



**SANTIAGO R. SANTERBÁS, «Prólogo», a l'edició de  
*Freshwater*, Editorial Lumen, 1979.**

A lo largo de su vida, Virginia Woolf sólo escribió una pieza teatral: *Freshwater. A Comedy*. Sin embargo, y pese a tratarse de una aportación singular al conjunto de su obra —o quién sabe si precisamente por ello—, la propia autora nunca concedió excesiva importancia a esa breve comedia. «La pieza, bastante tonta —anotaría en su diario el 1 de enero de 1935—; pero no voy a molestarme en causar una buena impresión como dramaturgo.»

No deja de ser curioso advertir que los escritores más significativos del denominado Grupo de Bloomsbury, aunque proclives a las representaciones escénicas en cuanto formas lúdicas de comunicación, jamás se embarcaron seriamente en la aventura del teatro. Quizás el libreto de E. M. Forster para la ópera *Billy Budd*, de Benjamin Britten, sea una de las escasas y relativas excepciones que confirman la regla general. Podrían constituir otra opinable excepción los dramas poéticos de T. S. Eliot, si bien sería lícito poner en tela de juicio la estricta vinculación del autor de *Murder in the Cathedral* (Asesinato en la catedral) al Grupo de Bloomsbury.

*Freshwater* —al igual que otros textos menores representados por los «bloomsberries» en sus veladas particulares— no debería ser considerada como una excepción, sino más bien como el reconocimiento tácito de una incompatibilidad personal con las fórmulas convencionales del teatro; fórmulas que, en Inglaterra —haciendo la salvedad de Christopher Fry y del ya mencionado T. S. Eliot—, apenas habrían de experimentar modificaciones sustanciales hasta la aparición, a mediados de los años cuarenta, de los «angry young men».

La técnica narrativa de Virginia Woolf —basada más en la sugerencia que en la declaración explícita— tenía que contrastar radicalmente con una forma literaria caracterizada por el predominio del significado factual sobre el lenguaje implícito. Es sumamente reveladora, a este respecto, una serie de comentarios que la propia Virginia incluyera en su diario el 17 de abril de 1934 (o sea, poco antes de escribir la segunda y definitiva versión de *Freshwater*):

Una idea acerca de Shakespeare: la obra teatral exige llegar a la superficie. De ahí que insista sobre una realidad que la novela no necesita poseer, aunque

podiera tener contacto con la superficie, llegar hasta ese límite. Eso sería trabajar al margen de mi teoría sobre los distintos niveles de la escritura y cómo combinarlos; pues estoy empezando a pensar en esa combinación como en algo necesario. Esa particular relación con la superficie le es impuesta forzosamente al dramaturgo: ¿hasta qué punto influyó en Shakespeare?

En *Freshwater*, Virginia Woolf alcanzaría esa superficie metodológicamente prohibida a la novelista; más aún, la rebasaría hasta trabar contacto, no con una realidad explícita, sino con una realidad hiperbólica, deformada por exceso. Virginia siempre calificó a su único producto teatral de «farsa», «chiste» o «broma»; y no olvidemos —así lo comprobó Bergson a comienzo de siglo— que la deformación premeditada es uno de los ingredientes fundamentales de lo cómico. Sin embargo, esa distorsión no se originaría, como en el esperpento valleinclanesco, al reflejarse la realidad en los espejos cóncavos de algún hipotético «cat's alley», sino en los ojos irónicos de una mujer demasiado inteligente para despreciar el valor terapéutico de un heterodoxo capricho literario.

Virginia Woolf escribió la primera versión de *Freshwater* en 1923. En una anotación de su diario correspondiente al 8 de julio, Virginia expresaba la esperanza de concluir la comedia al día siguiente, dando asimismo a entender que dicha tarea constituía un gran alivio en su agobiante trabajo cotidiano. No obstante, en una carta remitida seis meses más tarde a su hermana Vanessa, se lamentaba de no haber podido cumplir su propósito: «Podría escribir algo mucho mejor si tuviese un poco más de tiempo para ello; y preveo que todo este asunto es bastante más comprometido de lo que yo pensaba». El manuscrito de *Freshwater* penetraría sigilosamente en el cajón sin fondo de las buenas intenciones.

El abandono de la primera versión de *Freshwater* no supuso, afortunadamente, ninguna frustración personal: se justificaba por el exceso de actividad que, aquel año, se acumuló sobre Virginia. Durante el primer trimestre de 1923, los Woolf habían permanecido en Hogarth House, residencia habitual del matrimonio y sede de la aún embrionaria y casi artesanal Hogarth Press. La noticia de la prematura muerte de Katherine Mansfield, acaecida el 9 de enero, afectó profundamente a Virginia, causándole una



intensa depresión, de la que no se repondría hasta transcurridas varias semanas; las relaciones entre ambas escritoras habían estado dominadas por una mezcla de admiración y desconfianza recíprocas, pero la circunstancia de la muerte borraba todos los antagonismos y destruía la contingencia de una rivalidad nunca formulada. A finales de marzo, Virginia y Leonard Woolf emprendieron un viaje por España; del 4 al 13 de abril disfrutaron de la hospitalidad de su compatriota Gerald Brenan, asentado en el pueblecito granadino de Yegen. De regreso a Inglaterra, los Woolf se alojaron nuevamente en Hogarth House; pero, al llegar el verano, se trasladaron a Monk's House, una modesta casa de campo situada en las afueras de Rodmell (Sussex). Durante los meses de agosto y septiembre, Monk's House estuvo saturada de invitados: Lytton Strachey, Dora Carrington, Ralph Partridge y E. M. Forster, entre otros. Del 7 al 10 de septiembre, Virginia y Leonard visitaron en Lulworth a John Maynard Keynes y a Lydia Lopokova. En octubre regresaron de nuevo a Hogarth House. Virginia había comenzado a sentir el peso de la soledad; según ella, Hogarth House estaba excesivamente aislada, y los constantes viajes de ida y vuelta a Londres representaban tiempo perdido, incremento de gastos y fatigas

innecesarias. Leonard, por su parte, temía que el ajetreo de la gran metrópoli afectase desfavorablemente el equilibrio mental de su esposa. Pero Virginia insistía: era preciso encontrar una casa en Londres y, a ser posible, en el barrio de Bloomsbury. Durante el otoño, Virginia se dedicó sin tregua a la búsqueda de vivienda. Al fin, en enero de 1924, hallaría lo que tan afanosamente había estado persiguiendo: una casa amplia, de ladrillo oscuro, integrada en un bloque construido a comienzos del siglo XIX, en el flanco meridional de Tavistock Square.

Pese a los viajes, las gestiones inmobiliarias y los compromisos sociales, Virginia Woolf, cuya estabilidad mental pareció haber estado exenta de riesgos graves a lo largo de 1923, tuvo ocasión de desarrollar una ardua tarea creadora. Además de revisar *The Common Reader*, dedicó la mayor parte de su tiempo a trabajar en una de sus novelas más importantes, «The Hours» (Las Horas), aún no rebautizada con el título definitivo de *Mrs. Dalloway*. Cabe incluso suponer que había comenzado el pergeño de «Mr. Bennet y Mrs. Brown», ensayo que, en forma de conferencia, daría a conocer a los «Heretics» de Cambridge a mediados de mayo de 1924, y que, en opinión

de Quentin Bell, sobrino y biógrafo de Virginia, ha de ser considerado como el «manifiesto particular» de la escritora.

Así, pues, la primera versión de *Freshwater* resultó ser el fruto fallido de unos escasos y excepcionales «ratos libres»: un afable y regocijante capricho que, como tal, debió ceder la preeminencia a obras de mayor envergadura y, lo que es más grave, a ocupaciones extraliterarias. Fue sepultado, como queda dicho, en el insondable cajón de los proyectos. Habrían de transcurrir doce años hasta su resurrección.

A mediados de la época de los treinta, los supervivientes del Grupo de Bloomsbury —Leonard y Virginia, Vanessa y Clive Bell, Duncan Grant, Desmond MacCarthy, Maynard y Lydia Keynes...—, reforzados por miembros de generaciones más jóvenes, implantaron la costumbre de celebrar esporádicas veladas teatrales «en petit comité». Por esa época, los antiguos «bloomsberries» habían cumplido ya los cincuenta. E incluso habían fallecido algunos de los miembros esenciales del primitivo Grupo: Thoby Stephen, Lytton Strachey y Roger Fry. La propia Virginia escribiría en su diario el 3 de diciembre de 1934: «Nosotros —Bloomsbury— hemos muerto». No obstante,

el espíritu de tales veladas detentaría nuevamente el clima lúdico, exquisito y desenfadado que presidiera sus tertulias y reuniones de antaño. Lucio P. Ruotolo, en su prólogo a la primera edición de *Freshwater*, nos proporciona algunos datos francamente sabrosos:

Estos espectáculos se iniciaron con una representación del *Comus*, de Milton, en una versión asainetada que, en palabras de la misma Virginia, era «sublimemente obscena». Entre las primeras comedias, señala David Garnett en su autobiografía, hubo una titulada «Don't Be Frightened, or Pippington Park», inspirada en una noticia de prensa acerca de un adinerado caballero que había abordado con propósitos deshonestos a una joven en el parque. Vanessa Bell hacía el papel de víctima, y en el último acto interpretaban un «pas de deux» Lydia Lopokova y Maynard Keynes. Una obra escrita por Quentin Bell presentaba su propia casa, en Charleston, como si se tratase de unas ruinas arqueológicas visitadas por turistas en un futuro remoto. Bell también recuerda un drama cómico en cuplés rimados titulado «The Last



Days of Old Pompeii». Las representaciones se celebraban en los domicilios de unos y otros.

Aquellas jocundas veladas se prolongaron hasta el comienzo de la segunda guerra mundial. La última fue la celebrada el 6 de enero de 1940 en Charleston, con ocasión del vigesimoprimer cumpleaños de Angelica, la hija de Vanessa Bell. En su biografía de Virginia Woolf, Quentin Bell resume el desarrollo de la sesión:

Lydia (Lopokova) bailó por última vez, y Duncan (Grant) bailó con ella; Marjorie Strachey cantó «The Lost Chord»; un joven refugiado alemán hizo una parodia del Führer; y Virginia obsequió al público con «The Last Rose of Summer», poema del que recitó, acaso inventándolos, un gran número de versos. Aunque todos estaban alegres, sabían que ya no habría más diversiones como aquélla.

El estreno de la segunda y definitiva versión de *Freshwater* debe inscribirse en esa serie de veladas íntimas. Tuvo lugar en el estudio de Vanessa Bell, en 8 Fitzroy Street, a las nueve y media de la noche del viernes 8 de enero de 1935. [...] Al levantarse —o mejor dicho, descorrerse— el telón, el

escenario representaba el estudio de la fotógrafo Julia Margaret Cameron en Freshwater Bay (Isla de Wight). En escena, la propia Mrs. Cameron, su marido, el pintor G. F. Watts y la actriz Ellen Terry: poco después aparecía el poeta Alfred Tennyson. Se trataba, pues, de una recreación histórica, fabulosamente libre y —como el lector podrá juzgar por sí mismo— un tanto irreverente, de situaciones reales acontecidas en la época victoriana. Virginia Woolf siempre había profesado un gran afecto, no exento de ironía, a la pintoresca figura de su tía-abuela Julia M. Cameron; incluso había escrito una breve semblanza de la célebre fotógrafo para el libro *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women* (Fotografías victorianas de hombres famosos y mujeres hermosas). [...] La incesante actividad de Julia M. Cameron en Freshwater se desplegaba en una doble dirección. Por una parte, se dedicaba fervorosamente a la fotografía; un aspecto accesorio, pero inevitable, de esta dedicación se cifraba en la afanosa, constante y a veces disparatada búsqueda de modelos. Por otra parte, mantenía una intensa vida social, cristalizada primordialmente en torno a la figura de Tennyson. [...]

Pero *Freshwater* no se limitaba, naturalmente, a glosar la personalidad de Julia M. Cameron. La era victoriana ofrecía en sí misma una elevada dosis de sugestión y unas posibilidades satíricas que Virginia Woolf no podía desaprovechar. Y así, el personaje de Mrs. Cameron se vio enriquecido, si no desbordado, por la presencia de otros seres vinculados en la vida real a la eximia pionera de la fotografía. Algunos de ellos habían sido famosos: Alfred Tennyson, G. F. Watts, Ellen Terry y, ¡cómo no!, la mismísima reina Victoria. Otros —como Charles Hay Cameron o Mary Magdalen— pertenecían al círculo familiar o doméstico de Julia M. Cameron. Virginia incluiría también un personaje absolutamente imaginario, el teniente de navío John Craig, y dos extraños animales: un tití y una marsopa.

Podría temerse que una escritora como Virginia Woolf, dedicada principalmente a la novela y —en menor medida— al ensayo, hubiese de incurrir en fallos técnicos a la hora de componer una pieza de teatro. Pero no es así. *Freshwater* no aspiraba a ser una obra «realista» —en el sentido que convencionalmente se suele conferir a este vocablo cuando de creaciones escénicas se trata—, ni tan

siquiera una pieza nutrida de un denso contenido ideológico o simbólico, sino una farsa poética, irrespetuosa y jovial, sembrada de innumerables alusiones íntimas y guiños eruditos. Sin intentar rebasar jamás tales límites, Virginia supo mostrarse como una notable dominadora de lo que se ha dado en llamar «carpintería teatral»; en *Freshwater* no hay situaciones de relleno, pérdidas de ritmo ni desequilibrios estructurales. Ese dominio de la eficacia escénica y de sus recursos técnicos no debe asombrar a quienes hayan leído *Between the Acts* (Entre actos), la última de las grandes novelas de Virginia, en cuyas páginas se desarrolla, como trasfondo de la acción sustantiva, una representación de aficionados tan inefable como inteligentemente construida. [...]