

## 'All the Birds of Paradise': Mito y género en *Mrs Dalloway*

Carolina Sánchez-Palencia Carazo  
Manuel Almagro Jiménez  
Dpto. de Literatura Inglesa  
Universidad de Sevilla  
c/Palos s/n  
SEVILLA - 41004

### ABSTRACT

*Traditionally, the use of a mythical method, as opposed to a narrative method, has been considered as a means of ordering the chaos of contemporary history. Moreover, this method has sometimes been used as a way of constructing gender representations, and, given the frequency of representations of non-orthodox or polymorphous sexuality in modernist literature, becomes a device well-worth commentary. Eliot's Tiresias and Woolf's Orlando can be seen as illustrations of this. A less known case would be that of Mrs Dalloway, where Woolf uses a mythical pattern, such as that of the Phoenix, in order to frame her own conception of gender and to provide a structure for a less rigid vision of sexual identity.*

KEY WORDS: Myth, Gender, Phoenix, Woolf.

### RESUMEN

*Tradicionalmente, la utilización del método mítico, en contraposición al método narrativo, se ha visto como fórmula de ordenación del carácter caótico que para el escritor tiene la historia contemporánea. Pero, además, este mismo método es en ocasiones usado como molde para la construcción de representaciones de género, lo cual lo convierte en un recurso nada desdeñable dada la frecuencia con la que una sexualidad pluriforme aparece representada en la literatura modernista. Una muestra sená lo que hace el propio Eliot a través de la figura de Tiresias o Virginia Woolf en Orlando. Un caso menos conocido es el de Mrs Dalloway, donde Woolf utiliza el paradigma mítico del ave Fénix para enmarcar su personal concepción del género y articular una visión menos rígida de la identidad sexual.*

PALABRAS CLAVE: Mito. Género, Fénix, Woolf

Cuando en noviembre de 1923 T. S. Eliot publica su conocido artículo "Ulysses, Order and Myth" sobre la importancia de la *Odisea* en la estructura de la novela de James Joyce, el poeta anglo-americano se suma a la campaña publicitaria en favor de los valores estéticos y sobre todo la comprensibilidad de dicha novela. Pero su artículo, de hecho, tiene algunas interesantes repercusiones. En primer lugar, por supuesto, aclara una serie de aspectos de *Ulysses* que la hacen más accesible para sus lectores, mostrando posibles vías de acceso al sentido oculto de un texto aparentemente desorganizado, como ya lo había hecho el primer exégeta de la obra de Joyce y al que se refiere el propio Eliot, Valéry Larbaud.

Pero más allá de esto, uno de los objetivos centrales de ese artículo, como se deduce del mismo título, es enfatizar el carácter de ordenación que subyace a la novela. Eliot rechaza la opiniones de Richard Aldington, quien en reseñas anteriores había tratado a Joyce de "prophet of chaos" (269), resumiendo al final las posibilidades que en ese sentido ofrecía la utilización de un mito como estructura ordenadora:

Instead of narrative method, we may now use the mythical method. It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible for art, toward that order and form which Mr Aldington so earnestly desires. (271)

El artículo de Eliot no sólo describe un método ya utilizado, en este caso por Joyce, sino que advierte además sobre las posibilidades del mismo y sobre la conveniencia de su uso:

In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. (270)

Así, el mito se revela, desde una perspectiva convencional pero sumamente operativa a tenor de los resultados, como un instrumento que, a través del lenguaje, ayuda al sujeto a configurar los hechos (como lo diría Aristóteles), a ordenar la realidad del mundo, a imbuir de significado el cosmos para acercarlo a nosotros y hacerlo más humano. El mito puede convertir en eterna una realidad

contingente e histórica, caduca y perecedera, y, en definitiva, dar sentido a la existencia mediante una narración que es siempre la misma pero que al tiempo parece susceptible de innumerables versiones o posibilidades de desarrollo.

Aunque Joyce ya había utilizado en su anterior novela, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, un pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio, invocando así el intertexto del mito de Dédalo e Icaro. la utilización de un determinado mito como soporte estructural no es exclusivo de este autor. Como el propio Eliot señala en su artículo el método ya había sido "adumbrated by Mr Yeats, and of the need for which I believe Mr Yeats to have been the first contemporary to be conscious." (270). En efecto, es fácil enumerar una serie de ejemplos de ese uso en la obra del poeta irlandés. Dejando aparte el uso de historias bíblicas o antiguas leyendas de la mitología céltica, se puede resaltar el evidente uso de la mitología clásica en poemas como, por ejemplo, "No Second Troy."<sup>1</sup> En dicho poema, Yeats usa el intertexto épico de la guerra de Troya para situar en una determinada perspectiva su relación amorosa con Maud Gonne y el papel de ésta en los acontecimientos políticos de la época, lo cual convierte al propio Yeats, en cuanto poeta, en una especie de nuevo Homero.

Ezra Pound también vio las posibilidades del nuevo método y lo puso en práctica en diferentes ocasiones a lo largo de su extensa obra. El ejemplo tal vez más importante sea la utilización de nuevo de la figura de Odiseo como guía del poeta y del lector, como de forma implícita se nos presenta en la poderosa descripción de la bajada al Hades para consultar a Tiresias, escena con la que se abre su obra más importante, los *Cantos*. Pero la versatilidad del método se puede apreciar en la manera en que Pound amplió las posibilidades del mismo para incluir la Historia, de manera que no sólo podemos acudir a los mitos establecidos sino que se podrían crear otros nuevos a través de personajes que convencionalmente denominaríamos históricos. Así, de nuevo en los *Cantos*, Pound incorpora una serie de figuras que vienen a realizar una similar función y entre las que cabría mencionar a Confucio, Segismundo Malatesta, o Thomas Jefferson.'

---

1. También se podrían mencionar otros poemas como "A Prayer for my Daughter", "Long-Legged Fly" o "Leda and the Swan".

2. La capacidad del mito para ordenar y dar significado a lo inefable la señala Pound como una característica de los primeros mitos:

The first myths arose when a man waiked sheer into 'nonsense', that is to say, when some very vivid and undeniable adventure befell him, and he told someone else who cailed him a liar. Thereupon, after bitter experience, perceiving that no one could understand what he meant when he said that he 'tumed into a tree' he made a myth -a work of art that is- an impersonal or objective story woven out of his own emotion, as

La figura de Tiresias, presente en un segundo plano al comienzo de los Cantos, se halla justamente en el centro del poema más importante de Eliot, *The Waste Land*. Como Eliot señala en sus notas al poema,

Tiresias, although a mere spectator and not indeed a 'character', is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest.... What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem,

remitiéndonos a continuación a un pasaje de Ovidio, con lo que el intertexto mítico clásico queda aún más reforzado. La figura de Tiresias parece ser, a tenor de las palabras de Eliot, el eje central de la obra, el punto de referencia en el que confluyen y se sostienen otros significados, resaltando el nuevo la capacidad de una figura mítica para dar coherencia a un determinado texto.

Eliot no sería el único en destacar esa capacidad del mito para ordenar lo aparentemente caótico. Es esta una idea que, quizás no de una manera tan sistemática, Gilbert Seldes había mencionado con respecto a *Ulysses* al analizar el parentesco literario entre *Odiseo* y *Bloom*. Para Seldes, "this epic of defeat... is in itself a victory of the creative intelligence over the chaos of uncreated things" (239). Aunque el texto de Seldes no ha tenido la misma fortuna que el texto de Eliot (del que la crítica obtiene el término ya aceptado de "mythical method"), no hay que olvidar la importancia de ese artículo para otra escritora de la época, Virginia Woolf. Como es sabido, las primeras reacciones de Woolf tras la lectura de *Ulysses* fueron decididamente negativas. Si con los primeros episodios confiesa haberse sentido "amused, stimulated, charmed", luego se muestra "puzzled, bored, irritated, & disillusioned as by a queasy undergraduate scratching his pimples" (*Diary II*, 188-89).<sup>3</sup> A pesar de las alabanzas de Eliot ("Tom, great Tom") que lo compara con *Guerra y paz*, Woolf no pasa de considerarlo un "illiterate, underbred book", la obra de "a self taught working man, & we all know how distressing they are, how egotistic, insistent, raw, striking, & ultimately nauseating" (*Diary II*, 189). Woolf deja la puerta abierta para reconsiderar su opinión sobre la novela, cosa que haría semanas después, tras leer precisamente el artículo de Seldes ya mencionado, "a very intelligent review of *Ulysses*, in the *American Nation*; which for the first time analyses the meaning; & certainly makes it very much more impressive than I judged" (*Diary II*, 200). Todo ello parece indicar el conocimiento por parte de Woolf de las

---

the nearest equation that he was capable of putting into words. (Eliot 1968, 431)

3. De esta primera reacción hostil ha surgido la animadversión hacia Joyce que la crítica feminista atribuye a Woolf, algo que corresponde sin duda a una lectura parcial de los diarios de la escritora.

posibilidades que las estrategias narrativas derivadas de ese método mítico podían tener. Un conocimiento que con gran provecho llegó a aplicar en su propia obra.

La utilización de paradigmas míticos en la obra de Woolf ha sido estudiada en, por ejemplo, su novela *To the Lighthouse*. Así, Joseph L. Blotner analiza al personaje de Mrs Ramsay a la que asigna atributos como "those of major female figures in pagan myth":

The most useful myth for interpreting the novel is that of the Primordial Goddess. who... is threefold in relation to Zeus: mother (Rhea), wife (Demeter), and daughter (Persephone)... One of the major sources of the myth is the Homeric "Hymn to Demeter," in which the poet compares Rhea with her daughter Demeter, and makes it clear that Demeter and her daughter Persephone "are to be thought as a *double figure*, one half of which is the ideal complement of the other"... This double figure is that of the Kore, the primordial maiden, who is also a mother. Also useful in interpreting the novel is the Oedipus myth. (547)

El hecho de que Woolf haga uso de tales paradigmas viene a incidir de nuevo en esa cualidad ordenadora que ya se ha mencionado. En el caso de *To the Lighthouse*, Blotner lo señala de manera explícita:

...the myths of Oedipus and Kore, superimposed momentarily upon the novel, provide a framework within whose boundaries and by virtue of whose spatial ordering the symbolic people, passages, and phrases of the book can be seen to assume a relationship to each other which illuminates their reciprocal functions and meanings (548),

Para añadir más adelante que una interpretación que siga estos presupuestos "shows that this is not, as has often been assumed, a novel which is poetic but plotless" (549).

Pero al artículo de Blotner no es sólo interesante por lo que dice sobre esa novela sino además por lo que dice con respecto a este tipo de interpretaciones. En primer lugar: Blotner señala que la presencia (implícita) del mito puede revelar la coherencia (explícita) del texto:

When meaningful, coherent, and illuminating parallels are discerned, the work may be interpreted in terms of the myth. Often what appears fragmentary or only partly disclosed in the work may be revealed as complete and explicit through the myth. (548)

Y más tarde advierte contra las falsas expectativas en la traslación del mito:

One must not expect a point-for-point correspondence between symbol and referent, and, by implication, no exact parallel between character and plot on the one hand and mythic personage and mythic pattern on the other. (550)

Los ciclos de muerte y renacimiento a los que alude Blotner en su estudio consituyen el eje central del análisis que de otra novela de Woolf, *Mrs Dalloway*, lleva a cabo Jean M. Wyatt. Para Wyatt, las alusiones a *Cymbeline* que se hallan en la novela conforman la estructura central de la misma, dando coherencia a la experiencia vital de Clarissa Dalloway, y aportando los vínculos necesarios de este personaje con otros personajes, principalmente el otro gran protagonista, Septimus Warren Smith. Según Wyatt, la canción funeraria de *Cymbeline* que se cita en la novela ("Fear no more the heat of the sun,/Nor the winter's furious rages") representa la clave literaria para invocar todo un campo de significados referidos a ciclos de muerte y resurrección. Además, dicha alusión establece el nexo fundamental entre los dos protagonistas, que quedan identificados más allá de su propia personalidad en un territorio neutro pero común y delimitado por el texto de Shakespeare.

A diferencia del estudio de Blotner, con su énfasis en los paradigmas míticos, el estudio de Wyatt se centra en la incidencia que las alusiones literarias tienen en la estructura de la novela y en los vínculos que se crean entre sus personajes. Sin embargo, existen en este último algunos aspectos no mencionados y que pueden ser importantes pues permitirían una interpretación de la novela basada en la utilización de un mito clásico cuyas características especiales permitan la integración de elementos que parecerían a priori desconectados.

Un aspecto, por ejemplo, que Wyatt no analiza en toda su dimensión se refiere al hecho de que en la novela se pueden encontrar una gran cantidad de alusiones a pájaros. Es cierto que Wyatt menciona esa presencia en la novela pero su interpretación no nos lleva muy lejos:

In the opposite mood of acceptance, Clarissa and Septimus perceive life as harmonious, its order represented by the same rythm of "rising and falling". Thus at Bourton on that first moming and again in the perfect moment of her love for Sally, Clarissa sees the rooks rising and falling.... Septimus acknowledges "the sparrows fluttering, rising and falling" as "part of the pattem"... nature presents to him when he can abandon himself to her. (444)

Tal vez, dada la recurrencia de las mismas, una interpretación más detallada y desde otra perspectiva podría mostrar que esas alusiones son, en efecto, "part of the pattem" (22), y no simplemente referencias a la naturaleza.

No cabe duda de que las imágenes de pájaros en esta novela son también utilizadas para establecer vínculos entre los dos protagonistas, y no sólo en cuanto que se puedan ver cómo índices de una respuesta parecida ante elementos naturales. De manera más significativa tanto Clarissa como Septimus son descritos físicamente aludiendo a su parecido con los pájaros. En lo que se refiere a Clarissa, su vecino percibe "a touch of the bird about her" mientras la observa en la calle: "There she perched, never seeing him, waiting to cross, very upright" (5), y más tarde se nos dice que tenía "a ridiculous little face, beaked like a bird's" (11). Es éste un rasgo físico que comparte con Septimus, cuya primera descripción nos informa: "Septimus Warren Smith, aged about thirty, pale-faced, beak-nosed..." (15). Parece, pues, que ya desde el principio de la obra, Woolf está especialmente interesada en crear este vínculo entre ambos personajes. Los pájaros pueden ser inicialmente parte del entorno natural del personaje para luego convertirse en un elemento cuyos posibles significados se reescriben desde su desequilibrio mental:

A sparrow perched on the railing opposite chirped Septimus, Septimus. four or five times over and went on, drawing its notes out, to sing freshly and piercingly in Greek words how there is no crime and, joined by another sparrow, they sang in voices prolonged and piercing in Greek words, from trees in the meadow of life beyond a river where the dead walk, how there is no death. (23-24)

O pueden ser simplemente un elemento decorativo - "the yellow curtain with all the birds of Paradise" (149)- cuya recurrencia (151) tiene una función estructural cual es delimitar la presencia de Ellie Henderson en la fiesta de Clarissa.

Pero sea cual sea la interpretación que se quiera asignar a esas imágenes, resulta inevitable apreciar su insistente repetición. Y también resulta inevitable preguntarse cómo podríamos integrar esa presencia, junto con las demás conexiones. en un paradigma más amplio, es decir, cómo hacerla "part of the pattern". Una posibilidad sería la siguiente: las estructuras cíclicas que menciona Wyatt junto con las imágenes de pájaros (así como las referidas a árboles) se pueden integrar en una unidad si contemplamos esos diferentes aspectos desde la perspectiva del uso de un paradigma mítico que sea capaz de reunir en sí mismo todos esos elementos aparentemente dispares e inconexos. Si aceptamos tal posibilidad, ese paradigma mítico no puede ser otro que el del Ave Fénix.

Hay toda una serie de indicaciones que nos inducen a pensar así. En primer lugar, en el conjunto de la obra de Shakespeare se pueden hallar una significativa presencia de alusiones al ave Fénix, aunque no encontramos ninguna alusión

explícita en *Cymbeline*.<sup>4</sup> Sin embargo, hay un aspecto en esa obra, que Wyatt pasa por alto en su estudio, y que precisamente tiene que ver con las imágenes de pájaros y su cualidad simbólica. Nos estamos refiriendo al hecho de que gran parte de la estructura simbólica de *Cymbeline* se basa en imágenes de pájaros que, en particular en el caso de Imogen, la protagonista femenina, nos remiten en última instancia a la figura del ave Fénix.'

Pero hay muchos otros aspectos textuales ya en la obra misma de Woolf que nos hacen pensar en la elección de dicha estructura mítica. Resulta interesante al menos mencionar aquí los muchos comentarios que la composición de esta obra le suscitó a la escritora. Woolf decide convertir lo que inicialmente era un relato corto en una novela (*Diary II*, 207) para el que tiene tal vez demasiadas ideas, y en la que quiere incluir "life and death, sanity and insanity" así como una crítica del sistema social (*Diary II*, 248). Pero tal vez lo más llamativo sea su énfasis en la dificultad y el interés del diseño -"The design is so queer and so masterful... [it] is certainly original and interests me hugely (*Diary II*, 249. También 272 y 289), y sus indicaciones sobre su método -"my discovery [great discovery, 272]... I dig out beautiful caves behind my characters.... The idea is that the caves shall connect..." (*Diary II*, 263)-. En la misma línea señala meses después (292)

I'm working at The Hours, & think it a very interesting attempt; I may have found my mine this time I think. I may get all my gold out.... my vein of gold lies so deep, in such bent channels. To get it I must forge ahead, stoop and grope. But it is gold of a kind I think.

---

4. La *Harvard Concordance to Shakespeare* recoge alusiones explícitas al Fénix en *lñe Tempest*, *lñe Comedy of Errors*, *As You Like It*, *Henry VI*, *Henry VIII*, *All's Well that Ends Well*, *The Sonnets*, y los poemas *lñe Phoenix and The Turtle*, y *A Lover's Complaint*.

5. Véase lo que apunta al respecto J.M. Nosworthy:

Imogen, as Wilson Knight notes, is conceived aërially, and, as Fidele, is 'the bird... that we have made so much on'. Iachimo is more precise when he terms her 'alone th' Arabian bird' and, in view of her seeming destruction and restoration, this Phoenix symbol is the appropriate one. (lxxiii)

El conocimiento que Woolf pudiera tener de estos aspectos de *Cymbeline* se complementaba con su familiaridad con la literatura griega en general y la mitología clásica en particular. Así se desprende del análisis ya mencionado de Blotner sobre *To the Lighthouse*. Por otro lado, como consta en sus diarios repetidamente, al tiempo que Woolf se hallaba ya escribiendo *Mrs Dalloway* iba componiendo una serie de ensayos sobre literatura, para el volumen *lñe Common Reader*, entre ellos "On Not Knowing Greek", junto con otros sobre literatura griega clásica. A ello hay que añadir la amistad de la autora con Jane Harrison, "a feminist classicist and an expert on rare languages,... certainly a resource for metaphors attached to ancient myth, religion and ritual" (Scott 375).



Asimismo, hay una serie de hechos relativos a la composición de la novela que nos pueden ayudar a establecer la presencia de ese paradigma mítico en esta novela. El personaje de Clarissa Dalloway había aparecido anteriormente en otra novela de Woolf, *The Voyage Out*. Sin embargo, en esa novela la descripción de Clarissa no incluye alguna de las características que son predominantes en *Mrs Dalloway*, como la ya mencionada comparación física con un pájaro. Igualmente, en *The Voyage Out* no se utilizan imágenes de pájaros en los pasajes en los que aparece Clarissa. Por otro lado, y abundando en esta cuestión, como es sabido, mientras trabajaba en la composición de *Mrs Dalloway* Woolf escribió una serie de relatos (póstumamente publicados como *Mrs Dalloway's Party*) que están relacionados temáticamente con la novela. El primer relato que escribió, "Mrs Dalloway in Bond Street", estaba pensado para ser la primera sección de la novela. Una diferencia básica entre el texto del relato corto y la redacción final de la novela concierne precisamente a la descripción física de Clarissa Dalloway.

Una cuestión igualmente interesante se refiere al uso de alusiones literarias. El poema de P. B. Shelley "Adonais" es citado en *The Voyage Out*, pero no la canción de *Cymbeline*. En "Mrs Dalloway in Bond Street" se alude a ambas obras. En la novela ya sólo queda la canción funeraria de *Cymbeline*. Clarissa Dalloway en ambos casos, a través de ambos textos, se identifica con la persona que muere y que por ello se libra del contagio del mundo, dejando de sufrir. Woolf sustituye como alusión central una cita de Shelley por una de Shakespeare. De igual manera, cambian las preferencias literarias de los personajes. Si *Henry V* era la obra favorita de Clarissa en *The Voyage Out*, ahora es evidente su insistencia en *Cymbeline* y sus alusiones, de menor importancia, a *Othello*.

Una última cuestión a mencionar aquí se refiere al hecho de que en una primera versión de *Mrs Dalloway* no se incluía la figura de Septimus. En junio de 1928, tres años después de su publicación, Woolf afirmaba en su introducción a la edición de la Modern Librar- que "in the first version (of the novel) Septimus, who later is intended to be her double, had no existence; and Mrs Dalloway was originally to kill herself at the end of the party." (en Philipson 133-34). Tampoco en la colección *Mrs Dalloway's Party* aparece la figura de Septimus.

Una explicación integradora de los tres hechos básicos (el uso de imágenes de pájaros, incluyendo la descripción física de Clarissa y Septimus; la sustitución de unas referencias literarias por otras; y la inclusión de Septimus en la versión definitiva) se podría argumentar en los siguientes términos. Parece que la primera intención de la autora es "matar" a su personaje, Clarissa, pero luego decide "salvarla", aunque sigue queriendo mantener la idea de muerte espiritual. Dado que no puede matar al personaje y luego devolverlo a la vida (eso también

que no puede matar al personaje y luego devolverlo a la vida (eso también eliminaría el realismo básico de la novela) tiene que inventarse otro personaje cuya función sea la de doble de Clarissa y víctima propiciatoria.<sup>6</sup> Pero para conseguir esto debe hacer uso de una estructura mítica que pueda en última instancia definir la relación entre los personajes. El uso del mito del ave Fénix proporciona a Woolf una estructura organizativa mediante la cual la muerte de un personaje (Septimus) significa al mismo tiempo el renacimiento espiritual del otro, su doble. Al final de la novela, Clarissa es la única en entender el suicidio de Septimus, y tras la noticia de su muerte tiene una epifanía que renueva su deseo de vivir. El mito del ave Fénix integraría, pues, el uso de imágenes de pájaros junto con las implicaciones de muerte y resurrección que nos evoca la cita de *Cymbeline*.

Algunas características que se suelen atribuir al ave Fénix se reflejan en ciertos pasajes de la novela.' El Fénix es una ave consagrada al sol y símbolo del mismo -hay una ola de calor ("heat-wave", 143) ese día de junio en Londres; "Fear no more the heat of the sun"; y sin duda se pueden mencionar las innumerables alusiones a las llamas del fuego en contextos relacionados con Clarissa o Septimus-. Se caracteriza por su larga vida (unos quinientos años según las diversas leyendas) y por ello sobrevive otras criaturas -"She felt very young; at the same time unspeakably aged" (9); o "It was her punishment to see sink and disappear here a man, there a woman, in this profound darkness..." (164)-. Su forma y tamaño la asemejan al águila -recuérdese "a touch of the bird about her" (5), "a ridiculous little face, beaked like a bird's", "Septimus Warren Smith...pale-faced, beaked-nosed" (15)-, con unas plumas en la cabeza de color verde azulado -"the jay, blue-green" (5)-. Su paso es suave, manteniéndose erguida y llena de dignidad -"There she perched...waiting to cross, very upright" (5)-. Al ver que se acerca su muerte, hace acopio de hierbas aromáticas, en los bosques del Monte Líbano, según algunas versiones -"Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself" (5)-, y construye una pira funeraria en la ciudad del sol, Heliópolis, a la que prende fuego con los rayos del sol, mientras entono su propio canto funerario -"Fear no more the heat of the sun"-.<sup>8</sup>

---

6. El nombre mismo de ese personaje evoca la literatura clásica. La propia autora en la anotación que por primera vez recoge la creación de este personaje se pregunta: "is that a good name?" (*Diary II*, 207)

7. Estudios generales de la figura del Fénix puede encontrarse en Anglada Anfruns, Fitzpatrick, Malaxeverría, Pollard, y White.

8. Para algunos no se trata de una canción funeraria, sino de un himno al sol. (Fitzpatrick 79). Asimismo hay que señalar que en algunas versiones del mito al Fénix se le sitúa en una región que

Además de estos ejemplos hay muchos pasajes a lo largo y ancho de la novela que sólo cobran pleno sentido si se toma como marco de referencia el mito del ave Fénix. Las alusiones a pájaros van creando poco a poco un paradigma de significado que revela al lector la íntima relación entre los dos protagonistas, una relación que se afianza mediante el uso de un recurso estructural como el del mito del Fénix. Incluso expresiones aparentemente poco significativas esconden una segunda lectura: el término "lark" en "What a lark" (5), que se halla en la otra canción de *Cymbeline* (Act II, Sc. iii, ll. 19-25), se revela desde esta perspectiva como un deseo de evocar, incluso a través del juego de palabras, un motivo temático que culmina en la reflexión de Clarissa sobre el destino de Septimus, en la que se mezclan ideas de muerte y resurrección:

... she could crouch like a bird and gradually revive, send roaring up that inmeasurable delight, rubbing stick to stick, one thing with another, she must have perished. She had escaped. But that young man had killed himself. (164)

Septimus, en su calidad de *alter ego* de Clarissa, sufre una locura cuya función es salvarla de convertirse en una Lady Bradshaw. Septimus, cuyo suicidio se inspira en el de Mrs Kitty Maxse (Tomalin 1992, xix), oye a los pájaros cantar en griego, una alucinación que la propia Woolf había experimentado en su período de locura en 1913. Aquí lo autobiográfico se aúna con lo mítico para imbuir de significado la relación entre los personajes. Otras veces la locura se puede explicar desde el mito. Así, el lenguaje que nos presenta la reflexión de Septimus le asemeja a un pájaro al tiempo que le conecta con Clarissa:

But he himself remained high on his rock, like a drowned sailor on a rock. I leant over the edge of the boat and fell down, he thought. I went under the sea. I have been dead, and yet am now alive, but let me rest still, he begged (he was talking to himself again - it was awful, awful!); and as, before waking, the voices of birds and the sound of wheels chime and chatter in queer harmony, grow louder and louder, and the sleeper feels himself drawing to the shores of life, so he felt himself drawing towards life, the sun growing hotter, cries sounding louder, something tremendous about to happen. (62)<sup>9</sup>

---

se identifica con el Paraíso. Recuérdese a este respecto el deseo de Clarissa de ayudar a los armenios o los albanos con su amor por la rosas, convirtiendo así un mundo de tensiones y conflictos en su propia versión del Paraíso.

9. Algunas frases de este fragmento recuerdan inevitablemente la sección IV de *The Wasre Land*, cuyo protagonista es Phlebas, un "Phoenician sailor". Recuérdese la asociación del ave Fénix con

O en esta otra escena entre Septimus y Rezia donde se conjugan toda una serie de motivos temáticos:

She brought him his papers, the things he had written. things she had written for him. She tumbled them out on to the sofa. They looked at them together. Diagrams, designs, little men and women brandishing sticks for arms, with wings - were they? - on their backs; circles traced round shillings and sixpences - the suns and stars; zigzagging precipices with mountaneers ascending roped together, exactly like knives and forks; sea pieces with little faces laughing out of what might perhaps be waves: the map of the world. Burn them! he cried. Now for his writings; how the dead sing behind rhododendron bushes; odes to Time; conversations with Shakespeare; Evans, Evans, Evans - his messages from the dead; do not cut down trees; tell the Prime Minister. Universal love: the meaning of the world. Burn them! he cried. (131)

La alusión a los árboles en esta última cita también se puede ver desde el marco de referencia mítico. En especial, el ave Fénix está vinculado con la palmera. Curiosamente, el personaje de Cymbeline, que en la obra de Shakespeare no está asociado con ningún pájaro, sin embargo está representado por el cedro e identificado con el sol (Nosworthy 1991, lxxxix). Por ello, no nos deben extrañar las reflexiones de Septimus sobre la conexión entre los árboles y su propio cuerpo:

... leaves were alive; trees were alive. And the leaves being comected by millions of fibres with his own body, there on the seat, famed it up and down; when the branch stretched he, too, made that statement. (22)

Algo que también experimenta Clarissa: "Odd affinities she had with people she had never spoken to, some woman in the street, some man behind a counter-even trees or barns" (135).<sup>10</sup>

---

la antigua Fenicia, hoy Líbano.

10. Suzette Henke analiza la conexión entre Septimus y Clarissa, señalando cómo ambos personajes forman una única figura con una serie de características: vida y muerte, masculino y femenino, dos caras de una moneda como la que ambos arrojan al estanque (Webb 1994, 289). Todo ello vuelve a incidir en la alusión a la figura mítica del ave Fénix.

Tal vez haya que indicar asimismo que las referencias al mito del ave Fénix desaparecen después de la epifanía de Clarissa en su fiesta, es decir una vez que Clarissa finalmente se identifica con su doble -"She felt somehow very like him" (165)-, una vez que la muerte de Septimus ha sido asumida por Clarissa como un mensaje de vida y esperanza

... with her horror of death ... she believed (for all her scepticism), that... the **unseen** might survive, be recovered somehow attached to this person or that, or even haunting **certain** places, after death (135-36),

como un intento de comunicarse con otros, de desafiar "the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them" (163). En otras palabras, una vez que el mito ha cumplido su función deja paso a la nueva y revivificada Clarissa que vuelve a la fiesta, es decir, a la vida."

Pero, si además de considerar el mito como motivo estructural de la novela queremos señalar su incidencia en la particular configuración del género que en ella se hace, quizás el aspecto más importante sea el carácter a-sexual y a-social que normalmente se atribuye al ave Fénix. La tradición literaria le ha dado indistintamente uno u otro género: para algunos autores, como Ovidio, es de sexo masculino, mientras que para otros, como Herodoto, es de sexo femenino, y otros incluso, como Plinio, le asignan en diferentes momentos ambos sexos.<sup>12</sup> Su

---

11. El siguiente pasaje es representativo de sus reflexiones a este respecto:

...what dit it mean to her, this **thing** called life? Oh, it was very queer. **Here** was **So-and-so** in South Kensington; **some** one up in Bayswater; and somebody **else**, say, in **Mayfair**. and she felt quite continuously a sense of their **existence**; and she felt what a waste; and she felt what a pity; and she felt if only they could be brought togehter; so she did it. And it was an offering; to combine, to **create**; but to whom? (108)

La identificación entre fiesta y vida también se desprende de la frase "Oh! thought Clarissa, in the middle of my party, **here's** death" (162), un claro eco del aforismo "In the **midst** of life we are in death" que forma parte de "The Burial **Service**" en el *Book of Common Prayer* (Church of England)

12. Fitzpatrick 1993, 21. En la traducción que esta autora hace, el fragmento final resume la cualidad esencial del mito y alude a esta especial cualidad:

O **creature** of blessed lot, thou fortunate of the birds, on whom the god has personally conferred **birth** from thysself! Whether the bird is female or male of sex, or neither, blessed is the Phoenix which cherishes no **ties** of Venus! **Death** is her **Love**. Her sole pleasure lies in death. **That** she may be bom, she seeks beforehand to die. She is her own progeny, her own sire, and her own **heir**. She is her own nurse, ever foster child to herself. She is indeed

carácter a-sexuado, junto con el hecho de que sólo haya un ejemplar de su especie enfatiza el hecho de que su reproducción nunca es el resultado de un intercambio sexual, y ese carácter único le asigna asimismo una cualidad a-social.<sup>13</sup> Estos aspectos son especialmente recogidos por Woolf para la caracterización de sus protagonistas. Así en el caso de Clarissa, su negación de lo sexual -manifestada por ejemplo en su continua evasión de lo corporal o en su ambivalente atracción por hombres y mujeres- la sitúa en un terreno de difícil definición; en el caso de Septimus, esta negación se manifiesta simbólicamente en su repulsa por el contacto amoroso (a través de la figura de Shakespeare) o en su negativa a tener hijos con Rezia. Además, y en paralelo con el amor de Clarissa por Sally Seaton, en Septimus se nos muestra el deseo homoerótico hacia su compañero de armas, Evans.<sup>14</sup> Conviene señalar además que la problematización de lo genérico que opera en la novela no sólo se sustenta sobre el intertexto mítico del ave Fénix, sino también sobre el intertexto literario de *Cymbeline*, donde Imogen (mujer) se disfraza de hombre (Fidele).

En cualquier caso, en la elección de una figura andrógina el de Virginia Woolf no es ni mucho menos un caso aislado, sino que más bien resulta ser una práctica frecuente en el modernismo. Baste pensar en esa extensa galería de personajes -Tiresias, Bloom, John Dowell, Maurice Birkin, o Stephen Gordon, la heroína lesbiana de Radclyffe Hall- cuya ambigua sexualidad viene a rechazar los límites impuestos por los modelos tradicionales. Este intento por integrar las diferentes posibilidades sexuales en una unidad presente quizás responda a un fenómeno estético más generalizado que busca conectar los fragmentos de la experiencia a través de paradigmas más conciliadores. Así la androginia, más que

---

herself, yer not the same; rhe same and not herself, having attained life everlasting through death's boon. (57)

También, el árbol que se suele asociar con el ave Fénix, la palmera, produce flores normalmente unisexuales.

15. Otro aspecto aprovechado por la tradición cristiana, en este caso para apoyar la doctrina de la Inmaculada Concepción (Fitzpatrick 1993. 90).

14. Existe la posibilidad de interpretar este punto desde la perspectiva de otro paralelismo mítico: Amintor, rey de Tesaiia, maldice a un hijo suyo para que no tenga descendencia. Ese hijo se llama, precisamente, Fénix. Hay además en la novela una significativa referencia a Tesaiia asociada con Septimus:

...from his lips fell like shells... without his making them, hard white, imperishable, words, and flew to attach themselves to their places in an ode to Time; an immortal ode to Time. He sang. Evans answered from behind rhe tree. The dead were in Thessaly, Evans sang, among the orchids. (63)

en descripción literal de un determinado comportamiento sexual, se convierte en metáfora de la pluralidad, donde al significante de lo sexual se asocia toda una compleja gama de significados históricos, sociales, religiosos o literarios. De hecho, a menudo se ha hablado del modernismo desde esta perspectiva "andrógina". al destacar su carácter dual, de dios bifronte que por un lado representa la culminación de la estética de la Ilustración y por otro, el preludio de los discursos postmodernistas. Y se ha hablado incluso de la novela modernista como "*Janus-faced*" novel en una reapropiación crítica de este mismo concepto con que Nietzsche se refirió a la multiplicidad significativa del individuo moderno.<sup>15</sup>

En la cuestión de la androginia, es evidente que la misma Virginia Woolf trasciende el ámbito autobiográfico -que la vincula a la poco ortodoxa sexualidad del grupo de Bloomsbury- para abrir el concepto a referentes más amplios. Por ejemplo, al igual que otras muchas escritoras, y como parte de un dilema que ha sido ampliamente debatido por la ginocrítica, también podría hablarse en Woolf de una actitud andrógina ante la tradición literaria.<sup>16</sup> Al hablar de sus precursores ella misma suscribe de forma ambivalente una herencia tanto patrilínea como matrilineal; y si reconoce su deuda con un canon inevitablemente patriarcal, asimismo experimenta y transmite un sentido de la filiación femenina en la

---

15. Con una fórmula que resulta bien oportuna para nuestra argumentación, Franz Kuna se hace eco de la influencia que estas ideas de Nietzsche tuvieron en la narrativa de James, Proust, Conrad, Joyce, Forster, y desde luego Virginia Woolf:

In modern fiction Nietzsche's concept of innumerable intellectual perspectives appears in the form of innumerable existential possibilities. At the basis of all these possibilities lies Nietzsche's existential axiom of the "Janus face of the Aeschylean Prometheus". Or as Alfred Kubin put it in the concluding words of his novel *On the Other Side: "Der Demiurg ist ein Zwitter"* ("The demiurge is a hermaphrodite"). (1978. 451-52)

16. Gilbert y Gubar trasladan el modelo de desarrollo psicosexual femenino al ámbito de la historia literaria y describen el dilema de la escritora que, en un conflictivo proceso de autoafirmación, se ve obligada a moverse entre el sentido de la obediencia paterna y la identificación con lo maternal:

If we translate this model into maps of literary paths we can see that whether the female artist turns into what Freud would judge a normative renunciation of her desire for a literary mother to the tradition of the father, whether in what Freud would see as a frigid rejection of both allegiances, she attempts to extricate herself altogether from her own aesthetic ambitions, or whether in a move that Freud might define as "deviant" and "homosexual" she claims the maternal tradition as her own, she has at last to struggle with what we would provisionally define as a complicated "female affiliation complex". (1988, 168)

historia de la literatura. No es de extrañar que esta "madre" del feminismo encontrase en E. Barret Browning, George Eliot, Jane Austen, Mrs Gaskell o las Bronte a esas "hermanas" de Shakespeare que sin duda certifican y legitiman la creatividad femenina.

Por otra parte, aunque manteniendo el sentido figurado del término, también es posible descubrir en Virginia Woolf una apropiación "andrógina" del discurso narrativo según la cual, por un lado seguiría sujeta -a su pesar- a la práctica de un inequívoco realismo burgués en la observación personal de detalles que capturan la experiencia, y por otro ya estaría adelantando la concepción de un sujeto bricolado, discontinuo y descentrado que percibe esa realidad desde una perspectiva igualmente inestable cuyo marco de referencia no se manifiesta necesariamente en un nivel público, consciente o realista." De esta forma se explica, por ejemplo, la relación dialógica entre dos conceptos fundamentales para la novela modernista, experiencia y tradición, que en *Mrs Dalloway* estaría representada por la descripción de detalles de la vida cotidiana en el presente de la narración -"...life; London; this moment of June" (6)- frente a la modelización de esa experiencia sobre la base de intertextos literarios y míticos. En este punto, conviene recordar que su tantas veces citada descripción de la vida como "a luminous halo, a semi-transparent envelope that surrounds us from the beginning of consciousness to the end" (*Essays 106*) llama la atención precisamente sobre esa realidad protéica, de contornos difusos, que escapa constantemente a cualquier intento de definición. Esa realidad difusa, que en lo referente al género se traduce en un cuestionamiento de la categoría misma, se manifiesta de diversas formas en la narrativa de Virginia Woolf. En *Orlando*, el molde surreal de la fantasía permite la disolución de las llamadas "categorías fuertes" -espacio, tiempo, realidad, y por supuesto, género- en una estrategia carnavalesca muy explícita para el/la lector/a. En *Mrs Dalloway*, sin embargo, sujeta a un molde mucho más convencional, y a unos roles de género tan marcados -madre, esposa, anfitriona- se hace necesaria la invocación de un paradigma subyacente para desdibujar esas categorías que a un nivel consciente, realista y logocéntrico parecen imposibles de superar. Como apunta Isobel Armstrong la androginia de Orlando tiene esa

---

17. La crítica sobre Woolf ha llamado la atención sobre la existencia de esa doble perspectiva en su escritura, que, por cierto, parece estar muy en la línea de la estética modernista a la que ya nos hemos referido. Desde una perspectiva exterior el sujeto se construye a partir de una acumulación de detalles -sobre su apariencia o conducta- visibles desde fuera; en este sentido, Woolf hace lo mismo que otros escritores más convencionales -y a los que ella critica, como Bennet-. Desde una perspectiva interior, el texto representa la interacción de esa realidad con la psique del individuo; esta representación, que se hace desde el punto de vista del sujeto, es la gran diferencia con respecto a otros escritores tradicionales y la causa de su contencioso con Bennet.



cualidad inclusiva que le permite participar de esa *modern consciousness* a la que su creadora se refiere constantemente:

Both before and after this uansformation Orlando experiences moments of androgyny and bisexuality which intrigue and fascinate her/him. Her/his name, suggesting the alternation of difference (either/"or"), begins and ends with two noughts which indicate that the content of this either/or of sexual difference is variable and relative. (19)

De hecho, la orientación bisexual de Orlando, tiene una inmediata evocación mítica en Tiresias, figura que ya había sido utilizada por Eliot como depositaria de diferentes posibilidades significativas a nivel de género - "... all the women are one woman and the two sexes meet in Tiresias"- . *Mrs. Dalloway*, por su parte, que además de la androginia desarrolla el concepto de a-sexualidad, remite principalmente al mito del ave Fénix.

En una y otra novela nos hallamos ante dos representaciones no ortodoxas de la sexualidad y en ambas es necesario recurrir a un intertexto mítico que supere el binarismo genérico al que los personajes están sujetos.<sup>18</sup> Y es que la sexualidad andrógina es fundamentalmente mítica en su búsqueda de paradigmas antilogocéntricos, integradores, por ello, de esos fragmentos de la experiencia que a un nivel consciente y público aparecen como irreconciliables. Como ya se ha señalado, el método mítico tiene como consecuencia la ruptura de la lógica binaria -típica del pensamiento falogocéntrico- en favor de una lógica de inclusividad -cercana al ámbito de lo caótico en su variedad más radical-. En definitiva, transgredir lo binario alberga un deseo de escapar de cualquier intento de catalogación dentro de ese sistema que constantemente obliga al sujeto a posicionarse de forma excluyente. La misma Clarissa reclama para sí misma y para los demás ese deseo de no-definición: "She would not say of anyone in the world now that they were this or were that... and she would not say of Peter, she would not say of herself. I am this, I am that" (9-10).

---

18. Otras escritoras que han recurrido a intertextos míticos han llevado a cabo un claro ejercicio revisionista con el que desafiar e invertir los estereotipos de género que esa tradición mítica ha transmitido y perpetuado. H.D., Margaret Atwood, Adrienne Rich, Anne Sexton, Sylvia Plath o Denise Levertov, entre otras, se han aventurado en este tipo de reescritura, y como apunta Ostriker "in all these cases the poet simultaneously deconstructs a prior *myrh* or *story* and constructs a new one which includes, instead of excluding, herself" (1993, 316). En *Mrs Dalloway*, Virginia Woolf no parece suscribir estas estragegias de inversión en las que renovadas Circes, Helenas, Eundices o Medusas reivindicán y celebran la identidad femenina, sino que al optar por la ambigua figura del Fénix, lo que pretende más bien es cuestionar y hasta anular las marcas mismas de género.

En lo referente al género, esta negativa de los personajes de la novela a "significar" dentro de los parámetros binarios supone apostar por una sexualidad polimórfica -lo que Freud describió como "*polymorphous perversity*"-.<sup>19</sup> Estaríamos de nuevo, ante un sujeto fragmentado, que responde de forma igualmente fragmentaria en el ámbito de lo sexual; algo bien distinto, por ejemplo, a la obsesión integradora de Lawrence en sus representaciones de la sexualidad, a las que otorga una inequívoca dimensión fálica (y por ello binaria).<sup>20</sup>

Las manifestaciones de esa sexualidad polimórfica son muy numerosas en *Mrs Dalloway*. De hecho, esa "gran narrativa" de la heterosexualidad que es el matrimonio -basado precisamente en una concepción binaria de lo genérico- es la que corre peor suerte en la novela: "...[Clarissa & Sally] spoke always of marriage as a catastrophe" (32). Por el contrario, homosexualidad, bisexualidad, autoerotismo y hasta a-sexualidad constituyen un continuo sobre el que Septimus y Clarissa se van moviendo alternativamente. Esta idea de la in-diferencia sexual nos remite una vez más a un intertexto mítico en la medida en que evoca la

---

19. Este espacio utópico ubicado simultáneamente "entre" lo binario y "más allá" de lo binario es uno de los focos de atención del discurso crítico homosexual, ya que si por un lado representa la reivindicación de unos significados marginales al sistema de géneros dominante, por otro evidencia la imposibilidad de operar fuera de los límites mismos de ese sistema:

This desire not to signify is the utopian desire that runs through queer theory, the desire not to be contained by the symbolic terms of cultural reference, and yet the acknowledgement that there is no place of rest, no object, even the neuter, that does not signify within the terms of the binary.... Whilst queerness rides on through contemporary theory and fiction, its subversions, parodies and reversals are only recognizable precisely as the movement between terms, spacing the distance between these poles. (Harbord 1996, 45-46)

20. Por ejemplo, en un artículo titulado "Love" Lawrence expone su concepción de lo sexual en los siguientes términos:

...the love between a man and a woman, when it is whole, is dual. It is the melting into pure communion, and it is the friction of sheer sensuality, both. In pure communion I become whole in love. And in pure, fierce passion of sensuality I am bumed into essentiality....[W]hole love between man and woman is...the motion of melting, fusing together into oneness, and a love which is the intense, frictional, and sensual gratification of being bunt down, bunt apart into separate clarity of being, unthinkable othemess and separateness. (1978, 154)

imagen del hombre primigenio no dividido y que participa por ello de la totalidad cósmica."

Desde luego, todas estas sexualidades alternativas -en cuanto que no sujetas a la metanarrativa de lo genérico- se realizan siempre en un nivel no realista. en forma de alucinaciones, fantasías e incluso sobre un paradigma antilogocéntrico como es el del mito. En este sentido, llama la atención cómo lo semiótico es continuamente reprimido por lo simbólico y cómo en este proceso la novela va erigiendo una fachada tan marcadamente "social".<sup>22</sup> Quizás el ejemplo más claro de esta función represiva de lo simbólico -por ser también el más estudiado- se manifieste en la relación de Clarissa con Sally que corresponde a una fase de deseo primigenia, pre-simbólica y claramente pre-social en cuanto que anterior a su relación con Richard.<sup>23</sup> Para Scott esa atracción que Clarissa siente hacia Sally permanece incluso en un estado pre-verbal -"inner meaning almost expressed" (30)- que contrasta en gran medida con Richard y Peter, dos personajes cuyas identidades están fuertemente definidas y legitimadas por el lenguaje (377). De hecho. Richard queda claramente instalado en lo social con su constatación "My name is Dalloway" (56), y de Peter lo que Clarissa recuerda fundamentalmente son sus intentos por controlarla a través de las palabras y de la visión del mundo a ellas asociada: "She owed him words: 'sentimental', 'civilized'; they started up every day of her life as if he guarded her" (34).

En esta representación de lo sexual que articula Woolf también resulta interesante contrastar la figura del ave Fénix con la figura clave de la otra canción

21. Eliade recoge numerosas teorías en tomo a la unidad y posterior dicotomía del hombre primordial. destacando las distintas versiones que la filosofía platónica y la teología cristiana aportan acerca de este mito. Desde Platón que describe a ese ser primitivo como "un ser bisexuado, de forma esférica" a Escoto Engena, para quien "la división sexual fue una consecuencia del pecado," vaticinando que "esta división llegará a su fin mediante la reunificación del hombre, que será seguida por la unión escatológica del círculo terrestre con el paraíso" - casualmente, el lugar donde según la tradición, habita el ave Fénix-, todos coinciden en destacar la androginia original del hombre perfecto que no es sino reflejo de la totalidad divina (131-137).

22. El hecho de que las tendencias homoeróticas de Clarissa acaben subsumidas y sublimadas en la heterosexualidad institucional del matrimonio, o sean incluso anuladas en el carácter asexuado del mito del Fénix, podna ser interpretado como un caso de "*lesbian panic*". Patricia Juliana Smith define esta estrategia narrativa como "the disruptive action or reaction that occurs when a character -or, conceivably an author- is either unable or unwilling to confront or reveal her own lesbianism or lesbian desire." (569)

23. Scott también nos remite a Elizabeth Abel para su análisis de la novela en términos de esa doble estructura narrativa: por una parte un argumento pre-edípico y femenino asociado a la arcadia pastoral de Bourton y por otra. un argumento masculino relacionado con el matrimonio y asociado socialmente a Londres (377).

de *Cymbeline*. la alondra, cuyo eco mítico -la metamorfosis de Filomela tras ser violada por Tereo- ya es recogida por Eliot en *The Waste Land* y revestida de connotaciones obscenas.<sup>24</sup> Y es que si con la imagen de la alondra Eliot sugiere precisamente una sobrecarga de significación sexual, con la elección del Fénix Virginia Woolf quiere incidir en el rechazo de lo sexual. Esta negación comienza por el rechazo del cuerpo -significante que el discurso biológico siempre ha vinculado al significado género-, algo que Clarissa manifiesta desde el principio de la novela: "... this body she wore..., this body with all its capacities seemed nothing -nothing at all. She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown..." (11). Este aspecto la diferencia muy claramente de Miss Kilman, un personaje definido precisamente en base a una hipertrofia de lo somático: "For now that the body of Miss Kilman was not before her, it overwhelmed her" (112). De ella dirá Clarissa que huele, que suda, que ayunaría por los austríacos y que se auto-infligiría torturas (12); la describe como "heavy, ugly, commonplace" (111); le repugnan sus "fleshly desires", su naturaleza visceral, su carácter pasional y su fanatismo -"Love and religion!... How detestable, how detestable they are!" (112).

Por otra parte, en Clarissa la evasión de lo sexual la lleva a rechazar cualquier intercambio amoroso basado en estos términos." Así ante Peter se comporta "like a virgin protecting her chastity, respecting privacy" (37); y de su

---

24. Conviene llamar la atención sobre el hecho de que estas canciones fueran compuestas expresamente para ser cantadas por castrados, figuras desde luego, nada desdeñables para la crítica de género. Koestenbaum, por ejemplo, señala la estrecha relación entre la musicología y el psicoanálisis en la valoración que ambas disciplinas hacen de la castración: la musicología desea la plenitud vocal del castrado, mientras que el psicoanálisis considera la castración como la base de la identidad masculina y femenina. Para estos discursos, que insisten en la centralidad del falo ausente/presente, el castrado se conviene en el protagonista de la realidad psíquica (210). Esta teona puede ser adaptada al análisis de género que aquí realizamos si consideramos que la "mutilación" que sufre el castrado y que, al menos en el imaginario colectivo, lo sitúa en una tierra de nadie como no-hombre y no-mujer, tiene su contrapartida artística en el carácter de la *partitura* escrita especialmente para él y que da sentido a la peculiar cualidad de su voz. Esta partitura, en efecto, explora un espacio liminar que no es accesible ni para la voz masculina ni para la femenina, precisamente, de manera paradójica, por incorporar registros de ambas. Un ejemplo bien conocido de esa complejidad lo ilustra la producción de la banda sonora de la película *Farinelli il castrato*, -por cieno, una clara muestra de cómo el género es una categoría que también se "construye" en la música-.

25. Esta negación también podría interpretarse en términos de lo que algunas críticas/académicas (Sue-Ellen Case, Eve K. Sedgwick) han denominado la "deserotización del texto"; esta estrategia tendría como objetivo desviar el foco de interés de una sexualidad no-normativa (*deviant*). Pero en esta misma línea, podría argumentarse que debido a lo que Foucault o la propia Sedgwick denominan "repressive hypothesis", la ausencia o el silenciamiento paradójicamente viene a llamar la atención sobre lo ausente o silenciado.

relación con Richard sabe extraer algunos momentos de aislamiento que guarda para ella sólo: "So the room was an attic; the bed narrow; and lying there reading, for she slept badly, she could not dispel a virginity preserved through childbirth which clung to her like a sheet" (29).<sup>26</sup> La imagen de la monja con la que se identifica -"she felt like a nun who had left the world" (27); "like a nun withdrawing" (29)- sugiere tanto la negación de lo sexual como la negación de lo social, dos aspectos que también coinciden en el rechazo de Septimus a tener hijos con Rezia. Así, lo que en un principio parece una repulsa por el contacto carnal en una idealizada evocación de Shakespeare -"Love between man and woman was repulsive to Shakespeare. The business of copulation was filth to him before the end" (80)-, se traduce en un generalizado desengaño hacia los que le rodean, porque, en definitiva, su demencia lo sitúa en los márgenes de lo social:

One cannot bring children into a world like this. One cannot perpetuate suffering, or increase the breed of these lustful animals, who have no lasting emotions, but only whirls and vanities, eddying them now this way, now that... For the truth is (let her ignore it) that human beings have neither kindness, nor faith, nor charity beyond what serves to increase the pleasure of the moment. (80)

Y es que, al igual que en el ave Fénix, la negación de lo sexual lleva aparejada el rechazo de lo social, de ahí que esa ambivalente figura pueda servirnos como parámetro de la de/reconstrucción de lo genérico (que no es sino la forma en que lo sexual "significa" en lo social).

Esa omnipresencia de lo social es un claro reflejo de la función represora de lo simbólico a la que ya nos hemos referido. Desde el título mismo de la novela, hasta su argumento principal -la fiesta- lo social absorbe y fagocita la existencia de los personajes; y si Clarissa y Septimus son capaces -en las contadas ocasiones que ya hemos analizado- de eludir su poder evocando "fantasmas" semióticos,

---

26. Son bien conocidas las implicaciones que para la ginocntica tiene la imagen del ático como el exilio necesario para la afirmación del sujeto femenino. Pero es oportuno señalar que el "ático" -o la habitación propia- es también uno de esos fetiches del discurso feminista que últimamente ha sido reescrito desde planteamientos menos esencialistas. Maggie Gee, por ejemplo, lejos de considerarlo como el espacio donde se "realiza" lo femenino, lo describe más bien como un lugar de negociación de lo genérico:

... the space where as I write I can be female and male and many other things besides; the space where I can be a shape-shifter. Woolf's brave and difficult struggle for a more plastic, less constricting sense of gender can still show us the way. In this space men and women, readers and writers, can both draw their dreams from the "vastness and variety" of sexual identity that Woolf wrote about in *A Room of One's Own*. It is a beautiful and necessary space. (42-43)

otros personajes son totalmente engullidos en la narrativa social. Lady Bradshaw representa ese caso extremo en cuanto que su identidad es la que definen los otros; de ella sabemos su clase social y su estado civil, pero no su existencia como persona. Sus intereses funcionan en términos de los intereses de su marido: "only the slow sinking, waterlogged, of her will into his. Sweet was her smile; swift her submission" (90); e incluso están delimitados y fosilizados sintácticamente:

But Sir William Bradshaw stopped at the door to look at the picture.  
He looked in the comer for the engraver's name. His wife looked too.  
Sir William Bradshaw was so interested in art. (171)

Como puede verse, la referencia a Lady Bradshaw está encapsulada entre dos frases relativas a Sir William y está articulada por unos elementos -"his", "wife", "too"- que sólo pueden explicarse en relación a la información que ya tenemos sobre su marido. Es el lenguaje de éste lo que impregna de significado la existencia de aquella.

En definitiva, un análisis de la novela en términos de la oposición entre lo semiótico y lo simbólico nos va mostrando a un personaje, Clarissa Dalloway, sujeto a unos roles de género muy definidos, que la autora intenta evadir para así cuestionar la validez del mismo como categoría existencial. Si, como apunta Madan Sarup parafraseando a Kristeva, "any strengthening of the semiotic, which knows no sexual difference, must lead to a weakening of traditional gender divisions" (126), Virginia Woolf estaría proponiendo como alternativa al férreo monologismo de la heterosexualidad, una sexualidad plural y desdibujada. Una de las estrategias utilizadas por Woolf para conseguir dicha evasión es la invocación de la figura mítica del Fénix, porque Clarissa puede a través de ella sublimar lo semiótico, convirtiéndolo en una estructura simbólica que aún de forma aceptable las dicotomías de muerte/resurrección y masculino/femenino. La noción de continuo sexual -una de cuyas posibilidades ya ha quedado ejemplificada en la orientación homoerótica de Clarissa y Septimus- contempla incluso el grado cero, es decir, la negación misma de lo sexual, aspecto que, como hemos visto, queda estructurado dentro de la novela a través de su asociación con el mito del ave Fénix.

Fecha de recepción: 22 - 10 - 1996

## BIBLIOGRAFIA

Anglada Anfruns, Angel (1983) *El mito del ave Fénix*. Barcelona: Bosch.

Armstrong, Isobel (1992) «Virginia Woolf: Founding Feminist or Anxious Influence?» en M. Bengoechea (ed.) *La huella de Virginia Woolf*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de U. Alcalá de Henares, 3-25.

Blotner, Joseph L. (1956) «Mythic Patterns in *To the Lighthouse*», *PMLA*, 71 (4): 547-562.

Eliade, Mircea (1984) *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona: Labor.

Eliot, T.S. (ed.) (1968) *Literary Essays of Ezra Pound*. New York: New Directions.

\_\_\_\_\_ (1970) «Ulysses, Order and Myth», en Robert J. Demrning (ed.) *James Joyce. The Critical Heritage*. London: Routledge, 268-71.

Fitzpatrick, Mary C. (ed. y trad.) (1933) *Lactanti de Ave Phoenixe*. Philadelphia.

Gee, Maggie (1992) «Male and Female in the Woman who Writes», en M. Bengoechea (ed.) *La huella de Virginia Woolf*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de U. Alcalá de Henares, 29-43.

Gilbert, Sandra & Susan Gubar (1988) *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Vol. I. New Haven & London: Yale UP.

Harbord, Janet (1996) «Performing Parts: Gender and Sexuality in Recent Fiction and Theory», *Women: A Cultural Review*, 7 (1): 39-47.

Koestenbaum, Wayne (1991) «The Queen's Throat: (Homo)sexuality and the Art of Singing», en Diana Fuss (ed.) *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. London: Routledge, 205-34.

Kuna, Franz (1978) «The Janus-faced Novel: Conrad, Musil, Kafka, Mann», en Malcolm Bradbury and James McFarlane (eds.) *Modernism: 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin, 443-52.

Lawrence, D.H. (1978) «Love» en *Phoenix*. Harmondsworth: Penguin, 151-156.

Malaxeverría, Ignacio (ed.) (1986) *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela.

Nosworthy J. M. (1991) «Introduction» en William Shakespeare *Cymbeline*. London & New York: Arden Routledge, xi-lxxxiii.

Ostriker, Alicia (1993) «The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking» en Elaine Showalter (ed.) *The New Feminist Criticism; Essays on Women, Literature and Theory* London: Virago Press, 314-338.

Philipson, Morris (1974) «Mrs Dalloway, 'What's the Sense of Your Parties?」» *Critical Inquiry*, 1 (1): 123-48.

Pollard, John (1977) *Birds in Greek Life and Myth*. London: Thames & Hudson

Sarup, Madan (1993) *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*. New York: Harvester.

Scott, Bonnie Kirne (1988) «The Word Split Its Husk: Woolf's Double Vision of Modernist Language», *Modern Fiction Studies*, 4 (3): 371-86.

Seldes, Gilbert (1970) «Review», en Robert J. Demming (ed.) *James Joyce. The Critical Heritage*. London: Routledge, 235-39.

Smith, Patricia Juliana (1995) «'And I Wondered If She Might Kiss Me': Lesbian Panic as Narrative Strategy in British Women's Fictions», *Modern Fiction Studies*, 41 (3-4): 567-607.

Spevack, Marvin (1974) *The Harvard Concordance to Shakespeare*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.

Tomalin, Claire (1992) «Introduction» en Virginia Woolf. *Mrs Dalloway*. Oxford: OUP, xii-xxxii.

Webb, Caroline (1994) «Life After Death: The Allegorical Progress of *Mrs Dalloway*», *Modern Fiction Studies*, 40 (2): 279-98.

White, T.H. (ed.) (1954) *The Book of Beasts*. New York: Putnam.

Woolf, Virginia (1972) «Modern Fiction», en *Collected Essays. Vol. II*. London: The Hogarth Press, 103-10.

\_\_\_\_\_ (1981) *The Diary of Virginia Woolf. Volume 2: 1920-24*. Harmondsworth: Penguin.

\_\_\_\_\_ (1984) *Mrs Dalloway*. London: Granada.

Wyatt, Jean M. (1973) «Mrs Dalloway: Literary Allusion as Structural Metaphor», *PMLA*, 83 (3): 440-51.