

*La literatura como ideología.  
Vanguardia, autonomía y fracaso en  
Una habitación propia de Virginia Woolf*

*Literatura as ideology. Avant-garde, autonomy and  
failure in Virginia Woolf's A room of own`s one*

DAVID SÁNCHEZ USANOS.

Universidad Autónoma de Madrid.  
david.sanchez@uam.es

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2022.31.001>  
Bajo Palabra. II Época. Nº31. Pgs: 21-48



*Recibido: 18/11/2021*  
*Aprobado: 20/06/2022*

## Resumen

En el presente artículo abordamos la poética y la ideología implícitas en *Una habitación propia* de Virginia Woolf a partir de las consideraciones de Slavoj Žižek, Michel Foucault y Ricardo Piglia, entre otros. Atendemos, asimismo, a la dimensión espacial que vertebra ese texto y buena parte del horizonte de lectura de la propia Virginia Woolf.

*Palabras clave: ideología, Virginia Woolf, Ricardo Piglia, Michel Foucault, Slavoj Žižek, vanguardia.*

## Abstract

We will explore the poetics and the ideology implied in Virginia Woolf's *A room of own's one* taking on account Slavoj Žižek, Michel Foucault and Ricardo Piglia approaches among others. We will also pay attention to the spatial dimension that assembles that text and her horizon of reading.

*Keywords: Ideology, Virginia Woolf, Ricardo Piglia, Michel Foucault, Slavoj Žižek, avant-garde.*

La fama puede ser tan o más letal que el anonimato o la clandestinidad, puede, de hecho, contribuir si no al fracaso sí a la domesticación absoluta del sentido. **L**Y no es que haya un único o verdadero sentido esperando a que el lector adiestrado lo capte, pero cuando una tradición interpretativa se centra demasiado en un texto corre el riesgo de convertirlo en un fósil o en una herramienta de propaganda.

*Una habitación propia* de Virginia Woolf puede que sea uno de esos textos; se trata de una pieza ensayístico-literaria magistral que, como aquello que decía Italo Calvino a propósito de los clásicos, se resiste a una lectura estereotipada, escapa a la equivalencia que la reduce, pongamos por caso, a un alegato acerca de las condiciones materiales que se requieren para que una mujer pueda escribir.

Lo que planteamos a continuación es una lectura que, sin eludir esa última cuestión, aborda *Una habitación propia* como un manifiesto encubierto en el que se entrelazan literatura y biografía organizadas en torno a una ideología estética<sup>1</sup>.

## 1. La intermitencia de la ideología

LA NOCIÓN DE IDEOLOGÍA es una de esas cuestiones que reaparecen cada cierto tiempo y monopolizan el debate crítico; algo parecido sucede con el adjetivo “ideológico”, que en determinados contextos suele emplearse para intentar desacreditar rápidamente al adversario retórico. La cuestión de la ideología está ligada a la tradición marxista –“no lo saben, pero lo hacen” es quizá la enunciación más elemental de Karl Marx en *El Capital*- y, por tanto, no es extraño que algunos de los críticos literarios más interesantes de dicha corriente sigan prestándole atención en sus propuestas, caso de Terry Eagleton o Fredric Jameson. En esa misma línea cabe considerar a Slavoj Žižek, que desde unas coordenadas teóricas definidas por Hegel, Marx y Lacan –e incorporando elementos de la cultura popular con un gran sentido del humor y del espectáculo- no ha dejado de interrogarse por este asunto desde el inicio de su trayectoria. De él rescatamos algunos aspectos que nos parecen

---

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación “Failure. Reversing the Genealogies of Unsuccess, 16th-19th Centuries” (Horizonte 2020, Marie Skłodowska-Curie Grant Agreement No 823998) y tuvo su origen en el congreso *Ideología y subjetividad. Lenguajes, redes, imágenes* celebrado en la Universidad Autónoma de Madrid en noviembre de 2019, organizado desde el grupo de investigación “Genealogías del pensamiento contemporáneo” / GENNEO de dicha institución.

relevantes para la lectura que proponemos. (No nos basamos tanto en *El sublime objeto de la ideología* (1989) como en su compilación *Ideología. Un mapa de la cuestión* (1994), sus entrevistas, *Arriesgar lo imposible* (2004) y su libro *Porque no saben lo que hacen. El sintohme ideológico* (2016).)

Desde una perspectiva marxista-racionalista-ilustrada “ideología” equivalía a “falsa conciencia” (representación ilusoria, “mentira”, “ficción”) y el papel del intérprete autorizado de la realidad consistía en dismantelar esa ficción y poner al descubierto el verdadero código que aquella ocultaba. Es el tipo de procedimiento o estrategia de lectura que Ricœur denominó “escuela de la sospecha” en *Freud: una interpretación de la cultura* (1966). Al decir de Žižek habría que prestar atención a otros factores –emocionales, psicológicos, rituales- que nos invitarían a evaluar de otro modo la ideología, que no funcionaría como andamiaje al servicio de algo distinto de ella misma y que, por tanto, no se desactivaría mediante mecanismos retórico-argumentativos “clásicos” (racionales).

Proponemos entonces entender la ideología como una matriz generativa que regula la relación entre lo visible y lo invisible, entre lo imaginable y lo inimaginable, así como los cambios producidos en esta relación<sup>2</sup>; como un marco interpretativo-perceptivo-normativo en función del cual se organiza la experiencia, que no es puramente natural, sino convencional e histórico (lo cual nos llevaría a considerar la ideología de un modo muy próximo a lo que Saussure establece para el lenguaje).

Todo depende de nuestra persistencia en esta posición imposible: aunque no haya una línea clara de demarcación que separe la ideología de la realidad, aunque la ideología ya esté operando en todo lo que experimentamos como la “realidad”, sin embargo debemos sostener la tensión que mantiene viva la *crítica* de la ideología. Quizá, de acuerdo con Kant, podríamos designar esta dificultad como la “antinomía de la razón crítico-ideológica”: la ideología no es todo; es posible suponer una posición que nos permita mantener una distancia con respecto a ella, *pero este lugar desde el que se puede denunciar la ideología debe permanecer vacío, no puede ser ocupado por ninguna realidad definida positivamente*. En el momento en que caemos en esa tentación, volvemos a la ideología.<sup>3</sup>

No nos interesa tanto la cuestión de la denuncia cuanto la de la crítica, entendiéndola como una forma de lectura atenta que se preguntaría, en nuestro caso,

---

<sup>2</sup> Lo que aproximaría nuestra noción de ideología a lo silente-inconsciente por una parte y a la idea de “cosmovisión” por otra: cf., respectivamente, “The texts says what it does not say”, de Pierre Macherey y “The ideology of modernism”, de Georg Lukács, en Walder, D. (ed.), *Literature in the modern world*, Nueva York, Oxford University Press, 1990, pp. 215-222 y pp. 158-163. Cf. también Alemán, J., *Ideología: nosotras en la época, la época en nosotros*, Barcelona, Nuevos Emprendimientos Editoriales, 2021.

<sup>3</sup> Žižek, S., “Introducción. El espectro de la ideología”, en Žižek, S. (ed.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, FCE, 1994, pp. 7-42 y p. 26.

cuál es la ideología presente en *Una habitación propia* a propósito de lo literario: qué presupuestos, figuras retóricas, recursos formales y dispositivos presentes en el texto regulan su auto-definición, qué rituales oponen la literatura a otros regímenes discursivos o perceptivos.

## 2. La dimensión espacial y pragmática de lo literario

MICHEL FOUCAULT, en unas conferencias dictadas en 1964 y recogidas bajo el título de “Lenguaje y literatura”<sup>4</sup> ofrecía su particular visión de lo literario subrayando algunos rasgos que recordaban a la “desautomatización” del formalismo ruso —la “literariedad” de un texto tendría que ver con la resistencia que ofrece respecto a lo pragmático y convencional, con su carácter extraño y, en cierto modo, autosuficiente— y que incluía una peculiar teoría acerca de la temporalidad y la espacialidad características de la literatura. Ésta aparece fundamentalmente como una relación marcada y definida por y desde el presente; la literatura, más que una forma de relacionarnos con el lenguaje, es una forma de relacionarse el lenguaje consigo mismo, de un modo reflexivo, auto-consciente y extraño. La literatura es una institución que se habría constituido hace apenas tres siglos y que está ligada al objeto libro, con una temporalidad propia marcada por formas de exclusión respecto al pasado y al presente, como una apuesta radicalizada de la querrela de los antiguos y los modernos (asesinato ritual de la generación anterior y demarcación respecto a la propia).

(...) no estoy seguro de que la propia literatura sea tan antigua como habitualmente se dice. Sin duda hace milenios que existe eso que retrospectivamente tenemos el hábito de llamar “literatura”. Creo que es precisamente esto lo que habría que preguntar. No es tan seguro que Dante o Cervantes o Eurípides sean literatura. Pertenecen desde luego a la literatura; eso quiere decir que forman parte en este momento de nuestra literatura actual, y forman parte de la literatura gracias a cierta relación que sólo nos concierne de hecho a nosotros. Forman parte de nuestra literatura, no de la suya, por la sencilla razón de que la literatura griega no existe, como tampoco la literatura latina. Dicho de otro modo, si la relación de la obra de Eurípides con nuestro lenguaje es efectivamente literatura, la relación de esa misma obra con el lenguaje griego no es ciertamente literatura.<sup>5</sup>

Además de esa férrea vinculación con el presente, para Foucault la literatura sería indisociable de la experiencia de la transgresión, condensada especialmente en

---

<sup>4</sup> Cf. Foucault, M., *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 63-103.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 63-64.

el sexo y en la muerte. La literatura estaría ligada al vacío secular designado por la muerte de Dios (Nietzsche) y a la consagración laica de la forma-libro (Mallarmé), algo que desemboca en su carácter eminentemente espacial.

¿Qué es, después de todo, la literatura? ¿Por qué ha aparecido en el siglo XIX, como decíamos ayer, y ligada al curioso espacio del libro? Tal vez por eso precisamente, la literatura es una invención reciente, que data menos de dos siglos, fundamentalmente la relación constituyéndose, tornándose oscuramente visible, pero todavía no pensable, del lenguaje y del espacio.<sup>6</sup>

Son estos elementos ligados a lo ritual, a la ruptura respecto al tiempo cotidiano marcado por la convención y lo funcional, a la visión de la literatura como un espacio distinto, como una suerte de templo o refugio donde se pone en suspenso el orden habitual los que consideramos característicos de cierta visión –o ideología– vanguardista que creemos constituye la sustancia misma de *Una habitación propia*, de Virginia Woolf.

### 3. Autonomía, utopía y biografía

LA REFLEXIÓN SOBRE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA contemporánea está marcada por la constatación del agotamiento de las propuestas vanguardistas y, al mismo tiempo, por la dependencia de esas mismas propuestas o, mejor dicho, por la dependencia de las ideas relativas al arte, a la novedad, al impacto, al escándalo y al público que sostenían las vanguardias. Esto abre el camino hacia la ironía (Umberto Eco, David Foster Wallace), el isomorfismo respecto al diseño, la publicidad o los bienes de consumo (Andy Warhol) o a ciertas formas de retirada. Uno de los mejores lectores contemporáneos –de los que mejor ha pensado narrativamente en lengua castellana– fue el argentino Ricardo Piglia (1941-2017). En sus consideraciones acerca del funcionamiento de la literatura, dispersas a lo largo de su obra, pero más abundantes en textos como *Crítica y ficción*, *Formas breves*, *El último lector* o *Los diarios de Emilio Renzi* encontramos unas coordenadas de lectura que nos permiten tanto organizar retrospectivamente algunas tensiones presentes en textos como *Una habitación propia*, así como también pensar la propia experiencia literaria contemporánea.

Como Ernst Bloch o Fredric Jameson, también Ricardo Piglia entiende que la utopía está presente en las manifestaciones literarias de cada época o, si se prefiere, que la literatura puede leerse también en función de los anhelos utópicos a los que

---

<sup>6</sup> Ibid., p. 102.

da salida (o en función de los cuales se anuda). En el caso de Piglia, como en el de tantos otros, la utopía, además de constituir un marco de interpretación funciona también como ideal regulativo vital. Cuando en una de las entrevistas que componen *Crítica y ficción* es preguntado acerca del agotamiento de la utopía contesta:

Todo lo contrario. Algunos han perdido las ilusiones, se han vuelto sensatos y conformistas. Corren el riesgo de convertirse en funcionarios del sentido común. [...] No tengo confianza en nada ni soy un hombre optimista, pero justamente por eso creo que hay que aspirar a la utopía y a la revolución. Sólo por amor a los desesperados conservamos todavía la esperanza, solía decir un amigo de Brecht.<sup>7</sup>

Cuando la revolución y la utopía de un orden social más justo se van desvaneciendo como posibilidad efectiva, la utopía se recodifica en términos existenciales, vitales. La propia literatura pasa a significar un modo de vida, su ejercicio se convierte en una profesión en el sentido luterano (una “misión”, tal como lo entendía Weber en *La ética protestante*), la literatura, en fin, suplanta a la utopía. En efecto, en numerosas ocasiones Piglia habla de la literatura como “forma privada de la utopía” y, leyéndole, se tiene la impresión de que la utopía terminó restringida a esa experiencia individual; véase por ejemplo esta anotación del tercer volumen de sus *Diarios*: “Lunes Utopía privada: vivir sin obligaciones, escribir por obligación (ésta es para mí la fórmula de la felicidad). Tentado por las seducciones del hombre que vive solo y aislado, tengo sin embargo que obligarme a la socialización”<sup>8</sup>. La literatura funciona para Piglia –y en este sentido lo consideramos un epítome de las vanguardias– como un régimen aparte, un orden alternativo, un corte en lo social que se opone a la institucionalización y al totalitarismo en sus diversas formas (entre las que cabe incluir el modo de producción capitalista y la mercantilización y el control que impone sobre el tiempo, la experiencia y la subjetividad).

Así planteada la cuestión, la literatura se parece a una práctica extraterritorial asociada al refugio, ligada a la clandestinidad y sujeta a sus propios ritos de iniciación, la literatura aparece en su obra –a menudo cuando analiza la obra de los demás– como un espacio seguro, como un búnker o una trinchera, pero también como una lámpara, un tren que cruza la noche o una cápsula del tiempo que permita burlar a la muerte y apuntar hacia el futuro. La literatura, como la utopía, acaba teniendo un carácter defensivo, como en la fórmula magistral con la que en el tercer volumen de sus diarios da soporte a una consideración acerca de una antología de relatos de ciencia-ficción:

<sup>7</sup> Piglia, R., *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2015, p. 95.

<sup>8</sup> Piglia, R., *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*, Barcelona, Anagrama, 2017, pp. 124-125. Cf. también Sánchez Usanos, D., “La literatura como utopía defensiva”, en Fernández Cobo, R. (ed.), *Ricardo Piglia, The Master: lector, novelista y profesor*, Almería, Editorial Universidad de Almería, 2020, pp. 77-87.

Últimamente han aparecido lo que podríamos llamar las utopías defensivas. ¿Cómo podemos escapar del control? Una estrategia de huida imposible, porque no hay lugar de llegada. Hace unos meses hicimos una antología en Buenos Aires y les pedimos a veinte narradores de distintas generaciones que escribieran un relato situado en el futuro. Los textos, más que apocalípticos, eran ficciones defensivas definidas por la soledad y la fuga. Son utopías que tienden a la invisibilidad, intentan producir un sujeto fuera de control.<sup>9</sup>

La ilusión de un espacio autosuficiente y autónomo, la posibilidad de circular libremente y escapar del control, de la censura y de la estandarización de la experiencia, el deseo de encontrar una isla o un refugio frente a las restricciones y las convenciones que organizan lo social son precisamente algunos de los elementos destacados en la “ideología literaria” que articula *Una habitación propia*.

#### 4. El caso Virginia Woolf

NO SE TRATA DE EXPLOTAR desde su mismo principio el carácter defensivo que puede tener la literatura para Woolf, pero es justo reconocer que hay que tener mucha personalidad para comenzar un libro con una conjunción adversativa, y mucha clase para que ese comienzo siga siendo eficaz “Pero, me diréis, le hemos pedido que nos hable de las mujeres y la novela. ¿Qué tiene esto que ver con una habitación propia? Intentaré explicarme”<sup>10</sup>.

El texto está elaborado a partir de dos conferencias impartidas en 1928 a propósito de la mujer y la novela, de la presencia de la mujer en la literatura. Como avanzábamos al comienzo, tradicionalmente se ha leído este libro como una reflexión acerca de las condiciones materiales y sociales que han de darse para que la mujer pueda incorporarse a la literatura, si esto fuese así la respuesta nos la proporciona la propia Virginia Woolf en el texto: una habitación propia y una asignación de quinientas libras al año, en suma, intimidad, e independencia —más bien autonomía— económica y familiar. Con ello se zanjaría la lectura y la interpretación.

Podemos hacer, no obstante, una lectura de otro tipo, una que atienda a los espacios por los que circula Virginia Woolf en el texto, tomando esas situaciones como símbolos de lo que significa la propia literatura para Woolf, pensando si lo que se plantea como condiciones (materiales) de posibilidad pueden interpretarse también

---

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 261.

<sup>10</sup> Woolf, V., *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 2018, p. 9. Salvo que se indique lo contrario seguiremos la traducción de Laura Pujol. (*But, you may say, we asked you to speak about women and fiction—what, has that got to do with a room of one’s own? I will try to explain.*)



como descripciones de funcionamiento o, desde un punto de vista arquitectónico, como planta y sección de la propia institución literaria.

*Una habitación propia* resulta difícil de clasificar, desde luego no es un ensayo al uso, el intento de dar respuesta a esa pregunta inicial se convierte en motor narrativo, en trama que se desarrolla mientras la protagonista pasa de un escenario a otro; también se aproxima a la forma-diario e incluye una buena dosis de crítica y de reflexión literaria. Se trata, por tanto, de un dispositivo plenamente representativo de la preocupación modernista por la forma de presentación<sup>11</sup>, de las dudas acerca de la insuficiencia de la novela tradicional y de la propia narrativa, una cuestión que Virginia Woolf se plantea en más de una ocasión.

El escritor parece constreñido no por su libre albedrío, sino por algún tirano poderoso y sin escrúpulos que lo tiene cautivo para que ofrezca una trama, humor, tragedia, el componente romántico y un aire de similitud que embalsama el conjunto tan impecablemente que si todas sus figuras cobraran vida, se encontrarían vestidas hasta el último botón de sus abrigos a la moda del momento. Se obedece al tirano; la novela se hace a la perfección. Pero a veces, cada vez con mayor frecuencia a medida que pasa el tiempo, sospechamos que hay una duda momentánea, un arrebato de rebeldía mientras las páginas se llenan como de cosmética. ¿Es así la vida? ¿Deben ser así las novelas?<sup>12</sup>

El texto que aquí nos ocupa se plantea como una hipótesis fictiva, ella adopta otro nombre que le permite alternar la primera persona, el punto de vista del narrador omnisciente y la parábasis y nos traslada a un espacio institucional inventado pero muy preciso: *Oxbridge* (fusión universitaria de Oxford y Cambridge). Lo cual nos lleva de nuevo a Foucault, a la proximidad que establecía precisamente entre esas dos instituciones: la universidad y la literatura.

(...) ¿qué es lo que hace que algunos sean sacralizados y pasen a funcionar como “literatura”? Dé inmediato son colocados dentro de una institución que en su origen era muy diferente: la institución universitaria. Ahora, ésta comienza a identificarse con la institución literaria.

Hay ahí una inclinación muy visible en nuestra cultura. En el siglo XIX, la universidad fue el elemento en cuyo interior se constituía una literatura llamada clásica que, por definición, no era una literatura contemporánea, y que se hacía valer a la vez como plataforma para la literatura contemporánea y como crítica de esa literatura. De ahí resulta un juego muy curioso, en el siglo XIX, entre la literatura y la universidad, entre el escritor y el universitario.

---

<sup>11</sup> La aspiración a lograr una forma que se identifique con el contenido en el caso de *Una habitación propia* casi inaugura un género, el del pensamiento narrativo, el del ensayo fictivo-autobiográfico contemporáneo que explotará el propio Ricardo Piglia (basta atender a textos “híbridos” como *Prisión perpetua*, a las entrevistas absolutamente intervenidas que componen *Crítica y ficción*, o a los mencionados *Diarios*).

<sup>12</sup> Woolf, V., “La narrativa moderna”, en *El lector común*, trad. de Ana Pérez Vega, Lumen, Barcelona, 2009, pp. 59-70, pp. 63-64.

Y luego, poco a poco, las dos instituciones, que bajo sus desavenencias eran de hecho profundamente idénticas, tendieron a confundirse por completo.<sup>13</sup>

Al comienzo Virginia Woolf —o sus posibles heterónimos, da varias opciones— se encuentra sentada junto a un río —algo que, leído retrospectivamente, adquiere una carga casi trágica— “perdida en sus pensamientos”; la escena es un ejercicio admirable de cómo descripción paisajística y actividad psíquica se amalgaman, contemplación pastoral de la naturaleza y pensamiento en ebullición coinciden en los mismos párrafos<sup>14</sup>. Esa particular corriente de conciencia se ve bruscamente interrumpida por la presencia de un bedel / vigilante que la invita a abandonar el césped, la bucólica escena de naturaleza se desvanece y se revela como un ámbito civilizado de exclusión social: sólo los profesores, estudiantes e investigadores (masculinos, se sobreentiende) están autorizados a pisar el césped. La literatura como ensoñación, como experiencia de intimidad e introspección se ve interrumpida por lo prosaico, normativo y convencional del mundo.

Tras salir del césped vedado, entra de nuevo en contacto con la meditación-literatura a través del paseo, de lo peripatético, “(...) y la mente, liberada de todo contacto con los hechos (...), se hallaba disponible para cualquier meditación que estuviera en armonía con el momento”<sup>15</sup>. Se trata de un movimiento tanto espacial como temporal según el cual la literatura funciona como un dispositivo ligado al pensamiento que le permite abstraerse del presente, de sus coordenadas físicas y sociales; la protagonista de estas líneas, tratando de encontrar un hilo conductor, algo que decir a propósito de la mujer y la novela, de la mujer y la literatura, a través de su memoria entra en contacto con la historia de lo previamente escrito (habla con los muertos: “de todos los muertos os cuento mis pensamientos tal como me vinieron, Lamb es uno de los que me son más afines; alguien a quien me hubiera gustado decir: “Cuénteme, pues, ¿cómo escribió sus ensayos?””<sup>16</sup>). Se puede observar aquí esa preocupación por lograr una transcripción fiel del curso del pensamiento con la que se ha caracterizado tanto a su literatura como a la de James Joyce. Un pensamiento que, de nuevo, se ve interrumpido por la norma y la convención: nuestra protagonista ve cortado su paso cuando intenta entrar en la biblioteca.

<sup>13</sup> Foucault, M. en Pol-Droit, R., *Entrevistas con Michel Foucault*, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 63.

<sup>14</sup> Woolf, V., *Una habitación propia*, op. cit., pp. 11 y ss. Esta vinculación entre percepción exterior-descripción paisajística y estado mental es algo que Virginia Woolf domina a la perfección (cf., por ejemplo, el final de “Bajo el manzano” en *Horas en una biblioteca*, Seix Barral, Barcelona, 2016, pp. 21-24).

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 14.

Pero entonces uno tendría que decidir qué es estilo y qué es significado, cuestión que... Pero me encontraba ya ante la puerta que conduce a la biblioteca misma. Sin duda la abrí, pues instantáneamente surgió, como un ángel guardián, cortándome el paso con un revoloteo de ropajes negros en lugar de alas blancas, un caballero disgustado, plateado, amable, que en voz queda sintió comunicarme, haciéndome señal de retroceder, que no se admite a las señoras en la biblioteca más que acompañadas de un “fellow” o provistas de una carta de presentación.

Que una famosa biblioteca haya sido maldecida por una mujer es algo que deja del todo indiferente a una famosa biblioteca. Venerable y tranquila, con todos sus tesoros encerrados a salvo en su seno, duerme con satisfacción y así dormirá, si de mí depende, para siempre. Nunca volveré a despertar estos ecos, nunca solicitaré de nuevo esta hospitalidad, me juré bajando furiosa las escaleras.<sup>17</sup>

Resulta llamativa la forma en la que se contrapone la fluidez del pensamiento, la armonía que existe entre las palabras y los espacios (la corriente del río, el paseo hasta la biblioteca) y cómo esa circulación se ve restringida por la norma social, que aparece representada de un modo artificial y extraño. Atiéndase a la manera en la que se describe al bedel que interrumpe su primera ensoñación-elaboración:

Y al principio no comprendí que las gesticulaciones de un objeto de aspecto curioso, vestido de chaqué y camisa de etiqueta, iban dirigidas a mí. Su cara expresaba horror e indignación. El instinto, más que la razón, acudió en mi ayuda: era un bedel; yo era una mujer. Esto era el césped; allí estaba el sendero. Sólo los “fellows” y los “scholars” pueden pisar el césped; la grava era el lugar que me correspondía.<sup>18</sup>

Buena parte de *Una habitación propia* es una puesta en cuestión de los lugares propios, de los espacios específicos asignados a una mujer en la organización social; el alter ego de Virginia Woolf investiga, indaga y tensiona los lugares que presuntamente le corresponden, coquetea con la transgresión, juega admirablemente con el lenguaje y sus connotaciones: “la grava era el lugar que me correspondía” (*the gravel is the place for me*), quizá el lugar de los insectos. Decimos esto porque la segunda vez que su pensamiento-paseo se ve interceptado -precisamente en la puerta de la biblioteca, quizá el lugar de la literatura por excelencia- de nuevo por la norma social encarnada en un hombre que vela por su cumplimiento, este hombre es descrito de una forma también chocante: “instantáneamente surgió, como un ángel guardián, cortándome el paso con un revoloteo de ropajes negros en lugar de alas blancas, un caballero disgustado, plateado”. Una descripción que nos hace pensar en *La metamorfosis* de Kafka y que, unida a la anterior, sin duda parece una

---

<sup>17</sup> Ibid., p. 15.

<sup>18</sup> Ibid., pp. 12-13.

variante del “efecto extrañamiento” perseguido por Brecht para dismantelar el halo de naturalidad con el que parece estar recubierto lo cotidiano (y normativo). La literatura, aquello que la liga con la corriente de pensamiento, con un enclave más allá del presente, un espacio de libertad donde se dirime lo importante y valioso, donde se reconoce y se afirma, aparece custodiado por extraños seres que le impiden el paso.

Tras ver frustrada su entrada en la biblioteca se ve atraída por la música proveniente de la capilla, cruza el umbral, pero, con serenidad, decide no ir más allá (en este caso seguramente podría). Su pensamiento fluye en el exterior, reflexionando a partir del tránsito entre los edificios, a partir de su fachada, de los que entran y salen de ellos, de la distribución y estructura del campus... Y de nuevo acontece la interrupción: “No se podía dejar de pensar... La reflexión, fuera cual fuere, quedó interrumpida. Sonó el reloj. Era hora de dirigirse al comedor”<sup>19</sup>. Dos cuestiones:

1. Es el reloj el que interrumpe esta vez: la temporalidad homogénea característica de la modernidad, de la vida en las ciudades.
2. ¡Al comedor sí puede (y decide) entrar! Este hecho físico, esta vinculación con lo material-concreto-corporal queda incorporado también de manera programática a su escritura (*Una habitación propia* funciona también como un manifiesto literario):

Hecho curioso, los novelistas suelen hacernos creer que los almuerzos son memorables, invariablemente, por algo muy agudo que alguien ha dicho o algo muy sensato que se ha hecho. Raramente se molestan en decir palabra de lo que se ha comido. Forma parte de la convención novelística no mencionar la sopa, el salmón ni los patos, como si la sopa, el salmón y los patos no tuvieran la menor importancia, como si nadie fumara nunca un cigarro o bebiera un vaso de vino. Voy a tomarme, sin embargo, la libertad de desafiar esta convención.<sup>20</sup>

En ese lugar donde sí puede y decide estar –no sin su momento de desafío a la convención (*I shall take the liberty to defy that convention*)- su pensamiento discurre sin obstáculos, lo cual le permite hablar con los muertos, invocar a Tennyson y a Christina Rossetti y mantener la continuidad de su reflexión aunque cambie de lugar. Así, cuando la tarde ya se va convirtiendo en noche y pasea por las calles, medita sobre la diferencia de tono, de grandeza y de ilusión entre los poetas de antes de 1914 y los estrictamente contemporáneos, lo cual afecta, entre otras cosas,

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 18.

<sup>20</sup> Ibid.

al efecto mnemotécnico de la poesía moderna (todo programa estético ha de incluir una valoración, normalmente negativa, de los logros presentes, ha de trazar una demarcación):

¿Echaremos las culpas a la guerra? Cuando se dispararon las armas en agosto de 1914, ¿se encontraron los hombres y las mujeres tan feos los unos a los otros que murió la fantasía? Sin duda fue un duro golpe (sobre todo para las mujeres, con sus ilusiones sobre la educación y demás) ver las caras de nuestros gobernantes al resplandor de los bombardeos. Parecían tan feas —alemanas, inglesas, francesas—, tan estúpidas... Pero, sea de quien fuere la culpa, échese a quien se quiera, la ilusión que inspiró a Tennyson y Christina Rossetti y les hizo cantar tan apasionadamente la venida de sus amores es ahora menos frecuente que entonces. Basta leer, mirar, escuchar, recordar.<sup>21</sup>

El presente es también un lugar incómodo desde el punto de vista artístico, las vanguardias son un intento de encontrar una forma de expresión adecuada respecto a un mundo cada vez más hostil, algo que puede leerse también en la relación que mantienen con el pasado, en cómo reflexionan respecto a la tradición<sup>22</sup>, lo que les acerca, pero también aquello que les aleja irremediabilmente de los clásicos. Virginia Woolf —lo estamos viendo— plantea su teoría estética en términos espaciales<sup>23</sup>; así, cuando en su ensayo *Acerca de no conocer el griego* (1925) se preocupa por las diferencias de humor y de carácter entre los griegos y sus contemporáneos llega a la siguiente conclusión:

Hay una crueldad en la tragedia griega que difiere bastante de nuestra brutalidad inglesa. ¿No queda Penteo, por ejemplo, ese hombre sumamente respetable, ridiculizado en *Las bacantes* antes de ser destruido? En efecto, sin duda, estas reinas y princesas estaban al aire

<sup>21</sup> Ibid., pp. 24-25. Si Virginia Woolf es una de las máximas representantes de la vanguardia literaria (lo que los angloamericanos denominan “*modernism*”), es indudable también que, como lectora, detecta muchas de las notas características del llamado “postmodernismo” y que, quizá inconscientemente, anhele algo parecido a un manifiesto —como aventurábamos, tal vez *Una habitación propia* pueda ser leído de ese modo—. Atendamos a lo que unos años antes decía en un texto denominado “Horas en una biblioteca”: “Ninguna época literaria ha sido tan poco sumisa a la autoridad como la nuestra, tan libre del dominio que imponen los grandes; ninguna otra parece tan veléidosa, tan irreverente, tan volátil por sus experimentos. Bien podría parecer, incluso a los más atentos, que no queda ni rastro de una escuela ni tampoco de un objetivo preciso, en la obra de nuestros poetas y novelistas” (Woolf, V., “Horas en una biblioteca” en *Horas en una biblioteca*, trad. de Miguel Martínez-Lage, op. cit., p. 18.)

<sup>22</sup> Cf. “La tradición y el talento individual” (1919), de T. S. Eliot.

<sup>23</sup> Acerca de la arquitectura y Virginia Woolf pueden consultarse Jobst, M. “Writing sensation: Deleuze, literature, architecture and Virginia Woolf’s *The Waves*”, *The Journal of Architecture*, 21:1 (2016), pp. 55-67 (agradezco a Lucía Jalón Oyarzun esta referencia) y Troya Márquez, C., *Los espacios de la mujer en Una habitación propia de Virginia Woolf. Relación con la vivienda de principios del siglo XX: Orchard’s de E.L.Lutyens y Tempe à Pailla de E. Gray*, trabajo de fin de grado de fundamentos de arquitectura defendido en junio de 2019 en la ETSAS, Universidad de Sevilla.

libre, con las abejas zumbando al pasar, sombras cayendo sobre ellas y el viento asiéndose a sus vestiduras. Hablaban para un enorme público dispuesto a su alrededor, en uno de esos radiantes días meridionales de sol muy intenso y, aun así, de atmósfera tan fascinante. El poeta, por lo tanto, tenía que proponerse no un tema que la gente pudiera leer durante horas en la intimidad, sino algo enfático, familiar, breve, que llegara al instante y de forma directa.<sup>24</sup>

Virginia Woolf constata la desorientación y el desconcierto respecto a su propia época y expresa esta sensación también en una clave espacial, pues cuando manifiesta su admiración por la serenidad con la que los griegos afrontan la vida lo hace apelando al aire libre y al agua (elemento que ya entonces asocia a lo fatídico):

Con el sonido del mar en los oídos, viñas, prados, riachuelos a su alrededor, son más conscientes que nosotros de un hado despiadado. Hay una tristeza en el fondo de la vida que ellos no intentan mitigar. Plenamente conscientes de hallarse eclipsados, y aun así vivos ante cualquier temblor y destello de la existencia, en ella perduran, y es hacia los griegos hacia donde nos volvemos cuando estamos hartos de la vaguedad, de la confusión, del cristianismo y sus consuelos, de nuestra propia época.<sup>25</sup>

Ese desarraigo respecto al presente queda patente también en la circulación entre espacios interiores y exteriores que caracteriza *Una habitación propia*; de hecho el tono lírico de este texto alcanza uno de sus puntos culminantes cuando logra introducirse en un jardín (la verja estaba abierta y no había vigilancia), un lugar solitario en comunión con la naturaleza, un fenómeno paralelo y congruente con el diagnóstico que realizará más adelante a propósito de lo difícil que resulta para una mujer escribir poesía (u obras de teatro), dadas las condiciones en las que lo tenía que hacer (en una sala de estar común, etc.). Ese contraste se expresa en este mismo episodio del jardín vinculado de nuevo con la ensoñación y cómo, por qué y dónde se ve ésta interrumpida:

Todo era sombrío y, sin embargo, intenso, como si el pañuelo que el atardecer había echado sobre el jardín lo hubiera rasgado en dos una estrella o una espada —el relámpago de una realidad terrible que estalla, como ocurre siempre, en el corazón de la primavera. Porque la juventud...

Aquí estaba mi sopa. Estaban sirviendo la cena en el gran comedor. Lejos de ser primavera, era en realidad una noche de octubre. Todo el mundo estaba reunido en el gran comedor. La cena estaba lista. Aquí estaba mi sopa. Era un simple caldo de carne. Nada en ella que inspirara la fantasía.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Woolf, V., "Acerca de no conocer el griego", en *El lector común*, op. cit., p. 14.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 31 y final.

<sup>26</sup> *Una habitación propia*, op. cit., p. 27.

Es la actividad en común, anodina, tipificada y anónima el espacio frente al que se recorta lo literario, asociado al paseo libre en soledad, a la fantasía, la primavera y las estrellas, una experiencia que no encuentra su sitio en una sopa servida en un comedor colectivo una noche de octubre (lo cual no significa que la literatura sea imposible intramuros, sino que es imposible en la sala de estar común, que queda vinculada a lo estereotipado, a lo trivial, al cliché, una habitación propia significa también un criterio propio, libertad de juicio<sup>27</sup>). Con ese ir y venir entre interior y exterior, Woolf revela en *Una habitación propia* su intento de hablar de toda la literatura, pues ese contraste -y esa clave espacial de lectura- es la misma que ella emplea en otros momentos para organizar la historia de la literatura, como en el ensayo *¿Cómo debe leerse un libro?* (1926), tan próximo en el tiempo al texto que nos ocupa:

Pero si el aire libre y la aventura lo son todo para Defoe, a su vez no significan nada para Jane Austen. Aquí está el salón, y gente conversando, y, no muy lejos los muchos espejos de su conversación revelando sus caracteres. Y si cuando nos hemos acostumbrado al salón y sus reflejos volvemos a Hardy, otra vez nos hacen girar en redondo. Los páramos nos rodean y las estrellas están sobre nuestras cabezas. El otro lado de la mente queda ahora expuesto, el lado oscuro en su eminente soledad, no el lado luminoso que se muestra en compañía. Nuestras relaciones no son con la gente, sino con la naturaleza y el destino<sup>28</sup>

La literatura, tal como aparece tipificada en *Una habitación propia* se construye no sólo frente a un mundo que convierte todo en indiferente e intercambiable, sino frente a la propia indiferencia de ese mundo respecto a lo artístico y literario, algo que la propia Virginia Woolf corrobora poco más adelante a propósito de la literatura autobiográfica:

Y así se da uno cuenta, gracias a esta abundantísima literatura moderna de confesión y autoanálisis, que escribir una obra genial es casi una proeza de una prodigiosa dificultad. Todo está en contra de la probabilidad de que salga entera e intacta de la mente del escritor. Las circunstancias materiales suelen estar en contra. Los perros ladran; la gente interrumpe; hay que ganar dinero; la salud falla. La notoria indiferencia del mundo acentúa además estas dificultades y las hace más pesadas aún de soportar. El mundo no le pide a la gente que escriba poemas, novelas, ni libros de Historia; no los necesita. No le importa nada que Flaubert

---

<sup>27</sup> Es algo que establece con nitidez en el alegato final presente en *Una habitación propia*, un libro en el que ha intentado -y conmina a que su audiencia lo haga también- armonizar interior y exterior: “y si cada una de nosotras tiene quinientas libras al año y una habitación propia; si nos hemos acostumbrado a la libertad y tenemos el valor de escribir exactamente lo que pensamos; si nos evadimos un poco de la sala de estar común y vemos a los seres humanos no siempre desde el punto de vista de su relación entre ellos, sino de su relación con la realidad; si además vemos el cielo, y los árboles, o lo que sea, en sí mismos [...]” (Woolf, V., *Una habitación propia*, op. cit., p. 153).

<sup>28</sup> Woolf, V., “¿Cómo leer un libro?”, en *El lector común*, op. cit., p. 236.

encuentre o no la palabra exacta ni que Carlyle verifique escrupulosamente tal o cual hecho. Naturalmente, no pagará por lo que no quiere.<sup>29</sup>

Si bien la literatura aparece aquí como un orden enfrentado a lo mercantil, lo que caracteriza a las vanguardias respecto al dinero<sup>30</sup> y a la actividad profesional que definen nuestra vida urbana es la ambivalencia –las propias condiciones materiales que se pueden extraer de una lectura literal de *Una habitación propia* son innegablemente burguesas, cuando no aristocráticas o rentistas-, una tensión que aún se deja sentir en nuestros días. Por ejemplo, en los relatos y novelas de Hemingway, además de la preocupación por el dinero en sí, no es raro encontrar rastros de culpabilidad por no tener un trabajo convencional -y, más que convencional, arcaico, ligado al esfuerzo físico-. Algo parecido sucede con William Faulkner, en el que su tono elegíaco por un Sur pre-capitalista -seguramente mitificado- convive con la constante y exhaustiva contabilidad de sus derechos y anticipos editoriales que lleva a cabo a lo largo de toda su vida, como bien muestra su correspondencia. Con todo, tal vez *Una habitación propia* participe de un anhelo utópico que llega hasta nosotros: el deseo de que pueda darse un espacio radicalmente distinto, un enclave exento de la contaminación que supone el dinero y el capital.

El período de expansión del capitalismo produjo historias de grandes fortunas e incluso de herencias medianas que habían de batirse con otras instancias de legitimidad, así el rango aristocrático, la política o el talento. En la Grecia clásica, al menos algunos hombres podían desarrollar sus facultades en la asamblea, en el teatro, en la lucha, y confinar el dinero al recinto de lo doméstico. Hoy, sin embargo, cualquier instancia decae frente a la única capaz de traducir a todas las demás. El progreso acabó con los privilegios aristocráticos, pero no pudo instaurar la hegemonía de lo común, de la razón, sino un único y último valor de cambio. No obstante, parecería que hay áreas no tocadas, tal vez el discurso idealista en torno a ciertos valores y el discurso de los afectos.

El narrador quiere saber si es cierto que esas áreas permanecen al margen o si es tal la socialización que el dinero crece con el sujeto, construye su conciencia y, por tanto, a partir de ahora sería cuando menos romántico y falaz escribir una novela de aprendizaje pues, no habiendo escalas de valores en liza, primero tendría que darse la posibilidad de que una persona actúe de forma libre y entre en conflicto con la realidad sin haber interiorizado el libro de órdenes de nuestro tiempo. El narrador quiere saber y por eso narra.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Ibid., pp. 72-73.

<sup>30</sup> “El dinero dignifica lo que es frívolo si no está pagado (*Money dignifies what is frivolous if unpaid for.*)”, *ibid.*, p. 90.

<sup>31</sup> Gopegui, B., “Prólogo” a *La conquista del aire*, Madrid, Random House Mondadori, 2012, pp. 12-13.



Estas dificultades o estos retos parece tenerlos en mente la propia Virginia Woolf cuando se hace cargo de la dificultad añadida que puede tener esa actividad narrativa para una mujer en el pasado, cuando la escritura que no fuera meramente epistolar era algo proscrito en muchos casos; ello pone de manifiesto otro de los rasgos característicos de esta ideología -o mitología- literaria, el carácter subversivo o clandestino de la escritura, algo que Virginia Woolf subraya con admiración a propósito de Jane Austen:

«Que pudiera realizar todo esto, escribe su sobrino en sus memorias, es sorprendente, pues no contaba con un despacho propio donde retirarse y la mayor parte de su trabajo debió de hacerlo en la sala de estar común, expuesta a toda clase de interrupciones. Siempre tuvo buen cuidado de que no sospecharan sus ocupaciones los criados, ni las visitas, ni nadie ajeno a su círculo familiar». Jane Austen escondía sus manuscritos o los cubría con un secante.<sup>32</sup>

La tensión respecto al dinero y la independencia que proporciona se reproduce también en la escritura de Woolf a propósito de los espacios: hemos visto idealizados los paseos al aire libre (reales o imaginados), pero estos acababan siempre interrumpidos por alguna manifestación de la convención social, la literatura deviene entonces utopía defensiva y encuentra en el espacio interior ligado a los afectos, los cuidados y la sexualidad el lugar idóneo desde donde la mujer puede ejercer su magisterio, produciéndose así una homologación entre la habitación (propia) y la literatura<sup>33</sup>:

Una mujer entra en una habitación... Pero los recursos del idioma inglés serían duramente puestos a prueba y bandadas enteras de palabras tendrían que abrirse camino ilegítimamente a alazos en la existencia para que la mujer pudiera decir lo que ocurre cuando ella entra en una habitación. Las habitaciones difieren radicalmente: son tranquilas o tempestuosas; dan al mar o, al contrario, a un patio de cárcel; en ellas hay la colada colgada o palpitan los ópalos y las sedas; son duras como pelo de caballo o suaves como una pluma. Basta entrar en cualquier habitación de cualquier calle para que esta fuerza sumamente compleja de la feminidad le dé a uno en la cara. ¿Cómo podría no ser así? Durante millones de años las mujeres han estado sentadas en casa, y ahora las paredes mismas se hallan impregnadas de esta fuerza creadora.<sup>34</sup>

El itinerario y el repertorio metaforológico -donde se manifiesta también lo ideológico- ligado a lo literario está marcado por los espacios abiertos donde

---

<sup>32</sup> Woolf, V., *Una habitación propia*, op. cit., p. 93.

<sup>33</sup> Algo que funciona a todos los niveles, desde plantear el ejercicio de pensamiento y de lectura como una suerte de paseo, entender la biblioteca y la historia de la literatura como una especie de ciudad o el libro mismo como un edificio: “Los treinta capítulos de una novela –si consideramos primero cómo leer una novela- son un intento de construir algo tan estructurado y controlado como un edificio” (Woolf, V., “¿Cómo leer un libro?”, op. cit., p. 235).

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 119.

la conciencia fluye hasta que se ve interrumpida por los requerimientos y las censuras de lo social (que o bien la expulsan del lugar en el que se encuentra o bien le vedan el paso a aquél adonde desea entrar), y por los espacios interiores donde su presencia está permitida y resulta casi hegemónica<sup>35</sup>, como lo que acabamos de ver a propósito de la habitación o lo que nos encontramos cuando se dirige a Mary Carmichael, una presunta escritora novel, para aconsejarle que escriba desde la integridad -concepto interesantísimo que nos hace pensar en el de la autenticidad perseguida por Hemingway- de lo que ve, de lo que siente y de lo que es y no se deje distorsionar por el rencor de la posición que ocupa ni por las coordenadas marcadas por una tradición masculina (o “patriarcal”, si se prefiere):

Todo esto lo tendrás que explorar, le dije a Mary Carmichael, asiendo con fuerza tu antorcha. Por encima de todo, debes iluminar tu propia alma, sus profundidades y frivolidades, sus vanidades y generosidades, y decir lo que significa para ti tu belleza y tu fealdad, y cuál es tu relación con el mundo siempre cambiante y rodante de los guantes, y los zapatos, y los chismes que se balancean hacia arriba y hacia abajo entre tenues perfumes que se evaden de botellas de boticario y descienden por entre arcos de tela para vestidos hasta un suelo de mármol fingido. Porque en imaginación había entrado en una tienda.<sup>36</sup>

De nuevo lo espacial aparece como sustituto de la conciencia y de la literatura, esta vez un espacio autorizado a lo femenino -y en cierto sentido prototípico en el siglo XX- como es la tienda funciona como repertorio psicológico, descriptivo y lingüístico, como recurso a partir del cual pensar la actividad de una escritura y

---

<sup>35</sup> La dimensión espacial, el juego entre interior y exterior a propósito de la lectura es un esquema que aparece más veces en Virginia Woolf. Sin ir más lejos, en el ya citado texto “Horas en una biblioteca” Woolf distingue entre el hombre que ama la erudición y aquel que ama la lectura, mientras que el primero es descrito como una figura apocada, pálida y ojerosa es al segundo al que prefiere “dirigir su atención”: “Y es que el lector verdadero es esencialmente joven. Es un hombre de intensa curiosidad, de ideas, abierto de miras, comunicativo, para el cual la lectura tiene más las propiedades de un ejercicio brioso al aire libre que las del estudio en un lugar resguardado. Camina por las calzadas reales, asciende más alto, cada vez más alto, por los montes, hasta que el aire es tan exiguo que se hace difícil respirar. Para él, la lectura no es una dedicación sedentaria” (Woolf, V., “Horas en una biblioteca”, ed. cit., p. 12). La tensión entre ambos tipos de lector suponemos que alcanzaba a la propia Virginia Woolf quien, con su alabanza de ese lector “aventurero”, recuerda muchísimo a Nietzsche y a sus constantes alusiones al pensamiento, al aire libre y al anti-sedentarismo. Por lo demás, *Una habitación propia* constituye, como sugeríamos más arriba, casi un género en sí mismo que anticipa procedimientos más contemporáneos relacionados con la auto-ficción o la mezcla de ensayo y narración sin descuidar nunca la ajustada correspondencia entre forma y contenido, incorporando las dudas -y quizá las tensiones- acerca de sus propios presupuestos y conjugando su desplazamiento físico con el movimiento mental, puntuado siempre por los lugares a los que puede entrar y los que no: “Pero, ¿qué tiene todo esto que ver con el tema de mi conferencia, las mujeres y la novela?, me pregunté entrando en casa” (Woolf, V., p. 57, final del capítulo 2).

<sup>36</sup> Woolf, V., *Una habitación propia*, op. cit., pp. 122-123.

de una conciencia libres<sup>37</sup>, pero también como motivo literario<sup>38</sup>. ¿Contra qué se escribe?, ¿a qué se resiste la literatura?, ¿cuál es su exterior? La literatura es precisamente ese cuarto propio, la habitación que somos y que define nuestra intimidad, a través de la ventana penetran estímulos que organizamos y que constituyen nuestra experiencia, nos configuramos a partir del mundo, pero también frente al mundo y eso significa asimilar su indiferencia, nuestro carácter contingente; en el texto de Virginia Woolf se entrelaza la reflexión estética y la biográfico-existencial planteada a partir de coordenadas espaciales concretas, lo que se ve desde la ventana de su cuarto, la realidad urbana contemporánea y mercantilizada:

Al día siguiente, la luz de la mañana de octubre caía en rayos polvorientos a través de las ventanas sin cortinas y el murmullo del tráfico subía de la calle. A esta hora, Londres se estaba dando cuerda de nuevo; la fábrica se había puesto en movimiento; las máquinas empezaban a funcionar. Era tentador, después de tanto leer, mirar por la ventana y ver qué estaba haciendo Londres en aquella mañana del 26 de octubre de 1928. ¿Y qué estaba Londres haciendo? Nadie parecía estar leyendo *Antonio y Cleopatra*. Londres se sentía del todo indiferente, según las apariencias, a las tragedias de Shakespeare. A nadie le importaba un rábano —y yo no se lo reprochaba— el porvenir de la novela, la muerte de la poesía o la creación, por parte de la mujer corriente, de un estilo de prosa que expresara plenamente su modo de pensar. Si alguien hubiera escrito con tiza en la acera sus opiniones sobre alguno de estos temas, nadie se hubiese inclinado para leerlas. La indiferencia de los pies presurosos las hubiera borrado en media hora.<sup>39</sup>

El ritmo de la ciudad, el tiempo sometido a la disciplina laboral diluye al individuo en una masa anónima e indiferente, allí no hay lugar, aparentemente, para la reflexión ni para la apreciación artística. La ideología literaria del modernismo implica que el artista se sienta un expatriado, un exiliado respecto a la cotidianeidad impersonal de la sociedad de masas propia del capitalismo. Pero, frente a esa ciudad maquina y ese simulacro de humanidad convertida en población autómatas, la literatura se vincula con la corriente (de conciencia), con la vida, con un punto de vista que no sea el de la sala de estar común, el de lo estereotipado; la literatura y la poesía, así entendidas, funcionan para Virginia Woolf como las gafas que corrigen la visión y permiten habi-

---

<sup>37</sup> Asuntos íntimamente ligados, como estamos viendo, pues para Woolf la modernidad (literaria) estaba marcada precisamente por el protagonismo de la dimensión psicológica (no es extraña entonces su admiración por los rusos): “Para los modernos, “eso”, el asunto de interés, radica muy probablemente en las oscuras regiones de la psicología” (Woolf, V., “La narrativa moderna”, ed. cit., p. 67).

<sup>38</sup> “Y hay una muchacha detrás del mostrador; me gustaría más leer su historia verdadera que la centésima quincuagésima vida de Napoleón o el septuagésimo estudio sobre Keats y su uso de la inversión miltoniana que el viejo Profesor Z y sus colegas están escribiendo en este momento” (Woolf, V., *Una habitación propia*, op. cit., p. 123).

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 129.

tar el mundo con más intensidad, combaten cierta narcosis (¿la de la falsa conciencia o ideología en sentido clásico?): “[A propósito de *El Rey Lear*, *Emma* o *En busca del tiempo perdido*] la lectura de estos libros parece, curiosamente, operar nuestros sentidos de cataratas; después de leerlos vemos con más intensidad; el mundo parece despojado del velo que lo cubría y haber cobrado una vida más intensa”<sup>40</sup>.

También la literatura aparece como un dispositivo que permite sustraerse del presente y ponerse en contacto con los muertos, burlar al destino y poder hacer lo que otros -otras- no pudieron (no olvidemos el contexto de enunciación del libro, algo parecido a lo que hoy serían esos discursos de graduación en los campus universitarios estadounidenses, sólo que en este caso se trata de unas conferencias pronunciadas ante un público exclusivamente femenino):

Ahora bien, yo creo que esta poetisa que jamás escribió una palabra y se halla enterrada en esta encrucijada vive todavía. Vive en vosotras y en mí, y en muchas otras mujeres que no están aquí esta noche porque están lavando los platos y poniendo a los niños en la cama. Pero vive; porque los grandes poetas no mueren; son presencias continuas; sólo necesitan la oportunidad de andar entre nosotros hechos carne.<sup>41</sup>

La ideología estética aquí contenida participa de cierto aire redentor, de un deseo de cortocircuitar la historia que también puede rastrearse en Bertolt Brecht o en el Walter Benjamin de *Sobre el concepto de historia*. Pero el arte -aquí la literatura- ha de forjarse a partir de la experiencia de la que quiere distinguirse, el anonimato radical característico de la vida en la metrópoli y ello, en Virginia Woolf, casi siempre va a tener que ver con el agua; así, unas páginas antes, desde esa misma ventana desde la que anticipa la indiferencia de la ciudad frente a la sensibilidad artística también contempla una escena en la que distingue una posible historia y redime a sus protagonistas del gris destino augurado en su visión inicial: “Y volví a ver la corriente que se había llevado el bote con el estudiante y las hojas muertas; y el taxi tomó al hombre y a la mujer, pensé, viéndoles cruzar la calle para reunirse, y la corriente les arrastró, pensé, oyendo a lo lejos el rugido del tráfico londinense, hacia aquel río impresionante”<sup>42</sup>.

Sugeríamos al comienzo que nos seducía más entender la ideología como una matriz generativa que regula la relación, el tránsito, entre lo visible y lo invisible, algo que se evidencia en este pasaje a propósito de la imagen de la corriente, del río, que aparece tanto en la ciudad (de forma metafórica) como en el campo (de

---

<sup>40</sup> Ibid., p. 148.

<sup>41</sup> Ibid., p. 152.

<sup>42</sup> Ibid., p. 141.

forma literal), que une el comienzo de *Una habitación propia* (la contemplación de un estudiante que rema en Oxbridge) con su final, convirtiendo en simultáneo lo sucesivo, traduciendo lo temporal y fugitivo al lenguaje espacial de la eternidad y haciéndolo en medio de la ciudad, reelaborando su significado<sup>43</sup>. Esto nos podría llevar a pensar en la literatura no sólo como una ideología, sino como algo conectado con el carácter, con la forma singularísima de elaborar la experiencia, en el caso de Virginia Woolf marcada siempre por la tensión o la ambivalencia: “Creo que la muerte, la contemplación de la muerte, siempre estuvo a flor de piel en la imaginación de Virginia. Formaba parte del profundo desequilibrio de su mente. Estaba a medias “enamorada de la morada de la Muerte que todo lo alivia””<sup>44</sup>.

Una ambivalencia radical que Virginia Woolf proyecta tanto en su reflexión acerca de la literatura, “Una novela suscita pues en nosotros una serie de emociones antagónicas y opuestas. La vida entra en conflicto con algo que no es la vida”<sup>45</sup>, como en su escritura más puramente “paisajística” -aunque hemos visto que algo que la caracteriza es precisamente la fusión de planos, físico y mental, descriptivo y reflexivo-, “El río de la melancolía se cierne sobre nosotros. Cuando la luna se asoma a través de las lánguidas ramas del sauce, veo tu cara, oigo tu voz y al pájaro cantando mientras pasamos junto a la mimbrera. ¿Qué susurras? Pena, pena. Alegría, alegría. Entretejidas como juncos a la luz de la luna”<sup>46</sup>.

Uno de los momentos en los que mejor puede apreciarse la metabolización literaria que Virginia Woolf hace a partir de la experiencia urbana, de la frivolidad y de lo prosaico de la ciudad, casi de la abyección que a veces le produce el presente, la podemos encontrar en un uno de sus últimos textos, un relato titulado “El balneario” publicado en 1941, el mismo año de su muerte. Es un relato breve y extraño, que invita a algún tipo de lectura en clave simbólica. Básicamente se describe una ciudad marítima y una escena en un restaurante dentro de ella. La historia comienza despersonalizando a los habitantes de esa ciudad –algo que recuerda al procedimiento mediante el cual nos presentaba al bedel que la invitaba a abandonar el césped y al bibliotecario que le impedía la entrada-, describiéndoles de un modo

<sup>43</sup> La referencia casi obligada es el Baudelaire de “A una que pasa” de *Las flores del mal* (1857). Sobre el potencial poético de la ciudad, cf. también el breve y agudo ensayo de Chesterton “La poesía de las ciudades” (1901).

<sup>44</sup> Woolf, V., *La muerte de Virginia*, trad. de Miguel Temprano García, Barcelona, Random House Mondadori, 2012, p. 76.

<sup>45</sup> Woolf, V., *Una habitación propia*, op. cit., p. 99.

<sup>46</sup> Woolf, V., “The String Quartet (El cuarteto de cuerda)”, en *The collected short stories of Virginia Woolf*, Oxford, Oxford City Press, 2011, p. 55. La traducción es nuestra; el original dice: “The melancholy river bears us on. When the moon comes through the trailing willow boughs, I see your face, I hear your voice and the bird singing as we pass the osier bed. What are you whispering? Sorrow, sorrow. Joy, joy. Woven together like reeds in moonlight”.

que los distancia de nosotros, sacándoles de esa corriente de conciencia que define tanto a la literatura misma como a la propia Virginia Woolf –de un modo rayano a veces en el solipsismo-:

Como todas las ciudades costeras, estaba impregnada de olor a pescado. Las jugueterías rebosaban de conchas esmaltadas, duras, aunque quebradizas. Incluso los habitantes del lugar tenían cierta apariencia de molusco... un aspecto insignificante, como si alguien hubiera sacado al animal con la punta de un alfiler y sólo quedara el caparazón. Los ancianos del paseo eran moluscos.<sup>47</sup>

Como estamos comentando, el recelo respecto a la sociedad de masas, la acumulación de gente y la estandarización de la experiencia que caracteriza la vida en las ciudades es una constante en cierta escritura de vanguardia; más allá del *Ulises* (1922) o de *Manhattan Transfer* (1925), nos interesa subrayar el comienzo de un texto anterior, un relato de Robert Walser llamado precisamente *Extraña ciudad* (1914) que creemos reproduce esa ambivalencia de Virginia Woolf mediante un procedimiento de despersonalización análogo:

Érase una vez una ciudad. Sus habitantes eran simples muñecos. Pero hablaban y caminaban, tenían sensibilidad y movimiento y eran muy corteses. No se limitaban a decir “buenos días” o “buenas noches”, sino que también lo deseaban, y de todo corazón. Tenía corazón aquella gente. Y eso que era gente de ciudad por los cuatro costados.<sup>48</sup>

El relato “El balneario” prosigue y nos ofrece la transcripción entrecortada de una conversación entre dos chicas que charlan mientras se maquillan<sup>49</sup>, sus frases se ven interrumpidas por el sonido de las olas, se nos habla de agua y de compartimentos contiguos, de olores y de extraños peces que aparecen y desaparecen y termina con la ciudad cubierta por el manto de la noche y del agua (¿trasunto de la muerte?): “De noche la ciudad se vuelve etérea. Un blanco resplandor ilumina el horizonte. Hay aros y diademas en las calles. La ciudad queda sumergida bajo el agua; y sólo se distingue su esqueleto de bombillas de colores”<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> Woolf, V., “El balneario”, en *Relatos completos*, trad. de Catalina Martínez Muñoz, Madrid, Alianza, 2018, p. 427.

<sup>48</sup> Walser, R., “Extraña ciudad”, en *Historias*, trad. de Juan José Solar, Madrid, Siruela, 2010, p. 37.

<sup>49</sup> “-Nunca me interesé por ella... es tonta de remate... A Bert nunca le han gustado las mujeres mayores... ¿Lo has visto desde que volvió?... Sus ojos... son tan azules... Como estanques... Los de Gert también... Los dos tienen los mismos ojos... Puedes hundirte en ellos... Los dos tienen los mismos dientes... Tienen unos dientes tan blancos, tan bonitos... Gert también... Pero los tiene un poco torcidos... cuando sonrío... El agua borboteó... Las olas derramaron su espuma y se retiraron. Entonces se oyó decir: “Debería tener más cuidado. Si le sorprenden haciendo eso le harán un consejo de guerra...”. Woolf, V., “El balneario”, op. cit., p. 428.

<sup>50</sup> Woolf, V., “El balneario”, op. cit., p. 428 y final.

El 26 de febrero de ese mismo 1941 Virginia Woolf recoge el siguiente episodio en su diario:

Ayer en el tocador de señoras del Sussex Gruihl de Brighton oí: “No es más que una estirada. No me gusta. Aunque a él nunca le han gustado las mujeres corpulentas (y lo mismo a Bert). Tiene los ojos tan azules. Como estanques azules. Lo mismo que Gert. Tienen los mismos ojos. Pero ella tiene los dientes un poco separados. En cambio los de él son blancos y maravillosos. Siempre los ha tenido así. Qué bien tener a los chicos. [...] Si no va con cuidado acabará en un consejo de guerra”.

Aquellas mujerzuelas se dedicaban a pintarse y empolvarse la nariz mientras yo estaba sentada tras una puerta muy fina m--ndo lo más discretamente posible.<sup>51</sup>

La conversación que mantienen esas mujeres está transcrita casi literalmente en “El balneario”, lo que en el relato aparece como un episodio denso, equívoco y con un tono entre alegórico y parabólico está basado en una conversación escuchada en el baño mientras Virginia Woolf orinaba. ¿Son las olas que interrumpen la conversación el sonido de la cisterna del retrete?, ¿son esos extraños peces y el intenso olor del balneario-ciudad una correspondencia de lo que se puede ver y oler mientras se está sentado en el retrete de un baño público?, ¿se parece también la literatura a ese espacio propio, íntimo y escatológico, del baño (ese habitáculo de puerta muy fina tras el que se cuelan los vulgares sonidos de la ciudad)?, ¿hasta dónde llevar la metáfora del agua que todo lo cubre y limpia?

Leonard Woolf vio en ese episodio “signos ominosos”, resulta tentador seguir pensando en el agua y acudir a otro de los grandes monumentos poéticos de la vanguardia que también puede leerse como una codificación de la experiencia de la modernidad, *La tierra baldía* (1922) de T. S. Eliot, uno de los que en algún momento también frecuentó el Grupo de Bloomsbury que se reunía en casa de los Woolf

Ciudad Irreal,  
bajo la parda niebla de una madrugada de invierno,  
la multitud fluía sobre el Puente de Londres, tantos,  
jamás pensé que la muerte hubiera deshecho a tantos.  
Exhalaban suspiros breves, espaciados,  
y cada uno iba con la mirada fija delante de los pies.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Transcrito por Leonard Woolf en *La muerte de Virginia*, op. cit. pp. 90-91.

<sup>52</sup> Eliot, T. S., *La tierra baldía*, ed. bilingüe de Viorica Patea y trad. de José Luis Palomares, Madrid, Cátedra, 2006, vss. 60-65. El original dice: Unreal City, / Under the brown fog of a winter dawn, / A crowd flowed over London Bridge, so many, / I had not thought death had undone so many. / Sighs, short and infrequent, were exhaled, / And each man fixed his eyes before his feet.

Un poema inagotable de tono elegíaco cuya penúltima sección lleva precisamente el título de “Muerte por agua” (*Death by water*), como la elegida por nuestra autora, acechada por la locura. Apenas un mes después de la entrada en su diario que referíamos más arriba escribió una carta de despedida para Leonard y se dirigió al río. En este sentido nos resulta magistral el tratamiento visual que recibe su muerte en la película *Las horas* (*The hours*, 2002), con el juego que reproduce la locura y los saltos entre diferentes momentos temporales e historias de vida, con el agua entrando en la habitación, con luces que se apagan y cuartos que se quedan a oscuras, con Virginia Woolf entrando en el río. Literatura y biografía se confunden cuando los muros del cuarto propio de la conciencia se resquebrajan y penetra por las grietas una corriente distinta de voces inesperadas: “Virginia parecía haberse recobrado de una terrible crisis nerviosa que había durado casi todo el año. Una mañana estaba desayunando en la cama y yo estaba sentado junto a la cabecera y hablando con ella. Estaba tranquila, bien, totalmente cuerda. De pronto, se puso muy nerviosa, creyó que su madre estaba en la habitación y empezó a hablar con ella”<sup>53</sup>.

¿Cómo no relacionar esa ciudad que queda sepultada bajo el agua en *El balneario* con la propia conciencia de Virginia Woolf? Una ciudad que contrasta con la historia de la literatura entendida como una ciudad por la que se puede pasear<sup>54</sup> o con ese santuario del que cada uno debe ser soberano (la conciencia-biblioteca-literatura): “Permitir que unas autoridades, por muy cubiertas de pieles sedosas y muy togadas que estén, entren en nuestras bibliotecas y dejar que nos digan cómo leer, qué leer, qué valor dar a lo que leemos es destruir el espíritu de libertad que se respira en esos santuarios”<sup>55</sup>.

La literatura en Virginia Woolf parece que siempre adoptó la forma privada, esa utopía defensiva de la que hablaba Piglia y que tenía que ver con la consagración a la escritura, con la soledad<sup>56</sup> y con el porvenir, con una visión más escatológica que política -que reverbera en la soteriología contenida en planteamientos como los de Maurice Blanchot en *El libro por venir* (1959) o *La comunidad inconfesable* (1984)-:

si nos enfrentamos con el hecho, porque es un hecho, de que no tenemos ningún brazo al que aferrarnos, sino que estamos solas, y de que estamos relacionadas con el mundo de la realidad y no sólo con el mundo de los hombres y las mujeres, entonces, llegará la oportunidad y la poetisa muerta que fue la hermana de Shakespeare recobrará el cuerpo del que tan a menudo se ha despojado. Extrayendo su vida de las vidas de las desconocidas que fueron sus

<sup>53</sup> Woolf, L., *La muerte de Virginia*, op. cit., p. 83.

<sup>54</sup> Cf. “¿Cómo leer un libro?”, op. cit., pp. 237 y ss.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>56</sup> Acerca de la relación entre la ideología del modernismo y la soledad, remitimos de nuevo al excelente texto de Lukács *The ideology of modernism* (1957).



antepasadas, como su hermano hizo antes que ella, nacerá. En cuanto a que venga si nosotras no nos preparamos, no nos esforzamos, si no estamos decididas a que, cuando haya vuelto a nacer, pueda vivir y escribir su poesía, esto no lo podemos esperar, porque es imposible. Pero yo sostengo que vendrá si trabajamos por ella, y que hacer este trabajo, aun en la pobreza y la oscuridad, merece la pena.<sup>57</sup>

Una vez resquebrajado ese principio de realidad, esa separación entre interior y exterior crucial para regular hidráulicamente las energías que nos constituyen<sup>58</sup>, una vez perdida la autonomía<sup>59</sup>, a Virginia Woolf tal vez sólo le quedaba internarse en los ríos del inframundo, propiciando así su ingreso definitivo en la biblioteca inmortal de los clásicos.

---

<sup>57</sup> Woolf, V., *Una habitación propia*, op. cit., p. 153 y final.

<sup>58</sup> Cf. *Más allá del principio del placer* (1920) de Sigmund Freud, donde también abundan las referencias al agua.

<sup>59</sup> El concepto de autonomía artística no está exento de problemas, además de las clásicas consideraciones de Sartre acerca del compromiso en *¿Qué es la literatura?* (1948) remitimos al lector a Bürger, P., *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 2000, especialmente pp. 99-100.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alemán, J., *Ideología: nosotras en la época, la época en nosotros*, Barcelona, Nuevos Emprendimientos Editoriales, 2021.
- Bürger, P., *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 2000.
- Eliot, T. S., *La tierra baldía*, Madrid, Cátedra, 2006.
- Foucault, M., *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Foucault, M. en Pol-Droit, R., *Entrevistas con Michel Foucault*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- Gopegui, B., “Prólogo” a *La conquista del aire*, Barcelona, Random House Mondadori, 2012.
- Jobst, M. “Writing sensation: Deleuze, literature, architecture and Virginia Woolf’s *The Waves*” en *The Journal of Architecture*, 21:1 (2016), pp. 55-67 <https://doi.org/10.1080/13602365.2016.1140671>
- Lukács, G., “The ideology of modernism”, en Walder, D. (ed.), *Literature in the modern world*, Nueva York, Oxford University Press, 1990, pp. 158-163.
- Macherey, P., “The texts say what it does not say”, en Walder, D. (ed.), *Literature in the modern world*, Nueva York, Oxford University Press, 1990, pp. 215-222.
- Piglia, R., *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- Piglia, R., *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*, Barcelona, Anagrama, 2017.
- Sánchez Usanos, D., “La literatura como utopía defensiva”, en Fernández Cobo, R. (ed.), *Ricardo Piglia, The Master: lector, novelista y profesor*, Almería, Editorial Universidad de Almería, 2020, pp. 77-87.
- Troya Márquez, C., *Los espacios de la mujer en Una habitación propia de Virginia Woolf Relación con la vivienda de principios del siglo XX: Orchards de E.L.Lutyens y Tempe à Pailla de E. Gray*, trabajo de fin de grado de fundamentos de arquitectura defendido en junio de 2019 en la ETSAS, Universidad de Sevilla.
- Walser, R., “Extraña ciudad”, en *Historias*, Madrid, Siruela, 2010.
- Woolf, L., *La muerte de Virginia*, Barcelona, Random House Mondadori, 2012.
- Woolf, V., *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 2018.

Woolf, V., “La narrativa moderna”, en *El lector común*, Barcelona, Lumen, 2009, pp. 59-70.

Woolf, V., “Bajo el manzano”, en *Horas en una biblioteca*, Barcelona, Seix Barral, 2016, pp. 21-24.

Woolf, V., “Horas en una biblioteca”, en *Horas en una biblioteca*, Barcelona, Seix Barral, 2016, pp. 11-20.

Woolf, V., “La narrativa moderna”, en *El lector común*, Lumen, Barcelona, 2009, pp. 59-70.

Woolf, V., “¿Cómo leer un libro?”, en *El lector común*, Barcelona, Lumen, 2009, pp. 231-249.

Woolf, V., “The String Quartet (El cuarteto de cuerda)”, en *The collected short stories of Virginia Woolf*, Oxford, Oxford City Press, 2011, pp. 52-58.

Woolf, V., “El balneario”, en *Relatos completos*, Madrid, Alianza, 2018, pp. 427-428.

Žižek, S., “Introducción. El espectro de la ideología”, en Žižek, S. (ed.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, FCE, 1994, pp. 7-42.

---

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2022.31.001>

Bajo Palabra. II Época. N°31. Pgs: 21-48

