

# Voz propia, mirada oblicua y el peso de la historia en *Jacob's Room*, de Virginia Woolf

Lindsey Cordery

Universidad de la República

## Resumen

Virginia Woolf publicó dos novelas de corte más bien realista en cuanto a lo formal. Si bien había experimentado con un estilo más vanguardista en cuentos donde las posibilidades brindadas por el arte posimpresionista funcionan como claves para la lectura de los textos, es recién en 1920 que entiende que ha podido plasmar lo que venía buscando durante varios años: su voz propia. Su condición de mujer le dará otro lugar desde donde escribir y desarrollar una *mirada oblicua*. Es así que en 1922 publica *Jacob's Room*, un texto que ensambla novela, poema, cuento y ensayo, un texto experimental sin andamios y ni un ladrillo a la vista, como expresó ella misma. Sin personajes fuertes, pero con decenas de personajes que entran y salen del texto, y una voz narradora con características inusuales, Virginia Woolf construye su elegía para la generación que se perdió en la Primera Guerra Mundial y que caracterizó como «absurda ficción masculina». De modo sutil e irónico, denuncia al sistema patriarcal, y a través de diálogos, cortes y lagunas textuales nos revela la importancia de lo que no se dice. *Jacob's Room*, su gran experimento vanguardista, le permitirá a Woolf adentrarse en su obra más madura.

**Palabras clave:** Voz propia - mirada oblicua - Primera Guerra Mundial - lo no dicho.

## A Voice of One's Own, Oblique Gaze and the Weight of History in *Jacob's Room* by Virginia Woolf

### Abstract

Virginia Woolf published two novels which were formally realistic. Although she had experimented with a more avant-garde style in short stories where the possibilities offered by postimpressionist art are the keys to textual readings, it is only in 1920 that she understands that she has finally managed to find what she had been searching for years: her own voice. As a woman, she was writing from a different place, which enabled her to develop an “oblique gaze”. In 1922 she published *Jacob's Room*, a text which blends novel, poem, story and essay, an experimental work with no scaffolding and hardly a brick in sight, as she put it. With no strong characters but with dozens of characters who weave in and out of the pages and a narrative voice of unusual characteristics, Virginia Woolf constructs her elegy for the generation lost in the Great War, which she termed “a preposterous masculine fiction”. With subtle irony she denounces the patriarchy, and through dialogues, empty spaces, and textual pools, she shows us the importance of what does not get said. *Jacob's Room*, Woolf's great avant-garde experiment showed her the way into her more mature work.

**Keywords:** Own voice - oblique gaze - Great War - what is not said.

El año 1922, visto desde nuestra perspectiva centenaria y celebratoria, viene siendo conmemorado como el *annus mirabilis* del modernismo literario inglés. Inaugura dicho año de los milagros la publicación de *Ulysses*, de James Joyce (el 2 de febrero de 1922); aparecen *The Garden Party and Other Stories*, de Katherine Mansfield; en octubre *The Waste Land*, de T. S. Eliot y *Jacob's Room*, de Virginia Woolf. Asimismo, también se publicaron en ese año *Aaron's Rod*, de D. H. Lawrence y los primeros *Cantos*, de Ezra Pound. Dentro del gran abanico que abarca el modernismo inglés cabe resaltar algo así como un subgrupo, conocido como el grupo de Bloomsbury, por el barrio de Londres que congregó a artistas como Vanessa Bell, Roger Fry, el economista Maynard Keynes, el escritor y teórico de la política Leonard Woolf, el escritor Lytton Strachey, entre otros artistas e intelectuales.

Gracias a la editorial que fundó Leonard con su esposa Virginia, The Hogarth Press, los escritores del modernismo, rupturistas, pudieron liberarse de los requisitos y censuras varias que imponían las editoriales establecidas; tanto Eliot como Virginia Woolf publicaron sus obras experimentales con dicha editorial, y fue la Hogarth Press que publicó las primeras traducciones al inglés de los escritos de Freud. Bloomsbury como grupo y la editorial Hogarth Press fueron centros hacia donde gravitaban escritores, intelectuales y artistas. Las relaciones de distinta índole entre ellos se sustentaban a través de cartas, notas, tarjetas, muchas de las cuales, afortunadamente, se conservan. Además, se agrega al valioso registro de diálogos por demás interesantes, las reseñas críticas y discusiones que publicaran varios de ellos en periódicos y revistas literarias como *The Times Literary Supplement*, *Athenaeum*, *Criterion*, etc. Tenemos noticias, asimismo, de las ricas discusiones intelectuales que se daban entre los protagonistas de la vanguardia inglesa. Por ejemplo, Eliot les leyó *The Waste Land* a Virginia y Leonard Woolf; Pound fue quien se encargó del trabajo de edición de *The Waste Land*; Eliot fue paladín de Joyce ante los Woolf, buscando que publicaran *Ulysses* en la Hogarth Press;<sup>1</sup> Katherine Mansfield y Virginia Woolf fueron amigas y rivales; tanto Virginia Woolf como su hermana Vanessa Bell frecuentaban a Roger Fry, quien introdujo al arte posimpresionista en Inglaterra; el hermano de Lytton Strachey tradujo a Freud, y podríamos seguir... Lo cierto es que gracias a que hubo varios registros del entramado de diálogos, podemos reconstruir en forma detallada avances y avatares de lo que se ha llamado el *avant-garde* inglés. Una fuente de gran valor para un estudio tal son los escritos de Virginia Woolf, ya que la totalidad de su producción —seis tomos de cartas, cinco tomos de ensayos, las reseñas, novelas, cuentos y los cinco tomos de su diario personal— ha sido publicada, cuidadosamente editada y comentada.

## Voz propia

Antes de 1922, Virginia Woolf había publicado dos novelas, de estilo más bien realista, y tres cuentos que anuncian una visión diferente, nueva, inspirados por el arte posimpresionista de su hermana Vanessa Bell y sus amigos de los Talleres Omega del artista Roger Fry. Los cuentos «Kew Gardens» (Los jardines de Kew), «An Unwritten Novel» (Una novela que no fue escrita), «A Haunted House» (Una casa hechizada) se leen en clave de color y forma; no buscan imitar formas, sino crearlas, no imitar la vida, sino buscar un equivalente de la vida, como las obras de arte presentadas en la primera exposición posimpresionista en Londres en 1912, cuyo catálogo incluía este texto explicativo. Sin embargo, dicho texto no logró aplacar la furia del público ante lo que consideraron escandaloso, nada más lejos del arte (Woolf, 2012, pp. 177-178).

---

<sup>1</sup> Eliot les sugirió a los Woolf que publicaran *Ulysses* en su editorial, pero resultó ser una obra demasiado voluminosa para lo que podía abarcar la Hogarth Press en ese momento.



Figura 1. Virginia Woolf en 1902

La idea de Virginia Woolf de aproximar una obra hecha con palabras a una hecha de colores y soporte distinto, que quedó tan lograda en «Kew Gardens» (1919), atraviesa toda su obra, caracterizada por la búsqueda incansable de plasmar una forma literaria nueva, darles forma nueva a contenidos novedosos, tanto en su obra ensayística como novelística. Sus diarios dan cuenta de las dificultades, del proceso trabajoso y de cuánto le costaba poder dar cada una de sus novelas por concluida. Siempre la torturaba la incertidumbre de cómo sería leída por la crítica. Acerca de *The Waves* (Las olas, 1931) se preguntaba en su *Diario* qué dirían los críticos al reseñarla, acaso «tenemos una nueva ¿qué? de la Sra. Woolf», ya que el rótulo *novela* no le encajaba a esa obra luminosa, impresionista como los primeros cuentos, narrada por personajes que parecen estar hablando ante una cámara y en la cual el principal protagonista murió hace un tiempo. Escrita diez años después de *Jacob's Room* y formalmente distinta, sabemos, sin embargo, que al igual que en dicha novela experimental de 1922, sobrevuela en *The Waves* el recuerdo de su hermano Thoby, quien había muerto en 1906. Entonces, ¿poema en prosa, elegía, prosa poética? Todas las novelas de Woolf son formalmente distintas, no ya del realismo que aún en los años veinte en Inglaterra seguía con vida —como lo demuestra el ensayo de Woolf *Mr Bennett and Mrs Brown*,<sup>2</sup> de 1924—, sino que sus novelas difieren entre sí. El proceso de búsqueda de la forma comenzó aun antes de *Jacob's Room*, en las novelas *The Voyage Out* (Viaje de ida, 1915) y *Night and Day* (Noche y día, 1919), y en los cuentos, en los que ensaya intentos de escribir con voz propia. En el muy conocido *A Room of One's Own* (Un cuarto propio), Woolf (1929/2005) explicita cómo se relacionan las mujeres con lo que escriben y afirma que en el siglo XIX no existía una oración («sentence») apropiada para que una mujer la utilizara: eran oraciones detrás de las cuales se percibían los hombres que las habían usado, Johnson y Gibbon, por ejemplo. Las escritoras deben conectarse mentalmente con las historias de sus madres («think back through their mothers»); y agrega, el lenguaje debe adaptarse al cuerpo de quien escribe. Insiste con la idea de que las mujeres deben reescribir la Historia, cambiando los criterios de lo que se considera relevante. Señala la importancia de la necesidad de las mujeres de construir una identidad escritural distinta de la de los hombres. Estos conceptos se

2 El ensayo recoge la polémica que sostuvo Woolf con Arnold Bennett, uno de los escritores más prestigiosos de la época, cuyas novelas son de corte realista. Dicho ensayo se centra en cómo se representan la realidad y los personajes en una novela moderna; Woolf le responde a la crítica que le hizo Bennett señalándole que «las herramientas de una generación le resultan inútiles a la siguiente». Es en este ensayo que describe y proclama lo que se llamará el *Modernism* inglés.

desarrollan en *A Room of One's Own*, una exposición luminosa sobre el *role* de las mujeres en la sociedad y que es, en efecto, el resultado de la búsqueda emprendida durante años anteriores a la que hacíamos referencia.

El proceso de búsqueda y el compromiso estético, moral y político de Virginia Woolf como escritora está prístinamente expuesto en particular en sus dos grandes ensayos, *Un cuarto propio*, de 1929, y *Tres guineas*, de 1938. Lograr escribir como mujer, desde su lugar social de mujer, significó abrirse un camino, algo que los escritores modernistas hombres no necesitaron hacer por lo que hemos visto brevemente respecto de la tradición literaria que subyace al *sentence* masculino y la posición de Woolf al respecto, que nunca iba a lograr apoderarse de un anclaje literario formalmente fuerte como sí podía, legítimamente, alguien como Joyce. De ahí, como veremos, la necesidad de encontrar su voz propia.

El vínculo entre voz propia e identidad propia, y sus correlatos referidos a la posibilidad de expresarse de las mujeres, para Woolf se resume con los términos «speech and silence», habla y silencio. Los intentos de expresarse de las protagonistas de las novelas mencionadas, *The Voyage Out* y *Night and Day*, se truncan: una, Rachel, la protagonista de *The Voyage Out*, busca una posibilidad alternativa a través de la música, pero igualmente termina sumida en el más inexorable de los silencios, la muerte; y en *Night and Day* la voz de Katherine, la protagonista, es olvidable y olvidada. *The Voyage Out* narra el viaje a Sudamérica de Rachel, un viaje que es también viaje de autoconocimiento. *Night and Day* es más conservadora tanto formalmente como en cuanto al contenido, un tema de relaciones de pareja y estilo realista. Dicho estilo realista, así como el tema de casamientos de *Night and Day*, enfurecieron a Katherine Mansfield, quien acusó a Woolf de traidora del modernismo con el que se identificaban ambas escritoras. Mansfield la tildó de victoriana, afirmando lapidariamente que nunca más había pensado ver una novela de ese tipo. Sobre todo, señala, ver una novela que elude el tema de la posguerra: «The novel can't just leave the war out (...) as artists we are traitors if we feel otherwise» [No podemos dejar de lado lo que fue la guerra (...) como artistas seremos traidores si así lo hacemos] (Mansfield, 1997, p. 385), sentenció en su reseña del libro, un juicio crítico fuerte con mucho de justo, como reconoció Woolf en su *Diario*. De ahí en más, Woolf vio en Mansfield a su rival más peligrosa, a pesar de que, o quizás más bien porque, la reconocía como su alma gemela literaria.

Reconoce, por supuesto, la certeza de la crítica de Mansfield, y en 1920 comienza a planear otra novela, con un enfoque completamente distinto: «No scaffolding; scarcely a brick to be seen (...) everything as bright as fire in the mist (...) the way lies somewhere in that direction; I must still grope and experiment, but this afternoon I had a gleam of light» [Sin andamios; casi ningún ladrillo a la vista (...) pero brillante como el fuego entre la bruma (...) seguramente sea por ahí. Todavía estoy tanteando y experimentando, pero hoy tuve un rayo de luz] (Woolf, 1981, p. 14). Dos años más tarde, en agosto de 1922, anota que su marido Leonard leyó el libro ya terminado y quedó encantado —una novela sin trama, en el transcurso de cuya narración los personajes no evolucionan ni se desarrollan. Y Woolf (1981) escribe: «There's no doubt in my mind that I have found out how to begin (at 40) to say something in my own voice» [No tengo ninguna duda de que he encontrado la manera de empezar (a los 40) a decir algo con mi propia voz] (p. 186).

Escribir con voz propia, la suya, de mujer, significaba, para ella, posicionarse en un lugar de *outsider* (algo así como *persona ajena*, casi extranjera) tal como explica en el ensayo *Three Guineas* (Tres guineas, 1938), lo que implicará escribir por fuera del sistema patriarcal e imperialista. Al ocupar el lugar de *outsider* respecto del sistema, conecta con otros lugares antisistema: el movimiento sufragista en los albores del siglo; los nuevos rumbos del arte; conecta con los objetores de conciencia y los pacifistas cuando se declara la guerra, y con las demás posturas que confrontan el sistema y el *statu quo*. El camino literario que comienza con *Jacob's Room* en 1922 la llevará a afirmar, dieciséis años más tarde, que: «As a woman I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world» [Como mujer que soy, no tengo país. Como mujer no quiero un país. Como mujer que soy, mi país es el mundo entero] (Woolf, 1938/2006, p. 129). Estas palabras ocurren cerca del final de *Three Guineas*, cuando explica qué es y cómo se conforma, lo que denomina la «Society of Outsiders» (la sociedad de personas ajenas). *Tres guineas* es su penúltima obra, un largo y radical manifiesto antipatriarcal, antiimperialista y antibélico, escrito en la desesperante antesala de la Segunda Guerra Mundial.

## Mirada oblicua

La «voz propia» que Virginia Woolf logra plasmar en *Jacob's Room* es, de todos modos, una voz que irá modificando y perfeccionando durante toda su vida, como atestigua su *Diario* y vemos en sus novelas. La llevará a desestabilizar los géneros más tradicionales y formalmente estables, como biografía y ensayo. Y es que la voz propia, que va de la mano con el lugar desde donde ella se posiciona para escribir como mujer, que es el

suyo propio, le permite una perspectiva algo diferente de la de sus colegas hombres, una perspectiva o mirada que llamaremos «oblicua». Para entender la idea de mirada oblicua en Woolf es oportuna la descripción de Garza Saldívar (2012) respecto de la mirada oblicua de Saramago en *El ensayo de la ceguera*, como punto de partida para considerar la de Woolf en *Jacob's Room* y *Mrs Dalloway*:

La mirada oblicua es la que está atravesada por el error, la duda y la sospecha, es la que pone en cuestión lo que se mira o la que hace pensar en la posibilidad de otra respuesta a lo establecido, pensar que no hay verdades definitivas (p. 143).

La construcción de la voz propia, así como el lugar propio y la mirada oblicua están indisolublemente unidos en la escritura de Virginia Woolf. Y desde que comienza a escribir, uno de los temas que mira oblicuamente es el tema de la guerra.

## Guerra

La guerra atraviesa toda la obra woolfiana, ciertamente, todas sus novelas; desde la primera, *The Voyage Out*, en la cual se describe al pasar la orgullosa flota británica del Mediterráneo caracterizada como embarcaciones siniestras parecidas a bestias de rapiña hasta *Between the Acts* (Entre actos, 1941). Esta última, que Woolf no pudo revisar porque la inminente invasión de Hitler a Inglaterra la llevó al suicidio a siete meses de comenzada la Segunda Guerra Mundial, es una novela donde abundan referencias solapadas a la guerra, referencias oblicuas e incluso referencias más explícitas, como cuando uno de los personajes recuerda que Europa es un enjambre de armas, con aviones listos para avanzar sobre Inglaterra.

Es así que el pensamiento político de Woolf expresado radicalmente y con meridiana claridad en *Three Guineas* no se diluye en las novelas, ya que en estas la forma, los logros formales en sí son en sí mismos radicales. Terry Eagleton (2005) entiende que:

Woolf's novels do not need to denounce Hitler or Mussolini to be anti-fascist works: this is a form of politics present in their very texture and syntax, in the mischievous sport they have with conventional narrative forms, their affection for the provisional and imperfect, the delicacy with which they focus upon stray feelings and loose ends [Las novelas de Woolf no necesitan denunciar a Hitler o Mussolini para ser obras antifascistas: existe una manera política que está presente en la textura, en la sintaxis, en los juegos que con picardía entablan con formas narrativas convencionales, en el afecto por lo provisorio, lo imperfecto, y la delicadeza con que focalizan sentimientos errantes y cabos sueltos] (p. 313).

En una carta de 1916, Woolf escribe que leer sobre la guerra tal como relata el venerable diario londinense *The Times*, la hace sentir «cada vez más feminista» y se pregunta: «I become steadily more feminist owing to *The Times* which I read at breakfast and wonder how this preposterous masculine fiction keeps going a day longer without some vigorous young woman marching through it» [Cómo puede seguir un solo día más esta guerra, esta ficción masculina completamente descabellada sin que una mujer joven y vigorosa marche a confrontarla] (1976, p. 76). En *Jacob's Room* —acaso una elegía para la generación que murió en la guerra, para los amigos de Woolf y de sus hermanos, o, al igual que *The Waves*, escrita pensando en su hermano Thoby, quien murió en 1906— el lugar de la guerra es desplazado en la narración. Elude narrar escenas bélicas de modo convencional en esta novela experimental, sin embargo, demuestra tener un compromiso narrativo profundo con aspectos éticos, políticos y epistemológicos que de modo oblicuo cuestionan la Primera Guerra Mundial, haciéndose extensivo dicho cuestionamiento a las guerras de modo más genérico.

En 1920 seguían en circulación los relatos de prensa y versos patrioterros que habían buscado incentivar la participación en la guerra, pero ya se conocían también los testimonios de quienes habían participado desde las trincheras. Llama la atención la abundante producción poética de los llamados *Trench Poets* —poetas de las trincheras—, como Wilfred Owen (muerto en 1918), Siegfried Sassoon, quien sobrevivió, o Rupert Brooke, quien murió en 1915 y era amigo personal de Woolf, para nombrar a los más conocidos. Son todos ellos hombres jóvenes de la misma generación y clase social que el Jacob Flanders de Virginia Woolf. Estos poetas describen de un modo poderoso y descarnado las atrocidades de la guerra. Entonces, ¿cómo contar un acontecimiento que parece ser terreno exclusivo de hombres, de protagonismos exclusivamente masculinos y

que Virginia misma condenara como «preposterous masculine fiction»? Desde ese lugar propio con mirada oblicua y voz propia se lanza al experimento: teje una novela sin trama, fragmentaria, de personajes casi incorpóreos, voces que suenan y desaparecen, una novela en la que da cuenta, paradójicamente, de las cosas que no son dichas, que nunca salen a la luz, aunque abunden conversaciones triviales. Explora, además, el poderoso efecto de lagunas textuales donde se ahogan decenas de palabras, ausencias estas que, sin embargo, reverberan en todo el libro y efectivamente sostienen la narración. No hay duda de que *Jacob's Room* «pone en cuestión lo que se mira» y «hace pensar en la posibilidad de otra respuesta a lo establecido» (Garza Saldívar, 2012). En este caso, el de *Jacob's Room*, «la escandalosa ficción masculina» que se cuenta y no se cuenta, aparece apenas, pero que está, es ese gran indecible, algo obscuro y vergonzoso que preferimos no mencionar, aunque esté. Y quienes tejen la tela del texto, un entramado desprolijo, con agujeros, son mayormente mujeres, algunos hombres, vinculados, más o menos, con Jacob, quien, leeremos, muchas veces ayudaba a su madre a devanar la lana de las madejas y así formarlos ovillos para que ella tejiera. De un modo similar, es él quien sostiene el texto, sin protagonismos convencionales, como en la imagen de la madre y el niño.

## El cuarto de Jacob

La novela abre con las palabras que le escribe Betty Flanders a su amigo el capitán Barfoot, que se encuentra en la ciudad de Scarborough, donde también reside Betty con sus tres hijos, pero quienes en ese momento están de vacaciones en Cornwall: «“So of course,” wrote Betty Flanders, pressing her heels rather deeper in the sand, “there was nothing for it but to leave”» [«Por supuesto —escribió Betty Flanders, hundiendo un poco más los talones en la arena—, no quedaba otra posibilidad más que irnos»] (Woolf, 1922/2008, p. 3).

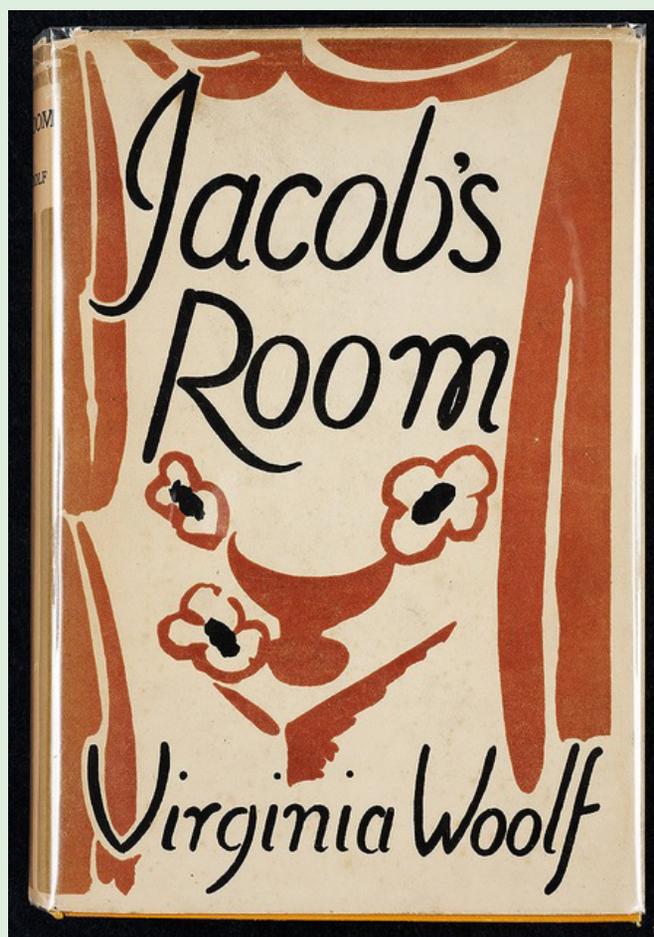


Figura 2. Primera edición de *Jacob's Room* (1922)

La tinta celeste de la pluma se mezcla con las lágrimas que derrama Betty, cuya razón de ser solo podemos adivinar. Unas líneas más abajo, se nos dice que este es el tipo de carta que escribe Betty Flanders, con

manchones de tinta y lágrimas, y parece tener algo que ver con que el capitán Barfoot esté en Scarborough y que Seabrook haya muerto (más adelante nos enteramos de que Seabrook era el marido). Mientras, su hijo Archer busca a Jacob para jugar, pero no lo encuentra. La escena se ubica en una playa ya terminando el verano, y aunque no se especifica el año, podemos adivinar, gracias a algunas pocas referencias posteriores en el texto, que debe ser alrededor de finales del siglo XIX. Sin embargo, ya en este comienzo aparecen dos poderosos referentes de la Gran Guerra, carentes de esa carga referencial en el momento de la escena, pero muy fuertes para los lectores de la posguerra. A pesar de que el esquema temporal de la novela sea algo difuso, hay un hilo, ya que Jacob aparece de niño al principio y adulto joven al final, cuando comienza la guerra. El primero de los dos referentes del conflicto bélico aparece en la primera línea del texto: es el apellido de Jacob. Flanders tiene una carga semántica muy fuerte dentro del contexto inglés de la posguerra, y aún hoy en día. En los campos de Flanders en Bélgica se libraron varias de las batallas de la Gran Guerra, encontrándose enterrados allí miles de soldados caídos en las batallas, quienes desde entonces yacen cubiertos por los cientos de amapolas que se convirtieron en el símbolo para recordarlos. Incluso hasta el día de hoy resuena un poema escrito en 1915 por John McCrae que apela a la sensiblería del momento: «In Flanders fields the poppies blow/Between the crosses, row on row / That mark our place» [Las amapolas movidas por el viento crecen entre las cruces que marcan nuestro lugar]; más adelante, el hablante se identifica: «We are the Dead» [Somos los Muertos]. Al cargarlo a Jacob con tal apellido, Woolf anuncia su destino a la vez que ironiza el legado patriotero de los relatos de guerra, eso del *dulce et decorum est pro patria mori* tan denostado en un poema muy famoso de Wilfred Owen. La otra referencia que actúa como presagio de la guerra que inevitablemente sucederá es Scarborough, la ciudad donde vive la familia Flanders. Esta ciudad portuaria del mar del Norte fue bombardeada por la Armada Imperial Alemana en 1914, imágenes de la cual fueron incorporadas a los afiches que instaban a los jóvenes a defender la patria, como prueba de la violencia germana. Como veremos en la novela siguiente de Woolf, *Mrs Dalloway* (La señora Dalloway), sin embargo, el joven Septimus Warren Smith irá a combatir inspirado no tanto por los afiches estridentes, sino por Shakespeare y porque está enamorado de una chica, profesora de Literatura, que para él representan todo lo más valioso de Inglaterra.

Pero en *Jacob's Room* estas consideraciones no aparecen, lo bélico queda en los símbolos y en las metonimias, manifestándose en el texto apenas de manera oblicua, como en el caso de los rumores lejanos difíciles de interpretar a ciencia cierta al promediar el libro (Betty Flanders oye un ruido que pueden ser disparos de cañones, también pueden ser árboles derribados por vientos fuertes —así prefiere interpretarlo—, que a su vez podría leerse como presagio de los vientos de guerra que terminarían con el mundo tal como lo conocieron antes de 1914). El título mismo de la novela es ambiguo: ¿dónde se centrará la narración?, ¿en la habitación o en el presunto dueño de la habitación? La habitación ¿es real o simbólica? Y si tenemos a un Jacob niño al principio y un adulto joven al final, ¿podemos pensar en un *bildungsroman*? Woolf ya había desestabilizado dicho género en *The Voyage Out*, cuando la chica protagonista, Rachel, en lugar de traspasar el umbral que le permitirá entrar en la etapa adulta de su vida (como Stephen al final de *Retrato del artista adolescente*), pasa el umbral, pero a la muerte. Sin embargo, no es posible ver a *Jacob's Room* como deconstrucción de un *bildungsroman* truncado simplemente porque el personaje epónimo es demasiado elusivo. Ya en el principio de la novela, antes de que nos encontremos con el niño jugando en la playa, su hermano Archer lo anda buscando, pero Jacob no responde al llamado reiterado tres veces en tres páginas: «“Ja-cob! Ja-cob!”», gritó Archer» (Woolf, 1922/2008), p. 4).

Más adelante, también lo llama la madre, un llamado («Ja-cob! Ja-cob!») que va a resonar a través de toda la novela —¿dónde está Jacob?— hasta las páginas finales en que su amigo Bonamy se hace eco del llamado, un llamado que, igual que los anteriores, quedará para siempre sin respuesta. En realidad, tanto lectores como la narradora misma quieren encontrarlo, asirlo, pero nuestros encuentros son siempre transitorios, presagios de su inevitable y terrible muerte. Conviene anotar que, así como el caso de los presagios de muerte de las primeras líneas del texto, abundarán, casi que en exceso, los *memento mori*, diversos, muy obvios algunos y más sutiles otros. El primero en aparecer es un cráneo de oveja que Jacob encuentra en la playa y conserva, aunque su madre le dice que lo deje.

Intentemos entonces recolectar algunas pistas que aparecen en el transcurso de la novela para aproximarnos a Jacob. Jacob es el hijo del medio de la viuda Betty Flanders. Pertenece a una clase social privilegiada, la clase media alta, como Virginia Woolf, en este caso, de recursos económicos limitados por ser su madre viuda. Como hijo varón, deja a su familia (y su habitación de niño) para proseguir sus estudios en la Universidad de Cambridge. Pasa unas vacaciones con la familia de un amigo, conoce a la hermana del amigo, quien se enamora de Jacob. Al graduarse se va a vivir a Londres (en otra habitación), tiene un trabajo y conoce a

algunas chicas. Se va de vacaciones a Grecia, donde conoce a una mujer casada, se enamora de ella y tienen una relación breve. Vuelve a Londres. Al final del libro, lo que queda ante nosotros es la habitación de Jacob, ahora vacía. No hay explicación de por qué está vacía, ya que la explicación, como cosa obscena que es, no se dice, pero es imposible pensar otra cosa: murió en la guerra. Y que la habitación última de Jacob es una tumba, seguramente en Flanders.

Este resumen por demás escueto da cuenta de una vida como la de tantos varones de su clase social, cientos de miles de ellos víctimas de la Gran Guerra. Y Woolf apunta, en clave irónica y con certeza, a los victimarios: es el patriarcado, el sistema que condiciona tanto a los jóvenes soldados de clase media como a sus familias y a las mujeres y hombres que los rodean. Cuando Woolf confronta al sistema frontalmente en *Three Guineas*, y también antes, en *A Room of One's Own*, deja bien claro que las víctimas más inmediatas del patriarcado son todas las mujeres, y también los hombres de clase trabajadora. El sistema es muy perverso, ya que tiene el poder de reproducir sus estructuras de generación en generación, y por más concesiones y adaptaciones que deba hacer, la esencia, contra la cual apuntó Woolf toda su vida, parece inmutable. En *Jacob's Room* utiliza la imagen del Museo Británico —imagen que será recurrente en su obra— para remarcar la permanencia de dicho sistema en la cultura. Julia Hedge, una de las tantas personas que entran y salen de las páginas del libro, está en la sala de lectura del museo al mismo tiempo que Jacob. Cuando mira hacia el gran domo del techo, que parece una gran cabeza o una gran mente, piensa, ve que allí, en el borde circular, están inscriptos los nombres de los grandes de la cultura occidental y que se van sucediendo, un nombre a continuación de otro, sin espacios: Macaulay, Hobbes, Gibbon; Platón, Aristóteles, Shakespeare, Marlowe. «“Oh damn,” said Julia Hedge, “why didn't they leave room for an Eliot or a Brontë?”» [«Maldición —dijo Julia Hedge—. ¿Por qué no dejaron lugar para una Eliot o una Brontë?»] (Woolf, 1922/2008, p. 111).

Así como Julia pasa fugazmente por estas páginas, decenas de otras personas pasan con la misma fugacidad, algunas simplemente dicen una o dos cosas, como la mujer que espera junto con Jacob que les devuelvan sus cosas al salir del museo. Es un ejemplo de intercambio cotidiano, trivial, de los que se reiteran de diferentes formas a diario, y que se verán también en *Mrs Dalloway*. Este ejemplo se multiplica en la novela decenas de veces, voces que intentan cubrir los silencios cada vez más estridentes y cuya elocuencia no por eso desaparece, siguen estando en las distancias entre personas, y las vidas que apenas se tocan. Son parte del entramado que se va tejiendo con punto flojo. Porque Woolf no apela a un referente fuerte como hace Joyce en *Ulysses*, con *La Odisea*, ni tampoco como Eliot en *The Waste Land* con los fragmentos culturales de los que se aferra. De todos modos, Woolf sí incorpora, constantemente, referencias literarias que pasan por los isabelinos Marlowe, Shakespeare, Shelley y que llegan hasta los clásicos griegos, pero, en el caso de Jacob, las referencias literarias sirven para subrayar el modo banal con que las usan él y sus amigos, manifestaciones en tono *snob* de una educación privilegiada contra la que Woolf apunta con ironía.

A la época y la cultura clásicas en general se podía acceder solamente si uno era varón y de clase social medio-alta, ya que se encontraban en los bastiones universitarios de Oxford y Cambridge, donde se congregaban los hombres que dirigían, o habrían de dirigir, todo el sistema político, social y económico. A Jacob le tocará ser parte de ese sistema, el sistema que ve a una guerra como algo heroico y varonil, un aspecto del patriarcado que Woolf explorará más a fondo en *Mrs Dalloway*. A Virginia Woolf, por ser mujer, le estuvo vedado el acceso universitario a la cultura; estudió griego en forma particular con una gran profesora, pero para ella la cultura griega se convirtió en emblema de diferencias irracionales entre hombres y mujeres perpetuadas por el sistema. En *Jacob's Room*, tanto Jacob como su amigo Timmy Durrant están convencidos de que sus privilegios, y en especial el estudio de los clásicos, los coloca en una posición de poder y les ha dado la potestad imperialista de apropiarse de culturas ajenas. Woolf señala con ironía cómo, a pesar de jactarse de sus conocimientos de literatura clásica, ni Durrant escuchaba a Sócrates ni Jacob a Esquilo, y Shakespeare les servía solamente para considerarse superiores a los franceses; significativamente, Jacob había dejado caer al mar las obras completas de Shakespeare. La belleza «griega» de Jacob (parecido a Thoby, el hermano de Woolf muerto muy joven) se señala varias veces, pero el viaje a Grecia, aparentemente para sumergirse en la cultura griega, termina siendo más que nada el lugar donde tiene un *affaire* con una mujer casada de quien se enamora. Jacob es un joven típico: misógino, gastador, perezoso, a veces simpáticamente ingenuo, algo aburrido; en suma, un joven que representa el producto de los colegios privados y educación universitaria de principios del siglo XX. Y por ende será uno más entre los jóvenes de su clase social y generación cuyo destino (su apellido lo proclama) es ser, también, uno más de los millones de víctimas de un conflicto absurdo.

Absurdo y descabellado («preposterous») lo tildó Woolf. Y en el único sector de la novela en que se detiene a delinear un evento del conflicto, la descripción, sardónica, más que irónica, enfatiza lo absurdo y pueril

del ya anunciado ataque a Scarborough en el mar del Norte por parte de la armada alemana, la ciudad donde vivía la madre de Jacob, Betty Flanders. Una voz textual completamente aséptica nos detalla la perfección con que se alinean los barcos de guerra en el mar del Norte y la exactitud de la orden de disparar. Con similar aplomo y precisión, una docena de jóvenes en la flor de la vida descienden a las profundidades del mar y, juntos, sin quejas, se ahogan. El ejército se asemeja a soldaditos de plomo, que, vistos de lejos, repentinamente se caen, aunque —siempre de lejos— algunos parecen agitarse, fragmentos de fósforos rotos. En el párrafo siguiente, el orden perfecto y la disciplina militar se replican en el policía que dirige el tránsito en el medio de Londres.<sup>3</sup> Con la caída de Scarborough, el destino que marca a Jacob con su apellido está cada vez más cerca. Vale la pena señalar que en la descripción referida en ningún momento se menciona quiénes atacan o quiénes mueren; para Woolf, las guerras, endémicas al sistema, son igualmente nefastas para todas las partes, sean estas Alemania, Inglaterra, Rusia o quién sea, como enfatiza en *Three Guineas*.

Uno de los elementos de la novela que aún hoy aparece como novedoso, por su carácter desestabilizador en la narración, es, justamente, la figura de la voz narradora. La narradora —porque nos informa, en la página 98, que es mujer y que le lleva diez años a Jacob— ha dado mucho que hablar a la crítica especializada. Christine Froula (2005), por ejemplo, la denomina *essayist-narrator* (narradora-ensayista) y sostiene que el formato nuevo para una novela que Woolf estaba buscando desde 1920 lo encuentra, justamente, en la forma de esta novela, un híbrido modernista, un híbrido del ensayo, el cuento corto y la novela, que se sostiene con el descubrimiento innovador de la voz narradora (p. 74).

Dicha narradora algunas veces parece omnisciente, pero no meticulosa, como al comienzo de la novela, ya que no explica la razón de las lágrimas de Betty; a veces no es muy creíble, ya ella misma le dice a los lectores que «terminen el bosquejo como les parezca»; hay momentos en que parece ser una conocida de Jacob o de algunas personas con quienes se relaciona; a veces parece gustarle el chismorreo; otras veces elige no acompañar a Jacob a ciertos lugares por ser mujer, como por ejemplo, su habitación en la universidad, y lo espía desde afuera. Ella solicita la colaboración del lector de a ratos, cuando no está muy segura de lo que puede pasar. Por momentos es afectuosa con Jacob, otras veces burlona, a veces se aleja y otras parece desaparecer. La ensayista-narradora se encargará también de señalar los aspectos de contexto social o político, como puede ser la descripción en tono muy irónico del citado ataque a Scarborough. De algún modo, la figura de la narradora, acaso un personaje dentro de esta novela en que más bien existen figuras y voces, nos recuerda a los lectores aquello que proclamaba Woolf, la responsabilidad que tiene cada lector en la interpretación o construcción de su texto: las novelas de Woolf son textos *scriptibles* (Froula, 2005, p. 75).

La narradora se detiene en los personajes femeninos y nos presenta lo que podrían ser cuentos o bosquejos para varias novelas. Por ejemplo, cuando Jacob está en Cornwall con la familia de su amigo Timmy Durrant, nos encontramos con la Sra. Pascoe, que vive en una pequeña casa cerca del mar. Los turistas suelen pasar a pedirle un vaso de leche y, de paso, la observan como que fuera parte de un espectáculo. Se nos cuenta algo de ella, tiene una hija en Estados Unidos, así como una serie de elementos más (Woolf, 1922/2008, pp. 52-56). La madre de Timmy Durrant tiene una personalidad avasallante que domina a su hija Clara. Aunque se siente muy enamorada de Jacob, no logra hacer otra cosa que cumplir su rol como mano derecha de su madre y anfitriona en las reuniones de verano. La narradora nos revela algunas de las cosas que querría decir, pero no logra concretar: se pasa el momento, su deber es con su madre; cuando está sola con Jacob, no puede soportar la idea de que él quizás le diga que está enamorado de ella. «No, no, no», piensa» (p. 63). Pero por qué razón, no se nos informa. Seguramente (podría decir alguna lectora), algo que tiene que ver con el sexo, estamos, después de todo, en las últimas etapas de la época victoriana.

3 Véase página 164.



Figura 3. Primera edición de *Mrs. Dalloway* (1925)

La narradora se acerca, también, a las chicas que conoce Jacob en Londres, Florinda, modelo de un artista, una prostituta, que Jacob ingenuamente piensa que solamente se relaciona con él. Fanny, otra chica que se enamora de Jacob e intenta compensar su déficit de conocimientos literarios leyendo *Tom Jones*, de Fielding, para que él la considere apta para conversar. Sandra Wentworth Williams es la mujer de quien se enamora Jacob, y, solo a ella, él le regala su copia de la poesía de John Donne (irónicamente, a Sandra no le interesa).

Betty Flanders, que abre y cierra la novela, es otra mujer que no dice lo que querría decir. Habla y escribe cartas, pero ni aun en las cartas que le escribe a Jacob logra decirle lo que le quiere decir. Una de sus cartas llega cuando Jacob recibe a Florinda en su habitación, y la deja sobre la mesa sin abrir. No sabemos qué cuenta la madre, pero la narradora nos ayuda, imagina que lo podría haber escrito, ya que ella tampoco leyó la carta:

Poor Betty Flanders, writing her son's name, Jacob Alan Flanders, Esq., as mothers do, and the ink pale, profuse, suggesting how mothers down at Scarborough scribble over the fire with their feet on the fender, when tea's cleared away, and can never, never, say whatever it may be —probably this— Don't go with bad women; do be a good boy; wear your thick shirts; and come back, come back, come back to me. But she said nothing of the kind [Pobre Betty Flanders, escribía el nombre de su hijo, Sr. Jacob Alan Flanders, como hacen las madres, con esa tinta pálida, profusa, que sugiere cómo las madres en Scarborough garabatean al lado del fuego con los pies apoyados en el borde de la parrilla luego de recoger las cosas del té, y nunca podrán decir, nunca decir, lo que sea —probablemente esto— no andes con mujeres malas, portate bien, te ruego; usá las camisas gruesas; y volvé, volvé, volvé a mí. Pero no le dijo nada de eso] (pp. 93-94).

Jacob no volverá, nunca. En el último capítulo del libro, un capítulo muy breve, de poco más de una página, Betty Flanders se encuentra en el cuarto de Jacob en Londres. Antes, en la página anterior, la vemos en su casa, intentando dormir, cuando siente un ruido. ¿Serán las armas? Pero enseguida decide que está demasiado lejos como para oírlas. Piensa que debe ser el mar. Y recuerda a sus hijos combatiendo en defensa de la patria, y que las gallinas estaban a salvo del viento (p. 185).

Junto con Betty en el cuarto está Bonamy, quien amaba a Jacob. Es él quien se acerca a la ventana y grita, angustiado: «¡Jacob! ¡Jacob!», replicando el grito que viene desde el principio de la novela. En seguida se le aproxima Betty con los zapatos de su hijo en la mano y le pregunta qué hacer con ellos: «“What am I

to do with these, Mr Bonamy?». She held out a pair of Jacob's old shoes» [«¿Qué debo hacer con estos, Sr. Bonamy?»]. Le mostraba un viejo par de zapatos de Jacob] (p. 187).

Es todo lo que le queda del hijo que yace en su último cuarto, una tumba, quizás en Flanders. El de tantos jóvenes como Jacob fue un sacrificio en vano, ya lo anunciaban varios críticos del Tratado de Versalles, entre ellos, Leonard Woolf. Para 1938, la historia se veía repetir. En 1941, cuando Europa estaba envuelta en llamas, Virginia Woolf no pudo soportar más. Se quitó la vida hundiéndose en el río Ouse. No pudo soportar que no hubiera manera —y no la hay— de detener esa «preposterous masculine fiction» (absurda ficción masculina).

Virginia Woolf concluye la elegía que dedica a toda una generación, los hombres que combatieron y las mujeres que quedaron solas. La última gran laguna que queda cuando concluye el texto del libro, ese gran espacio en blanco no puede ser más elocuente.

## A modo de conclusión

*Jacob's Room* fue la primera novela de Virginia Woolf publicada en la Hogarth Press, que había fundado junto con su marido Leonard, para independizarse de toda interferencia editorial ajena. *Jacob's Room* luce la portada creada por su hermana, Vanessa Bell, con diseño posimpresionista, anunciando así, desde la tapa del libro, la estética modernista y el vínculo estrecho con el arte, que será la impronta de toda la obra de Virginia Woolf.

La tercera novela de Virginia Woolf fue el experimento a través del cual comprobó la validez de la voz propia que tanto había buscado y que le permitió la consolidación de un lugar desde donde mirar con perspectiva oblicua de mujer, para así forjar nuevos rumbos narrativos. Aun antes de terminar de revisar *Jacob's Room*, ya estaba planeando la novela siguiente. Abordaría nuevamente el tema de la guerra en *Mrs Dalloway* (1925), esta vez centrándose en otro joven, Septimus Warren Smith, quien vuelve a Inglaterra con la guerra grabada a fuego en cuerpo y mente.

## Referencias bibliográficas

- Eagleton, T. (2005). *The English Novel: An Introduction*. Malden: Blackwell Publishing.
- Froula, C. (2005). *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde: War, Civilization, Modernity*. Nueva York: Columbia University Press.
- Garza Saldívar, N. (2012). La mirada oblicua o el hallazgo de lo visible. *Anuario de Letras Modernas*, 17, 141-153. Recuperado de <http://revistas.filos.unam.mx/index.php/anuariodeletrasmodernas/article/view/606>
- Mansfield, K. (1997). Review of *Night and Day*. En H. Lee, *Virginia Woolf*. Londres: Vintage.
- Woolf, V. (1976). *The Letters of Virginia Woolf. Vol. 2 (1912-1922)* (Comp. N. Nicolson y J. Trautmann). Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Woolf, V. (1981). *The Diary of Virginia Woolf. Vol 2 (1920-1924)* (Comp. A. O. Bell y A. McNeillie). Harmondsworth: Penguin Books.
- Woolf, V. (2005). *A Room of One's Own* (Anotaciones e introducción de Susan Gubar). Nueva York: Harcourt (Trabajo original publicado en 1929).
- Woolf, V. (2006). *Three Guineas* (Anotaciones e introducción de Jane Marcus). Nueva York: Harcourt (Trabajo original publicado en 1938).
- Woolf, V. (2008). *Jacob's Room* (Anotaciones e introducción de Vera Neverow). Nueva York: Houghton Mifflin Harcourt. (Trabajo original publicado en 1922).
- Woolf, V. (2012). *Roger Fry. A biography*. Nueva York: Read & Co.