperio, el que sea –en este caso el británico. En la playa Woolf encuentra (como Cam en *To the Lighthouse*) un microcosmos en el que se reflejan todos los demás universos inscritos en *The Waves*. Todos los elementos de este paisaje marino –el sol, las olas, las rocas, los pájaros, la casa– juegan un papel simbólico que coincide con los diferentes estados de los seis personajes de la novela, –Bernard, Louis, Neville, Rhoda, Jinny y Susan– y también con el Imperio Británico, con su cultura, sus miedos, sus culpas y la forma de vida que encarnan los personajes.

El primer prelude es todo suavidad, indeterminación: “*The sea was indistinguishable from the sky*”.<sup>37</sup> Las olas aún no son olas, sino latidos de una fuerza que sólo se adivina vagamente bajo la superficie del mar. Poco a poco la claridad del sol hace que todo se vuelva transparente, hasta que finalmente, como si una mujer levantara una lámpara detrás del horizonte, el sol enciende el mar de color dorado. La luz tiene la delicadeza de un abanico. El interior de la casa es “*dim and unsubstantial*”.<sup>38</sup> En el segundo prelude los objetos se empiezan a distinguir tímidamente: “[...] *and the dew dancing on the tips of the flowers and leaves made the garden like a mosaic of single sparks not yet formed into one whole [...]*”.<sup>39</sup> Este prelude precede al capítulo en el que los personajes se separan por primera vez desde su infancia: los niños van a una escuela, las niñas a otra diferente. Empiezan la diferenciaciones y el desarrollo de la individualidad, con resultados distintos en cada caso.

---

<sup>37</sup> *The Waves*, p. 7.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 29.

En el tercer preludio el sol sigue su curso, indefectible, y ahora la luz es casi directa, lo que produce también sombras más definidas. Las olas dejan una estela de detritos: maderas, algas, pasto seco, *“as if some light shallop<sup>40</sup> had foundered and burst its sides and the sailor had swum to land and bounded up the cliff and left his frail cargo to be washed ashore”*. La irrupción de un posible naufragio y su marinero confunde el orden esperado. También los pájaros, que ahora cantan al unísono, desconciertan al lector: en su canción se percibe miedo, y en sus gestos una curiosidad furiosa por todo lo que les rodea. Los pájaros se fijan en el mundo oscuro que se arrastra por debajo de las briznas de pasto y de flores, *“the dark avenues into the unlit world where the leaf rots and the flower has fallen”*.<sup>41</sup> La parte oscura y podrida de la vida se hace visible por primera vez en este preludio, y los pájaros la exploran:

*Then one of them, beautifully darting, accurately alighting, spiked the soft, monstrous body of the defenceless worm, pecked again and yet again, and left it to fester. Down there among the roots where the flowers decayed, gusts of dead smells were wafted; drops formed on the bloated sides of swollen things. [...] The gold-eyed birds darting in between the leaves observed that purulence, that wetness, quizzically. Now and then they plunged the tips of their beaks savagely into the sticky mixture.*<sup>42</sup>

La vida de los personajes en este capítulo se volverá más complicada; se empiezan a perfilar los lados más oscuros de cada uno de ellos. Insinceridad, desorden, anhelos, envidias y rencores van apareciendo en los monólogos. Y por primera vez, en este preludio se escucha un sonido ajeno a un paisaje que hasta este momento se había limitado a la playa, el jardín y la casa: *“The wind rose. The waves drummed on the shore, like turbaned warriors, like turbaned men with poisoned assegais who, whirling their arms on high, advance upon the feeding flocks, the white sheep.”*<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Palabra de origen vasco (chalupa) para denominar una embarcación pequeña, de remos (una lancha).

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>43</sup> *Idem.*

Las olas se escuchan como guerreros africanos. “Assegai”, o azagaya en español, es un arma que se lanza con la mano como una jabalina; es propia del sur de África, y en este caso trae veneno en la punta. Los guerreros avanzan sobre los rebaños de ovejas distraídas (y blancas), pastando. La interpretación de Jane Marcus, que en una primera lectura puede parecer sorprendente, de que Woolf está problematizando lo racial como una cuestión central del texto, se vuelve aquí posible. Dice Marcus: “I want to claim here that Woolf, in 1931, despite her personal privilege in class terms, prophesied the doom of the insular ‘civilization’ that produced her [...] by specifically problematizing whiteness as an issue”<sup>44</sup>, e indica que en *The Waves* la palabra “blanco” o “blancura” se repite 117 veces. Sin embargo, la cuestión de la raza todavía no era un tema de debate público en Inglaterra, y no lo fue hasta mucho más tarde.<sup>45</sup> Woolf escogió cuidadosamente este motivo de las “assegais” y los guerreros con turbantes. Es posible que representen las tierras colonizadas, que penetran el paisaje del litoral, y no de forma pacífica.

En el siguiente prelude, el cuarto, las olas caen sobre la orilla como caballos galopando, y el velo de agua que levantan se compara con las lanzas que los jinetes arrojan por encima de sus cabezas. El mar se asemeja a una máquina musculosa:

*They fell with the concussion of horses’ hooves on the turf. Their spray rose like the tossing of lances and assegais over the riders’ heads. [...] They drew in and out with energy, the muscularity of an engine which sweeps its force out and in again.*<sup>46</sup>

Los pájaros en este prelude parecen soldados uniformados: “*They sang exposed without shelter, to the air and the sun, beautiful in their new plumage, shell-veined or brightly mailed; [...] They sang as if the edge of being were sharpened and must cut; [...] they descended, dry-bleaked, ruthless, abrupt*”. Ya alimentados con caracoles y gusanos, suben

---

<sup>44</sup> MARCUS, *op. cit.*, p. 39.

<sup>45</sup> “Public awareness of racist discrimination at ‘home’, however, was less developed in England than in America, where it was in turn less central than it is today. [...] Some left-wing writers [in the 1950s] and politicians were protesting against racial inequalities, but anti-racism movements had not yet begun. An issue, however, with much greater presence than at present was that the general population must undertake some responsibility for international affairs (CUDDY-KEANE, *op. cit.*, pp. 236-237).

<sup>46</sup> *The Waves*, p. 108.



a las ramas más altas del árbol para contemplar desde arriba “*the country white with blossom, flowing with grass, and the sea which beat like a drum that raises a regiment of plumed and turbaned soldiers*”. La escena da la sensación de esplendor militar, no hay sombras, y todo es plenitud. Este es el prelude que precede el último encuentro con Percival, el héroe al que todos adoran. Bernard lo llama “un dios” sin ambigüedades: masculino, violento, un poco ausente, (no lee a Shakespeare), y en algunas de sus descripciones se parece mucho al dictador que Woolf, diez años después, describirá así en *Three Guineas*:

Another picture has imposed itself upon the foreground. It is the figure of a man; some say, others deny, that he is Man himself, the quintessence of virility, the perfect type of which all the others are imperfect adumbrations. He is a man certainly. His eyes are glazed; his eyes glare.<sup>47</sup>

Y aquí la primera descripción de Percival en *The Waves*, en palabras de Neville, el poeta, que se asemeja notablemente a la anterior:

There he sits, upright among the smaller fry. He breathes through his straight nose rather heavily. His blue, and oddly inexpressive eye, are fixed with pagan indifference upon the pillar opposite. He would make an admirable churchwarden. He should have a birch and beat little boys for misdemeanours. [...] He is remote from all of us in a pagan universe. But look—he flicks his hand to the back of his neck. For such gestures one falls hopelessly in love for a lifetime. Dalton, Jones, Edgar and Bateman flick their hands to the backs of their necks likewise. But they do not succeed.<sup>48</sup>

Percival no muere en una batalla con gran honor, sino en un accidente desafortunado en la India. Woolf parece estar mofándose del vínculo emocional entre los compañeros de una escuela elitista británica; expone el culto al héroe y la complicidad del

---

<sup>47</sup> *Three Guineas*, p. 142.

<sup>48</sup> *The Waves*, p. 36.

poeta en la creación de este héroe violento, misógino y racista.<sup>49</sup> El siguiente interludio, el quinto, da paso al punto álgido del sol en el cielo y anuncia la muerte del héroe. En ningún otro interludio sucede esto: el sol en su zenit ilumina tierras lejanas que evocan sutilmente pero sin ambigüedades a colonias europeas en Asia, América o África:

*The sun had risen to its full height. [...] Now the sun burnt uncompromising, undeniable. [...] or it fell upon the arid waste of the desert, here wind-scoured into furrows, here swept into desolate cairns, here sprinkled with stunted dark-green jungle-trees. It lit up the smooth gilt mosque, the frail pink-and-white card houses of the southern village, and the long-breasted, white-haired women who knelt in the river bed beating wrinkled cloths upon stones. Steamers thudding slowly over the sea were caught in the level stare of the sun... [...] The waves fell; withdrew and fell again, like the thud of a great beast stamping.*<sup>50</sup>

Este quinto preludio anuncia la muerte del héroe, Percival, y lo que él representa: el Santo Grial, el imperio, Cambridge, el héroe nacional británico celebrado en la poesía canónica. No es el mar promisorio de “Britannia Rules the Waves”, ni el océano de los empresarios como Louis, marcado por rutas comerciales, camino de entrada de bienes, riqueza, conocimiento y aventuras:<sup>51</sup> es amenazante y desconocido, e invade la playa. Y en cierta medida, no es que venga a invadir, sino que viene como consecuencia de una invasión. En ambos preludios, significativamente, aparecen sombras escondidas en la casa, acechantes, sombras que no estaban descritas en los otros preludios. En el cuarto: “*And as the light increased, flocks of shadows were driven before it and conglomerated and hung in many-pleated folds in the back-ground*”.<sup>52</sup> Y después, en el siguiente preludio (el quinto): “*Behind their conglomeration [se refiere a la conglomeración de armarios y libreros] hung a zone of shadow in which might be a further shape to be disencumbered of shadow or still*

---

<sup>49</sup> MARCUS, *op. cit.*, p. 64.

<sup>50</sup> *The Waves*, p. 150.

<sup>51</sup> Louis dice: “I roll the dark before me, spreading commerce where there was chaos in the far parts of the world. [...] I like to hear the soft rush of the lift and the thud with which stops on my landing and the heavy male tread of responsible feet down the corridors. So by dint of our united exertions we send ships to the remotest parts of the globe; replete with lavatories and gymnasiums. The weight of the world is on our shoulders” (*The Waves*, p. 169).

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 110.

*denser depths of darkness.*<sup>53</sup> Las sombras a partir de este preludio cada vez tomarán más predominancia, no sólo en la casa, sino en todo el paisaje. Además, el tono de los preludios se vuelve otoñal: en el sexto se describe la recogida de las mazorcas, y en el séptimo ya todo el maíz está podado (*“Now the corn was cut. Now only a brisk stubble was left of all its flowing and waving”*<sup>54</sup>). En el último preludio la oscuridad que había estado atrapada en la casa invade todo. De nuevo, como en el primer preludio, *“sky and sea were indistinguishable”*, pero esta vez no es la luz lo que envuelve todo, sino la oscuridad, una insistente oscuridad que se describe como líquida:

*As if there were waves of darkness in the air, darkness moved on, covering houses, hills, trees, as waves of water wash round the sides of some sunken ship. Darkness washed down streets eddying round single figures, engulfing them; [...] Mounting higher, darkness blew along the bare upland slopes, and met the fretted and abraded pinnacles of the mountain where the snow lodges for ever on the hard rock even when the valleys are full of running streams and yellow vine leaves, and girls, sitting on verandahs, look up at the snow, shading their faces with their fans. Them, too, darkness covered.*<sup>55</sup>

“Past time, past history we went”,<sup>56</sup> dice Bernard, la única voz de este último capítulo en la que el personaje enfrenta el final de una vida que no logró cumplir las promesas de la juventud. La oscuridad del preludio, que proviene de la casa, se puede interpretar como los lados oscuros del reino británico –los pueblos colonizados, las mujeres, la clase trabajadora, los enfermos–, es decir, el carnaval poscolonial de Marcus, que envuelve todo y termina con la cultura representada por el héroe Percival, los poetas/escritores Bernard y Neville, el hombre de negocios Louis, y las tres mujeres que los acompañan (figuras imposibles de rescatar para una lectura feminista, dice Jane Marcus, ya que son cómplices del sistema que las define).

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 277.

A lo largo de todo el texto apenas hay referencias a fechas, nombres de ciudades, eventos o atributos específicos que puedan enmarcar a los soliloquios en un tiempo histórico. Woolf deja abiertas muchas ventanas para interpretar su texto, y una posible es la de entender la oscuridad de este último preludio como la que la autora y los personajes perciben sondeando el fin del imperio,<sup>57</sup> análisis congruente con lo que se planteó al principio de este capítulo: que la autora está resignificando el simbolismo nacionalista del mar. El patriotismo que enciende los corazones al cantar “Britannia Rules the Waves” es la oscuridad de ese último preludio, esas sombras que previamente se describen como agazapadas en la casa y que finalmente se extienden para envolver todo: el mar, la playa y la montaña lejana perpetuamente cubierta de nieve. Woolf polemiza el símbolo nacional del mar, apuntando hacia otros significados y representaciones que no tienen que ver con prosperidad, expansión y aventuras coloniales; un mar sin rutas comerciales ni olas gobernadas por Britannia, sino una playa con una madre y sus hijos al atardecer.

---

<sup>57</sup> MARCUS, *op. cit.*, p. 85.

## Conclusión

I argue that in Woolf's writing, images of the sea configure a dimension that is simultaneously aesthetic and philosophical and should be reconsidered as pivotal metaphors at the heart of her politics.  
Patrizia Muscogiuri<sup>1</sup>

Al introducirse en la obra y la vida de Virginia Woolf, la sensación es precisamente la de estar ante un océano inmenso de ensayos, cuentos, novelas, cartas y diarios. La pequeña Virginia Stephen desde los seis años fue una especie de editora general del periódico doméstico *The Hyde Park Gate News*<sup>2</sup> que los hermanos Stephen escribían en equipo bajo la tutela de sus padres y en el que “publicaban” cuentos, noticias, anuncios y dibujos. Empezó de niña y nunca, excepto cuando estaba demasiado enferma para hacerlo, dejó de escribir. Escribió para entender el mundo, como forma de estar en el mundo: escribir dio sentido a su vida.<sup>3</sup> Y el mar está presente en su discurso y su pensamiento desde entonces, como un estribillo al que siempre regresa.

Al hacer el intento de analizar lo que significó el mar para ella, y al ser este símbolo tan intensamente personal y al mismo tiempo universal, es decir, tan complejo y rico, se fueron definiendo tres aspectos que recorren toda su obra: sus innovaciones y experimentos formales, su lado filosófico-místico y su postura política. Los tres están interconectados, y la imagen del mar los contiene, los explica y les da coherencia. Virginia Woolf fue una escritora del mar, como Herman Melville y Joseph Conrad, pero a su manera propia, diferente de ellos de formas radicales, aunque compartiendo con estos escritores la búsqueda de conocimiento, la formulación de una “especie de filosofía”.<sup>4</sup>

Su mar no es árido y desierto como los vastos océanos de los marineros y los exploradores. Como espacio de ficción, en la mayoría de las instancias en las que aparece

---

<sup>1</sup> MUSCOGIURI, *op. cit.*, p. 101

<sup>2</sup> LEE, *op. cit.*, p. 107

<sup>3</sup> Raquel SERUR en clase el 22 de febrero, 2017.

<sup>4</sup> “The voice of the water seems to make poets of all novelists with philosophical minds.” (SCHLACK, *op. cit.*, p. 47).

lo describe en relación con la orilla, con la madre y los niños en la playa, con la casa, el jardín, los acantilados y los faros. Como metáfora del subconsciente, nunca es un mar del todo trascendental o espiritual: siempre pasa un trolebús o hay una anciana vendiendo sardinas; siempre hay algo que distrae a la conciencia cuando bucea en las profundidades, que la hace regresar a la superficie y asombrarse con la aparición de un vestido, una fiesta, una mariposa nocturna o una persona interesante. En su narrativa como en su vida, estos dos estados, lo profundo y la superficie, lo interno y lo externo, nunca son opuestos: se mezclan, se unen, no son separables<sup>5</sup> y vienen y van en una pulsión rítmica.

Virginia Woolf, a diferencia de Conrad y Melville, nunca hizo un gran viaje por mar. Lo más lejos que llegó en su carrera náutica fueron algunos trayectos en el Peloponeso, en su viaje a Grecia con sus hermanos en 1906,<sup>6</sup> además de los paseos ocasionales por la costa británica a lo largo de toda su vida. Su experiencia del mar, como la de la mayoría de las mujeres incluso hasta hoy en día, la vivió sobre todo desde la playa, con los talones hundidos en la arena y la vista hacia el horizonte, y la orilla se convirtió en su símbolo predilecto, así como otros autores escogieron la isla, el barco, la ballena, la tormenta o el motín a bordo.

En vez de tierras lejanas, Woolf exploró regiones recónditas de la psique humana, siempre desde su propia perspectiva de mujer (sin hijos, escritora, lectora, socialmente privilegiada, inglesa, de mente andrógina y por momentos, gravemente enferma). En una etapa de la literatura inglesa en la que los escritores se revelaban ante formas anteriores a través de textos ininteligibles, fraccionarios y que revelan decepción ante la humanidad, Woolf no abandona lo tierno, lo ordenado y lo completo: la esperanza, sobre todo la esperanza de una unidad y una conexión cósmica: “The cosmic, metaphysical truth of existence would seem to be a sea truth, of wave like structure”.<sup>7</sup> *The Waves*, su gran logro, el libro del que ella misma estaba más orgullosa, implicó escuchar la voz del mar, imbricar

---

<sup>5</sup> “[In Woolf] there is no deep, essential silent self, neatly divided off from the superficial, garrulous social self.” LEE, *op. cit.*, p. 569.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>7</sup> SCHLACK RANGLES, *op. cit.*, p. 54.

su ritmo en el discurso para crear una estructura formal inédita y contundente en la que se inscribe una multitud de capas de significado. Sus lecturas posibles son infinitas.

Finalmente, en su uso informado del símbolo nacional, Woolf establece una postura política altamente original que la distancia incluso de sus seres más allegados como su propio esposo, Leonard Woolf, o sus amigos del grupo Bloomsbury. Woolf se queda sola ante el mundo en muchos aspectos, pero la suya es una soledad intermitente, salpicada de momentos de conexión total con el momento presente. No es una soledad desesperante, sino voluntaria, explorada al máximo y disfrutada, que combina con baños en el mar de la humanidad común.

A veces pareciera como si la mente de Woolf fuera un aparato de radio que puede sintonizar las dos frecuencias (AM y FM), es decir, lo profundo y lo superficial, con un pequeño cambio de postura. Dentro de estas frecuencias principales, se escuchan una infinidad de estaciones. Las voces son también ondas, olas que se mueven por la atmósfera y que pasan inadvertidas y silenciosas. "Silence is the ocean of the unsaid, the unspeakable, the repressed, the erased, the unheard. It surrounds the scattered islands made up of those allowed to speak and of what can be said and who listens. Silence occurs in many ways for many reasons; each of us has his or her own sea of unspoken words", dice Rebecca Solnit.<sup>8</sup> Woolf era como una de esas islas dispersas en el océano del silencio, que por una serie de circunstancias afortunadas (como ser dueña de su propia imprenta y editorial) logró describir el mundo con su propia voz; pero como un radio, transmitió también la voz de muchos otros, y de "lo otro" (de lo que como los animales, las piedras, la luz, no habla con palabras). Sin duda, la voz del mar se percibe en el fondo de toda su escritura.

---

<sup>8</sup> Rebecca SOLNIT, *The Mother of All Questions. Further Feminisms*. Chicago: Haymarket Books, 2017. Kindle Book, loc. 175.

## Bibliografía

### Libros y ensayos citados y consultados

- Auden, W. H. *The Enchafèd Flood* (1950). New York: Vintage Books, 1967.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. The Representation of Reality in Western Thought*. (1953), Princeton: Princeton University Press, 2003.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. (1942), Ida Vitale, trad., México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Bradshaw, David, “‘The Purest Ecstasy’: Virginia Woolf and the Sea”. *Modernism on Sea. Art and Culture at the British Seaside*. Feigel, Lara, and Alexandra Harris, ed., Oxford: Peter Lang Ltd., 2009, pp. 101-115.
- Carson, Rachel. *The Sea Around Us*, (1950). New York: Oxford University Press, 1989.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- Czarnecki, Kristin, y Carrie Rohman, eds. *Virginia Woolf & The Natural World, Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Clemson: Clemson University Digital Press, 2011.
- McNeer, Rebecca, “Virginia Woolf: Natural Olympian: Swimming and Diving as Metaphors for Writing”, pp. 95-100.
- Muscogiuri, Patrizia, “‘This, I fancy, must be the sea’: Thalassic Aesthetics in Virginia Woolf’s Writing”, pp. 101-107.
- Swanson, Diana, “‘The Real World’: Virginia Woolf and Ecofeminism”, pp. 24-34.
- Freedman, Ralph. *The Lyrical Novel. Studies in Hermann Hesse, André Guide and Virginia Woolf*, (1963). Princeton: Princeton University Press, 1971.
- Friedman, Norman. “The Waters of Annihilation. Double Vision in *To the Lighthouse*”. *ELH*, Vol. 22, No. 1 (Mar., 1955), pp. 61-79, The John Hopkins University Press. [Jstor.org/stable/2872005](http://Jstor.org/stable/2872005).
- Fry, Roger. “An Essay in Aesthetics”. *New Quarterly*, 1909, London: Chatto and Windus Ltd. Web Free Article.



- Hussey, Mark. *The Singing of the Real World. The Philosophy of Virginia Woolf's Fiction*. Columbus: Ohio State University Press, 1986.
- Kane, July. "Varieties of Mystical Experience in the Writings of Virginia Woolf". *Twentieth Century Literature*, Vol. 41, No. 4 (Winter, 1995), pp. 328-349, Duke University Press. [Jstor.org/stable/441534](http://Jstor.org/stable/441534).
- Koulouris, Theodore. "Jacques Derrida in Virginia Woolf: Death, Loss and Mourning in Jacob's Room". *Pacific Coast Philology*, Vol. 46 (2011), pp. 65-79, Penn State University Press on behalf of the Pacific Ancient and Modern Language Association (PAMLA). [Jstor.org/stable/41413532](http://Jstor.org/stable/41413532).
- Lee, Hermione. *Virginia Woolf*. New York: Vintage Books, 1996.
- Le Guin, Ursula K. *The Wave in the Mind. Talks and Essays on the Writer, the Reader and the Imagination*. Boston: Shambala Publications, Inc., 2004.
- Marcus, Jane. "Brittania Rules *The Waves*", en *Hearts of Darkness. White Women Write Race*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004. Google Book, pp. 59-85.
- O'Hara, Daniel T. *Virginia Woolf and the Modern Sublime: The Invisible Tribunal*. New York: Palgrave MacMillan, 2015.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Grupo Editorial Siglo XXI & Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1998.
- Rich, Susanna. "'De Undarum Natura': Lucretius and Woolf in *The Waves*". *Journal of Modern Literature*, Vol. 23, No. 2 (Winter, 1999-200), pp. 249-257, Indiana University Press. [Jstor.org/stable/3831924](http://Jstor.org/stable/3831924).
- Rodal, Jocelyn. "'One World, One Life': The Politics of Personal Connection in Virginia Woolf's *The Waves*". Tesis de licenciatura: Massachusetts Institute of Technology, June 12th, 2006.
- Sellers, Susan, ed. *The Cambridge Companion to Virginia Woolf. Second Edition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Carr, Helen. "Virginia Woolf, Empire and Race", pp. 197-213.
- Cuddy-Keane, Melba. "Virginia Woolf and the public sphere", pp. 231-247.
- Schlack Randles, Beverly. "The Waves of Life in Virginia Woolf's *The Waves*", en Tymieniecka, Anna-Teresa, ed. *Poetics of the Elements in the Human Condition: The Sea. From Elemental Stirrings to Symbolic Inspiration, Language, and Life-*

*Significance in Literary Interpretation and Theory*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1985, pp. 45-56.

Silver, Brenda R. “‘Anon’ and ‘The Reader’: Virginia Woolf’s Last Essays”. *Twentieth Century Literature*, Vol. 25, No. 3/4, Virginia Woolf Issue (Autumn –Winter, 1979), pp. 356-441, Duke University Press. [Jstor.org/stable/441326](http://www.jstor.org/stable/441326).

Solnit, Rebecca. *The Mother of All Questions. Further Feminisms*. Chicago: Haymarket Books, 2017.

Waugh, Patricia. *Practicing Postmodernism Reading Modernism*, Londres: Edward Arnold, 1992.

Whitworth, Michael H. *Virginia Woolf*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Wordsworth, William, and Samuel Taylor Coleridge. *Lyrical Ballads with a Few other Poems* (1798). Londres: Penguin Books, 1999.

### **Obras de Virginia Woolf**

*The Waves*, (1931). Orlando: Harcourt, 1978.

*To the Lighthouse*, (1927). Orlando: Harcourt, 1981.

*Jacob’s Room & The Waves (Two Complete Novels)*, (1923, 1931). New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1959.

*Three Guineas*, (1938). New York: Harcourt, 1966.

*A Room of One’s Own*, (1928). New York: Penguin Books, 2004.

*Complete Works of Virginia Woolf*, OBG Classics, Kindle Book, Page2Page, 2017.

*Monday or Tuesday: Eight Stories*, (1921). Start Publishing LLC, 2012. eBook.

*Flush. A Biography*, (1933). London: Vintage, Random House, 2002.

*Orlando*, (1928). New York: Rosetta Books, 2002. eBook.

“Mr. Bennet and Mrs. Brown”, 1924.

<http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf>