



VIRGINIA WOOLF

Presentación de Gloria Fortún

VIRGINIA Woolf (1882-1941) desarrolla su labor literaria en la época del Modern Style y forma parte de los escritores del Círculo de Bloomsbury. En sus escritos de no ficción, la autora revisa el orden moral establecido y aboga por una ética intuitiva capaz de interpretar los cambios e incertidumbres de la conciencia desde una concepción feminista y antibeligerante; además, reflexiona sobre el lenguaje y la escritura. En *La muerte de la polilla y otros escritos* se recogen diecinueve artículos publicados en *The London Scene* (1931), *The Common Reader* (1932), *The Death of the Moth* (1942) y *Capitain's Death Bet* (1950) que en origen no fueron concebidos para formar parte de un libro y aparecieron en distintos medios sin que la ensayista tuviera intención de recopilarlos, porque en su opinión, “El periodismo embalsamado en un libro es ilegible” (p. 116). Sin embargo, recopilaciones como esta (hasta ahora sólo resultaba fácilmente accesible una selección de artículos de *El lector común* editada por Lumen en 2009) no sólo nos permiten acercarnos de un modo más certero a su literatura; su curiosidad vital, su capacidad de observación, su sorprendente perspectiva, su fino humor, el manejo del ritmo y el tiempo narrativos confieren un valor

en sí mismos a estos ensayos que pueden leerse por puro placer, tal y como hubiera deseado su autora.

La percepción de la realidad cotidiana y la conciencia como un todo, propia del Modern Style, se observa claramente en *Ruta callejera. Una aventura en Londres*. Comprar un lápiz sirve de pretexto para salir del mundo creado en la casa al mundo rico y variado de la calle y los libros. Uno puede recrearlo en la imaginación y convertirlo en “yoes” posibles que revolotean como palomillas. El texto sintetiza la experiencia de forma impecable: “andando a través de la desolación, uno se podría explicar a sí mismo la historia de... En cada una de estas vidas se podía penetrar un trecho, lo suficiente para que a uno le diera la impresión de que no está amarrado a una única mente... Aun así, mientras nos aproximamos de nuevo a la puerta de casa, resulta reconfortante sentir que las viejas posesiones, los viejos prejuicios, nos envuelven” (p. 55). Y es fácil asociar la reflexión sobre el concepto del “yo” con la muerte prematura de la autora: “Las vistas que observamos y los sonido que oímos ahora no tienen semejanza alguna con el pasado, y tampoco nosotros conservamos rasgo alguno de la serenidad de la persona que, hace seis meses, se encontraba justamente donde nos encontramos nosotros ahora. A ella pertenece la felicidad de la muerte; a nosotros, la inseguridad de la vida” (p. 53)

*La marea de Oxford Street* se centra también en la observación de lo cotidiano -“la estridencia y la vulgaridad de la vibrante franja de Oxford Street resulta fascinante” (p. 58)- como punto de partida para adentrarse en la conciencia -“el deseo de la palomilla por la estrella, es un elemento constante de la naturaleza humana” (p. 58)- y en el análisis de la sociedad victoriana: “los moralistas

VIRGINIA WOOLF, *La muerte de la polilla y otros escritos*, traducción de Luísa Moreno Llort, Capitán Swing, Madrid, 2010, 272 pp. ISBN 978-84-938327-1-1. (*The Death of the Moth and Other Essays*, 1942).



arremeten con su desprecio... esta piedra...y este ladrillo...reflejan, según dicen, la frivolidad, la ostentación, el odio y la irresponsabilidad de nuestra época... quizás estén...equivocados” (p. 61). Y así concluye la autora: “incluso un moralista debe permitir que esta calle arrabalera, bulliciosa y vulgar nos recuerde que la vida es una lucha, que cualquier edificio es perecedero, que cualquier demostración es vanidad” (p. 64).

El bellissimo y extraño artículo *El sol y el pez* es una muestra palpable de la transformación de la impresión vital en literatura. El texto indaga sobre el caos en el que las percepciones se asocian, siendo estas asociaciones las que les dan sentido. El ejemplo que se desarrolla es el recuerdo de la experiencia del eclipse lunar del 3 de junio de 1928 y de una visita al acuario. La descripción detallada del ambiente y las emociones entorno al sol representa el conocimiento vital de la posibilidad de la muerte. La imagen de dos lagartos, “su éxtasis sereno” (p. 170), y de los peces, cuyo sentido es ser ellos mismos, representan una vida perfecta. ¿Por qué la mente ha enlazado estas dos imágenes?, porque “después de la tormenta viene la calma; después de la ruina, la tenacidad” (p. 170). Así, “Depósitos insertados en la oscuridad uniforme encierran cuadros de inmortalidad, palabras de sol estable” (p. 170). *La muerte de la polilla* es del mismo modo una reflexión sobre la vida y la muerte. Se trata de un breve relato que parte de la observación de la realidad más insignificante y significativa: se interrumpe la lectura, se mira el mundo a través de la ventana, un mundo ajeno a la polilla que en vano lucha contra los límites exigüos de la vida y el poder inmenso de la muerte.

Podemos asociar fácilmente esta percepción de la muerte con *Pensamientos de paz en un ataque aéreo*. La vida de Virginia Woolf abarca las dos guerras mundiales y esa experiencia determina el desarrollo (se relata un bombardeo sobre Inglaterra, recordemos que su casa de Londres fue destruida). Sin embargo, el lector siente que le están hablando de las guerras que conoce con una cercanía casi inaudita. Como es habitual en la autora, el texto combina el relato de los hechos y la reflexión sobre los mismos en el momento de producirse como dos “avispa” que revolotearan cruzándose (aunque sabemos que la escritura pertenece a un momento posterior: “en la emisión radiofónica de las nueve nos dirán... (p. 32). Lo que subyace es la defensa de un cambio de valores que superponga lo creativo al “instinto de lucha”, el objetivo es el desarme, la paz y la libertad. Pero lo que hace que este artículo sea un fiel retrato de Virginia Woolf es que establezca como punto de partida la construcción social de la identidad femenina, porque los “Hitler son criados por esclavos” (p. 32).

*Recuerdos de un gremio cooperativo de mujeres trabajadoras* es una carta dirigida en 1930 al funcionario que le había solicitado un prólogo para una serie de cartas escritas por miembros de dicha cooperativa. La autora recuerda, desde la distancia que implica su distinta condición social, dos congresos de este gremio en 1913 en los que las mujeres reivindicaban no solo mejores condiciones materiales (salario, jornada de ocho horas, vivienda y sanidad), sino también la reforma de la ley del divorcio, impuestos sobre valores catastrales y el sufragio universal. Las cartas muestran el origen del proceso: las mujeres leen.

“Como es natural, la lectura incitó al debate. La generación más joven tuvo el descaro de decir que la reina Victoria no era mejor que una asistente honrada... Tuvieron la audacia de dudar de que dar puntadas rectas en los ribetes de los sombreros para hombres fuera el único propósito y fin de la vida de una mujer...Las mujeres empezaban a fundar escuelas, e incluso... se iniciaban en las profesiones. Sin embargo, éstas eran mujeres de clase media con cierto sustento económico y un cierto nivel de estudios. ¿Cómo podían las mujeres cuyas manos estaban llenas de trabajo,... que no tenían educación,... reorganizar el mundo según las ideas de las mujeres trabajadoras? Fue entonces, supongo, en algún momento al inicio de los ochenta, cuando el Gremio Cooperativo de Mujeres vio la luz... Les dio, en primer lugar habitación donde poder sentarse y pensar” (pp. 191-192).



Finalmente, el escrito trata las cartas desde el punto de vista literario. No son literatura, pero la novelista entresaca algunos fragmentos que hacen transparente la vida.

*¿Por qué?* hace referencia al Somerville College, fundado en 1879 para mujeres. Su director le solicita un artículo a razón de la lujosa edición de *Lysistrata*, obra de Aristófanes interpretada modernamente desde una concepción feminista y pacifista, y la autora decide que este es el espacio oportuno para plantear una serie de interrogantes. El lector actual queda desconcertado, pues, partiendo de dos anécdotas, una conferencia aburrida y la reacción de una editora ante un vacío estudio filológico, sólo se contesta a las siguientes cuestiones: “¿por qué dar clase? ¿Por qué recibir clase?” (p. 105), ¿por qué aprender literatura inglesa en las universidades, cuando la puede leer uno mismo en los libros?” (p. 109). La explicación se encuentra en el siguiente fragmento:

“Las preguntas, pues, dado que son sensibles, impulsivas y a menudo estúpidas, saben escoger con cuidado el momento para ser formuladas. Se marchitan en un ambiente de poder... las preguntas que me habían acosado para que las formulara decidieron... que podían ser planteadas en *Lysistrata*. Dijeron... ¿acaso no son pobres y jóvenes las escuelas para mujeres? ¿Acaso no son ingeniosas, innovadoras? ¿Acaso no están resueltas a crear un nuevo...?. El director prohíbe el feminismo, interrumpí con severidad. ¿Qué es el feminismo?, chillaron...y como no respondí de inmediato, me asaltó una nueva pregunta: ¿No crees que es hora de que un nuevo...?. No obstante, las detuve recordándoles que tan sólo disponían de dos mil palabras. ...al final me propusieron que lanzara una o dos de las más simples, dóciles y obvias.” (pp. 104-105).

Y así, incluso plegándose a los requisitos de un artículo de circunstancias, la autora puede manifestar su rechazo a una sociedad que fomenta la ostentación y la desigualdad. Destaca, además, la importancia de cuestionar, de preguntar y preguntarse, uno de los pilares del pensamiento de Virginia Woolf.

El libro se cierra con el relato *La sociedad*, curiosamente una versión moderna de *Lysistrata* planteada en tres tiempos. El cuento está escrito con un narrador en primera persona que se corresponde con Cassandra (significativo nombre: iluminada, la hermana de los hombres) y tiene como protagonista a una serie de mujeres. Todos los prejuicios que mantienen respecto a sí mismas aparecen retratados: la importancia de la belleza femenina, la creencia de que son excesivamente sentimentales; también sus propios errores: saber leer y no leer, tener los medios pero no buscar el conocimiento. El padre de una de ellas condicionó su herencia a que su hija leyera todos los libros de la London Library, los libros mediocres que en ella se incluyen resta de sentido a la vida de las mujeres cuyo único fin es traer hijos al mundo, dejando en manos de los varones su construcción. Este es el punto de partida para que las protagonistas lancen sus preguntas sobre el ejército, el poder judicial, la economía, las clases sociales, la política, la ciencia y el arte. El objetivo es saber si los hombres son capaces de “crear buenas gentes y buenos libros” (p. 284) antes de ser madres. Sin duda este concepto de bondad viene determinado por Moore (*Principia Ethica*, 1903), para quien los conceptos morales de derecho y deber han de ser examinados en términos de producir aquello que posea bondad, como la amistad o el placer estético. Cinco años después, las protagonistas cuentan su experiencia. La anécdota que Cassandra vive en un barco de la armada y que sirve para mofarse de un absurdo concepto del “honor” se corresponde con una broma real de la ensayista. El resto de anécdotas mantiene el mismo tono burlesco. Significativa es la que gira en torno a la castidad que tiene una conclusión contundente: “Es tan injusto infamar a las mujeres tanto por no ser castas como por serlo” (p. 257). Por lo demás, si bien las mujeres llegan a una conclusión positiva sobre los avances de la civilización, siguen sin saber si los hombres son realmente buenos, entendiendo la bondad como



honradez y pasión. Estalla la guerra de 1914 y se interrumpen las reflexiones; cinco años después se concluye: “la creencia en la superioridad intelectual del hombre es la mayor falsedad” (p. 265). Pero, además, lo que los hombres reciben es una formación intelectual equivocada: determina el desprecio a las mujeres, prima el poder y el dinero como sucedáneos vitales, y acaba conduciendo a las guerras. Vista desde el presente, curiosa es la solución que ofrece uno de los personajes: “¡inventemos algún método para que los hombres puedan tener hijos!” (p. 266). Lo que las mujeres necesitan es tener confianza en ellas mismas.

*Profesiones para mujeres* es en origen una comunicación leída en el Women’s Service League -asociación fundada en 1931 y vigente en la actualidad- que versa sobre el proceso que le permite convertirse en escritora y su paso del periodismo a la novela. La ponente se felicita porque este camino profesional se abrió muy pronto, quizás porque “escribir era una ocupación seria e inofensiva” (p. 211), además de económica. Pero no se trata solo de la posibilidad de escribir, sino también de qué escribir. Al introducirse en el mundo del periodismo, Virginia Woolf es consciente de su privilegiada situación social: tener cubiertas las necesidades básicas le permite enfrentarse a su propio “Ángel de la Casa” que le dice: “...*Estás escribiendo sobre un libro que ha escrito un hombre. Sé comprensiva, sé sensible; adula, engaña;... Nunca dejes que nadie adivine que piensas por ti misma*” (pp. 213-214). El mundo de la novela implica una dificultad más: superar los convencionalismos impuestos sobre la sexualidad de las mujeres para ser capaz de expresar sus pasiones, asunto que la autora considera que ninguna mujer ha resuelto. La ponencia concluye yendo de lo particular a lo general: la mujer ha accedido a muchas profesiones, pero los obstáculos siguen ahí. Hay que reflexionar sobre ellos y también establecer el fin de superarlos, no basta con “una habitación propia”. Se trata de que la mujer sea ella misma, “pero ¿qué es ella misma? Quiero decir, ¿qué es una mujer? Les aseguro que no lo sé. ... No creo que nadie lo pueda saber hasta que se ha expresado en todas las artes y profesiones abiertas a la destreza humana” (p. 215). No es “el ángel de la casa”, imagen que la autora toma del título con él que se publicaron cuatro volúmenes de poemas del poeta inglés Coventry Patmore (1823- 1896). Mary Poovey, al estudiar el concepto del ángel de la casa victoriano, apunta que éste se corresponde con la mujer que, más que ser dependiente, desarrolla y muestra esa dependencia, pero que, además, carece de deseo sexual. Son estos dos aspectos los que desarrolla la ponencia. En su biografía sobre Virginia Woolf, Herbert Marder los relaciona con hechos concretos de su vida cotidiana.

¿*Cómo se debería leer un libro?* plantea las preocupaciones de la escritora por la literatura desde el punto de vista del lector. El lector debe ser independiente, dejarse impresionar y darse tiempo para madurar sus impresiones; no ha de tener ideas preconcebidas sobre cómo debe ser cada uno de los géneros; ha de identificarse con los distintos autores y adentrarse en sus mundos literarios, incluso experimentando la dificultad de la escritura. Después, el lector debe comparar, reflexionar, observar aquello que es común en los grandes escritores. Sólo entonces “tal vez convenga centrarnos en los escritores tan excepcionales que son capaces de explicarnos la literatura en tanto que arte. ... Ahora bien, sólo pueden ayudarnos si nos dirigimos a ellos cargados de preguntas y sugerencias obtenidas honradamente en el transcurso de nuestra propia lectura. ... Sólo podemos entender sus dictámenes cuando entran en conflicto con los nuestros y los vencen” (pp. 145-146). Además, esta otra crítica, la del lector común, puede ayudar al autor, aunque la única finalidad de la lectura sea el placer.

*El cliente y el azafrán de primavera* presenta un título especialmente atractivo al introducir “azafrán” como metáfora de la literatura. La imagen se toma de un poema incluido en *¿Cómo se*



*debería leer un libro?* para mostrar la intensidad de la poesía. Por su parte, el término “cliente” resume la necesidad de tener presente al lector en el proceso de escritura (seguramente esto determine irónicamente el desarrollo de *¿Por qué?* y otros artículos de circunstancias). El artículo parte de cómo se ha traducido el lector modelo empíricamente en distintas épocas para lanzar la cuestión de cuál es el lector modelo contemporáneo a la autora dentro de los lectores posibles. La importancia de esta pregunta radica en que “saber para quién se escribe es saber cómo se debe escribir” (p. 117) y en que “escribir es un método de comunicación, y el azafrán de primavera es un azafrán de primavera imperfecto hasta que ha sido compartido” (p. 114). La ensayista apunta algunas cualidades obvias de ese lector modelo: ha de ser un lector instruido y además formar parte del nuevo orden del pensamiento:

“Está la cuestión de la indecencia, por ejemplo, que nos asedia y nos desconcierta mucho más que los isabelinos. El cliente del siglo xx no debe ser impresionable. Debe distinguir de forma infalible entre el pequeño terrón de estiércol que permanece pegado al azafrán de primavera por necesidad y a ese que está enyesado a él para alardear. Debe ser un juez, también, de aquellas influencias sociales que de modo inevitable juegan un papel muy destacado en la literatura moderna, y ser capaz de decir cuál madura y fortalece, y cuál inhibe y hace estéril. Además, existen sentimientos sobre los que debe pronunciarse, y si hay algo en lo que puede ser de máxima utilidad es en ayudar a un escritor a combatir el sentimentalismo, por un lado, y el temor cobarde de expresar sus sentimientos, por el otro. ... Y si puedes olvidarte de tu sexo por completo, dirá él, tanto mejor; un escritor no tiene” (pp. 117-118).

Finalmente señala una idea clave: el lector ha de ser un igual ante el que el autor no se sienta superior y hacer de lo escrito un producto no perecedero. No obstante, la pregunta queda sin respuesta: se sugiere el cómo, no el quién.

*El arte de la biografía* analiza el género biográfico, distintos biógrafos y biografías (en especial, la obra de Lytton Strachey, miembro también del Círculo de Bloomsbury) estableciendo su relación con la novela y el novelista. Por un lado, “El novelista es libre; el biógrafo está atado” (p. 78) por la realidad, y debe luchar contra las restricciones y los convencionalismos que determinan una visión sesgada. Por otro lado, esto determina que la biografía no sea realmente un arte y que sus héroes sean, por tanto, perecederos; pero sí un estímulo para la inteligencia creativa. De este modo, la reflexión sirve para acercarse al concepto de arte: ficción y eternidad (he ahí lo que en la actualidad consideramos un clásico). También se apunta a si la biografía debería tratar sólo las grandes personalidades de la historia; algo que es imposible no asociar con el concepto de intrahistoria que se postula en la época.

Una muestra más concreta sobre su concepción de la biografía se ofrece en *El lecho de muerte del capitán*. Se centra en la figura de Frederick Marryat (1792-1848), marino y novelista inglés, del que su hija Florence realizó una biografía apoyándose en cartas, diarios y recuerdos. Esta biografía no sirve para conocer al escritor; las causas, en opinión de la ensayista, radican en el desconocimiento directo de la biógrafa de las vicisitudes de la armada de la marina, la distancia temporal entre la muerte y la biografía que no permite recurrir a otras fuentes, la relación paterno-filial con el biografiado y una concepción de la biografía que la limita a los hechos (las conclusiones son obvias). Tal es así que las novelas del autor y sus diarios documentan mejor la vida del biografiado. Estos son textos sencillos, donde es fácil rastrear influencias, que relatan hechos interesantes y muestran de manera cercana la época en la que vivió el capitán a través de algunas certeras pinceladas en la construcción de los personajes y un correcto manejo de la lengua; no obstante, su valor es relativo: resultan monótonos, carecen de intensidad emocional y son moralmente superficiales. A pesar de todo, la crítica recupera algunos fragmentos de la biografía en los que los recuerdos de la biógrafa evocan dispares impresiones.



Otras dos semblanzas, en origen unidas, se extraen de *The Common Reader: Cowper y lady Austen y Beau Brummel*. La primera, tomando como fuente las cartas del autor, describe a William Cowper (1731-1800) y su relación tardía con Anne Austen. Se inicia el artículo haciendo alusión a su despreocupada vida juvenil, las conocidas depresiones del autor -algunas de las reflexiones de la ensayista resultan hoy sobrecogedoras: “siempre había un hombre sentado en el muelle cuando se acercaba al agua; alguna mano invisible apartaba misteriosamente el láudano de sus labios cuando intentaba beberse; el cuchillo que apretaba contra su corazón se rompía y la liga con la que intentaba ahorcarse del dosel de la cama lo dejaba caer” (p. 222); “si uno está condenado...¿de qué sirve la bondad humana” (p.231)-, su relación con la señora Mary Unwin y su productiva crisis de fe, para establecer el punto vital del encuentro. Se describe después a Anne Austen, una joven y rica viuda, una mujer culta, de carácter fuerte y alegre, que transmite al poeta su amor por la vida cotidiana del campo e inspira sus mejores poemas: *John Gilpin* y *La Tarea*. No obstante, “Cowper era un hombre singularmente desprovisto de cualquier pensamiento sexual”; las aspiraciones de Anne eran otras y esto produce la ruptura. Las últimas líneas actúan a modo de epílogo: la depresión del poeta se agudiza, en sus propias palabras: “La naturaleza renace de nuevo, pero un alma, una vez muerta, ya no revive” (p. 231).

*Beau Brummel*, el “bello Brummel” (1778-1840), contrasta con el personaje de Cowper para quien todo era vanidad. De hecho, la autora comienza diciendo que la maldición que Cowper había echado a la coqueta Georgina Cavendish cayó sobre este dandi, famoso por llevar “el arte de hacer el nudo de la corbata a la perfección” (p. 235). Arruinado por el juego y deteriorado físicamente, terminó sus días alejado del mundo londinense, escribiendo sus memorias y cartas a muchachas muy jóvenes, y degradándose aun más. “Sin embargo, hay que recordar que Byron, en sus horas de dandismo, *pronunciaba siempre el nombre de Brummel con una mezcla de respeto y envidia*” (p. 244).

Otra semblanza presentada a modo de reseña, pero de tono muy distinto, es la de *La señora de Sevigné*, la escritora francesa Marie de Rabutin-Chantal, marquesa de Sévigné (1626-1696). Sus *Cartas*, escritas durante veinte años, se recogen en catorce volúmenes. Gran parte de ellas se dirige a su hija François-Marguerite, condesa de Grignan. El crítico literario Auguste Émile Faguet señaló el gran error que la Academia Francesa había cometido con ésta y otras escritoras al excluirlas por razones de género. Para Virginia Woolf, hubiera sido en otros tiempos una célebre novelista. La ensayista reflexiona sobre el contenido y la forma de las cartas. Por un lado, valora la naturalidad y la amplitud de temas, y le impresiona el amor que siente por su hija, con la que establece una relación emocionalmente conflictiva, o la tolerancia que muestra con las debilidades de su hijo (la autora omite elegantemente cualquier referencia a Ninon de Lenclos, amante del marido e hijo de la marquesa). Por otro, admira su capacidad para “engancharse” al lector, lograda sin correcciones previas, su actitud crítica e independiente y su cultura.

*La narrativa moderna* se adentra en el concepto de literatura como arte al tratar cuál debe ser la materia narrativa: “vida o espíritu, verdad o realidad” (p. 123). Virginia Woolf analiza sus afinidades y desafectos, consciente de la vaguedad de las imágenes con que intenta expresar sus apreciaciones, y utiliza una terminología, “materialistas” y “espirituales”, que muestra indirectamente el distanciamiento de los autores del Modern Style del modo de producción capitalista que estaba transformando la sociedad. Lo que rechaza de la obra de Wells, Bennett, Galsworthy, “los materialistas”, es “que invierten una destreza y una diligencia inmensas en hacer que lo trivial y lo transitorio parezca lo real y perdurable” (p. 122). Al otro lado de la balanza se encuentra Joyce, y también



Chéjov, “los espirituales”. La alusión a la literatura rusa le sirve para destacar que, independientemente de aquellas características que definen cada literatura nacional, el influjo de unas sobre otras muestra “las posibilidades infinitas del arte” (p. 130) y que lo único importante es ese concepto de verdad exigible. El artículo muestra claramente esa nueva concepción narrativa del Modern Style que rompe con la prioridad de la trama, construida partiendo de lo coherente y posible, para focalizar la atención en el caos de impresiones que conforma la conciencia y, por tanto, al personaje. De ahí que “el problema al que hoy en día se enfrenta el novelista, como suponemos que ocurrió en el pasado, es el de idear métodos para ser libre de escribir lo que elija. Debe tener el valor para decir que lo que le interesa ya no es *esto* sino *aquello*... Es muy probable que para los modernos *aquello*, el punto de interés, se encuentre en las partes oscuras de la psicología” (p. 127). El ensayo concluye haciendo hincapié en la ruptura con la novelística del Realismo; para renovarla, el artista no debe poner límites a la materia narrativa que no es otra que la vida:

*“El material adecuado para la narrativa no existe; todo es material adecuado para la narrativa, todo sentimiento, todo pensamiento, toda cualidad del cerebro y del espíritu a que se recurra; ninguna percepción está fuera de lugar. Y si podemos imaginar al arte de la narrativa cobrar vida y ponerse de pie en medio de nosotros, sin duda nos pediría que lo rompiéramos y lo intimidáramos, así como que lo honráramos y lo amáramos, ya que de este modo se renueva su juventud y se garantiza su soberanía”* (p. 130).

El artículo plantea también la labor del crítico: “Compete al historiador de la literatura decidir; a él corresponde decir si ahora nos encontramos al principio, al final o en medio de un gran período de narrativa en prosa, ya que abajo, en la llanura, hay poca visibilidad” (p. 120). *Qué impresión causa a un contemporáneo* aborda asimismo la labor de la crítica literaria y la necesidad de distancia temporal. Se menciona a distintos críticos, y curioso es el comentario sobre Conrad, autor que fue homenajeado por la autora en un ensayo publicado en 1924 en el *Suplemento Literario del Times* a razón del fallecimiento del autor de origen polaco: “hay algo exótico en el talento del sr. Conrad que, en vez de convertirlo en una influencia como ídolo, honrado y admirado, lo transforma más bien en una figura distante y aislada” (p. 93). El artículo le sirve también para pergeñar su imagen de la literatura contemporánea. Dos son las miradas posibles. Desde una mirada positiva, la intuición lectora se fascina por la originalidad de literatura coetánea, que siente cercana y muestra los cambios del pensamiento. Desde una mirada negativa, la autora afirma que esta es solo “una época de fragmentos. ...algunas páginas...equivalen a lo mejor de cualquier época o autor” (p. 94). Y entre esos fragmentos, la crítica escoge: “algunos poemas de los señores Yeats, Davies y De la Mare. El señor Lawrence...tiene momentos de grandeza,...El señor Beerbohm, a su manera, es perfecto, pero a su acotada manera. Fragmentos de *Allá lejos y hace tiempo* (obra de Guillermo Enrique Hudson) sin duda pasarán intactos a la posteridad. *Ulises* fue una catástrofe memorable —inmensa en audacia, increíble en calamidades” (p. 95). Ahora bien: “Es a partir de los cuadernos del presente, que se crean las obras maestras del futuro” (p. 101), por eso a los críticos hay que exigirles “que sean espléndidos con los ánimos, pero que escatimen coronas y tiaras” (p. 101), y que hablen de la literatura como una obra en construcción, “que vean el pasado en relación con el futuro y preparen, así, el camino para las obras maestras venideras” (p. 102).

*Destreza* formaba parte en origen de la serie *Words fail me* que hizo la BBC en 1937 (único documento de la voz de la autora que se conserva). La traducción de los artículos recopilados se debe a distintos autores y no siempre presenta la fluidez esperable; en este caso, parte de una dificultad especial, puesto que se remite a la





definición del término con que se titula el escrito, pero asumiendo los dos significados que le da la lengua inglesa y que no coinciden plenamente con el castellano: “en primer lugar, elaborar objetos útiles de materia sólida...; en segundo lugar...*engatusamiento, astucia, engaño*. Ahora sabemos lo poco que hay de certero en las palabras, pero sí sabemos esto: las palabras nunca hacen nada que sea útil, y las palabras son las únicas cosas que dicen la verdad y nada más que la verdad” (p. 65). A través de un fino humor, se analizan estas dos peculiaridades de las palabras. Su “inutilidad” parte de su capacidad connotativa, de transformación para transmitir una realidad cambiante y polifacética, de evocación que no se atiene a ninguna ley: sólo un lenguaje de símbolos referido a hechos puede ser útil, lo otro es “ficción”. Su “verdad” parte de la capacidad de perdurar más allá del espacio y el tiempo. Tal es así que esto justifica la necesaria distancia de la crítica, que ha de adentrarse en las palabras olvidando a su autor, asunto que, como vimos, también se trata en otros artículos. La reflexión sobre el lenguaje lleva a la reflexión sobre la escritura, sobre la dificultad de aprender y mejorar. Pero el lector no puede aceptar la última afirmación de la autora sobre las palabras: “las muy granujas están de mal humor, son poco serviciales, desobedientes, mudas.” (p. 75). No, no al menos de la mano de Virginia Woolf, pues esta vez las “palomillas” se transforman y comparten con nosotros un “azafrán de primavera”.

*Trinidad Brusel Carrión*