

La oración femenina

En el capítulo IV de *Una habitación propia*, Virginia Woolf afirma que la mujer que, a comienzos del siglo XIX, se disponía a escribir, descubrió que “*no había una oración general disponible para ella. (...) La oración habitual a comienzos del siglo XIX rezaba, quizás, más o menos así: ‘La grandeza de sus obras era un argumento no para detenerse, sino para seguir adelante. No había para ellos mayor satisfacción que el ejercicio de su arte y la incesante generación de verdad y belleza. El éxito induce al esfuerzo: el hábito ayuda al éxito.’ Esta es una oración masculina; tras ella están Johnson, Gibbon y los demás. No es una oración adecuada para ser usada por mujeres. Charlotte Brontë, con sus espléndidas dotes para la prosa, tropezó y cayó con esa torpe arma en sus manos. George Eliot cometió atrocidades (...) Jane Austen la miró, se rió y desarrolló una oración perfectamente natural y bien formada, adecuada a su uso propio, y nunca se apartó de ella.*”¹

Virginia Woolf, según estas palabras, descubre algo femenino no solamente en los temas, en la sensibilidad, en el mundo representado, sino también en la estructura sintáctica, la andadura rítmica, la longitud, la puntuación de las frases: es decir en lo que se conoce como los rasgos ‘puramente formales’²

¿Habría, entonces, una estructura hecha de sonidos, de tonos y de pausas, que corresponda a lo masculino, y otra a lo femenino? Y de ser así, ¿cómo diferenciarlas?
¿Las oraciones femeninas tienden a ser más cortas o más largas que las masculinas?

¹ Woolf, V. *A Room of One's Own/Three Guineas*. Penguin, London, 2000, pp. 69-70. Mi traducción.

² Dejo fuera el léxico, porque en él es difícil distinguir qué corresponde al mundo, y qué al lenguaje:

¿Una descripción llena de sedas, enaguas y puntillas es ‘más femenina’ por las palabras, o por los objetos que designan?

¿Más o menos interrogativas, exclamativas, asertivas o hipotéticas? ¿Coordinadas o subordinadas? Y si éstas diferencias existen, ¿Serán de esencia (palabra siempre sospechosa) o estarán históricamente determinadas (noción siempre aprobada)? Y pasando al terreno específico de la novela: ¿La oración femenina deberá corresponder a los personajes femeninos, y la masculina a los masculinos? ¿Y qué sucede con el narrador? ¿Usará oraciones masculinas, femeninas, o ambas?

Jane Austen, el caso testigo según Virginia Woolf, será, inicialmente, también el nuestro. En *Orgullo y prejuicio*, todos, narrador y personajes masculinos y femeninos, hablan en las ‘oraciones femeninas’ desarrolladas por Jane Austen, con una sola excepción: Mary Bennett, la hija del medio, que se la pasa leyendo, y citando libros, pero todos, incluso el narrador (¿la narradora?) la toman – con razón - por tonta. Con Mary, Jane Austen se burla de la idea de que la educación y la lectura alcanzarán para elevar la condición de las mujeres (sus hermanas Jane y Elizabeth, que no leen tanto, son mucho más inteligentes y, sobre todo, perceptivas); porque la lectura y la educación están en manos de los hombres y la sabiduría que Mary se la pasa citando es eminentemente masculina, escrita por hombres acerca de las mujeres o – de manera paternalista y condescendiente - *para* mujeres. O, llevando la discusión al plano que estamos tratando, las oraciones de Mary son eminentemente masculinas: “*El orgullo (...) es una falla bastante habitual (...) La vanidad y el orgullo son dos cosas distintas, aunque a veces se las crea sinónimas. Una persona puede ser orgullosa sin ser vanidosa. El orgullo se relaciona con la opinión que tenemos de nosotros mismos, la vanidad con lo que los demás piensan de uno.*”³ Detrás de estas oraciones tenemos en primer lugar al diccionario del Dr. Johnson, y también resuenan Addison, Swift, Pope y compañía. Al lado de la machacona enunciación de Mary tenemos la frase breve, perfecta, flexible de Elizabeth (el

³ Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. Signet, N.Y., 1980, p.19 (traducción del autor).

tema en discusión, en este caso, es el orgullo del Sr. Darcy): “*No tendría ninguna dificultad en perdonarle su orgullo, si no hubiera mortificado al mío.*”⁴ Lo fundamental, aquí, es el contraste: ambas oraciones podrían definirse como masculina y femenina no cada una en sí misma, sino *respecto una de otra*.

En *Orgullo y prejuicio* no parece haber una diferencia entre el habla de hombres y de mujeres: en la crucial discusión entre Darcy y Elizabeth, en el capítulo XXXIV, ambos hablan en lo que Woolf llamaría ‘oraciones femeninas’, que también son las que usa la narradora. Jane Austen invierte la ecuación dominante hasta el siglo XVIII: una literatura de formas masculinas en la que pueden aparecer, como *diferencia*, las femeninas. Aquí la forma dominante es femenina y el discurso masculino aparece definido en función de, como diferencia de, ella. Y la paradoja es que la oración masculina aparece en boca de una mujer que intenta imitar la sabiduría masculina, y ambas –la sabiduría masculina y la mujer que la imita – resultan así ridiculizadas.⁵

Nuestro segundo caso testigo será una obra escrita por un hombre, el *Ulises* de Joyce, que incluye dos ejemplos netos de discurso femenino: la primera mitad del capítulo 13 (‘Náusica’) y el capítulo 18 (‘Penélope’) también conocido como “El monólogo de Molly Bloom”. En ‘Náusica’, Joyce propone un modelo inauténtico: la mente de una mujer hecha de retazos de discursos ajenos (el chismorreo de las vecinas, las revistas femeninas, los folletines, la poesía crepuscular irlandesa, discursos, muchos de ellos, no tanto *de* mujeres sino *para* mujeres.). Con Molly Bloom, Joyce famosamente eliminó los signos de puntuación, las comillas, los apóstrofes: la mente femenina no tendría límites, no estaría estructurada, sería una pura fluencia, una dinámica. Su monólogo contrasta así con los dos que desde el inicio de la novela definen el género: los monólogos masculinos de Stephen Dedalus y Leopold Bloom. Si los de Stephen se caracterizan por

⁴ Ibid.

su subordinación compleja, pero siempre gramatical, y una secuencia que va de idea a idea prescindiendo por momentos del mundo exterior, los de Bloom se definen por su carácter telegráfico y su ritmo *staccato* y el constante ida y vuelta entre mundo y conciencia (que a nivel de la escritura implica una mayor alternancia entre monólogo interior y narrador. Nuevamente, la diferencia masculino/femenino es relativa y válida únicamente para el sistema que la obra individual constituye: no hay nada especialmente femenino en hablar sin signos de puntuación y con la sintaxis suelta de la asociación de ideas, salvo que la obra haya marcado los monólogos interiores de los hombres como sistemáticamente estructurados, puntuados, delimitados, y luego levante estas trabas para dejar fluir la oración femenina en forma ‘liberada’.

Así como algunas diferencias sólo tienen validez dentro del sistema de la obra, otras la tienen dentro del sistema literario. La oración femenina de Austen se define en relación a la oración masculina de Johnson; la oración femenina de Woolf en relación a la masculina - y femenina - de Joyce. Porque Woolf, antes de leer a Joyce, no escribe como Woolf (pensemos en las convencionales, y premodernas *Fin de viaje* y *Noche y día*). La lectura inicial de Joyce la induce al experimento de *El cuarto de Jacob*, y la lectura más meditada a *La señora Dalloway*, que es un *Ulises* femenino (un día en la vida de una mujer común, en la Londres contemporánea, con el énfasis impresionista en sensaciones, percepciones e ideas, sin anécdota aparente). ¿En qué se diferencian el sistema oracional de Woolf del de Joyce?

En primer lugar, Joyce distingue de manera tajante monólogo interior de narración. He aquí un ejemplo típico:

*“El señor Bloom observó con curiosidad, cordialmente, la flexible forma negra. Tan limpia: el brillo de su piel lustrosa, el botón blanco bajo la cola, las verdes pupilas luminosas. Con las manos sobre las rodillas se inclinó hacia ella.”*⁶

La primera oración, y la tercera, corresponden a un tradicional narrador en tercera persona. La segunda oración, en primera persona, es monólogo interior puro. Ambas corresponden a la conciencia del señor Bloom: la narración a su contenido no verbal (lo que ve y lo que hace, sin palabras), y el monólogo interior al verbal (lo que piensa en palabras). Joyce elimina las tradicionales marcas externas que en la literatura anterior se utilizaban para separar narración de pensamiento (uso de comillas, de bastardilla) pero mantiene la diferencia de persona gramatical, y una sintaxis claramente distinta: a las oraciones en tercera persona corresponde una sintaxis gramatical, de nexos lógicos, necesaria para la comunicación con un otro; al monólogo interior la sintaxis de la asociación de ideas, el salto y el hiato, las formas más crípticas y elípticas de la comunicación con uno mismo.

Comparemos, en cambio, con *La Señora Dalloway*:

“Junio había hecho brotar todas las hojas de los árboles. Las madres de Pimlico amamantaban a sus pequeños. Los mensajes iban de la flota al Almirantazgo. Arlington Street y Picadilly parecían agitar el aire del parque y levantar sus hojas calurosa, brillantemente, en oleadas de esa divina vitalidad que Clarissa tanto amaba. Bailar, montar, todo eso lo había adorado.”

No hay aquí separación entre pensamiento verbal y percepciones no verbalizadas, entre mundo exterior y conciencia. La tercera persona licua la diferencia, la sintaxis es la misma siempre. La metáfora obsesivamente repetida, una y otra vez, en *La Señora Dalloway*, pero también en *El cuarto de Jacob*, *Al faro* y (obviamente) en *Las olas*, es la

⁶ James Joyce, *Ulises*. Rueda, Bs.As., 1978, p.85. Trad. J. Salas Subirat.

de la ola (y salvo *La Señora Dalloway*, ninguna de las otras novelas se aleja nunca del mar). La ola es la figura por excelencia del ritmo y de la continuidad, su equivalente sonoro es la onda y ésta es la forma primordial (proteica) de la oración de Woolf.

La ola y la onda a su vez se corresponden con el ritmo humano de la inhalación y la exhalación. “Ellos le enseñaron la parte más importante del estilo,” dice Orlando en *Orlando*, “que es el correr natural de la voz en el habla - una cualidad que (...) nace del aire, y rompe como una ola sobre los muebles, y rueda y se aleja...”⁷ Quizás no sea casual que Orlando descubra esta verdad una vez que se ha convertido en mujer, y precisamente como legado de los hombres que, a fines del siglo XVIII, marcan el fin de la literatura puramente masculina – hombres que, además, se han hecho famosos en la literatura inglesa por la aguda misoginia de su *wit* (en el film *Orlando* de Sally Potter, la primera prueba social de la nueva Lady Orlando es precisamente una velada literaria con Addison, Pope y Swift).

Para decirlo en términos muy simples: en Joyce la conciencia es un sólido, y ese sólido es un recipiente: el mundo *entra* en la conciencia. En Virginia Woolf la conciencia es un líquido, y la realidad – que tampoco es sólida - entra en contacto con ella, y ambas se modifican mutuamente en la superficie de contacto, que se ondula, de manera análoga a la bella imagen saussureana de las ondas que se generan cuando entran en contacto el agua y el aire. Quizás sea por eso que ‘monólogo interior’ resulte más adecuado para definir lo que hace Joyce, y ‘fluir de la conciencia’ para lo que hace Woolf.

En Joyce, además, hay una clara división entre personajes que disponen de monólogo interior y personajes sin él. Hasta el capítulo 9 inclusive, sólo Bloom y Stephen tienen ese privilegio. Ellos son sujetos, los demás son objetos; ellos observadores, los demás observados. Cuando, en el capítulo 10, Joyce decide otorgarle el monólogo inter-

⁷ Woolf, V. *Orlando*. Penguin, London, 1993, p. 147. Traducción del autor.

ior a otros personajes, lo hace en 18 secciones claramente separadas; nunca se mezclan los diferentes monólogos entre sí.

En *La Señora Dalloway*, por el contrario, Woolf se complace en pasar por tantas mentes o conciencias como le sea posible, saltando de las primordiales (la de Clarissa, la de Septimus) a las de personajes que pasan, y que nunca volverán a aparecer. Invierte, además, la ecuación joyceana de observador/observado: a la manera cubista (ya ensayada en *El cuarto de Jacob*) vemos a Clarissa a través de múltiples perspectivas simultáneas, las de los múltiples transeúntes que pasan y la ven. En Joyce, en cambio, tanto el monólogo interior, como el lugar de observador, son prerrogativas de los personajes centrales – según el modelo del *central consciousness* jamesiano.

En el ‘Monólogo de Molly Bloom’ no hay diferencia entre narrador y monólogo interior, pero esto es porque Molly está echada en la cama, a oscuras, y toda su conciencia está ocupada por el pensamiento verbal. No se han fundido narración y monólogo interior: simplemente se ha eliminado la narración porque no es necesaria. Por eso puede escribirse como monólogo interior puro. El monólogo de Molly está, entero, en la primera persona, transcurre todo en la mente del personaje (por eso Molly está en la cama, a oscuras: es prácticamente la única situación en la cual el pensamiento verbal ocupa el espacio entero de nuestra conciencia). Lejos de anularse, como en Woolf, el modelo continente y contenido es más fuerte que nunca: lo que sucede es que el universo entero ha entrado en la mente de Molly.

La figura de la ola pareciera culminar y alcanzar su apoteosis en la poesía de *Las olas*, en la cual los ritmos del mar, en una serie de descripciones impresionistas que siguen sus vaivenes del amanecer al ocaso, y de la primavera al invierno, van marcando o puntuando los monólogos interiores de seis personajes, tres mujeres y tres hombres, y siguiéndolos desde la niñez a la edad madura. Son, estos sí, monólogos interiores puros,

en primera persona, y Woolf comete en ellos el error que Joyce había sorteado en el de Molly: intentar que la forma monólogo de cuenta también de lo que los personajes hacen, o ven: de los elementos no verbales de su conciencia. Pero la fusión de mundo interior y mundo exterior, de lo verbal y lo no verbal, puede darse en la voz del narrador, no en la voz del personaje: “*Ahora salimos del fresco templo, y entramos en los amarillos campos de juego,*” dijo Louis,” pero una persona no piensa eso en palabras, lo ve, o lo hace (‘dijo’, en *Las Olas*, vale por ‘pensó’: los personajes se hablan siempre a sí mismos). “*Me gusta la lluvia cuando se convierte en nieve y se hace palpable. Y como soy temeraria, y más valiente que ustedes, no atempero mi belleza con mezquindad, para evitar que me quemé. Me la trago entera. Está hecha de carne, está hecha de sustancia. Mi imaginación es del cuerpo.*”⁸ Esto es algo que el narrador puede decir del personaje, no el personaje de sí mismo. El efecto es artificioso, afectado. En *Las Olas*, todo lo que en las novelas anteriores estaba unido, está separado. Las descripciones van en un capítulo, y en bastardilla; los monólogos en otro. Cada monólogo comienza en un párrafo separado. Los seis se suceden en una sucesión previsible y monótona. Hay diques por todos lados.

Algo característico de Virginia Woolf es también su tratamiento de los estados de ánimo. Una hora de felicidad, para sus personajes, no está compuesta de sesenta minutos de felicidad, sino de uno de angustia, cinco de felicidad, dos de desazón, tres de desasosiego, uno de pánico, otro de angustia, dos de calma, tres más de felicidad, cinco de aburrimiento, y así hasta completar una suma en la cual los minutos de felicidad superan en número a los demás. Sus oraciones deben ser lo suficientemente flexibles para acompañar este vaivén constante. La estabilidad emocional, otra característica masculina tan ensalzada por la literatura victoriana, está aquí desterrada, porque este vaivén

⁸ Woolf, V. *The Waves*. The Albatross, Rome, 1949, p. 200. Traducción del autor.

corresponde tanto a las mujeres (Clarissa) como a los hombres (Peter Walsh, Septimus Warren Smith) aunque cabría aclarar que éstos son siempre los inadaptados, y que a los adaptados, los pilares de la sociedad (Richard Dalloway, Hugh Whitbread, el doctor Bradshaw), corresponden ritmos más estables, oraciones más estructuradas

El sistema joyceano de la diferencia puntuado/no puntuado es, en última instancia, rígido: quizás el sistema mismo de oposición femenino/masculino sea masculino. Woolf, en cambio, establece un sistema en el cual no hay tanto contrastes como transiciones: una conciencia femenina omniabarcadora, hecha de intercambios y travestismos entre oraciones femeninas y masculinas. Así como Orlando tras cambiar de sexo, vive un período de transición en ropas orientales, donde no necesita definirse (lo femenino y lo colonial forman parte de otro juego de diferencias que se niegan a convertirse en oposiciones) la oración básica no es tanto femenina como genéricamente no marcada, ‘oriental’, ambigua.

Virginia Woolf famosamente define, hacia el final de *Una habitación propia*, a la androginia como ideal artístico, y previene a las escritoras contra buscar lo femenino *concientemente*. La utopía sería un mundo de escritoras hombres y escritores mujeres. Pero en una literatura y una cultura todavía tan predominantemente masculinas (más allá de todos los logros del último tiempo, queda el peso de los miles de años acumulados de la tradición) la androginia no puede alcanzarse buscando la androginia. Si lo masculino en la cultura y la literatura es, todavía, lo dominante y lo dado, lo buscado debe ser lo femenino. Buscando lo femenino encontrarán la androginia no sólo las mujeres, sino también los hombres.

