

Virginia Woolf: la teoría y la práctica de la literatura novelesca

Probablemente no haya escritores que sean tan difíciles de criticar como aquellos que admiramos hace muchos años, cuando estudiantes. Su influencia, sin embargo, modificada por lo que se ha escrito hasta entonces, queda profunda y permanente. Más aún, los escritores que uno admiró en la última parte de los treinta no han pasado de moda en el sentido en que H. G. Wells, John Galsworthy y Arnold Bennett lo fueron para Virginia Woolf cuando ella comenzó a publicar relatos de ficción a principios de la Primera Guerra Mundial. El problema de la relación entre las generaciones era para ella cuestión de romper y librarse de una técnica inadecuada y una visión limitada. Su logro puede ahora parecer menor de lo que fue cuando sus novelas eran leídas por primera vez. Para algunos, su prolongada contribución a la literatura novelesca se reduce a una sola novela, *To the Lighthouse*. Sin embargo, tenía imaginación, gran sensibilidad, delicadeza, inteligencia y la infinita capacidad del genio para soportar el dolor. Ella no frenó el espíritu, o construyó barreras que sus seguidores tuvieran que derribar. Si uno piensa en sus limitaciones, sólo se comparan con las de sus más grandes precursoras, Jane Austen y George Eliot; dos artistas que ella admiró y cuyos trabajos le dan a uno la sensación de logro y triunfo. Notamos, también, la influencia de novelistas del siglo XX que aparecen inevitablemente en sus escritos dándoles destellos de brillantez. Éstos, por cierto, están curiosamente fragmentados o incompletos.

“Esa ficción es una dama, y una dama que de alguna manera se metió en problemas; ésta era una idea que debió de impresionar a sus admiradores”, señala Virginia Woolf al principio de una revisión de *Aspects of a Novel* de E. M. Forster. Existen numerosos libros que contienen ensayos sobre el arte de la novelística y temas emparentados, escritos por la misma Woolf. Aquí, uno puede ver a la artista tratando sus propios problemas técnicos. El ensayo “Modern Fiction”, en *The Common Reeder* (First Series) se relaciona ampliamente con la crítica destructiva de los eduardianos:

...materialista... están preocupados por el cuerpo en lugar del espíritu... escriben de cosas sin importancia... gastan una inmensa habilidad e industria haciendo a lo trivial y transitorio parecer lo verdadero y perdurable.

La vida se escapa de H. G. Wells, John Galsworthy y Arnold Bennett:

...observar dentro de una vida, parece muy lejos de ser “así”. Examinar por un momento una mente común en un día común es recibir un millar de impresiones: triviales, fantásticas, imperceptibles, esculpidas con el más agudo acero. Proviene de todos lados, una lluvia incesante de innumerables átomos; y conforme van cayendo, se va formando la vida del Lunes o el Martes; el acento cae de manera diferente de lo viejo... La vida no es una serie de lámparas de quitrín, puestas simétricamente; la vida es un halo luminoso, un sobre semitransparente que nos rodea desde el principio de la conciencia hasta el final.

Esto puede ser psicología inadecuada. Puede envolver un concepto demasiado pasivo, pero describe lo que la vida significaba para esta escritora. Así se hizo forzosa la creación de nuevas técnicas y métodos. La narración de personajes, la comedia, la tragedia y la concentración del interés amoroso, ya no eran adecuados para comunicar el hilo narrativo de la conciencia moderna. Woolf tenía ciertos modelos para lo que podía llamarse el estilo “hit or miss”, algo como el de los novelistas isabelinos: Thomas Nashe, curiosos excéntricos como Stern y en su propio tiempo James Joyce. Estos escritores le proporcionaron un “algo” en la naturaleza de la tradición. A pesar de todo, Woolf sentía la falta de un “convenio”. Qué serio es el problema cuando las herramientas de una generación ya no son útiles para la siguiente (*The Captain's Death Bed*). Su actitud es ante todo la de una innovadora, consciente de las infinitas posibilidades y dispuesta a intentarlo todo. No existe “el material adecuado para la novela”: “todo es material adecuado para ella: todo sentimiento, todo pensamiento, cualquier cualidad del cerebro y del espíritu puede ser utilizada; ninguna percepción es desfavorable” (*The Common Reeder*, First Series). Tal capacidad de completa inclusión es peligrosa. Cuando el novelista quiere apuntar todo, se niega a ser selectivo y a discriminar entre el significado y el valor de distintas experiencias, pudiendo terminar por reproducir únicamente el caos. Es, pues, función de la inteligencia salvarnos de éste.

Virginia Woolf creyó que el novelista debía “exponerse a sí mismo a la vida” y de alguna manera estar apartado de ella. En *Granite and Rainbow*, utilizando una viva imagen de Ernest Hemingway, sostiene que “un verdadero escritor se encuentra cerca del toro permitiéndole a los cuernos (llámeselos vida, verdad, realidad o lo que se quiera) pasarle cerca cada vez.”

La vida, como la describe en *A Writer's Diary* (1920) es, "para nosotros trágica. No se lee una esquila sin un encogimiento de agonía por alguien... La infelicidad está por doquier; justo atrás de la puerta; o de la estupidez, que es peor." Sin embargo tiene sus momentos de alegría, que podrían ser más frecuentes "si no fuera por mi sensación de que estoy en una faja de concreto sobre un abismo." En "El punto de vista con los rusos", del que Woolf era muy conocedora, profundizó su sentido tanto cómico como trágico sobre la vida. Sin embargo, éste ya se había presentado magistralmente en las novelas de Tolstoi, al que ella vio como un Sir Thomas Browne creador de Hamlets eslavos. Dándose cuenta de sus limitaciones, fue con Chejov con el que simpatizó. Su arte tenía esa economía que encontró de igual modo en las novelas de Jane Austen. A esta última, la consideraba superior a George Eliot por este mismo aspecto (*The Common Reeder*, First Series).

Woolf estaba muy consciente de su lugar en la tradición de escritoras femeninas. Su determinación de mantener la dignidad de su sexo a veces le tentaba a caer en fallas no artísticas como estridor, exageración y sobreénfasis. *A Room of One's Own*, que se enfrenta directamente a los problemas de la escritora, es interesante y en ocasiones divertido, pero hay una sensación de recalca y hasta un vicio por atacar diversos aspectos de pomposidad masculina. Lo mismo ocurre en *Three Guineas*, donde un buen caso y una actitud legítima son echados a perder por una crudeza inusual de presentación. Escribiendo acerca de las mujeres y las novelas profetizó en 1929 que...

la más grande impersonalidad de la vida de las mujeres va a animar el espíritu poético, y es en poesía que la ficción femenina es todavía más débil. Las va a encaminar a estar menos absortas en hechos, y a no contentarse con registrar la asombrosa agudeza de los detalles con que el minuto cae bajo su propia observación. Van a ver más allá de sus relaciones personales y políticas. Se harán preguntas más abiertas acerca de qué es lo que el poeta trata de resolver sobre nuestro destino y el significado de la vida. (*Granite and Rainbow*.)

Este "espíritu poético" junto con la preocupación por el significado del destino de la vida, habían sido característicos de esta escritora desde el principio de su novelística. "Un método esencialmente poético y aparentemente frívolo se ha aplicado a la literatura novelesca.", como escribió E. M. Forster (*Two Cheers for Democracy*).

La novela de Virginia Woolf no era una "crítica de la vida" sino una recreación de las complejidades de la experiencia. Así como la vida es la más sutil y complicada sucesión de experiencias, la novela debe ser infinitamente adaptable y flexible para poder alcanzar los tonos, la luz y la sombra de ellas. El arte novelístico es similar al de un pintor. Pintar para Woolf no significaba la Escuela Alemana, admirada por George Eliot, sino Roger Fry y los postimpresionistas, Van Gogh, Cézanne, Gauguin y Matisse. Había varias "frases" en ficción así como diferentes tipos de novelistas, equivalentes a diferentes escuelas de pintura. La tarea del novelista moderno era hacer uso



de cualquier objeto de valor en el pasado. Los verdaderos narradores, los románticos, los traficantes de personajes y los comediantes, los psicólogos y los sátiros, los fantasiosos y los poetas, eran todos como distintos colores en una paleta. ¿Cómo podría uno combinar sus diversos métodos para producir el cuadro perfecto?

La experiencia es un flujo que el novelista debe mezclar. Pero tiene que haber una clase de orden en el arte:

Las cualidades más características de la novela (refiriéndonos a las que registran el lento crecimiento y desarrollo de un sentimiento por un largo periodo de tiempo) son las mismas, incompatibles con el diseño y el orden. Es el don del estilo, arreglo y la construcción lo que nos coloca a una distancia de la vida y borra nuestros rostros. Es un regalo de la novela el traernos a un contacto cercano con la vida. Las dos fuerzas pelean si se dan juntas. El más completo novelista es el que logra equilibrar los dos poderes de tal manera que uno enriquezca al otro. (*Granite and Rainbow*.)

Los valores de Virginia Woolf están compartidos con los Bloomsbury, el grupo de artistas y escritores que incluía, además de a Roger Fry, a Vanessa y Clive Bell, Duncan Grant, Lytton Strachey, Leonard Woolf, J. M. Keynes, Desmond MacCarthy y más bien orillado, a E. M. Forster. El peligro del espíritu pandillero en el mundo de la literatura moderna es que no da valor a nadie que esté suficientemente alerta e informado de lo que está sucediendo. El grupo de los Bloomsbury sufrió, como cualquier otra escuela de escritores, de una tendencia a la mutua admiración. Esto es simplemente una forma de narcisismo. También había ciertos puntos ciegos. Por ejemplo, Virginia Woolf cita "los cantos de oradores ante el altar de Lawrence," y luego en el siguiente ensayo, procede a cantar al altar de Roger Fry, que es alabado por su honestidad e integridad, cualidades que probablemente debía a su sangre cuáquera. Él fue a Cambridge y se sentía obligado a representar el pensamiento de esta Universidad lo mejor posible. Mientras daba una opinión de simpatía hacia *Sons and Lovers*, Woolf acierta a decir que D. H. Lawrence

No es un miembro, como Proust, de una sociedad estable y civilizada. Él está deseoso de dejar su propia clase, y entrar a otra. Cree que la clase media posee lo que él no tiene... El hecho de que fuera hijo de un minero, le dio un enfoque diferente de aquellos que tienen posición y que disfrutan de circunstancias que les permitió olvidarse de cuáles son esas circunstancias. (*The Moment*.)

El Lawrence que imaginaba la escritora, no estaba interesado en la literatura, el pasado, el presente (exceptuando si éste afectaba al futuro), o la psicología humana. En comparación a Proust, nuevamente, se dice que no tenía tradición detrás de él. Le faltaba estilo, civilización y un sentido de belleza. Cuando discute *A Passage to India*, Woolf puede distanciarse porque habla sobre los escritos de alguien de quien está informada y del que puede ser hasta irónica.

Pasar de las teorías, ideas y críticas de Virginia Woolf al estudio de su práctica como novelista, es darse cuenta de cómo era mucho más convencional de lo que se imaginaba. En *The Voyage Out* (1915), su primera novela, es bastante tradicional en la forma. Los mejores momentos ocurren cuando es autobiográfica. En el capítulo XIII, Raquel visita la habitación del Sr. Ambrosio, su tío, y uno recuerda la educación que el padre de la autora le dio:

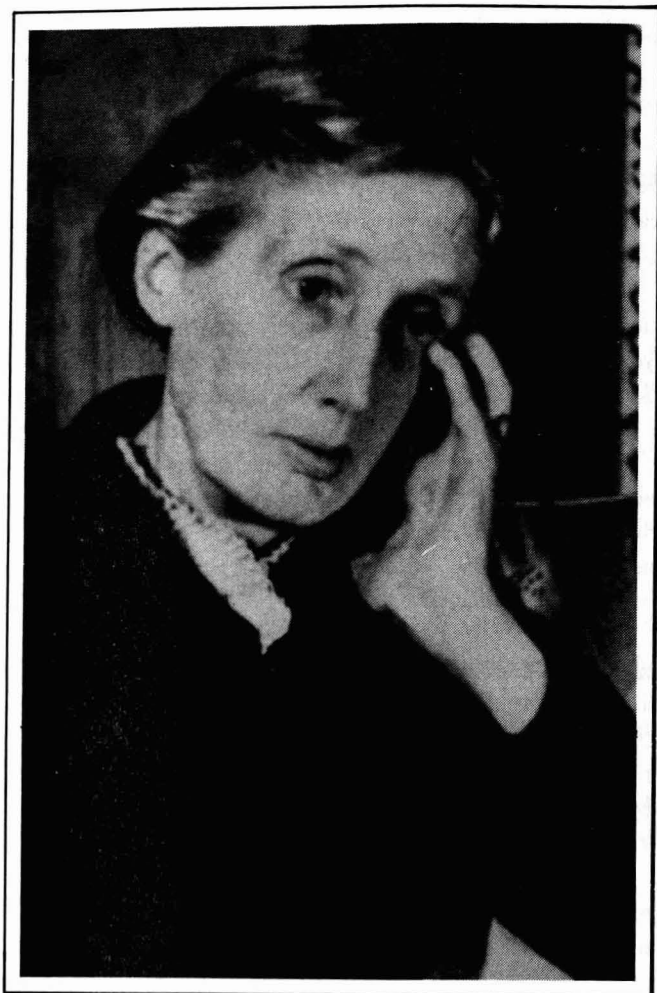
Lee lo que te gusta porque te gusta, nunca pretendas admirar lo que no admiras; esa fue su única lección en el arte de la lectura. Escribir utilizando la menor cantidad de palabras, tan claro como se pueda, exactamente lo que uno quiere decir; esa fue su única lección en el arte de escribir. (*The Captain's Death Bed*.)

Ahí está la fuerza esencial de esta escritora, la tradición que debía producir al Sr. Ramsay, personaje de *To the Lighthouse*. Su intención no era la del prejuicio contra los pobres. Empero su vida intelectual iba acompañada de una vena de snobismo. George Eliot, que era nieta de un carpintero, es descrita "creciendo con luchas y gruñidos internos producidos por el aburrimiento intolerable de la despreciable sociedad de provincia". Le faltaba encanto: "no tenía ninguna de esas excen-tricidades y desigualdades de carácter que le proporciona a muchos artistas el atractivo simplista de los niños" (*The Common Reeder*, First Series). George Eliot podría contestar que la simpleza de los niños no es siempre atractiva, y que es deber del artista el de ser adulto en actitudes e ideas. Cuando en *The Voyage Out*, un personaje llamado Hewet dice "Quiero escribir una novela acerca del silencio, las cosas que la gente no dice", la dificultad es inmensa. Uno siente que la autora simplemente está siendo astuta en un sentido preferentemente bloomsburiano. Recordemos a Jane Austen describiendo la respuesta de Emma a la propuesta del Sr. Knightley "¿Qué fue lo que dijo? -Simplemente lo que debía. Una dama siempre es así." El mundo de los personajes de la Woolf supone ser sofisticado y cosmopolita; pero tiene aspectos provincianos. Evelyn en *The Voyage Out* va a fundar un club "para hacer cosas... Lo que se necesita son cerebros... Por supuesto, una habitación... en Bloomsbury de preferencia." Ahí la ingenuidad de la escritora se manifiesta.

En *Night and Day* (1919), como en *Voyage Out*, hay una historia convencional y realista, que demuestra varias de las características que la escritora incluyó en su crítica sobre los realistas ingleses. Al principio de la novela, se nos presenta a Katherine Hilbery.

Perteneciendo a una de las familias más distinguidas de Inglaterra... cuando no había faros firmemente construidos en piedra para guía de sus generaciones. Eran las familias velas serviciales, iluminando los aposentos de la vida. (*Night and Day*.)

Katherine Hilbery tipifica la humanidad de los bloomsburianos así como su snobismo. "No dar importancia" es el pecado sin perdón. Ralph Denham, con el que eventualmente contrae



matrimonio, se une metafóricamente a ella hacia el final de la novela, y uno ve aquí el principio de lo que vendrá, un uso más sutil de simbolismos y tendencias poéticas:

Una extraña imagen vino a su mente: un faro acosado por cuerpos voladores de aves perdidas, impetuosas, sin sentido por el ventarrón, contra el vidrio. Tenía la extraña sensación de que era a un tiempo ambos, faro y ave; él era constante y brillante; al mismo tiempo estaba girando con muchas cosas, sin sentido, contra el vidrio.

En el estado de ánimo de la Sra. Hilbery, así como en el enunciado “el amor es nuestra fe”, existe una prefiguración de la Sra. Ramsay; una relación con Lily Briscoe en *To the Lighthouse*.

En *Jacob's Room* (1922), se marca un desarrollo progresivo en este método poético. Aquí también hay una llamada viciosa, satírica, ingeniosa, frecuentemente apuntando hacia los hombres y a sus intentos por pensar o simular que piensan. Ni siquiera Cambridge carece de personas insensibles: “en el almuerzo de George Plum en Waverly, camino a Gerton había sobre la mesa semanarios ‘serios’ de a seis centavos, escritos por hombres pálidos con botas enlodadas. El semanario es el rechinamiento y chillido de cerebros enjuagados en agua fría y exprimidos hasta secarse, son papeles melancólicos.” La verdadera cultura de Cambridge, no obstante “su luz”, es implícitamente opuesta a la mojigatería provinciana del Profesor

Bulteel de Leeds, que había sacado una edición de Wyckerly sin especificar que había dejado a un lado “varias palabras indecentes y algunas frases altisonantes”. El ingenio astringente de la escritora, combinado con cierto snobismo deriva de Jane Austen; la Jane Austen de *The Letters*. Virginia Woolf también comparte con ella un sentido de importancia sobre las aparentes trivialidades de la vida: “no son las catástrofes, los asesinatos, las muertes o las enfermedades lo que nos envejece y mata. Es la manera en que las personas ven, se ríen y suben los escalones de un ómnibus”. (*Jacob's Room*.)

El uso de la imaginación para conectar diferentes momentos de la novela y de formar modelos aparte del personaje y del hilo narrativo, se vuelve más seguro y más consistente en *Mrs. Dalloway* (1925). La imagen de las novelas de Virginia Woolf se va continuando de un libro a otro. “La oscuridad cae como un cuchillo sobre Grecia,” en *Jacob's Room*; la Sra. Dalloway “rebanó como un cuchillo a través de todo”; de nuevo en *Mrs. Dalloway*, Peter Walsh es descrito jugando frecuentemente con un cuchillo. Este acto se conecta con su hábito de hacerlo sentir a uno demasiado frívolo, una especie de muerte vacía. La imagen de un cuchillo, también es utilizada en *To the Lighthouse*, en conexión con la Sra. Ramsay. Tal vez existe una sugerencia de “guadaña y cuchillo oblicuo” del tiempo, uno de los temas de los sonetos de Shakespeare. El uso del ritmo de las olas como fondo (cuando se evocan a aquellos que están aislados) son momentos significativos en la experiencia sobre los que la autora está tan preocupada. Éstos aparecen en *To the Lighthouse* y *The Waves*. Un estado de ánimo, entre serenidad y resignación, casi siempre es transmitido por esta imagen. Otras veces, el relampagueo de las olas puede sugerir terror. Los ritmos hipnóticos de las caídas de las olas inducen a la contestación apropiada en *Mrs. Dalloway*: “No temas más, dice el corazón, y confía confiando su carga a todos los sollozos”. Uno no puede dejar de sentir que hay cierta complacencia en esta parte de la novela. Aparece de nuevo el personaje de Peter Walsh, que conforme va envejeciendo, “ha ganado (por fin) el poder que aumenta el valor de la existencia, el de sostener la experiencia, de voltearla, lentamente, a la luz.” En otras palabras, él es el Sir Thomas Browne, vestido moderno, hamletizado, como Virginia Woolf imaginó los héroes de Tolstoi. Comparativamente, hace una pobre muestra intelectual. La separación de la experiencia vivencial ha sido ganada muy fácilmente. Clarissa Dalloway está teñida con la misma complacencia. Viviendo para sus fiestas, ella “no podía pensar, escribir, ni siquiera tocar el piano... debía de ser aceptada hablando océanos de absurdos”. A nadie le gustan más las fiestas que a la Emma de Jane Austen. Ella es igualmente ignorante e indisciplinada. Claro que solamente cuenta con veinte años cuando la novela comienza. A lo largo de la historia va creciendo y transformándose. Es una debilidad de la Woolf que los modelos de sabiduría femeninos sean esencialmente adolescentes. La Sra. Ramsay tiene “una mente no entrenada”. En *Mrs. Dalloway*, el macabro episodio sobre Séptimus Smith hubiera sido más efectivo si la escritora tuviera mayor capacidad de describir las sutilezas y complicaciones de la vida normal y madura.

To the Lighthouse (1927) es generalmente reconocida como

su obra maestra. La combinación de material autobiográfico con el método poético de la presentación y el más extenso modelo estructural resulta en la última reconciliación entre la vida y el arte. El simbolismo del faro usado espasmódicamente en *Night and Day*, se vuelve tan natural e inevitablemente correcto como...

marca siempre arreglada,
que mira hacia las tempestades y nunca tiembla.

Desde luego existe un peligro en hacer una comparación entre un soneto de Shakespeare (no. 16) y una imagen utilizada en una novela moderna. De cualquier forma, *To the Lighthouse* puede ser descrita justamente como "una metáfora extendida", así como Welson Night ha descrito una obra de Shakespeare. Aquí las imágenes individuales tienen la misma relación orgánica con la alegoría de un tema general que encontramos en las mejores obras de Shakespeare. Los temas de *To the Lighthouse*, son los mismos de los sonetos: tiempo, belleza, la supervivencia de la belleza por medio del arte, ausencia y muerte:

Así como las olas se acercan a la orilla empedrada,
también nuestros minutos se apresuran a su fin.

(no. 60)

¿Cómo con esta furia podrá la belleza sostener su plegaria,
cuya acción no es más fuerte que una flor?

(no. 65)

De ti me encuentro ausente en primavera,
Cuando el orgulloso abril, vestido con todos sus adornos
Haya puesto un espíritu de juventud en todo...

(no. 98.)

Seguramente es en Shakespeare más que en ningún otro, donde se puede encontrar la fuente de los temas de esta escritora. El método que emplea es poético y no filosófico. Discutir *To the Lighthouse* y *The Waves* en términos de experiencia mística es por tanto peligroso. El simbolismo del faro está claro y Woolf no es más mística que E.M. Forster en *Howards End*, donde el simbolismo de una cosa ejecuta una función similar y la música reemplaza a la pintura como origen de la experiencia estética. Forster probablemente sea menos exitoso en sus efectos "poéticos" pero en la forma como utiliza la Quinta Sinfonía de Beethoven hay un ejemplo de ritmos y un tema más extenso comparándolo con la imagen que Woolf describe con las olas.

Estos ritmos y temas trascienden a la historia y a los personajes. Aquéllos aparecen en momentos significativos durante las novelas, cuando las trivialidades y pequeñeces de la vida diaria son sobrepuestas por momentos aislados de experiencia intensa, cuando "el milagro sucede" y la vida toma la intensidad del arte. El golpe alargado y constante de la luz del faro es el del golpe de la Sra. Ramsay, que simboliza la estabilidad y seguridad que su presencia impone al flujo de la vida. Los golpes de luz son equivalentes a los movimientos del pincel de un pintor (la Sra. Ramsay y Lily Briscoe son igualmente artis-



tas). La novela termina con las prolongadas pinceladas que complementan la pintura mental de Lily Briscoe sobre la mujer perfecta a la que ama. Tanto en la novela como en la pintura, la formalidad y la disciplina son impuestas al caos de la experiencia. Para lograr este efecto, la autora parece estar diciendo algo de importancia sacado de experiencias momentáneas, éste es el blanco del poeta.

Para expresar la propia personalidad, uno debe perderla absorbiéndola en algo mayor y viendo el lugar que ocupa. Cuando se pierde la personalidad uno extravió la agitación y ganó la paz. En donde hay paz, llegó el entendimiento. Woolf, por ejemplo, usó terminología religiosa, pero la experiencia que describe sucede frecuentemente en la poesía profana.

Opuesto a esta experiencia poética, está el racionalismo de la Sra. Ramsay, envuelta en dureza, estoicismo y tiranía. Este es el mundo del agnosticismo victoriano:

Estamos parados sobre el camino de una montaña en el centro de un remolino rodeados por neblina, a través de la que nos vislumbramos. Vemos sendas que pueden ser engañosas. Si nos quedamos quietos nos congelamos hasta morir. Si tomamos el rumbo equivocado nos haremos pedazos. No estamos seguros de que exista el adecuado. ¿Qué debemos hacer? "Ser fuertes, tomar valor." Actuar lo mejor posible. Tomar lo que viene... Si la muerte acaba con todo, no la podemos esperar de mejor manera.

Tal actitud resulta, por supuesto, una auto-dramatización que se desvía del heroísmo que pretende ser. La grandeza del retrato sobre el Sr. Ramsay es lo que finalmente triunfa en convencernos del heroísmo del personaje a pesar del prejuicio que tiene la autora contra la tiranía masculina. El contraste entre el Sr. y la Sra. Ramsay se compara con los personajes de Jane Austen, Emma y el Sr. Knightley. Al final de su más grande novela, Virginia Woolf justifica "los deseos, esperanzas, la confianza". Tal y como el Sr. Ramsay alcanza el final de su viaje hacia el faro, y Lily Briscoe termina la pintura inspirada por la Sra. Ramsay. El mundo de la prosa se ha unido al de la poesía y la pintura.

En *Orlando* (1928), aunque tiene personajes excepcionales, no mantiene la unidad de *To the Lighthouse*. La indulgencia de la fantasía acaba con el interés. La escritora afirma:

Semeja al faro cuando trabaja, que manda un rayo, y luego por un momento, guarda ese ingenio. Es mucho más capcioso que su manifestación. Puede centellar seis o siete rayos en rápida sucesión... Y luego deslizarse dentro de la oscuridad por un año o para siempre. Conducir por esos rayos es imposible. Cuando el oscuro hechizo está sobre ellos son hombres de ingenio tanto como otras personas.

Eso desafortunadamente, es lo que le pasó a la Woolf. *The Waves* (1931) trata el tema del progreso del tiempo; los días, los meses y las estaciones siguiéndose simultáneamente como las olas y terminando para el individuo en la muerte. Tiene hermosos pasajes, como el monólogo final de Bernardo con el que termina la novela. Pero no hay "un sentido autobiográfico

de la vida". *The Years* (1937) contiene, cerca del inicio, una chispa de la vieja agudeza satírica en la descripción de la hipocresía del Coronel Pagiter. La novela, como un todo, muestra signos de cansancio, es insípida y monótona. Termina con el sol saliendo en un nuevo día, "el cielo sobre las casas vestía un aire de extraordinaria belleza, de simpleza, de paz". Es un final convencional y no se obtiene enérgicamente como la serena conclusión de *To the Lighthouse*. Se menciona "El corazón de la oscuridad", el título del cuento de Conrad. También aparece al final de la publicación póstuma de *Between the Acts* (1941). El corazón se había ido del trabajo de Virginia Woolf.

El hecho de que su ingenio se haya extinguido, se confirma con los cuentos cortos al final de *A Haunted House* (1944). A pesar de algunas ilustres ideas, éstos confirman un talento menor. Pero si no se encuentra entre los más grandes novelistas ingleses, su obra nos deja una buena impresión y valores espirituales en una época brutal y materialista. Forster nos recuerda el permanente significado de su trabajo:

Orden. Justicia. Verdad. A ella le importaban estas abstracciones, y trataba de expresarlas por medio de símbolos... El epitafio de semejante artista no puede ser escrito por los de mente vulgar o por los lúgubres... Ella triunfó sobre el sentido positivo: ella trajo despojos. En ocasiones su trabajo es una hilera de pequeñas tazas de plata, que veo destellando. "Esos trofeos", dice la inscripción, "fueron ganados por la mente sobre la materia, su amigo y su enemigo." (*Two Cheers for Democracy*.)

A estas elocuentes palabras, uno puede quizá añadir que Virginia Woolf no tenía solamente la sensibilidad, sino la poesía y la imaginación de la Sra. Ramsay. Además, retenía y ejemplificaba la integridad y el heroísmo del Sr. Ramsay y de su padre Leslie Stephen.

La reciente publicación de la obra *Mausoleum Book* de Leslie Stephen, junto con las autobiografías de varios miembros de los Bloomsbury (que incluyen las memorias de Leonard Woolf y las cartas y diario de Virginia) ha aumentado en gran tamaño los conocimientos personales y las relaciones entre los miembros de este grupo de escritores. La importancia de toda esta información para la crítica de sus logros creativos es disputable. Sin embargo, las cartas y los diarios de esta escritora nos iluminan y dan una pequeña percepción interior en cuanto a disputas y tensiones de la creación artística que son casi únicas en su detalle y que están íntimamente ligadas con su novelística. Las cartas representan un registro diario del perpetuo monólogo por el que se producían las novelas. De algún modo, la autora era su mejor crítica. Conforme evoca sus esfuerzos, se nota un constante temor al fracaso, así como los momentos de triunfo. Aquí, explica sus temores y dificultades. Surge un elemento de brío moral, de heroísmo, carácter y autoconvencimiento. Todo esto se refleja en el significado perdurable y permanente de sus novelas. Por esto, no importa qué tan extensa haya sido la influencia de otros escritores en ella, ni qué tan poco haya sido imitada por novelistas posteriores y el establecimiento de la tradición. ◇