

Las vidas de Virginia Woolf

Posted on 10 de enero de 2016 by Martín Schifino

En abril de 1938, después de un largo periodo de documentación, Virginia Woolf empezó a redactar la biografía de Roger Fry, pintor, crítico de arte, conservador de museos y amigo cercano; se trataba, como anotó en su diario, de una «oportunidad espléndida y difícil» de probar con el género. Los adjetivos describían dos caras de una misma moneda. Avalada por la hermana y albacea de Roger, Margery Fry, Woolf se hallaba en una posición de privilegio para consultar manuscritos, reunir la correspondencia del biografiado, acceder a información dispersa en publicaciones y convocar los testimonios de amigos; pero esa masa documental le planteaba la primera dificultad: «Dios mío, ¿cómo se escribe una Biografía? –preguntaba en mayo a Vita Sackville-West, que para entonces había publicado varias–. Dímelo tú. Estoy enloquecida con los papeles de Fry. ¿Cómo se hace para lidiar con los hechos, que son tantos y tantos y tantos? ¿O debería, según mi tendencia, servirme de la ficción? ¿Y qué es una vida?»

Es notorio cómo los problemas prácticos se precipitan hacia la metafísica. La tendencia de Woolf, en cualquier caso, era responder a la última pregunta en clave novelística, imaginando de manera minuciosa y a menudo fragmentaria las vibraciones emocionales de sus personajes; pero sabía que el método del biógrafo sería distinto. Pronto descubrió que no era menos arduo. El 12 de abril de 1938 anotó en su diario que «buena parte es un trabajo de

bestia de carga»; quince días después: «Me duelen los ojos por *Roger* y me horroriza un poco la idea de lo pesado que me resultará este libro». Se conminaba a acortar y aligerar los episodios, a evitar «una larga y prolija narración literal». Aun así, no dejaba de preocuparle lo comentado con Sackville-West: «¿Cómo puede una distanciarse de los hechos, cuando allí están, contradiciendo mis teorías? He ahí un problema». En concreto, Woolf no quería producir un retrato «de los de la Royal Academy», una visión clásica, pero, ¿qué opciones tenía? Como a menudo en ella, la reflexión personal se tradujo en un ensayo y, al año siguiente, publicó «El arte de la biografía», donde repasaba más o menos toda la tradición biográfica inglesa. El ensayo no fue tan seminal como «La narrativa moderna», o «El señor Bennett y la señora Brown», en los que Woolf pasaba revista a la novela contemporánea, pero debe leerse a la luz de una misma búsqueda: cómo representar a una persona por escrito.

Woolf empieza por definiciones que pueden sonar un tanto obvias, pero que son esenciales para su indagación: «el arte de la biografía es la más restringida de todas las artes»; o: «El novelista es libre; el biógrafo está atado». Las ataduras, por supuesto, son los hechos. Y nadie se hubiera sorprendido de ello. Woolf, sin embargo, saca una conclusión que es una especie de desafío: «El biógrafo está atado a los hechos; pero, siendo así, tiene derecho a usar todos los hechos conocidos». Con un toque novelístico, especifica: «Si Jones tiró las botas a la cabeza a la criada, tenía una querida en Islington o apareció en una zanja tras una noche de juerga, el biógrafo ha de poder decirlo, al menos hasta donde lo permiten las leyes contra la difamación». Si algo no tenía sentido, en todo caso, era continuar con la biografía victoriana, un género que, en el ensayo «La nueva biografía» (1927), Woolf había llamado «un monstruoso nacimiento híbrido». El problema se situaba en la encrucijada del arte y la moral. Aunque las biografías victorianas podían ser montañas fácticas, con sólidas bases en el mundo de los hechos documentados, al cabo «distorsionaban la personalidad», porque mostraban la vida de los «grandes hombres» como ejemplos edificantes, sin indagar más allá de la imagen pública. Traían poco sobre botas, menos sobre juergas y ni una palabra sobre Islington.

Si bien Woolf no lo dice en estos términos, esas biografías guardaban una relación bastante estrecha con uno de sus lejanos modelos genéricos: las vidas de santos. Se escribían casi siempre *ad maiorem gloriam* del biografiado, con el presupuesto de que la gloria justificaba el relato de una vida, más o menos como las hazañas justificaban la épica. El paradigma acabaría cayendo por un cúmulo de factores socioculturales largos de desentrañar, pero lo indudable es que, entre la muerte de la reina Victoria y el nacimiento del foxtrot, las hagiografías profanas perdieron algo de su atractivo en el imaginario británico. A ese desplazamiento en la conciencia crítica alude en parte Woolf cuando afirma, en la década

siguiente, que «en o alrededor de diciembre de 1910 el carácter humano cambió» (la fecha tiene que ver con Roger Fry, como veremos). Pero, si uno busca un momento simbólico más relevante aun para la biografía, quizá ninguno sea mejor que el 8 de noviembre de 1912, cuando el biógrafo en ciernes Lytton Strachey, que acababa de tener una idea de las que hacen época, escribió a Woolf que sus predecesores victorianos le parecían unos «hipócritas con la boca torcida». A tono con esa irreverencia, escribiría *Victorianos eminentes*, una colección de cuatro biografías breves que mostraba los pies de arcilla de cuatro marmóreas figuras de la era anterior. ¿Qué decía eso del biógrafo? Que su deber, como consigna Strachey en la introducción, era «preservar la apertura de miras. No le compete ser elogioso; le compete exponer los hechos del caso».

Como miembro de la misma generación cansada de beatería victoriana, Woolf secundó esa conclusión tanto en cartas a Strachey como en ensayos. «El arte de la biografía» es un caso particular de estos últimos; en él, mientras declara sus propios ideales, Woolf hace un repaso de la obra de Strachey, incluidas sus biografías de las reinas Victoria y Elisabeth, para criticar sus traspiés y ampliar la intuición fundamental de *Victorianos eminentes*: «El biógrafo ha de ir por delante de nosotros –elabora Woolf–, como el canario del minero, probando la atmósfera a fin de detectar la falsedad, la irrealidad y la presencia de convenciones obsoletas. Su sentido de la verdad debe ser vivaz y cuidadoso. Aun así, dado que vivimos en una era en que periódicos, cartas, diarios apuntan cientos de cámaras a todos los personajes desde todos los ángulos, debe estar dispuesto a admitir versiones contradictorias de los mismos hechos». Y remata: «de esta diversidad extraerá, no una confusión, sino una unidad más rica». El biógrafo, para Woolf, podrá acercarnos un retrato revelador: «Puede darnos el dato creativo; el dato fecundo; el dato sugerente y proteico».

Los hechos le resultaban espinosos, la escritura quedaba por detrás de la vida, el personaje se le escapaba

¿Y cómo andaban, entretanto, los datos que ella misma iba reuniendo en *Roger Fry*? Un año después de empezado el proyecto, seguía repitiendo las mismas quejas que al principio. En abril de 1939, por ejemplo, se refiere en su diario al problema de la selección: «Tengo la cabeza horadada de tanto intentar dar forma al capítulo sobre el matrimonio de Roger»; y, al mes siguiente, en un aparte de su autobiografía inconclusa, «Apuntes del pasado», casi se rinde: «La faena de crear una vida coherente de Roger se ha vuelto de nuevo intolerable». Los hechos le resultaban espinosos, la escritura quedaba por detrás de la vida, el personaje se le escapaba. Es oportuno recordar que, en el ensayo «Character in Fiction», Woolf había anotado que los novelistas pasaban por la experiencia de encontrarse con un personaje que les decía: «Atrápame si puedes». Ahora, para colmo, se lo susurraba un muerto. Años antes, mientras revisaba documentos, Woolf había escrito en su diario: «Al leer a Roger siento que

me ronda»; y enseguida: «Qué extraña amistad póstuma, en cierto modo más íntima que cualquiera que he tenido en vida. Las cosas que adivinaba ahora se revelan; y la voz real se ha ido». Uno la imagina –y sólo nos queda la imaginación– rodeada de papeles, recordando episodios, consultando detalles con Margery y desesperándose por «atrapar» al hombre.

Si lo consiguió o no, es otro tema. Se sabe que quedó poco satisfecha con el resultado, pese a que la biografía tuvo una recepción positiva entre quienes la leyeron con conocimiento de causa. En particular, Margery Fry elogió el retrato «vívido e interesante» de su hermano, mientras que la hermana de Woolf, Vanessa Bell, le confesó que había llorado al reencontrarse con Roger en sus páginas. Pero esas reacciones decían tanto sobre las lectoras como sobre la lectura. El testimonio más elocuente es quizá el de Leonard Woolf, que desde un principio juzgó *Roger Fry* mal enfocado y corto de inspiración. Virginia, al consignar esa opinión en su diario, da pocos detalles, pero Leonard agregó años después en sus memorias: «La presentación ordenada de la realidad impone implacablemente un férreo patrón sobre el escritor que trata de discernirla y describirla en el infinito calidoscopio de los hechos, y no casaba bien con el método ni la imaginación de Virginia». El resultado, como bien señala, es una narración deslavazada, incluso algo simplista. Fry aparece sobre todo a través de sus escritos, citados en grandes extractos por Woolf, que la mitad de las veces se reserva cualquier comentario y la otra mitad se decanta por la exposición circunspecta. Viniendo de la pluma que había escrito una biografía imaginaria tan deliciosamente irónica como *Orlando*, el tono es atípico; pero hay también insólitas lagunas, escamoteos y, en lo que a la vida privada se refiere, una especie de recato victoriano. No es sólo que la biógrafa dé un paso atrás cuando su propia historia se cruza con la del personaje, como en el viaje que compartieron a Grecia: ni siquiera se atreve a decir que Fry había sido amante de Vanessa.

Reacia a las revelaciones, Woolf pinta únicamente las grandes líneas de la vida de Fry. En la primera página asienta que «nació el 14 de diciembre de 1866» y, cuatrocientas más tarde, que murió el 9 de septiembre de 1934. Entre medias, la división clásica de infancia, años de formación y vida adulta nos lleva diligentemente hasta el momento en que Fry alcanza la consagración profesional. Sin tener nada de erróneo, el enfoque cronológico tampoco es especial y, una vez más, sorprende que una escritora como Woolf, acostumbrada a curvar el tiempo en pos de resonancia simbólica o caracterológica, se contente con presentar una vida como una cosa tras otra. Woolf aprovecha un par de bazas: la primera es la correspondencia de viajes del propio Fry, quien, nada más llegar a una ciudad extranjera (le encantaban París y Florencia), solía despachar un informe sensorial para beneficio de sus amigos. La segunda son sus libros y sus artículos, con los que, como biógrafa, puede discutir de igual a igual. Si de ese diálogo surgen las mejores páginas del libro, una mención especial merece el capítulo dedicado al rol de conservador que desempeñó Fry en la famosa exposición de pintores

«posimpresionistas» celebrada en 1910 en la Grafton Gallery de Londres. Fry –anota Woolf– «consideraba de suma importancia aquella exposición. Pero lo extraordinario fue que logró que otras personas la consideraran igualmente importante. Su entusiasmo se contagiaba. Todo el mundo debía ver lo que él veía en esos cuadros: debía compartir su sensación de descubrimiento». No mucho más puede pedir un crítico. Pero Woolf, proyectando ese entusiasmo hacia la historia, identifica en Fry la chispa de una indagación que se propagaría por las artes y la literatura inglesas: con los posimpresionistas, muchas certezas heredadas habrían comenzado a temblar y la representación de la conciencia a modificarse (de ahí lo de que «en o alrededor de noviembre de 1910 el carácter humano cambió»). Por desgracia, esta provocadora línea de argumentación no se desarrolla en *Roger Fry*; para seguirla, el lector deberá volver al ensayo «El señor Bennett y la señora Brown».

Lo cierto es que, pese a las digresiones en materia de estética, el recorrido por la vida de Fry apenas se distingue de la «prolija narración literal» que la autora quería evitar. Tampoco se percibe la biografía como aventura intelectual, ni a la biógrafa como exploradora de un mundo íntimo situado más allá de las apariencias. Y no es que a Woolf se le escaparan esas cuestiones: basta leer «Apuntes del pasado», donde anota en qué momento empezó a leer a Freud, para comprobar cuán hondo calaba su conciencia de la experiencia interior; pero al parecer se resistía a multiplicar los conflictos o el examen al retratar a un hombre amable, un amigo que se había convertido en un crítico «más influyente que cualquier otro desde Ruskin». Aun basada en motivos personales, la ironía es evidente. Una escritora que vio las posibilidades de la biografía como pocos de sus contemporáneos, plasmó, en su única incursión en el género, un libro plano y literariamente conservador, como si pasase por alto los descubrimientos de sus novelas para abocarse a una larga entrada de *The Oxford Dictionary of National Biography* que había editado Leslie Stephen, su victorianísimo padre.

Al cabo, pues, la mayor contribución de Woolf a la nueva biografía debe buscarse en el resto de su obra. Como ensayista, no cabe duda de que reflexionó con perspicacia sobre los desafíos de capturar una vida por escrito; también utilizó material biográfico de forma original en la fantasía histórica *Flush* (1937) y en sus dos estudios feministas: *Un cuarto propio* (1929) y *Tres guineas* (1938). Pero hay ecos aún más indirectos de sus preocupaciones. En la segunda mitad del siglo XX, quizá nada modificó la concepción que se tenía del individuo y, por tanto, la forma de retratarlo como las obras de Freud. ¿Y quién publicó esas obras por primera vez en inglés? The Hogarth Press, la editorial que habían fundado los Woolf en 1917, y que se convertiría en uno de los primeros canales para la difusión del psicoanálisis en Gran Bretaña. (El traductor fue el psicoanalista James Strachey, hermano de Lytton). No es casual que las grandes biografías de las letras anglosajonas modernas –el *James Joyce* (1951) de Richard Ellmann, por ejemplo, o el *Marcel Proust*

(1959-1965) de George D. Painter– aparecieran una vez consolidada esa nueva atmósfera mental. Como sus predecesores victorianos, esos libros eran a menudo enormes, pero nada tenían de oficiales ni de formalmente encomiásticos. Utilizaban sin tapujos *todos* los datos disponibles, como pedía Woolf, a fin de presentar los hechos del caso, como quería Strachey. Y de la diversidad extraían una riqueza narrativa hasta entonces inusitada.

Cuando tocó escribir la biografía de la propia Woolf, a grandes rasgos una generación después de su muerte, el enfoque clásico de *Roger Fry* estaba muerto y enterrado. Al igual que la historiografía de que forma parte, la biografía se había acercado a la vida íntima, y de ella se esperaba que aportase un retrato multifacético de la personalidad. La tarea de capturar a Woolf partió como encargo de su marido, un considerable memorialista que escribió cinco volúmenes de autobiografía, y recayó en el sobrino de la autora, el profesor universitario Quentin Bell (hijo menor de Vanessa y Clive Bell). Pero, no por quedar en familia, los pormenores de la historia se barrieron bajo el tapete. Bell recordaría años más tarde su decisión de evitar la parcialidad. Aun sabiendo que la figura de Woolf había sido atacada y que su reputación estaba en horas bajas (corrían los años sesenta), se cuidó de no tomar partido por ninguna de las dos formas habituales: ni «pintar un retrato más vistoso que la realidad» ni «recalcar las faltas». Para Bell, el objeto del biógrafo era «la verdad y nada más que la verdad».



La nota de equidad judicial no impidió que más tarde le cuestionaran precisamente algunos juicios. Antes de entrar en evaluaciones, sin embargo, conviene aceptar que la biografía de Bell fue muy bien recibida en su momento; aún hoy, de hecho, sigue siendo insuperable como reconstrucción del mundo social de Woolf, ese ámbito que ella llama, en «Aspectos del pasado», «los imanes que nos atraen hacia un lado para ser de tal modo o nos repelen hacia el otro y nos hacen distintos». Hay relucientes detalles de primera mano a los que ninguna investigación bibliográfica sacaría más brillo. Sobre los padres de Virginia, por ejemplo, Bell escribe: «el señor y la señora Stephen pertenecían a lo que podría llamarse la división inferior de la clase media alta […]. Tenían siete criadas, pero ningún criado varón. A veces viajaban en coche, pero no poseían carruaje; al viajar en tren iban en tercera clase». La reacción actual es sorprenderse de las siete criadas, pero hace falta un biógrafo con un conocimiento muy preciso –y característicamente inglés– de las gradaciones sociales para notar que el detalle revelador es la ausencia de criado (y carruaje). Bell aprovecha especialmente ese conocimiento en relación con los orígenes de la familia, que se remontaba, de un lado, a una dinastía de colonos imperiales (por parte de madre, Virginia era sobrina-nieta de la fotógrafa Julia Margaret Cameron, famosa por sus retratos) y, del otro, a la república de las letras victorianas: Leslie Stephen, hijo y hermano de escritores, tuvo por primera esposa a la hija pequeña del novelista William Thackeray.

No terminan ahí los logros de Bell, que fue el primero en reunir una vasta documentación, mucho antes de que se completara la publicación de diarios, cartas y ensayos de Woolf. Fundamentalmente, su biografía identifica un relato –o, cuando menos, un motivo clave en el relato– con el que todos los biógrafos posteriores han debido vérselas, bien para confirmarlo, bien para matizarlo. Incluso los más delirantes, como la francesa Viviane Forrester, que a menudo intenta refutarlo a fuerza de rabietas («*Que non!*»), han de atenerse a los grandes perfiles de la vida esbozados por Bell: una infancia primero feliz y luego difícil, marcada por la muerte de la madre y el egocentrismo del padre; abusos a manos de un hermanastro; trastornos mentales a partir de la adolescencia; una juventud liberada en Bloomsbury; un matrimonio algo misterioso; una carrera deslumbrante; depresiones más o menos intermitentes y, al final, el suicidio: «Desde un principio –anota Bell–, la vida de Virginia estuvo amenazada por la locura, la muerte y el desastre. Si llegó a haber, en los primeros años, una semilla de locura en ella […], no lo sabemos». Los biógrafos posteriores tampoco pueden saberlo, pues manejan en esencia los mismos documentos, pero las polémicas sobre Woolf han prendido menos en el plano de las pruebas que en el de la interpretación, sin que falten disputas en cuanto a políticas de género. El nudo del conflicto es la asociación entre feminidad y desequilibrio mental, ese estereotipo victoriano que cambió de signo con las reivindicaciones del siglo XX, cuando empezó a verse el diagnóstico como signo de opresión. Woolf, en ciertas lecturas, sería cofrade de Sylvia Plath o Anne Sexton. Y en ese terreno brota

una maraña de espinas sobre su matrimonio, sus preferencias eróticas, sus presuntos traumas o la etiología de su enfermedad.

Virginia Woolf nació como Adeline Virginia Stephen el 25 de enero de 1882 en la casa familiar de Hyde Park Gate, en Kensington. Sus padres, Julia Jackson y Leslie Stephen, se habían casado en segundas nupcias en 1878. Por entonces, Julia tenía tres hijos y Leslie una niña; en los cinco años siguientes llegaron cuatro niños más, de los que Virginia fue la tercera. La familia numerosa es uno de los rasgos distintivos de la infancia de la futura novelista, que la evocaría una y otra vez. Formaban, cuando menos, un cuadro pintoresco, en el que no faltaba el miembro peculiar: Laura, la hija de Leslie y Harriet Thackeray, padecía cierto retraso mental y se comportaba de manera estrambótica; las niñas la apodaban «La dama del lago». En cuanto a los padres, eran personalidades fuertes: Julia, una mujer bellísima y caritativa; Leslie, un intachable patriarca. Algo a contrapelo de su época, eran ateos y permisivos, en especial con las niñas, que criaron con los mismos valores que sus hermanos, con la notable diferencia de que fueron educadas en casa. Woolf criticaría repetidamente este hecho, pero la casa supuso toda una educación. La literatura estuvo muy presente desde la infancia. A sus nueve años, Virginia y sus hermanos empezaron a «publicar» un periódico llamado *Hyde Park Gate News*. Y es famoso que Leslie les leía a todos las obras de Walter Scott después de la cena, lo que quiere decir que recorría las obras *completas* de Walter Scott: cuando terminaba los veinte volúmenes, volvía a empezar. Más tarde, en un gesto poco usual, abrió a Virginia las puertas de su enorme biblioteca, con el único consejo de «leer lo que a uno le gustaba porque le gustaba» y «nunca hacer como si admirara lo que no admiraba».

La infancia más o menos idílica incluía veranos en St Ives, en Cornualles, cuyo paisaje Woolf recrearía en *Al faro*, *La habitación de Jacobo* y, más indirectamente, *Las olas*. Pero el idilio llegó a su fin con la muerte de Julia Stephen en 1895, quizá la raíz de las catástrofes personales que se sucederían en la vida de Virginia. Ese mismo año –según escribió en «Reminiscencias» y en «Apuntes del pasado»–, ocurrieron los abusos («toqueteos») por parte de su hermanastro George Duckworth, un hombre catorce años mayor que siguió dándole repelús hasta entrada la juventud. En ese contexto, Virginia sufrió una primera crisis nerviosa o brote de locura (el diagnóstico es incierto) del que tardó más de un año en recuperarse. El resto de su adolescencia tampoco fue fácil. En 1897, su hermanastra mayor, Stella Duckworth, que había tomado las riendas de la casa, murió a poco de contraer matrimonio; y con ese segundo ramalazo empeoraron las relaciones de los hijos con Leslie, que exigía cada vez más atenciones. Woolf comentaría que no habría podido ser novelista bajo la mirada de su padre si este hubiera vivido diez o quince años más, como era posible; el caso recuerda a Proust, que sólo escribió bagatelas en vida de su madre.

Leslie Stephen falleció a principios de 1904 tras una prolongada decadencia física y sentimental; en una novela victoriana, se hubiera dicho que murió de pena. Como nueve años antes, Virginia sufrió una nueva crisis: «Pasó el verano –en palabras de Bell– loca». Los síntomas incluían paranoia, pesadillas, agitación y alucinaciones auditivas: es famoso que oía a pájaros cantar en griego, un idioma que estudiaba con profesores particulares. La anécdota se ha hecho célebre, en parte, porque lo mismo le sucede al personaje de Septimus durante un brote psicótico en *La señora Dalloway*. Cuidada por un equipo de enfermeras, por su amiga Violet Dickinson, por Vanessa y otros familiares, Virginia volvió en pocos meses a la normalidad, pero fue un período de reajustes, mudanzas e inestabilidad. Aun así, en noviembre de ese mismo año empezó a enviar colaboraciones a *The Guardian*, donde enseguida publicó una primera reseña, a la que seguirían otras muchas (sin firma, como se estilaba). Todavía no era escritora, un deseo consignado en su diario, pero sí una especie de periodista. El oficio se consolidó al año siguiente cuando empezó colaborar con *The Times Literary Supplement*, con el aliento del editor Bruce Richmond, que halló en ella una crítica de primera. Si años más tarde Woolf reunió varias de esas reseñas en *El lector común*, demostrando la importancia que daba a la labor, no es menos importante señalar que las colaboraciones periodísticas le ayudaron a templar la pluma en público mientras tanteaba la ficción en privado. Su ficción, de hecho, siempre surgió en diálogo con sus ensayos. Aunque tiende a olvidarse fuera del mundo anglosajón, Woolf no sólo fue una de las principales artífices de la novela modernista, sino, además, la gran ensayista de su generación.

Aparte del inicio de una vida profesional, la muerte de Leslie Stephen coincidió por fuerza con la independencia económica. A finales de 1904, los cuatro hermanos dejaron Hyde Park Gate en busca de una morada más modesta, para desembarcar en Bloomsbury, donde poco después se daría cita el famosos grupo homónimo, con Lytton Strachey, John Maynard Keynes, E. M Foster y otros menos recordados. Pese al encanto retrospectivo, deben decirse dos cosas de Bloomsbury: el barrio era «poco respetable»; y los jóvenes que se reunían a conversar de filosofía o, según Vanessa, a quedarse catatónicamente callados, no estaban mucho mejor vistos. «Deplorable. ¿De dónde sacan Vanessa y Virginia semejantes amigos?», espetó Henry James. La respuesta era de la Universidad de Cambridge, que había congregado a la mayoría de ellos en torno al atractivo (y heterosexual) Thoby Stephen, de quien unos cuantos, incluido Strachey, estaban medio enamorados. El componente homosexual fue muy importante en Bloomsbury, y tuvo gran influencia en sus valores. Como tantas otros vanguardistas estéticos (los románticos ingleses, por caso), los miembros del grupo querían ir a la vanguardia en las costumbres, ganando libertades sobre la generación anterior. Si el carácter humano cambió en 1910, la moral sexual lo hizo en parte dos o tres años antes, cuando Lytton vio una mancha en el vestido de Vanessa y preguntó: «¿Semen?» Woolf escribió en «Viejo Bloomsbury»: «Con esa palabra cayeron todas las barreras de

reticencia y reserva. Un torrente del fluido sagrado pareció avasallarnos. Nuestras conversaciones se llenaron de sexo».

Woolf no sólo fue una de las principales artífices de la novela modernista, sino, además, la gran ensayista de su generación

El sexo, aun así, es un tema delicado en relación con Virginia Woolf. Además del pasaje anterior, sólo contamos con unas pocas menciones oblicuas de sus experiencias sexuales en su correspondencia con Strachey, algunas más en las cartas de Leonard y Vanessa con terceros, y una o dos en las de Vita Sackville-West, que tuvo una especie de *affaire* con Woolf. En los cientos de páginas del diario no se consigna un solo momento inequívoco de exaltación, frustración o satisfacción sexual. ¿Qué puede hacer un biógrafo con eso? Por lo pronto, lo que *no* debería hacer es lo siguiente: «Ella es consciente de un inmenso coito general, del organismo palpitante en el seno del cual se conmueve y palpita cada organismo humano, y es en cada detalle, cada minucia, cada organismo viviente de cualquier especie, que [las páginas de su obra] llegan al orgasmo, formando pareja con la ausencia». Cito a Viviane Forrester, que intenta rebatir la idea, inicialmente sugerida por Bell, de que Woolf padecía una forma de frigidez. Por vía metafórica, la obra se salvaría así del recato que a veces se le achaca y la autora quedaría libre de toda peculiaridad de carácter –causada por los abusos infantiles o por simple inclinación– que le hubiera llevado a rechazar el sexo. Es una interpretación, digamos, imaginativa.

Justo es reconocer también que Bell saca demasiado deprisa la conclusión opuesta de que «Virginia era sexualmente frígida», pasando de la hipótesis a la certeza en cuestión de dos párrafos. Pero al menos ofrece algunas pruebas, entre ellas una carta de Vanessa que, al comentar la luna de miel de los Woolf, escribe a Clive Bell: «Se los veía muy felices, pero es obvio que ambos estaban un poco preocupados por la frialdad de la Cabra [el sobrenombre de Virginia] […]. Parece que a ella el acto sigue sin darle placer»; la afirmación respalda una sugerencia de Bell en cuanto a la relación vida-obra: «Había, tanto en su personalidad como en su arte, una cualidad etérea que desconcertaba, y, cuando las necesidades de la literatura la obligaban a considerar la lujuria, bien se apartaba de ello, bien nos presentaba algo tan alejado de los tanteos y manoteos de la cama como lo está la llama del sebo de una vela». Desde luego, existe mucha sensualidad en la obra de Woolf; pero, por más que sus páginas aludan a un supuesto coito cósmico (y ya los términos son dudosos), nunca se avienen a describir el mero ardor sublunar que los humanos calman frotándose unos contra otros. La importancia de todo esto es relativa, pero, si quiere delimitarse un imaginario, la interpretación no debería ir por delante de los datos, ni menos aún hacer pasar por datos lo que es interpretación.

La última biógrafa en entrar al ruedo es la argentina Irene Chikiar Bauer, que es también la primera en escribir una biografía completa de Woolf en español, sumando la suya a la media docena que hay en inglés (además de la de Bell) y a las Dios sabe cuántas en otras lenguas. En un sentido, Chikiar Bauer juega con ventaja, pues cuenta con las versiones publicadas de todas las fuentes primarias (correspondencia, diarios, autobiografía), por no hablar de una enorme cantidad de material secundario aparecido en las últimas décadas, incluyendo biografías de Vanessa, Leonard, Strachey, Keynes y el círculo de Bloomsbury en su conjunto. Su bibliografía demuestra que ha reunido casi todos los papeles de y sobre Woolf que la industria académica ha publicado de los años ochenta a esta parte. Como investigadora, tiene un admirable poder de retención y una fabulosa habilidad para rastrear la cita exacta en el momento oportuno: si alguno de los protagonistas lo puso por escrito, Chikiar Bauer lo recuerda. Así, cuando la historia llega a la boda de Virginia y Leonard y surge la pregunta de la sexualidad, cita no sólo la carta recién referida de Vanessa, sino que sitúa la luna de miel en el contexto de la escasa experiencia de Leonard, lo que matiza su relato más que el de Bell, distribuye de manera ecuánime las responsabilidades y no estigmatiza a nadie. Concluye: «la actitud [de Leonard] hacia la sexualidad presentaba contradicciones que, junto con el rechazo y la frialdad de Virginia, plantearon serias dificultades a la pareja». Suena probable, y como enfoque es prudente.

Prudencia no falta en *Virginia Woolf. La vida por escrito*, que tampoco sale a reivindicar una versión incuestionable de los hechos. En cierta medida, Chikiar Bauer escribe contra Bell, a quien juzga demasiado apodíctico y hasta injusto con Woolf, pero la agenda política, por así decirlo, rara vez precede la agenda narrativa. Sin embargo, la prudencia engendra también suspicacia. Llegados, por ejemplo, al tema de Woolf y la maternidad, que se le desaconsejó por motivos médicos, encontramos en poco más de una página una seguidilla de suposiciones como la siguiente: «Es posible que Leonard», «Es evidente que Virginia», «Es probable que Virginia», «Cabe la posibilidad de que…». De tanto suponer, Chikiar Bauer abandona los hechos documentados –las consultas con especialistas, las cartas que hablan del asunto– para entrar en consideraciones teóricas sobre cuál era la relación entre maternidad y enfermedades mentales según el consenso médico de comienzos del siglo XX. El hecho oficial es que los Woolf no tuvieron hijos por miedo a una nueva crisis mental de Virginia: «Cabe la posibilidad –hipotetiza Chikiar Bauer– de que [Leonard] compartiera las teorías eugenésicas aceptas de la época». Bueno, también cabe la posibilidad –matemáticamente hablando– de que las detestara, pero ni una ni otra hipótesis dice mucho sobre cómo sobrellevó la falta de hijos su esposa. En general, es una mala idea defender a una figura histórica de una afrenta que imaginamos en la actualidad. Y no porque debamos acogernos al relativismo, sino porque el caso está cerrado: la defensa sólo puede ganarlo en un plano imaginario. Una vida es la suma de compromisos hechos con un contexto

inmediato, no con la posteridad. ¿No le compete a la biografía recrear esa suma?



Sea como fuere, si hay un ámbito en el que Virginia Woolf no necesita defensa es el intelectual. En ese sentido, Chikiar Bauer muestra cierta debilidad por el reflejo vindicador de la academia (donde, pese a lo pasado que está la idea de genio, a menudo se considera a los grandes escritores como prácticamente infalibles). El reflejo aparece en sus apreciaciones de las novelas, que rara vez critica o siquiera desmenuza, y asoma de manera más significativa en detalles menores, como cuando considera la crítica literaria de Woolf. Para desaprobación de Chikiar Bauer, resulta que a veces Bruce Richmond «*impugnaba* su reseña» (la cursiva es mía), o que Virginia debió vérselas con «la censura de los editores, la censura de lo que llamaba el "Ángel de la casa"». Es comprensible que un escritor joven se frustre, pero en rigor no había censura, sino normas que encauzaban el talento individual, como Woolf descubrió para su provecho. Dicho sea de paso, el Ángel sigue rondando las oficinas de *The Times Literary Supplement*, donde no suele tener costumbre más censuradora que pulir atentamente las colaboraciones y transferir en silencio el mérito a los colaboradores.

Sería deseable, en este sentido, que los editores de Chikiar Bauer hubiesen contratado un ángel propio para salvarla de repeticiones y ripios accidentales. En un momento, a propósito de Katherine Mansfield, se dice que ella y su marido, John Middleton Murry, «sostuvieron una apasionada amistad con D. H. Lawrence y su mujer»; veinte líneas más abajo, se informa de que la relación de Mansfield con su marido «incluía la tormentosa amistad con el escritor D. H. Lawrence y su esposa Frieda». Apasionada, tormentosa… Más adelante se cuenta que, en el ensayo «On Being Ill», Woolf «señala que a pesar de que se trata de una experiencia común e ineludible [la enfermedad] no toma […] un lugar protagonista entre los temas primordiales de la literatura»; para Woolf, «la lengua inglesa carece de la capacidad de expresar esa experiencia». En la página siguiente, hay una nota al pie sobre el ensayo:

«Comienza con la idea de que, siendo una experiencia común para los seres humanos, la enfermedad no es uno de los temas principales de la literatura. Virginia señala las dificultades del idioma inglés para dar cuenta de la experiencia de la enfermedad». No sólo la redacción es tambaleante; se diría que los editores, el día que tocaba corregir el capítulo, dieron parte de enfermo. Otro tanto parece haber ocurrido a la hora de enmendar traducciones apresuradas (en español nadie dice «deslizarse fuera del alcance de mi vista», sino «perderse de vista» o «desaparecer de mi vista») y una prosa trufada de anglicismos: «La particular belleza de Virginia no alcanzaba para que cualificara como [*qualify as*] una correcta damisela de sociedad» [un calco de *society damsel*, en vez de «señorita de buena cuna» o similar].

Puede parecer mezquino criticar esas minucias en una obra de ochocientas cincuenta páginas de texto y otras sesenta de notas; una obra, más aún, intelectualmente generosa y pródiga en información. Pero estas cuestiones de detalle indican un problema de composición. Un primer aspecto compete no sólo a la autora, sino a los editores: es de lamentar que, con las tecnologías de la información disponibles, capaces de componer textos y colegir datos más fácilmente que nunca, un libro de estas características esté más descuidado que los que se escribían hace cuarenta o cincuenta años a fuerza de lápiz, papel y fichero (uno se pone nostálgico con sólo comparar el índice con el de Bell). Un segundo aspecto tiene que ver con la pregunta de Woolf que citaba al principio: «¿Cómo se hace para lidiar con los hechos, que son tantos y tantos y tantos?» Obviamente, así como la clasificación, la selección es imprescindible, pero parece como si Chikiar Bauer hubiese querido incluir todo lo que sabe, sin tener en cuenta la virtud narrativa de la síntesis. Tiene dos costumbres discutibles en un biógrafo: elucidar una época con un texto de ficción que la biografiada escribió mucho más adelante (*Al faro* se utiliza insistentemente para retratar su infancia) y reconstruir, no sólo determinados momentos, sino el momento en que la propia Woolf los recuerda en sus memorias. Diez páginas se dedican, por ejemplo, a los abusos de George Duckworth, pasando de una fuente a otra, hasta llegar confusamente al día en que, adulta, Woolf se entera de que su hermanastro ha muerto; Bell, en tan solo dos páginas, da una mejor idea de la cronología y la importancia de los hechos.

El esquema general que ha elegido Chikiar Bauer llama a la expansión. La biografía se divide en dos partes: la primera se dedica a los años de formación; la segunda, que arranca con la edad adulta en 1904, se prolonga de año en año hasta el suicidio de Woolf en 1941. En esta sección en particular, las fuentes documentales son inmensas: ya sólo el diario asciende a cinco volúmenes, la correspondencia a otros tantos. La tentación de aprovechar todos esos detalles es sin duda proporcional. Cediendo a ella, Chikiar Bauer llena sus capítulos de proyectos, opiniones, pensamientos y hasta dilemas domésticos. Es cierto que, como dice la

autora, el resultado es novedoso con respecto a otras biografías, pero únicamente en el sentido de que el síndrome de Diógenes puede ser novedoso para los practicantes del feng shui; más se acerca a los intereses de su público cuando anota que «no existe en nuestra lengua una biografía que, como la que presentamos, dé cuenta de trabajos relevantes editados en los últimos años y que permita al lector […] recurrir a las fuentes cuando desee profundizar algunas de las cuestiones». Entre otras cosas, esta biografía es una antología de grandes *hits* intelectuales, una antología de las opiniones más mordaces de Woolf.

La autora también nos lleva con pulso seguro por las complicadas relaciones de Woolf con sus contemporáneos. El lector encontrará material sobre Joyce («extravagante, amanerado, estruendoso»), T. S. Eliot («anémico»), Katherine Mansfield («Se trata de la única escritura de la que he sentido envidia») y Proust, cuya lectura «la paralizaba»: «¡Ah, si pudiese escribir así! –le cuenta Woolf a Roger Fry–. Casi nadie estimula en mí hasta tal punto los nervios del lenguaje: se convierte en una obsesión». Chikiar Bauer cita la carta y, también, la entrada de diario en que Woolf lo llama un escritor «tan duro como las cuerdas de tripa y tan evanescente como un capullo de mariposa», pero esas perlas realzan el hecho de que la biografía no ofrece una sola imagen crítica de ese calibre. La falta de apreciación propiamente literaria llega a ser notable, por más que se hable todo el tiempo de literatura. Chikiar Bauer, por ejemplo, cita otra carta de 1922 en que Woolf dice lo siguiente: «Mi gran aventura es Proust. Bien, ¿qué puede escribirse después de eso? […] ¿Cómo, al fin, alguien ha solidificado lo que siempre se escapaba, y lo transformó en esta sustancia hermosa y perdurable? […] Lejos, por otra parte, se encuentra *Ulises*; al cual me ligo como una mártir a su estaca, y gracias a Dios lo he terminado ya». Con ese regalo, la biógrafa no se detiene siquiera a considerar los parecidos estilísticos entre Woolf y Proust en los años veinte (en especial, en la muy sustanciosa *Al faro*). Y cuando toca hablar de la relación con Joyce en *La señora Dalloway*, se limita a señalar que la novela emplea «el recurso de *Ulises* de circunscribir la narración a lo que ocurre en un día de junio en la ciudad». Una reflexión sobre lo que convendría llamar la incomodidad de las influencias habría sido bienvenida, y una discusión del recelo con que Woolf miraba a los escritores de clases más bajas habría ayudado a explicar la incomodidad. Quizá sea pedir crítica donde no corresponde, pero otras biografías se han ocupado de una evaluación literaria de Woolf; en este sentido, destaca la de Hermione Lee (1999), extrañamente aún no traducida, que estudia las complejidades de la personalidad de Woolf sin arredrarse ante las complejidades de la obra.

Las virtudes de Chikiar Bauer, en fin de cuentas, se vinculan con el documentalismo, y allí es donde el enfoque cronológico juega a su favor. Hay períodos en los que podemos seguir a Woolf casi día a día. La acompañamos en sus viajes por Francia, España, Grecia y Alemania de un modo que sólo una videocámara haría más cercano. Y si queremos saber cómo fue el

proceso de gestación de tal o cual libro, desde el momento de su concepción, pasando por las dudas y desarrollo hasta la publicación y los comentarios que recibió de sus amigos y de Leonard, probablemente en ninguna otra biografía encontremos tantos detalles. La reconstrucción del trabajo en *Los años* (1937), la novela que más difícil le resultó escribir a Woolf y la última que publicó en vida, es modélico. Y, aún con más brío narrativo, Chikiar Bauer compagina casi como un montajista el período de gran productividad durante el que Woolf concluyó tres libros más –*Tres guineas* (1938), *Roger Fry* (1940) y *Entre actos* (publicado póstumamente en 1941)– en otros tantos años, una tarea harto delicada en vista de crisis que no cesaban de repetirse y de la guerra que se avecinaba.

Por este lado, uno intuye posibilidades nuevas para futuros biógrafos de Woolf (los habrá), quizá como la que explotó James Shapiro al centrarse en un año particular de la vida de Shakespeare, cerrando el foco sobre la cronología, pero abriendo el relato de la vida a la política, la sociología y la historia. El año de 1940, cuando Woolf trabaja en sus memorias, corrige las galeradas de *Roger Fry*, empieza *Entre actos* y hace un pacto suicida con Leonard de cara a la posible caída de Inglaterra, daría sin duda para un libro entero. Y si la narración no se limitara a la esfera personal, la persona se recortaría sobre su contexto más palpitante. «¿No podría la biografía –se preguntaba Woolf– producir algo que tuviese la intensidad de la poesía, que causara la excitación del drama y que, aun así, conservase la virtud especial que pertenece a lo fáctico: su sugerente realidad, su propia creatividad?» Era –y sigue siendo– una pregunta retórica. ¿La moraleja? Los hechos son los que son, pero siempre se puede pedir más del arte.

Martín Schifino es traductor y crítico literario.

Autor: Virginia Woolf

Autor-2: Irene Chikiar Bauer

Edicion: Barcelona, Lumen, 2015

Edicion-2: Barcelona, Taurus, 2015

Paginas: 416 p. 21,90 €

Paginas-2: 920 pp. 23,90 €

Titulo: Roger Fry

Titulo-2: Virginia Woolf. La vida por escrito