

## *Auction: Emily Dickinson, Virginia Woolf y el discurso borderline*

La madrugada del 1 de enero de 1930 el matrimonio Woolf regresaba de una fiesta de disfraces celebrada en el número 8 de Fitzroy Street –el estudio de Vanessa Bell. El tema de los disfraces era la obra de Lewis Carroll *Alice in Wonderland*. Durante el camino de vuelta a casa se vieron envueltos en una de las pintorescas anécdotas de las que está plagada la vida de Virginia. Como nos cuenta el biógrafo y sobrino de Virginia, Quentin Bell (1972, 150-151):

Dos hombres que pasaban por el otro lado de la calle empezaron a insultar a una prostituta de mediana edad algo ebria. La mujer replicó orgullosamente diciendo a voces algo de poleas, toros y sodomitas. «Putas» le dijeron los hombres y luego, advirtiendo la presencia de un policía se dieron a la fuga [...] La mujer no era demasiado lista, y el policía empezó a importunarla para que le dijera algo que le diera motivos para arrestarla. A Leonard le pareció intolerable. Interponiéndose entre el policía y la mujer dijo: «¿Por qué no corre tras los hombres que empezaron esto? Me llamo Woolf y puedo jurarle que la mujer no tiene ninguna culpa». Se acumuló una pequeña multitud, que se comportó como cualquier grupo de gente se comporta: se conmovieron ante la elocuencia de Leonard y se pusieron a favor de la mujer. Inmediatamente la mujer perdió la cabeza y casi arruinó su causa a base de insultar al policía. El ex-oficial de la región Hambatona ordenó a la gente que siguiera su camino. El policía se sintió acobardado. «Casi nos despedimos como si fuéramos amigos», dijo Leonard «y cuando la multitud se dispersó vi a Lidia bajo una lámpara de gas contemplando atónita al policía y a mí».

Lidia, es decir, la señora Keynes, ama de llaves de los Woolf, tenía buenos motivos para estar asombrada, puesto que los Woolf todavía llevaban puesto el disfraz que habían lucido en la fiesta de fin de año de casa de Vanessa. El atuendo de Leonard simulaba el del carpintero de Lewis Carroll (Bell, 1972, 151):

con su sombrero de papel, su delantal verde y los escoplos mientras que Virginia iba vestida con las patitas y orejas de la liebre de Marzo.

\* Licenciado en Filología Inglesa. Universitat "Jaume I" de Castelló.

He seleccionado esta anécdota de la vida de Virginia por lo que tiene de sugerente. Nos encontramos ante un texto peculiar, el que conforman los Woolf, la prostituta, los dos hombres, el policía, y las relaciones que se establecen entre ellos. Nos encontramos también con un lector atónito, perplejo ante el texto. Y nos preguntamos cuál es la causa de su perplejidad. La escena en sí no debiera ser motivo de perplejidad/incomprensión para el lector. Sin embargo, había algo en la escena que traspasaba los límites de lo comprensible. Lydia, la lectora, podía fácilmente intuir lo ocurrido entre los hombres y la prostituta, podía entender lo ocurrido a continuación entre el policía, la prostituta y Leonard; pero algo –las extrañas vestimentas de los Woolf– escapaba a su capacidad lingüística para nombrar y racionalizar la escena. En ella había algo que se hallaba en la frontera de lo nombrable, en el ámbito de lo inefable. Ante esta pulsión innombrable, incomprensible, la primera reacción es la perplejidad.

Esta pulsión irreducible a un significado estable no es algo ajeno a la obra de Virginia Woolf. Nos encontramos ante lo inefable, algo que antecede a toda expresión comunicativa, sea o no lingüística. Parece lógico pensar que la posición de lo inefable debe de ser necesariamente anterior a la de lo lingüístico, pero quizá nos sea útil revisar la lógica de esta afirmación. En este artículo pretendemos acercarnos a la obra de Virginia Woolf y Emily Dickinson desde la perspectiva que puede darnos la revisión de la relación existente entre inefabilidad y lenguaje.

La relación de ambas autoras con el lenguaje fuerza inevitablemente al lector a replantearse los límites del lenguaje y cómo esos límites afectan a nuestra visión del mundo. Hay que preguntarse de nuevo qué es lo que ocurre cuando el ser humano habla, hay que preguntarse de nuevo cuál es la naturaleza del hablante.

Nuestra revisión de todas estas cuestiones se basa en la obra de la psicoanalista y lingüista búlgara Julia Kristeva. Será desde la perspectiva que nos ofrecen sus teorías sobre el hablante desde donde intentaremos comprender la naturaleza de la perplejidad de la lectora que el 1 de enero de 1930 asistía atónita a una escena tan desconcertante como la que hemos narrado anteriormente.

A los ojos de Lydia/lectora la presencia de los Woolf en el texto desestabiliza peligrosamente la coherencia textual. Resulta especialmente interesante al simbolismo de que pretendemos dotar a la escena el hecho de que la causa principal de la perplejidad de la lectora –los disfraces– pertenezca a una obra de características tales como *Alice in Wonderland*: esa voluntad de sin sentido, ese juego de significantes vacíos de todo significado, ese lenguaje que finalmente abandona para convertirse en una pulsión rítmica, musical y heterogénea.

Pero hay alguien más en escena, el policía/padre cuya misión es reducir el caos semiótico a un orden y concierto cuanto menos operativo y funcional. Suponemos, y esperamos que el lector/a nos de licencia para suponer, para jugar y entrar de lleno en este caos, que el primero en sorprenderse aquella madrugada

da de año nuevo, fue le policía, al tener que justificar sus acciones a un zapatero fantástico, que decía llamarse Leonard, y a su mujer, la liebre de Marzo. Suponemos que tras las palabras airadas del zapatero Leonard, el policía/padre debió sumirse en el más profundo de los silencios, confundido, abrumado por el absurdo, inoperante, incapaz sin duda de impartir justicia y hacer reinar el orden y el sentido. Solo al cabo de un instante, quizás de una eternidad, el policía/padre reaccionó a las palabras de Leonard : «Me llamo Woolf y puedo jurarle que la mujer no tiene ninguna culpa». Suponemos que, tras reaccionar, debió recomponer su estudiada pose de autoridad y eficiencia y decidió dar una solución a aquel embrollo. El asunto estaba claro: una ciudadana había sido agredida verbalmente, los agresores habían huido, y los hechos habían sido presenciados por un zapatero y la liebre de Marzo... ¡Qué demonios!, otros dos ciudadanos, porque el policía debió comprender que para que todo aquello comenzara a tener un poco de sentido, habría que pasar por alto ciertos detalles, habría que ignorarlos. Es más, si le preguntaban sobre el asunto, no tendría la más mínima dificultad para olvidar que dos de los sujetos envueltos en aquel enredo eran el zapatero de Lewis Carroll y la liebre de Marzo. Su oficio le había enseñado a pasar por alto, a olvidar ciertos detalles... sí, sin duda alguna habría que negar la presencia de aquellos dos individuos si se quería que la ley, el orden y el SENTIDO común volvieran a reinar en aquella caótica situación.

Y, sin embargo, y a pesar del eficiente «olvido» que permitió imponer el orden aquel 1 de enero de 1930, escenas como ésta, en las que el caos envuelve continuamente al sentido, al significado, ocurren todos los días. Nos atreveríamos a decir que no sólo ocurren todos los días, sino que son el único tipo de escena que un ser humano puede contemplar por más que se esfuerce por llevar una vida normal y llena de sentido.

El 15 de abril de 1862, Emily Dickinson escribió una carta a Thomas Wentworth Higginson junto a la que le enviaba cuatro de sus poemas. Dickinson quería que Higginson le dijeran si sus poemas estaba o no vivos. La respuesta del crítico no se hizo esperar. Higginson reconocía el mérito de los poemas, su originalidad, sin embargo era tajante en su opinión de que los poemas no eran aptos para ser publicados.

La correspondencia entre ambos no acabó aquí; se mantuvo prácticamente durante el tiempo que Dickinson vivió. Treinta años después de este primer contacto epistolar, Higginson (Dickinson, 1970, 6) publicó un artículo en el que encontramos la siguiente observación:

The impression of a wholly new and original poetic genius was as distinct on my mind at the reading of these poems as it is now, after thirty years of further knowledge; and with it came the problem never yet solved, what place ought to be assigned in literature to what is so remarkable, yet so elusive of criticism.

De nuevo nos encontramos ante un lector perplejo, ante un lector en este caso que, en su calidad de crítico, es al mismo tiempo padre. Se trata de un padre que no permite, que no sabe permitir a su hija, el libre disfrute de un goce muy particular, de una *jouissance* especialmente femenina. Un goce caracterizado por la libre incursión de lo que es «*elusive to criticism*» en el orden simbólico.<sup>1</sup>

Es este peculiar sentido del goce el que se convierte en el eje temático del poema 214 de Dickinson (1970, 98-99):

I taste a liquor never brewed  
From Tankards scooped in Pearl  
Not all the Vats upon the Rhine  
Yield such an Alcohol

Inebriate of Air – am I –  
And Debauchee of Dew –  
Reeling – thro endless summer days –  
From inns of Molten Blue –

When «Landlords» turn the drunken Bee  
Out of the Foxglove's door –  
When Butterflies – renounce their «drams» –  
I shall but drink the more!

Till Seraphs swing their snowy – Hats  
And Saints – to windows run –  
Top see the little Tippler  
Leaning against the – Sun –

<sup>1</sup> Hemos utilizado aquí el término *jouissance*, término de resonancias necesariamente biológicas, no hay más que recordar las palabras de Irigaray en «Ese sexo que no es uno»:

«La mujer se “toca a sí misma” continuamente sin que nadie pueda prohibírselo, pues su sexo está formado por dos labios que se besan continuamente. De esta manera, en sí misma, es a la vez dos –que no se pueden dividir– que se estimulan mutuamente». (Moi, 1988, 152).

La *jouissance* femenina, concluye Irigaray, es por tanto múltiple e interminable. Esta es la forma de goce a la que nos referimos al hablar de Emily Dickinson. Sin embargo, la fundamentación biológica que presenta este concepto en Irigaray no deja de entrañar ciertos riesgos que no podemos dejar pasar por alto. Este biologismo lleva directamente al esencialismo del que la misma Irigaray pretende huir. El esencialismo nos llevaría a una fatal imposibilidad de comunicación entre los sexos.

Cuando Dickinson habla del goce lo hace en los términos en que Irigaray describe la *jouissance* femenina como un goce múltiple e infinito. Si el fundamento de este goce es biológico y por tanto, en esencia, de mujer, o si por el contrario todos los cuerpos están capacitados para distintos goces, es una discusión en la que no pretendemos entrar. Sí que parece necesario, sin embargo, aclarar nuestra voluntad antiesencialista al hablar de *jouissance* femenina, y decir que nuestra postura es, si no teórica, sí al menos estratégica. Pensamos que hay que apostar por la posibilidad de diálogo entre los sexos.

Dos son las características principales de este goce: su naturaleza inefable y su carácter hiperbólico. Frente al monolítico goce masculino de carácter finito, la *jouissance* que Dickinson expresa en este poema se revela como una experiencia que se sitúa peligrosamente cerca del caos, lejos de lo fácilmente delimitable y cercano al caos semiótico.

A pesar de todas estas perplejidades, estas dos hijas, Virginia y Emily, deciden no renunciar a su *jouissance*. Se trata de una decisión de consecuencias ambiguas, ya que es precisamente su sentido del goce lo que las margina, al tiempo que les confiere una posición privilegiada sobre el orden simbólico machista. Se trata de una decisión consciente, provocadora, de la que la obra de ambas autoras ofrece múltiples ejemplos. Nos encontramos ante la reivindicación de un goce que necesariamente ha de afectar al lenguaje.

En *To the Lighthouse* (Woolf, 1977, 113) un hombre y una mujer dialogan, o mejor, hay un intento de diálogo entre los sexos que a duras penas consigue tener lugar:

And what then? For she felt that he was still looking at her, but that his look had changed. He wanted something –wanted the thing she always found so difficult to give him; wanted her to tell him that she loved him. And that, no, she could not do.

El señor Ramsay, el gran filósofo, el distinguido académico, necesita de las palabras, de las grandes palabras que le sirven para materializar sus vivencias matrimoniales junto a la señora Ramsay. El señor Ramsay necesita oír de la señora Ramsay palabras como *amor, te quiero*. El señor Ramsay necesita palabras, signos, esa conjunción de un significante y un significado estable que tranquiliza nuestras conciencias. Para él es sencillo (Woolf, 1977,113):

He found talking so much easier than she did.

Se trata de un intento de diálogo que no consigue funcionar porque para la señora Ramsay las palabras no bastan (Woolf, 1977,113):

It was only that she never could say what she felt.

Parece ser que la señora Ramsay no es tan hábil con el lenguaje como lo es su marido. Y sin embargo esta incapacidad no puede sino dejarnos perplejos por un momento. Sabemos que la señora Ramsay no sólo no es una mujer incapacitada para el lenguaje sino que además es especialmente hábil. Encontramos pruebas de esta habilidad lingüística de la señora Ramsay en los más nimios acontecimientos de la vida doméstica.

En un momento de la novela encontramos a la señora Ramsay intentando calmar a sus hijos que se han desvelado, atemorizados por un viejo cráneo de

cerdo que está colgado en una de las paredes de la habitación. La señora Ramsay entra en acción, les habla (Woolf, 1977, 106):

«But think, Cam it's only an old pig,» said Mrs Ramsay, «a nice black pig like the pigs at the farm.» But Cam thought it was a horrid thing, branching at her all over the room. «Well then,» said Mrs Ramsay, «we will cover it up,» [...] she quickly took her own shawl off and wound it round the skull, round and round and round, and then she came back to Cam and laid her head almost flat on the pillow beside Cam's and said how lovely it looked now; how the fairies would love it; it was like a bird's nest; it was like a beautiful mountain such as she had seen abroad, with valleys, flowers and bells ringing and birds singing and little goats and antelopes.

She could see the words echoing as she spoke them rhythmically in Cam's mind [...]

La señora Ramsay tiene el don de la palabra, de eso no cabe duda, y, sin embargo, *she never could say what she felt...* Pensamos que no se trata de un problema de capacidad, es más, pensamos que no es en absoluto un problema de saber o no saber utilizar el lenguaje el que se le plantea a la señora Ramsay. Se trata más bien de una renuncia, una renuncia en cierto modo consciente a decir *te quiero*; la señora Ramsay renuncia a reducir su vida junto al señor Ramsay a unas palabras, unos significantes asociados a unos significados estables (Woolf, 1977, 114):

And as she looked at him she began to smile, for though she had not said a word, he, knew, of course he knew, that she loved him. He could not deny it. And smiling she looked out of the window and said (thinking to herself, Nothing on earth can equal this happiness)–

«Yes, you were right. It's going to be wet tomorrow.» And she looked at him smilingly. for she had triumphed again.

El lenguaje, al mismo tiempo, nos acerca y nos aleja de la realidad (¿podemos experimentar aquello que no podemos expresar?) La concepción de Emily Dickinson del lenguaje es muy cercana a la definición derridiana del lenguaje como un sistema de ausencias. En su poema 1071 (Dickinson, 1970, 486-487), la tensión entre la experiencia y la captación de dicha experiencia nos lleva de nuevo al problema del lenguaje:

Perception of an object costs  
 Precise the Object's loss –  
 Perception in itself a Gain  
 Replying to its Price –  
 The Object Absolute – is nought –  
 Perception sets it fair  
 And then upbraids a Perfectness  
 That situates so far –

El lenguaje como sistema de ausencias, el lenguaje que margina constantemente el objeto de su discurso... El/la lector/a no pueden menos que preguntarse en este punto cómo podrán reconciliarse dos naturalezas que se han mostrado en constante fricción a lo largo de nuestro razonamiento: lenguaje y feminidad.

Toril Moi (1988, 173), define la feminidad desde la perspectiva kristevana como:

... aquello que margina el orden simbólico machista.

Se trata, sin duda alguna, de una definición relativista, una definición que ha sido fuertemente criticada por algunos. Entre los detractores de esta concepción marginal de la feminidad se encuentra John Mepham (1992, 72):

If ever a discourse were «masculine», assertively staking out a position, then that of Moi surely is (regardless the sex of its author) for in it there is not the slightest hint of playfulness, irony or infantile babble.

Sin duda es cierto que, si algo caracteriza el estilo de Toril Moi, es su capacidad para dar definiciones absolutas acerca de temas tan difíciles de abarcar como los que aquí tratamos. Pero la crítica de Mepham va más allá de una mera revisión de estilo. Lo que Mepham (1992, 72-73) critica es la idea misma de que lo femenino sea sistemáticamente reprimido por lo simbólico machista:

Is it really plausible to assert that whenever human beings have developed norms of rational enquiry –strategies through language for managing their practical relations with each other and with the world, by labelling conceptual dichotomies and distinctions, by formulating definitions by regularizing procedures of argument– that this has always been in the interest of male power and has always everywhere had the effect of reproducing and consolidating patriarchal social relations?

En nuestra opinión, Mepham se apresura al descalificar la definición de Kristeva. Como Toril Moi (1988, 171) indica, la «profunda desconfianza» de Kristeva «en la identidad le llevan a rechazar cualquier noción de *écriture féminine* o de *parler femme*...»

Deducimos de las palabras de Moi que tampoco tiene cabida en la obra de Kristeva el concepto de *masculino* o *escritura masculina*. Entonces, ¿qué sentido puede tener la afirmación de Moi que tanto critica Mepham?: lo femenino es «aquello que margina el orden simbólico machista».

No entraremos aquí a diferenciar conceptos como lo masculino y lo machista, que por no haber estado y estar asociados significan necesariamente lo mismo. Sí que parece necesario considerar la naturaleza misma del lenguaje. En palabras de Moi (1988, 168):

...imponer nombres es pues, no sólo un acto de poder, una manifestación de la «voluntad de saber» de Nietzsche; rebela también un deseo de regular y organizar la realidad mediante categorías bien definidas.

Este acto de poder que es el lenguaje, no puede operar sin reprimir necesariamente; el reduccionismo del lenguaje nos permite trabajar con la realidad pero a la vez margina el objeto mismo de su discurso. En el centro mismo del discurso, donde deberíamos encontrar la presencia plena del objeto, no encontramos sino la más absoluta de las ausencias. Virginia Woolf pone de manifiesto con gran sutileza esta condición limitada del lenguaje en toda su obra; basten sus palabras acerca del señor Ramsay en *To the Lighthouse* (1977, 36-37):

It was a splendid mind. For if thought is like the keyboard of a piano, divided into so many notes, or like the alphabet is ranged in twenty-six letters all in order, then his splendid mind had no sort of difficulty in running over those letters one by one, firmly and accurately, until it had reached, say, the letter Q. He reached Q. Very few people in the whole England ever reach Q. [...] They needed his protection; he gave it them. But after Q.? What comes next? After Q. there are a number of letters the last of which is scarcely visible to mortal eyes, but glimmers red in the distance.

Como explica Shuli Barzilai (1991, 296) es condición propia del hablante, de acuerdo con las teorías de Kristeva, su naturaleza *borderline*. En palabras de Kristeva:

The problem of the heterogeneous in meaning, of the unsymbolizable, the unsignifiable, which we confront in the analyst's discourse... characterizes the very condition of the speaking being, who is not only split but split into a irreconcilable heterogeneity.

Es inherente al hablante la voluntad de hacer públicas, de publicar mediante el lenguaje, sus experiencias, y al mismo tiempo el lenguaje resulta siempre una herramienta limitada frustrante. No estamos diciendo nada nuevo; sin embargo, nadie puede evitar, como hablante, marginar esta condición frustrante del lenguaje y regocijarse en su funcionalidad. Lo contrario, la renuncia al «estado de bienestar» que el lenguaje proporciona, la decisión de aceptar y entrar de lleno en el caos que todo lo circunda, es patrimonio o desgracia de unos pocos.

En el poema 709, Emily Dickinson (1970, 348-349) toma la reflexión sobre estas dos cualidades del hablante como eje temático:

Publication – is the Auction  
Of the Mind of Man  
Poverty – be justifying  
For so foul a thing

Possibly – but We – would rather  
 From our Garret go  
 White – Unto the White Creator –  
 Than invest – Our Snow –

Thought belong to Him who gave it –  
 Then – to Him Who bear  
 Its corporeal illustration – Shell  
 The Royal Air –

In the Parcel – Be the Merchant  
 Of the Heavenly Grace –  
 But reduce no Human Spirit  
 To disgrace of Price –

Es a la luz de este poema como debemos leer la obra de Emily Dickinson y también la de Virginia Woolf. La obra ambas de autoras surge de la crítica a la concepción del lenguaje como un código capaz de abarcar la realidad en su totalidad. De alguna manera el poema 709 es una crítica a la concepción saussuriana del signo lingüístico que se aproxima mucho a la realizada por Kristeva.

No podemos continuar sin antes revisar nuestras intuiciones de una forma crítica. Entre las críticas que la interpretación kristevana de la obra de Virginia Woolf tiene encontramos el artículo publicado por Kate Flint bajo el título *Revising Jacob's Room: Virginia Woolf, Women, and Language*. Flint estudia la naturaleza de esta obra a través de las múltiples revisiones que los borradores fueron sufriendo hasta que Virginia Woolf la consideró acabada y lista para su publicación. En su conclusión, Flint (1991, 379) dice:

For the revisions to *Jacob's Room*, and the circumstances surrounding them, act as a reminder the Woolf's often quoted remarks about the desirability of finding a woman's sentence, of employing a language not made by men for their own uses, are misleading if taken as a kind of prefiguration of New French Feminism Thought. Rather they emphasize that, for Woolf, women, language and consciousness intertwine in a way which is ultimately inseparable from the social context.

Flint (1991, 370) argumenta esta conclusión basándose en el hecho de que las sucesivas revisiones de *Jacob's Room* parecen mostrar una sustitución sistemática por parte de Woolf:

of general issues for particular concerns, or the reduction of personal, intimate thoughts which is demonstrated through the mid-length revisions to to *Jacob's Room*.

Se trata de una sustitución sistemática que en opinión de Flint se ve confi-  
mada por la gran cantidad e importancia de los cambios existentes entre el ma-  
nuscrito y el texto que finalmente se publicó.  
Entre las revisiones comentadas por Flint en el artículo citado (pp. 368-369)  
encontramos un fragmento de los manuscritos de Woolf (*Notebook I*) que resul-  
ta especialmente interesante. Al omitir el pasaje Virginia Woolf omite la impre-  
sion que la casa provoca en la señora Rascoe. El párrafo comienza observando  
cuán inevitable resulta la corporalidad de la presencia de los personajes:

Two bodies together would (create intolerable sense of) (be) make it  
impossible to think of anything the body.

A continuación encontramos una enumeración de los elementos que la en-  
trada en la casa sugiere a la señora Rascoe:

An earth closet out in the rain – sickness – a woman's period – copula-  
tion upstairs in the double bed, (or here before the fire, perhaps) – child-  
birth – (all) (all) that veils & places in the shadows these natural functions  
of the body are all) (bodies) as the room filled with bodies.

Como bien dice Flint, son muchas las razones que podrían argumentarse  
para explicar tal supresión, entre ellas Flint alude a lo embarazoso que un texto  
así podría resultar para Virginia una vez publicado, así como al deseo de no  
atraer la atención de la crítica hacia este párrafo. Una interpretación psicológica  
de esta omisión tendría sin duda que tener en cuenta la naturaleza anoréxica de  
Virginia, que tan a menudo ha sido comentada.  
En cualquier caso, Flint (1991, 369) concluye que lo que resulta evidente en  
esta revisión es el deseo:

...to suppress an individual woman's with sexuality...

Las progresivas revisiones del texto parecen ir encaminadas, como observa  
Flint, a una paulatina presencia del ámbito de lo privado en la novela, poten-  
ciándose así el carácter público y social de los hechos narrados. Este carácter  
público de los hechos es fruto, en opinión de Flint (1991, 377):

... when Woolf came to revise the whole text, it was with an alertness  
to sexual politics, to the conventions and power structures which restrain  
women's abilities. She was more alert to the public pressures which they  
faced, whilst deflecting attention from the private fears and inhibitions  
centring around women's sexuality and maternity: fears which link vul-  
nerability with the body of the woman, not with her social position.

Según Flint, el lenguaje de *Jacob's Room* no puede interpretarse como un  
ejemplo de *écriture féminine*, puesto que existe una motivación de tipo político

tras las progresivas revisiones del texto. Esta intencionalidad hace imposible toda interpretación del texto que recurra a la pervivencia de lo semiótico como explicación de las particularidades lingüísticas de la novela. No es nuestra intención negar la naturalidad política del texto, pero sí parece necesario decir que una interpretación de *Jacob's Room* en términos meramente políticos resultaría una lectura excesivamente reduccionista de la novela. Resulta difícil de admitir que la «sexual politics» sea el único fundamento sobre el que se ha construido el texto. Al comenzar el capítulo tercero de *Jacob's Room* (1922, 27) encontramos a la señora Norman sentada en un vagón del tren que la lleva hacia Cambridge. En el vagón entra un hombre joven; se trata de Jacob, pero la señora Norman sólo sabe de él lo que su aspecto puede decirnos:

Taking note of socks (loose), of tie (shabby), she once more reached his face. She dwelt upon his mouth. The lips were shut. The eyes bent down, since he was reading. All was firm, yet youthful, indifferent, unconscious—as for knocking one down! No, no, no!

El problema para la señora Norman es lo poco o nada que las apariencias nos dicen de una persona, acerca de cualquier realidad. Haciendo uso del empirismo más ortodoxo, la escena parece preguntar: ¿qué conocimiento puede derivarse de las impresiones? La respuesta parece ser que ninguno, a juzgar por el comentario del narrador (p. 28):

Nobody sees anyone as he is, let alone an elderly lady sitting opposite a strange young man in a railway carriage. They see a whole—they see all short of things—they see themselves...

No vemos más de lo que nosotros mismos proyectamos. Las únicas observaciones en cierto modo «metafísicas» que la señora Norman es capaz de hacer (p. 28):

All was firm, yet youthful, indifferent, unconscious—as for knocking one down!

son fruto, como Virginia irónicamente nos hace ver, de su propio temor hacia los hombres (p. 27):

She would throw the scentibottle with her right hand, she decided, and tug the communication cord with her left. She was fifty years of age, and had a son at college. Nevertheless, it is a fact that men are dangerous.

Una vez más, Jacob ha aparecido ante los ojos del que lee, silencioso, discreto, uno espera poder ver algo más de él antes de que de nuevo desaparezca de la escena. Jacob está frente a la señora Norman, frente al lector, pero ¿quién es Jacob? Cuando la señora Norman y Jacob bajan del tren al llegar a Cambridge, ella esboza una pregunta (p. 28):

«Who...» said the lady, meeting her son; but as there was a great crowd on the platform and Jacob had already gone, she did not finish her sentence.

El lector de *Jacob's Room* experimenta una incertidumbre, perplejidad, muy similar a la experimentada por la señora Norma; ¿quién es ese hombre que a lo largo de la novela no hace sino desaparecer ante nuestros ojos, perdiéndose en una multitud de datos circunstanciales? Sabemos mucho de Jacob y no podemos dejar de preguntarnos: ¿sabemos mucho de Jacob? Parece evidente que los «esfuerzos» objetivos del narrador por informarnos acerca de Jacob no hacen sino alejarnos de él. Un hombre joven entra en un vagón, ese hombre fuma, ese hombre lee, ese hombre es Jacob. Y, sin embargo, el lector no puede dejar de insistir: ¿quién es ese hombre joven, que fuma y lee en el el vagón de un tren? El narrador responde (p. 28):

Anyhow, this was Jacob Flanders, aged nineteen.

Se trata de una respuesta exageradamente simple, pero no por ello menos enigmática.

Una vez más, nos encontramos con las limitaciones que sobre el hablante impone un lenguaje entendido como un sistema de asociaciones estables entre significantes y significados. No existe ambigüedad, no existe juego de ningún tipo en los términos utilizados para describir a Jacob, sin embargo, o mejor, precisamente por eso, el retrato de Jacob apunta siempre más hacia su ausencia que hacia su presencia (p. 28):

It is no use trying to sum people up. One must follow hints, not exactly what is said, nor yet entirely what is done –for instance when the train drew into the station, Mr Flanders burst open the doors, and put the lady's dressing-case out for her, saying or rather mumbling: «Let me» very shyly; indeed he was rather clumsy about it.

Parece claro, pues, que *Jacob's Room* no fue escrito únicamente con una intencionalidad política. De cualquier forma, admitir esto no significa admitir automáticamente que las consideraciones de Kristeva acerca del lenguaje *borderline* se puedan utilizar en este caso para dar cuenta de las peculiaridades lingüísticas de la novela. Sea política o filosófica, resulta evidente que tras *Jacob's Room* hay cuanto menos una intencionalidad, qué menos que admitir la intencionalidad comunicativa en toda la obra de arte. Es esta intencionalidad la que debe preocuparnos cuando comparamos la obra de Woolf al discurso *borderline* descrito por Kristeva. El discurso *borderline* es, en palabras de Kristeva, un lenguaje que abandona («*that gives up*»). Trazaríamos, pues, una nueva frontera, la que discurre entre el abandono y la intencionalidad comunicativa, frontera en la que sí nos parece lícito situar la obra de las dos autoras en cuestión.

Habría, eso sí, que hacer una salvedad: *Jacob's Room* no se sitúa en esta frontera. En *Jacob's Room* la concepción del lenguaje como tensión entre lo semiótico y lo simbólico está, sin duda, en la génesis del texto, pero no en su desarrollo. En el caso de *Jacob's Room* es precisamente la supresión sistemática, la ausencia radical de lo semiótico la que apunta hacia la incapacidad del lenguaje para informarnos acerca de la realidad.

Tanto Woolf como Dickinson escriben desde la convicción de que el lenguaje que les ha sido legado por la tradición machista, que tiene como centro estableizador el nombre del padre, pilar sobre el que todos los significados se asientan, es una falacia. El lenguaje dista mucho de ser un código centrado; de hecho es la inestabilidad de ese centro simbólico, al nombre del padre, a donde apuntan todas las críticas de Woolf y Dickinson. El lenguaje jamás logra nombrar la realidad, más bien al contrario, constantemente la desvirtúa, la tergiversa.

Crear en el nombre del padre significa creer en un ente, en algo que es, y por tanto aceptar la idea de la identidad como algo estable, delimitado, definible, nombrable. De esta identidad primera derivan su valor todas las demás por oposición; el lenguaje se convierte, pues, en un sistema de realidades acotadas y estables que «permiten» nombrar la realidad.

La obra de Woolf y Dickinson nace de la crítica a ese concepto que precede a nuestra concepción misma del lenguaje, nace de la crítica al concepto de identidad. Es necesario retroceder en nuestros razonamientos y volver a plantearse como el Yo se construye o deconstruye en la obra de estas dos autoras, porque nuestra predisposición a leer cualquier texto desde la perspectiva que nos da una concepción unitaria, estable y patriarcal de la identidad no haría sino llevarnos a conclusiones erróneas. Margaret Dickie estudia cómo el Yo se construye en la lírica de manera contraria a como lo hace en la narrativa. Dickie se pregunta cuáles son las características esenciales de la lírica para entender cuáles son los elementos que determinan cualquier elaboración del Yo. La lírica se caracteriza por su brevedad, repetición y figuración excesiva. La representación lírica del Yo se caracterizan, pues, por su naturaleza breve, por estar constituidas sobre una reiteración de detalles y por su carácter excesivamente figurativo. En palabras de Dickie (1988, 541):

The lyric poem does not mythologise the individual as a readable organization, making coherence out of isolated moments and fragmentary experience as the novel does; rather the lyric makes isolated moments out of coherence and restores with words the contingency of the self that has been lost to experience. Unlike the novel, the lyric «significant form» does not signify social viability.

Lo lírico es, pues, una forma discursiva donde la concepción unitaria y patriarcal de la identidad puede desarrollarse. De hecho el discurso lírico, como comenta Dickie, fue considerado por la crítica patriarcal durante

mucho tiempo como un discurso insuficiente para expresar la realidad del Yo en toda su grandeza. Se trataba pues de un género que concebía el Yo como «*incomplete, unsure, recalcitrant and –it must be admitted– female*» (539).

Las consideraciones de Dickie acerca de la naturaleza de lo lírico, adquieren especial relevancia al ser aplicadas a la poética de Emily Dickinson, donde los rasgos propios de lo lírico son llevados hasta sus últimas consecuencias. En su ensayo, Dickie analiza el poema 634 de Emily Dickinson (1970, 313-314):

You'll know Her – by Her Foot –  
The smallest Gamboge Hand  
With Fingers – where Toes should be –  
Would more affront the Sand –

That this Quaint Creature's Boot –  
Adjusted by a Stem –  
Without a Button – I could vouch –  
Unto a Velvet Limb –

You'll know Her – by Her Vest –  
Tight fitting – Orange – Brown –  
Inside a Jacket duller –  
She wore when she was born –

Her Cap is small – and snug –  
Constructed for the Winds –  
She'd pass for Barehead – short way off –  
But as She Closer stands –

So finer 'tis than Wool –  
You cannot feel the Seam –  
Nor is it Clasped unto of Band –  
Nor help upon – of Brim –

You'll know Her – by Her Voice –  
At first – a doubtful Tone –  
As sweet endeavor – but as March  
To April – hurries on –

She squanders on your Ear  
Such Arguments of Pearl –  
You beg the Robin in your Brain  
To keep the other – still –

Vemos cómo la prodigalidad de detalles que nos da el poeta, lejos de acercarnos a una descripción concreta y homogénea del objeto del poema, nos ofrece una descripción muy cercana al concepto nietzscheano de la individualidad. Como Dice Dickie (p. 542):

...this bird is something other than its type

Las deliberadas paradojas con las que Emily Dickinson describe el objeto del poema nos llevan a concebirlo como algo que constantemente va más allá de los tipos mediante los cuales queremos reducir la realidad a algo nombrable y acotable. Estamos pues ante una representación excesiva del individuo, de la individualidad, que en palabras de Hamacher (Dickie, 1988, 543) cuando describe la individualidad nietzscheana:

does not live. It outlives. Its being is being out and being over.

Únicamente la reiteración permite a Dickinson concebir el objeto del poema como tal objeto, únicamente mediante la repetición evita el poeta que los límites del objeto se desdibujen por completo.

En este punto, Dickie llama nuestra atención sobre el poema 443 de Emily Dickinson (pp. 212-213):

I tie my Hat – I crease my Shawl –  
Life's little duties do – precisely –  
As the very least  
Were infinite – to me –

I put new Blossoms in the Glass –  
And throw the old – away –  
I push a petal from my Gown  
That anchored there – I weigh  
The time 'twill be till six o'clock  
I have so much to do –  
And yet – Existence – some way back –  
Stopped – struck – my ticking – through –  
We cannot put Ourselves away  
As a completed Man  
Or Woman – When the Errand's done  
We come to Flesh – upon –  
There may be – Miles on Miles of Nought –  
Of Action – sicker far –  
To simulate – is stinging work –

To cover what we are  
 From Science – and from Surgery –  
 Too Telescopic Eyes  
 To bear on us unshaded –  
 For their – sake – not for Ours  
 'Twould start them –  
 We – could tremble –  
 But since we got a Bomb –  
 And held it in our Bosom –  
 Nay – Hold it – it is calm –

Therefore – we do life's labor –  
 Though life's Reward – be done –  
 With scrupulous exactness –  
 To hold our Senses – on –

La repetición aparece como el único constituyente de la identidad. Los gestos cotidianos, a pesar de su insignificancia, permiten a nuestros sentidos atrapar la sustancia de nuestra identidad. Sin embargo, esa misma sustancia de nuestra identidad no parece ser mucho más que la mera repetición. Como dice Dickie (1988, 546):

It is rather a poem in which control is the only meaning and meaning the only control.

En este punto, el lector o lectora se preguntará si de lo que trata el poema no es en realidad del concepto posmoderno de la identidad, una identidad entendida como práctica textual carente de sentido una vez descontextualizada, descentrada, deconstruida. Pero, a pesar de las semejanzas entre ambas concepciones, el Yo dickinsoniano no es un Yo posmoderno. Dice Dickie (1988, 547):

«I tie my Hat» is not about loss but about the refusal to give up loss. The speaker in this poem wants to account for the unaccountable surplus of individuality...

Es preciso destacar aquí las afinidades entre el poema 443 y *Jacob's Room*. En ambos la repetición de los elementos y la brevedad de los episodios apuntan hacia una concepción de la identidad «*that resists final representation and the control that signifies.*» (p. 553) Es la naturaleza lírica de la obra de Virginia Woolf y Emily Dickinson la que las sitúa en esa frontera anteriormente mencionada entre el abandono y la intencionalidad.

Esta concepción del Yo queda sin duda muy lejos de las teorías de Showalter cuando define el feminismo como una expresión intensa de la subjetividad

en un contexto social. Desde su perspectiva difícilmente se puede considerar como feminista la labor de Virginia Woolf y Emily Dickinson. De hecho, desde su punto de vista, mi postura como crítico «feminista» masculino queda ciertamente en entredicho. Jamás podré lograr una expresión intensa de mi subjetividad que no esté dentro de los confines de lo masculino. Sin embargo, esto no ha de impedirme hacer una crítica sistemática al constructo de la identidad masculina/femenina. Si la crítica de la identidad provoca en los varones la necesidad de una revisión profunda de su masculinidad –necesidad que nunca ha sido ajena a la mujer–, creo que mi condición masculina ejerciendo como feminista será de alguna ayuda a ambos, hombres y mujeres.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BARZILAI, S. (1991): «Borders of Language: Kristeva's Critique of Lacan». *PMLA*, Vol. 106, Nº 2. Marzo, 1991.
- BELL, Q. (1972): *Virginia Woolf, a Bibliography*. 2 vols. Londres, Hogarth.
- DICKIE, M. (1988): «Dickinson's Discontinuous Self». *American Literature*. Marzo, 1988.
- DICKINSON, E. (1970): *The complete Poems of Emily Dickinson*. Londres. Thomas H. Northon, Faber and Faber.
- FLINT, K. (1991): «Revising *Jacob's Room*: Virginia Woolf, Women and Language». *The Review of English Studies*. Agosto, 1991.
- MEPHAM, J. (1992): *Virginia Woolf*. Londres, Bristol Classical Press.
- MOI, T. (1988): *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra.
- WOOLF, V. (1922): *Jacob's Room*. Londres, Penguin Books.
- WOOLF, V. (1977): *To the Lighthouse*. Londres, Grafton Books.