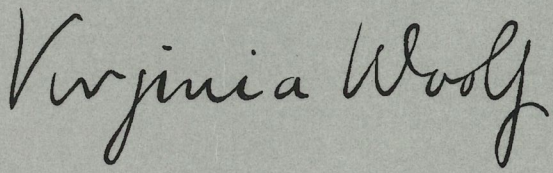
Belén Fortes (coord.)

escrita e mulleres

doce ensaios arredor de Virginia Woolf

sotelo blanco



Colección
ESTUDIOS E INVESTIGACIÓNS

© Belén Fortes, 2003, para o texto do Limiar
© Alberto Fortes, 2003, para a traducción do inglés dos ensaios de Virginia Woolf
© Camiño Noia, Helena González, Luísa Villalta, Inma López Silva, Manuela Palacios, Celia M.ª Armas, M.ª Xosé Porteiro, M.ª Pilar Garcia Negro, Margarita Ledo Andión, Marilar Aleixandre, Ana Romaní, M.ª do Cebreiro Rábade Villar, 2003, para cadanseu texto
© Sotelo Blanco Edicións, S. L., 2003
San Marcos, s/n 15820 Santiago de Compostela

Tel. 981 582 571
Telefax 981 587 290

Deseño da colección: Fausto C. Isorna

ISBN 84-7824-430-1
Depósito Legal C-822-2003

Impreso en Imagraf Artes Gráficas
Santiago de Compostela

VIRXINIA WOOLF, UN BOLSO CATIVO QUE ESVARA PARA O CHAO...

Margarita Ledo Andión

Diversos os vieiros polos que nos conducen os escritos de Virxinia Woolf. Como é diversa a súa posta en escena, consciente de que a escena intelectual na que decide entrar é masculina. A de Bloomsbury escolle a polémica, o artigo na prensa, o ensaio... e cadanseu fragmento, tamén a obra literaria ou a exhibición da propia independencia é un resultado alén de ser unha construcción, a pencha construcción dunha imaxe con valor de representación para un novo suxeito, a muller. Calquera dos esgos devanditos permitirían albiscar, dende xa, o que adoito se chama Modernidade e que, en diante, para nós, vai ser simplesmente o século XX naquelo que, de seu, pertence ao século XX: unha autora como Virxinia Woolf, entre outras verdades.

Como paradigma, como exemplo da entrada no século, nós escollemos xusto a decisión que toma Virxinia Woolf, unha decisión por outra banda tan do século, a decisión de matar. Matar unha figura que completa a da morte do pai. Aniquilar algo tan opaco como a «outra» en si propria, esa outra tan ben acomodada a un medido rol ideolóxico e social: o «anxo do fogar». Na certeza, velaí o paradoxo, que nesta acción de morte se recupera o corpo e que, porén, a súa recuperación non nos trae consigo a liberdade, nomeadamente nese ámbito no que a autora se debate, o da liberdade de expresión. Porque unha muller non pode escreber arredor das súas emocións, dinos. Porque a unha muller só lle está permitido descreber. Escreber *vs.* descreber, velaí un seu outro achado, mentres percorremos os camiños que nos marca en «As mulleres e a ficción», o texto que aparece a rentes do de Freud, *O desasosego da civilización*, e no que V. Woolf fai unha referencia expresa á psicanálise para alertarnos da grande influencia que o ambiente e os estímulos exercen no modo de actuar.

Poderíanse, así, repertoriar moreas de signos que meten a Virxinia Woolf precisamente no seu tempo; que fan dela unha contemporánea dos momentos significativos nos que se definiu o seu tempo, é dicer, o século. Como a devandita consciencia do Poder e dos seus mecanismos, esa cultura incorpo-

rada contra a que non abonda co desexo de morte, o retorno por outros vieiros do «anxo do fogar». Desta maneira, a relación entre o corpo e a mente, entre querer e facer, convértese para a autora nun esmerado territorio polo que andará ao axexo. A pasaxe é, seguramente, a actitude intelectual que nos define a Woolf porque acolle como motivo os universos da experiencia, da experiencia para observar ao seu traverso un obxecto, a muller, que debe dar o primeiro paso cara fóra, cara á tarima cidadá, como unha persoa que se mete de cheo nas relacións sociais de producción. Os cartos, o traballo, o cuarto de seu, a identidade como resultado e como un novo elemento de intervención son o que permite avantar na construcción da diferencia, tamén no específico das artes, e de entre as artes tamén naquela que se lle permitiu á muller: a Literatura.

Desta maneira, o que Virxinia Woolf sinala como «muller extraordinaria» estará en función da condición da muller ordinaria, da vida cotiá e dos mundos aos que ten acceso no día a día a muller para, dende esa condición, ir puntuando unha das preocupacións da autora arredor das razóns polas que a muller como artista practicou unha no canto dunha outra forma criativa.[1] E neste, como noutros ámbitos, proponnos aspectos seminais para o pensamento materialista. ¿Que explicación temos para o feito empírico de que a muller escritora, ao longo da historia, adoito faga novelas e sexa rara a súa aparición no ensaio e na poesía? Porque é un xénero, conclúe, que reclama menos implicación, un tipo de obra que esixe menos concentración. Porque a súa práctica pode, ao longo da xornada, tallarse repetidamente para pasar a facer aqueles labores proprios do fogar. Porque despois de atender a quen chega a unha casa, a novela pódese recomezar.

A súa ollada sobre o *self*; o entrenzado que localiza entre o real e a verdade, iso que polo común se nos apresenta como contradicción, configúrase en Virxinia Woolf como o seu talento orixinal para a descuberta do segredo: Eu son escritora, ¿que é o que eu podo escreber? Pero son escritora muller, ¿poderei eu dicer isto?..., ¿por que non o podo dicer? Velaí a cuestión que acompaña todo o discurso feminista, a relación entre opinión e actitude, entre momentos de existencia e momentos de resistencia, entre a morte do «anxo do fogar» e a túa pertenza á República. Ou esa outra cuestión de mil facianas que representamos como o «dous» e que acompaña o século: a debilidade da

[1] Mantemos o termo 'arte' e derivados para connotar o cinema e a literatura de acordo co seu uso na época.

literatura feminina, dinos, comparándoa coa literatura do obreiro, coa do preto ou coa de calquera home maltratado, *poida que estea nesa tendencia a converter un personaxe no portavoz de agravios, facendo que o lector se desdobre, de súpeto, en dous.*

A conquista do corpo non significa a conquista da liberdade de expresión, insiste, arredándose das teorías evolucionistas e procurando as causas ocultas, aquelo que non é evidente, por entre unha nova ponla da ciencia, por entre a psicanálise e a carón das interrogantes, para mimar unha peza central no discurso do coñecemento, a percepción, a relación entre ollo e cerebro. E para achegarse á percepción vaise cara ó que nos suxire o cinema, ese novo medio,[2] cara ó cinema e a súa capacidade para desprenderse da roupa que herdou dende o teatro ou a literatura, e a súa posibilidade de confeccionar un vestido á medida. Virxinia Woolf lembra a impresión recibida nun filme, en *Dr. Calighari*, cando, de modo inagardado, unha especie de cabezolo, unha sombra, aparece nun canto da pantalla. A sombra acolle unha dimensión enorme, a sombra mexe e, de súpeto, esvae nun tris: *por un intre semellaba darlle corpo a un monstro, ao desvío dun maxín lunático.* Por un intre, continúa, os pensamentos puideron comunicar polo medio desta forma mellor que con palabras. Outravolta a súa manifestación de confianza no novo, no que aínda non está convencionalizado, no que non debe depender do gabán emprestado.

E, outravolta, a pescuda arredor de cómo poderá o cinema atopar a súa diferencia, unha diferencia que V. Woolf segue a desenvolver a través da metáfora do cabezolo, para conducirnos a un universo de sospeitas, de que o cine —como a muller, poderiamos extrapolar— ten ante si a vocación de elaborar símbolos do pensamento abstracto. En que olla o cine como unha linguaxe que podemos ver e sentir, Virxinia Woolf reclámalle arriscarse na procura da expresión de ideas alén de suxerir o real ou amosar a pasaxe do tempo. Ninguén pode aínda falar do resultado desta nova linguaxe que trabalha con flashes, advirte, con algo que o ollo esperto endexamais experimentou e que nos sitúa en momentos inagardados de emoción. A espera, o desexo, a obra en proceso e aberta á dialéctica dunha época que rematou por consagrar o dous e con el a creba.

A existencia dun dous, dunha diferencia non reductíbel, tamén dende a perspectiva de xénero, vai emerxer en todos os ámbitos do século e singular-

[2] Woolf, Virginia, «The Cinema», in *Arts*, June 1926.

mente no da creación cultural. Existen, e retomámolo a partir dos debates teóricos dos anos oitenta, especialmente desde Adrienne Rich, diferencias entre as mulleres; existen por historia, por ideoloxía, por pertenza; existen intradiferencias por opción sexual; existen versións que pasaron pola guerra fría (Ethel Rosenberg, acusada polo Maccarthismo de espionaxe a favor da URSS, foi considerada máis culpábel ca o seu home precisamente pola súa condición feminina) ou neo-retratos nos que se enarbora, agora de modo global, o «anxo do fogar». Existen diferentes modos de entender e de practicar a alteridade. Existe, en definitiva, o dous tamén dende a perspectiva de xénero. Pero tamén existe o plural. Porque accedemos a localizar máis aló do corpo a nosa subxectividade e o dereito á nosa ideoloxía.

Eleonora Federici —cito o seu texto, publicado en *A Trabe de Ouro*, «Redefini-la subxectividade feminina: novas figuracións da política de mobilidade»—, ao analisar as últimas correntes de pensamento, remarca a vontade de *deconstruí-la noción de «Muller» contrapóndoa á idea de diferentes mulleres que encarnan experiencias e situacións múltiples e complexas*. E o que se deriva destas posicións, continúa Federici, *é a determinación de debate-la posición social e cultural persoal encarnada por cada muller en concreto, ante o perigo de teorizar certa noción esencialista da identidade feminina/feminista fundada só na diferencia sexual.*

E como adoito pasa, a escrita de Virginia Woolf tráenos para a memoria algunhas inflexións, algunha desas persoas ou actuacións que permiten que nos interroguemos se existiu, ou non, a muller no século XX; de se a muller foi só un producto ou se foi unha persoa activa. De se houbo ou non opcións ideolóxicas e formas artísticas vencelladas con cada escolla. Vouno exemplificar co peor, para que nos sirva como escena de fondo, con Leni Riefenstahl e cunha das súas obras emblemáticas, «El triunfo de la voluntad» (non me dá a gana de traducir o título ao galego), que realizou seguindo as pautas do cinema documental, unindo, fundindo o filme co filmado, neste caso co Congreso do Partido Nazi en 1934, xusto despois da noite dos «coitelos afiados». Lembramos, aínda, que o século comezara, para nós, coa quebra do principio de autoridade e con accións directas polas que expresabamos, máis aló das convencións ou da represión, que iamos votar. Tiñámonos asumido como materia do espacio público, da democracia, burguesa ou revolucionaria, e por iso houbo outras posicións. Para seguir con exemplos de creadoras no ámbito da imaxe, por iso existiu Tina Modotti, en México ou na Guerra Civil española, facía retornar o gusto pola historia.

O século comezou cun pequeno texto, co «¿Que facer?», de Vladimir Illich Illianov, que trae para o exterior, para a política, precisamente a idea de subxectividade, da conciencia de si como categoría revolucionaria. Sospeitando o que será unha das características do século XX, a sociedade da comunicación, un magazine feminino norteamericano, o *Ladies Home Journal*, realizara en 1883 unha experiencia pioneira coas enquisas a prol de definir as súas destinatarias. Cincuenta anos antes do Mr. Gallup. Ou anticipando unha das cuestións máis difíceis, precisamente para unha nova arte de masas, a do cinema, unha muller, Emilia Altenloh, publica en 1914 o primeiro estudio teórico sobre o espectador. Como unha outra, Gisele Freund, apresenta a primeira tese de doctoramento sobre a foto con función social.

Anos de entreguerras, anos nos que Virxinia Woolf tamén foi pioneira. E no seu caso, para seguirmos no mundo do cinema, a contribución vai máis aló do padaleo dun novo *medium* e roza esa xenialidade da intuición, *as alas das hipóteses* nesa e noutras frontes, lúe na posibilidade da independencia. *As alas das hipóteses*, abrírmonos ao azar do novo, á relación, atravesan os anos dos escritos que comentamos de Woolf. Unha frase curta coma a emoción que as mulleres non poden expresar e que lle debemos a Dziga Vertov. Unha doa que apareceu na nosa man porque é a frase máis tratada polos e polas grandes especialistas na obra do cineasta soviético, como Anette Michelson.

Imposíbel arrodear certa tristeza cando se trata de insinuar o final. Virxinia Woolf quería falar dos afectos e ousaba facelo nos seus textos máis incidentais, como os que escribiu para *Vogue*. Buscou imaxes para trasladar afectos nunha obra de novo tipo, nunha escena posíbel en que a paixón fose un bolso cativo de muller no chao. Pero o glamour medido, a luva sobre o rosto da clase masculina, que impregnou Bloomsbury como espacio mediado polo público e polo privado, forzouna a un exceso de razón. E un bon día decidiu deixar de resistir. Entre as augas. Con melancolía.

Atrás quedou toda a lucidez, todo o bon acabado da súa implacábel ironía, o seu devalo cara ó dous. Deica a creba e anticipando a do século que ensaiou a revolución.