

01020

1

1 ej.

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

El recurso poético en cuatro novelas experimentales de
Virginia Wolf

Tesis que presenta:

Alberro Lizón, Ana Luisa

Para obtener el título de:

Licenciado en Letras Modernas Inglesas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1999

269683



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

2020
Regio.
1

El recurso poético en cuatro novelas experimentales
de Virginia Woolf.

Tesina que presenta

Ana Luisa Alberro Lizón

Como parte de los requisitos para optar al

Título de Licenciado en Letras Modernas. INGLÉSAS



U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Jefatura de la División del
Sistema Universidad Abierta

1999

INDICE.

- I. Introducción p. 3
- II. El Modernismo (1890-1930) y algunas obras experimentales de Virginia Woolf p. 6
- III. Los matices líricos de la obra novelística experimental de Virginia Woolf y la propuesta literaria woolfiana p. 12
 - III.1 Bloques compactos: el manejo de ciertos recursos poéticos concretos en *Mrs. Dalloway* p. 16
 - III.2 Bloques abstractos : el manejo de ciertos recursos poéticos abstractos en *To the Lighthouse*, *Orlando* y *The Waves* p. 29
- IV. Conclusión p. 42
- V. Notas p. 47

Agradecimientos.

Agradezco a todas las mujeres que, como Virginia Woolf, optaron por ser fieles a sí mismas. Agradezco a Ana Lizón, quien a temprana edad me introdujo a *A Room of One's Own*, y a Raquel Serur, Marina Fe y Guillermo Quintero por sus correcciones. También agradezco a Aurelia Álvarez , Guadalupe Castro, Argentina Rodriguez y a Colin White.

I. INTRODUCCIÓN

Elegir los textos de Virginia Woolf como tema de tesina es un reto ya que existe una gran cantidad de razones para no hacerlo. Una excursión por ese maravilloso legado a la cultura que es *The British Library* puede ser suficiente para desanimar a cualquiera. Ahí el aspirante rápidamente encontrará reducida su inspiración, principalmente por el inagotable número de títulos ya publicados sobre esta autora, a los cuales no se le va permitir acceder ya que están reservados para personas que cuentan con el privilegio de tener una credencial de investigador. Una razón más para el desánimo. Si su afán resiste y persiste, entrará a la red de Internet para continuar su investigación, pero el resultado será una multiplicación tal de textos críticos que desafiará su capacidad de perseverancia.

El siguiente trabajo es el resultado de un verdadero interés por la técnica narrativa de Virginia Woolf. Una y otra vez me hacía la misma pregunta: ¿cómo procede Virginia Woolf como narradora que tiene tal capacidad de atrapar al lector? A lo largo de este ensayo he hallado una respuesta. Mi intención es desglosar ciertos aspectos del código narrativo woolfiano con el objeto de aclarar algunos de los recursos poéticos, tanto concretos como abstractos, que rodean la obra de un aura lírica. Y puesto que existe cierta coincidencia entre la técnica narrativa que emplea la autora como novelista y lo que propone como ensayista, decidí incluir de manera complementaria algunas de sus propuestas teóricas. Debo aclarar que no se trata de demostrar que existe una coincidencia perfecta entre la novelista y la ensayista, sino

más bien de señalar algunas similitudes que considero importantes para una mejor apreciación de los textos literarios woolfianos.

Con el propósito de un intento por entender mejor el calificativo que se le ha dado a Virginia Woolf de escritora lírica, quise concentrarme en cuatro de sus obras experimentales, *Mrs. Dalloway*, *To The Lighthouse*, *Orlando* y *The Waves*, tomando en cuenta que su experimentación abarca toda su obra desde *Jacob´s Room* (1922) hasta *The Waves* (1931) de donde se brinca hasta su novela póstuma *Between the Acts* (1941). Las primeras novelas de Virginia Woolf tanto como la penúltima: *The Voyage Out* (1912), *Night and Day* (1919) y *The Years* (1927) se consideran más dentro del realismo convencional. Es en el periodo intermedio de Virginia Woolf donde la autora experimenta ampliamente con cambios en la forma narrativa, intercala el fluir de la conciencia y deja las convenciones de tiempo lineal de lado para captar lo que para ella es “la esencia de la vida” y para James Joyce “epifanía”.

Trataré de mostrar cómo procede Virginia Woolf mediante bloques poéticos en sus obras experimentales. El análisis pone énfasis en aquellas obras de Virginia Woolf que la alejan de la tradición previa de la literatura y la acercan al Modernismo. Con sus peculiaridades, cada novela rompe con esquemas tanto de tiempo, y espacio, como de contenido. Se enfatizan a la vez, algunas de las ideas de Virginia Woolf sobre el novelar y en todas se trabaja por igual con material poético. Por un lado son novelas experimentales y por el otro son líricas. Cabe subrayar que el aspecto lírico de la narrativa de Woolf no queda limitado a su novela experimental sino que se extiende a toda la obra, cuya raíz fundamental es su estilo poético. Sin ser éste exclusivo de su periodo experimental, es en él donde la autora hace gala de un estilo narrativo lírico:

donde recursos experimentales como el tiempo y el espacio enfatizan el *motivo* y el *leitmotiv* ; y donde recursos poéticos propios de la retórica, como son la aliteración y la anáfora, se ponen a disposición de una voluntad narrativa nueva, llena de exigencias. El trabajo que se propone en esta tesina es mostrar, mediante una lectura atenta de las novelas de Virginia Woolf, cómo aparecen en su narrativa ciertos elementos propios de la poesía. Se considera a Virginia Woolf como una de las autoras que introducen el Modernismo en Inglaterra, sin embargo son matices los que separan su obra tradicional de su obra experimental. El enfoque de este trabajo recae sobre el estilo poético woolfiano, ese mismo estilo que ha hecho de su obra un parteaguas en la literatura del siglo veinte.

II. EL MODERNISMO (1890-1930) Y CUATRO OBRAS EXPERIMENTALES DE VIRGINIA WOOLF.

In or about December, 1910, human nature changed. All human relations have shifted - those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct and literature.

Virginia Woolf
"Mr. Bennet and Mrs.

Brown"

En esta cita de Virginia Woolf se trasluce un movimiento social y artístico que se ha nombrado Modernismo.ⁱ Este, como cualquier otro movimiento artístico, no posee una partida de nacimiento con una fecha exacta. Como dice G.M. Trevelyan: Unlike dates, periods are not facts. They are retrospective conceptions that we form about past events, useful to focus discussion, but very often leading historical thought astray.ⁱⁱ Se da, eso sí, cierta coincidencia europea en todos los estamentos de la creación artística. Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges Braque surgen al mismo tiempo que Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky y que las novelas de Marcel Proust, Thomas Mann, Franz Kafka, o el verso libre de Rainer Maria Rilke, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, y el drama de Bertolt Brecht y Frank Wedekind, entre otros. Y dentro de la tradición literaria inglesa se incluye a Joseph Conrad, James Joyce, D.H. Lawrence, E.M. Forster, Ford Madox Ford, W.B. Yeats, T.S. Eliot y Ezra Pound entre otros.

Esta cierta coincidencia que une a los creadores del Modernismo se funda en un denominador común que se vuelve protagonista en toda obra del periodo : “their remarkably high - degree of self - signature”ⁱⁱⁱ que resulta de lo que Richard Ellman y Charles Feidelson definen, en *The Modern Tradition*, como las bases del movimiento: “Modernism strongly implies some sort of historical discontinuity, either a liberation from inherited patterns or, at another extreme, deprivation and disinheritance.”^{iv}

Por medio de estos creadores, durante las últimas décadas del siglo XIX el Modernismo artístico entra en vigor como una respuesta a los índices del mundo nuevo. Veintidós años antes del “1910” escrito por Virginia Woolf, en 1888, Nietzsche, desde el continente europeo, anuncia la inminencia de una revalidación de todos los valores. El Modernismo como movimiento o tendencia es la expresión artística o creativa de este mundo desconocido, un mundo cambiante, un mundo que necesariamente plantea la necesidad prevista por Nietzsche de revalidarse.

Desde el punto de vista estrictamente literario, el movimiento se interesa en los temas de pérdida y desunión, al igual que de una emancipación artística, siendo el ejemplo más claro la obra de James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Estos temas también fueron objeto de reflexión por parte de Virginia Woolf; en *The Waves* vemos el primer tema y en *Orlando: A Biography* el segundo.

El Modernismo cobra fuerzas con obras como *The Waves*, que delinea su separación de la narrativa tradicional de una manera marcadamente clara. En la tradición literaria inglesa se aprecia en éste periodo una doble vía que separa a los autores que optaron por mantenerse aliados a las costumbres literarias previas al movimiento en cuestión de los autores que buscaron maneras de hallar propias

respuestas ante los nuevos estímulos. Entre los segundos destacan dentro de la literatura inglesa, sin ser todos ingleses, William Butler Yeats, T.S. Eliot, Ford Madox Ford, Ezra Pound, Joseph Conrad, James Joyce, Dorothy Richardson, Jean Rhys, y Virginia Woolf entre otros. Estos autores intentan captar las esencias de la vida usando una técnica que deja de ser detallista, deja de “contar” y opta por “evocar”.

Como ya se ha insinuado, aún persisten las dificultades para definir este periodo con precisión y exactitud. Sus fechas aproximadas oscilan entre 1890 y 1930 para el movimiento europeo, según los escritores Malcolm Bradbury y James McFarlane, en su libro *Modernism, A Guide to European Literature* y entre aproximadamente 1914 y 1939 en la literatura inglesa según las editoras Sandra Gilbert y Susan Guber. El Modernismo es una tendencia y de cierta forma una respuesta creativa que surge a consecuencia de los grandes cambios impuestos por la modernidad, los cuales motivaron a sus creadores a explorar y experimentar. Es así como el Modernismo da lugar a una variedad de reacciones artísticas. Sus artistas coinciden en ciertos denominadores comunes, como el de enfatizar a la forma sobre el contenido y, como un carácter intrínsecamente introspectivo de sus expresiones. El resultado narrativo de romper con la tradición previa empleo el fluir de la conciencia - recurso narrativo cuyo fin es una mayor penetración en la subjetividad del ser humano tal como parece manifestarse a través de un proceso mental. Esto se logra a través de técnicas narrativas que permiten una fragmentación en las obras y que se apoyan en el fluir de la conciencia. Desde la óptica del lector vemos estos denominadores plasmados en la novela de *The Waves* de Virginia Woolf. *The Waves* es una novela que resalta - lo que para el Modernismo es vital - la fragmentación de la forma:

Initially, the emphasis is on fragmentation, on the breaking up and the progressive disintegration of those meticulously constructed systems and types and absolutes that lived on from the earlier years of the century ... As a second stage - though, as in the case of all these changes, never in obedience to any tidy or consistente chronological pattern - there came a restructuring of parts, a re-relating of the fragmented concepts, a re-ordering of linguistic entities to match what was felt to be the new order of reality.^y

En *The Waves* tenemos una obra que carece de interés en términos de contenido y se viste de forma. La pregunta ¿qué pasa verdaderamente en *The Waves* en cuanto a acción? es interesante. Nada realmente pasa en la novela porque la acción queda limitada a una serie de monólogos. Lo que encontramos en *The Waves* es una novela que acentua la forma. La forma plasma una serie de monólogos que a veces reflejan “moments of being”. Cada uno de los seis personajes de la novela está unido por lazos que hacen que sus pensamientos frecuentemente se fundan entre sí, creando una especie de “seis personajes en uno” y reflejando una relación netamente simbiótica. Sirva de ejemplo el siguiente pasaje (sobre el encuentro de los seis personajes en un restaurante de la ciudad de Londres) que muestra esta unión de pensamiento:

“Now once more, said Louis, as we are about to part, having paid our bill, the circle in our blood, broken so often, so sharply, for we are so different, closes in a ring. Something is made. Yes, as we rise and fidget, a little nervously, we pray, holding in our hands this common feeling. Do not move, do not let the swing door cut to pieces the thing that we have made, that globes itself here, among these lights, these peelings, this litter of bread crumbs and people passing. Do not move, do not go. Hold it forever.

Let us hold it for one moment, said Jinny; love, hatred, by whatever name you call it, this globe whose walls are made of Percival, of youth and beauty, and something so deep sunk within us that we shall perhaps never make this moment out of one man again.

Forests and far countries on the other side of the world, said Rhoda, are in it; seas and jungles; the howling of jackals and moonlight falling upon some high peak where the eagle soars.

Happiness is in it, said Neville, and the quiet of ordinary things. A table, a chair, a book with a paper - knife stuck between the pages. And the petal falling from the rose, and the light flickering as we sit silent, or, perhaps, bethinking us of some trifle, suddenly speak.

Week - days are in it, said Susan. Monday, Tuesday, Wednesday; the horses going up to the fields, and the horses returning; the rooks rising and falling, and catching the elmtrees in their net, whether it is April, whether it is November.

What is to come is in it, said Bernard. That is the last drop and the brightest we let fall like some supernail quicksilver into the swelling and splendid moment created by us from Percival. What is to come? I ask, brushing the crumbs from my waistcoat, what is outside? We have proved, sitting eating, sitting talking, that we can add to the treasury of moments. We are not slaves bound to suffer incessantly unrecorded petty blows on our bent backs. We are not sheep either, following a master. We are creators. We too have made something that will join the innumerable congregations of past time. We too, as we put on our hats and push open the door, stride not into chaos, but into a world that our own force can subjugate and make part of the illumined and everlasting road.”^{vi}

Este es un pasaje paradigmático de *The Waves*. Aún cuando la novela carece de diálogos, sus personajes están en constante comunicación y la autora es cuidadosa de darles igual espacio a cada uno de los seis. Mediante el recurso de la asociación de ideas vincula a un personaje con otro en momentos sucesivos de la novela. Se crea así el misterio de la comunicación, no dialógica pero sí verbal en la sustancia del pensamiento. En suma, la estructura de esta novela está construida con gran cuidado, con técnicas que permiten a la autora experimentar de manera muy singular con lo abstracto, lo fragmentario y lo real. *The Waves* aparece así como una de las novelas de Virginia Woolf^{vii} que más comparte las características del Modernismo.

Las tendencias modernistas de los escritores antes mencionados son claras. Como sugiere Malcolm Bradbury, ellos responden con sus obras a la incertidumbre de la sociedad.^{viii} Todos están conscientes de la incertidumbre que se genera ante un mundo que deja atrás, que cierra la época victoriana. ¿Quién mejor que William Butler Yeats, en “The Second Coming” o T.S. Eliot en “The Hollow Men” o en “The Waste Land” para mostrarnos el aire que se respira en ese mundo renovado? Todos ellos plasmaron artísticamente las dudas y certezas que son parte ya de la vida en el mundo “moderno”. En todos ellos se abrió la necesidad de reconocer ese mundo nuevo y de reflejarlo en sus obras. En 1902, con *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, la novela Modernista encuentra en su técnica de romper radicalmente con los esquemas convencionales de espacio y tiempo, forma y contenido, una manera inovadora de penetrar con profundidad en la mente humana. James Joyce le sigue en esta exploración al publicar en 1916 *A Portrait of the Artist as a Young Man*, y unos años después, en 1922, *Ulysses*. Las exploraciones de ambos autores señalan el camino a otros escritores interesados. A Virginia Woolf la guían en la construcción de un camino propio. Lo que para James Joyce por ejemplo, era una “epifanía” - una repentina manifestación espiritual con todo su esplendor, sea en un gesto o en una frase memorable, para Virginia Woolf podría verse traducido en algo más humilde, trascendental y menos sobrenatural, simplemente “moments of being”. Más adelante regresaremos a esta idea.

III. LOS MaticES LÍRICOS Y LA PROPUESTA LITERARIA WOOLFIANA

A lo largo de la obra de Virginia Woolf se pueden apreciar matices propios de la poesía lírica que nos llevan necesariamente a pensar cómo se plantea y cómo resuelve Virginia Woolf el problema de su técnica narrativa. Los rasgos que la narrativa de Virginia Woolf comparte con la poesía lírica son tanto una fluidez como la utilización de recursos poéticos concretos y abstractos. En su obra experimental hay una mayor concentración de éstos últimos ya que es en esta etapa de su creación literaria donde expone con mayor nitidez su técnica de volcar el sentimiento y de trabajar una serie de motivos mediante un proceso de asociación. Virginia Woolf parece haber sabido que una manera de escribir, para que el lector sienta eso que sienten los personajes, es recurrir a los sentidos. Busca una respuesta a su peculiar interés por contar las cosas de tal manera que el lector atestigüe los procesos mentales de sus personajes en su continuo fluir, recurriendo a recursos poéticos y halla un estilo poético, femenino y modernista.

El aspecto poético que permea la obra novelística de Woolf es un parteaguas en la larga tradición literaria inglesa. En periodos anteriores se había dado poesía narrativa que se asemejaba a la prosa, pero lo contrario era poco común. Virginia Woolf anuncia en su ensayo *The Narrow Bridge of Art* la inminente muerte de la poesía al no prestar sus servicios con la libertad que sabía prestárselos a las generaciones anteriores. Dice Virginia Woolf :

... the failure of poetry to serve us as it has served so many generations of our fathers. Poetry is not lending her services to us as freely as she did to them. The great channel of expression which has carried away so much energy, so much genius, seems to have narrowed itself or to have turned aside. ^{ix}

Según Virginia Woolf, “On all sides writers are attempting what they cannot achieve, are forcing the form they use to contain a meaning which is strange to it.”^x La muerte inminente de la poesía ha generado un “impulso poético” que crea la necesidad de ser plasmado o incorporado en otras áreas para sobrevivir. Virginia Woolf responde a esta necesidad, con un estilo narrativo lírico. Ella pronostica una muerte inminente de la poesía que por lo tanto genera la necesidad de ser incorporada en la narrativa. Para esto, la literatura requiere una renovación. Sin renovarse no podrá incorporar el “impulso poético” en su estructura. La autora busca, como otros escritores del Modernismo, su manera de otorgar a la narrativa contenidos que formalmente resultaban ajenos a la tradición novelística. Pretende, al igual que esos otros autores, enfatizar lo subjetivo de la experiencia humana. A través de bloques concretos, Virginia Woolf expresa la subjetividad humana y capta “moments of being”. Indirectamente, Virginia Woolf parece unirse a James Joyce, quien:

... believed it was for the man of letters to record epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments... Imagine my glimpse of that clock as the gropings

of a spiritual eye which seeks to adjust its vision to an exact focus. The moment the focus is reached the object is epiphanized. ^{xi}

Vemos esporádicamente en su obra de Virginia Woolf ciertas frases “claves”, a veces repetidas como “She threw a penny in the Serpentine; never anything more” en *Mrs. Dalloway*, o “She had had her vision” en *To The Lighthouse* que se prestan a un enfoque cercano a la epifanía de James Joyce, y en todo caso para interpretaciones no-literales. Sin embargo, la experimentación de la autora por encapsular: “moments of being ... a description of those luminous experiences which remain in the memory after the chaff of everyday life has been discarded”^{xii} se distingue de las epifanía de James Joyce. Estas manifestaciones de Virginia Woolf serán analizadas en detalle, a través de bloques poéticos en este trabajo

La autora se une a otros autores en su esfuerzo por moldear la forma narrativa para poderla dotar de *significados* que antes le eran ajenos. Estos *significados* aparecen en su obra como el espacio antes llenado por la poesía. Al observar que ha habido un *acotamiento* del arte literario que requiere cubrirse con la novela, Virginia Woolf se empeña en lograr extender y ensanchar el significado de la prosa, lo cual le conduce a recursos poéticos.

Al hablar de poesía siempre nos topamos con una de sus características que la diferencia de la prosa y que presenta una dificultad para ésta: su aspecto compacto. ¿Cómo comparar prosa con poesía si, por lo general, ésta última puede precisar conceptos, sensaciones, reflexiones y descripciones en un espacio notablemente menor?

Virginia Woolf, consciente de esta dificultad, encuentra una manera de superarla partiendo de la idea de que:

(...) everything in a work of art should be mastered and ordered. His effort (the author's) will be to generalize and split up. Instead of enumerating details he will mould blocks. ^{xiii}

Por ello, y ésta es nuestra tesis, Virginia Woolf está innovando al intercalar en su prosa lo que se propone en éste trabajo llamar, *bloques compactos* y *bloques abstractos*. Los *bloques compactos* funcionan en las novelas experimentales de Virginia Woolf, de manera muy semejante a la poesía. Se les otorga la autonomía poética que permite la posibilidad de verlos plasmados en verso libre. Estos *bloques* se caracterizan por su capacidad de dar una gran cantidad de información en un espacio bien determinado. Para que el lector comprenda cómo procede Virginia Woolf daremos ejemplos detallados de este primer tipo de *bloques* más adelante en este ensayo, al analizar *Mrs. Dalloway*.

El segundo tipo de *bloques* son de carácter más abstracto y proceden por asociación y acumulación. Es decir, agrupan ideas que se repiten a lo largo de la narración aparentemente fragmentada, pero unida en motivos y por *leitmotif*. Así, la narrativa modernista experimental de Virginia Woolf refleja un interés por unir su misma fragmentareidad. Es decir, si bien su literatura es fragmentaria, sutilmente muestra por igual cierta unidad. En la arquitectura de ambos tipos de bloques subsiste la actitud de crear una prosa poética. Al sostenerse por estos bloques, Virginia Woolf materializa su necesidad de fundir prosa con poesía, creando una narrativa que se ha llamado lírica.

III.1 Bloques compactos : el manejo de ciertos recursos poéticos en *Mrs. Dalloway*

Sin necesidad de acudir a una estructura poética de verso libre, la actitud literaria de Virginia Woolf es poética. Para reforzarla, ella emplea en su narrativa, ciertos recursos propios de la poesía que si aislamos algunos pasajes de la novela *Mrs. Dalloway* se pueden apreciar. Nos proponemos comenzar esta exploración de Virginia Woolf, simplemente por la paráfrasis de algunos pasajes claves de esta novela, así el lector podrá atestiguar la facilidad que cierta prosa woolfiana tiene para ser parafrasiada a la vez que el domino poético de la autora. A continuación tomamos de forma aislada un pasaje de *Mrs. Dalloway*, que contiene un bloque compacto. En este pasaje Virginia Woolf logra liberar a los sentimientos y las ideas de la señora Dalloway de tal manera que caigan espontáneamente. El pasaje ejemplifica su actitud poética, a la vez que los recursos poéticos empleados.

“In people’s eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment in June.”

Este mismo texto podría leerse así:

In people’s eyes,

in the swing, tramp, and trudge;

*in the bellow and the uproar;
the carriages, motor cars,
omnibuses, vans,
sandwich men shuffling and swinging;
brass bands; barrel organs;
in the triumph and the jingle
and the strange high singing of
some aeroplane overhead was
what she loved; life; London;
this moment in June.^{xiv}*

Este ejemplo hace patente como fluye la conciencia de Clarissa Dalloway y se presta para observar las peculiaridades y repeticiones de la técnica woolfiana. El “bloque compacto” consiste en *volcar*, como diría Helena Beristáin, o sea en derramar una serie de imágenes entrecruzados indistintamente de tal modo que dejen indemne su finalidad: en este ejemplo la finalidad es expresar todas “esas cosas” que fascinan y apasionan al personaje de Clarissa Dalloway. Dado que el término “volcar” será utilizado ampliamente en esta primera parte de este ensayo, cabe detenernos a elaborarlo un poco más. Según explica Helena Beristáin:

En principio, la poesía lírica no narra, no describe. Las narraciones o descripciones que en apariencia puedan hallarse en un poema lírico, se subordinan totalmente a la necesidad de expresión de la subjetividad ... En ella se *vuelca* lo que se siente....^{xv}

El pasaje es un ejemplo de un momento especial en la vida de Mrs. Dalloway, uno de esos “moments of being” en que hay mayor lucidez en la vida. La autora pretende plasmar esta toma de conciencia de su personaje en toda su espontaneidad. Para esto, atrapa el momento y lo encierra en un bloque concreto en donde se vuelca todo lo que el personaje siente. Es así como encontramos una serie de información dada al azar aunque unida por un encabezamiento que la autora cuida de dar hasta el final de su lista: “was what she loved”. El bloque capta a la subjetividad del personaje en el acto preciso de sumar a esas cosas que tanto le apasionan al personaje de *Clarissa Dalloway*. La técnica apreciada en el bloque de volcar, hace que el lector copartícipe en el proceso de la toma de conciencia del personaje. ES así como Virginia Woolf extrae de la vida de la señora Dalloway un momento revelador y lo aísla. Lo separa del resto de la narración a través de un bloque. No es un momento espectacular, ni pretende serlo pero sí es único. Lo que lo hace ser único es subjetivo para el personaje y revelador, pero compartido para el lector por la manera en que Virginia Woolf lo presenta, ya que el lector queda atrapado por la conciencia de Clarissa y se ve involucrado en esa larga lista de cosas que al principio le escapa su finalidad pero que culminan por ser “esas cosas” que le fascina al personaje: “what she loved”.

La técnica del bloque compacto es netamente acumulativa. Comienza primero por el empleo de un lenguaje aislado del demás, con lo cual hacen una separación que anuncia la inminencia de algo distinto. Sigue por “volcar” una serie de imágenes espontáneamente y culmina finalmente por resumir el sentido de esas imágenes que entran a la mente del lector, como entrarán a la mente del personaje, es decir, al azar.

Es así como hasta las palabras que encierran al bloque “was what she loved”, el lector ignora lo que se está resumiendo, pero se siente atrapado. Esta ingeniosa técnica garantiza primero la coparticipación del lector para conducirlo después a una revelación: “was what she loved”. El lector acompaña al personaje en su acto de tomar conciencia; él se encuentra dentro de la mente del personaje cuando los “moments of being”, son evocados. ¿Pero como logra Virginia Woolf primero aislar al pasaje para después hacerle al lector copartícipe de las ideas, los sentimientos y hasta los estados de ánimo de su personaje? Para esto la autora emplea recursos poéticos con lo cual logra que estas partes de su prosa (que he llamado bloques compactos) destaquen del resto de la narración.

El primer recurso poético que salta a la vista es el de la anáfora (que se verá también en otros bloques compactos de otros pasajes). Si aislamos los “versos” 1o, 2o, 3o, y 8o encontramos que se repiten cuatro veces las palabras “in the”. Esta anáfora sirve como una enumeración de una serie de cosas que la mente de Clarissa Dalloway va seleccionando de entre todo lo que ve. En este momento la lectura atrapa al lector y le hace preguntarse ¿a dónde conduce esta lista? Pregunta que se contesta al final del pasaje: a transmitir de manera viva, intensa, esa serie de cosas nimias que tanto apasionan a Clarissa Dalloway; es decir, esta construcción está hecha para extraer de la conciencia del personaje, “esas cosas” que tanto le apasionan. Por medio de este bloque concreto, Virginia Woolf sujeta al lector y lo hace percibir el mundo interior de Clarissa Dalloway.

Otro recurso poético que utiliza con gran naturalidad en su prosa Virginia Woolf, es el de la aliteración. Gracias a él aumenta el ritmo del pasaje y se refuerza la sensación de estar en ese preciso momento frente a experiencias, junto con el personaje; se atrapa la mente en el acto mismo de la creación de pensamiento. La aliteración funciona como una manera de subrayar, recalcar, hacer recordar la sustancia de la cual se nutre la señora Dalloway en el momento en van surgiendo en su mente palabras, percepciones, pensamientos. Observamos cómo procede, cómo el pasaje nos presenta una serie de aliteraciones que tienen una intención precisa. En el 2o verso en “tramp” y “trudge” tenemos la primera aliteración ; en el 4o verso hay una doble aliteración al inicio y al término de las palabras “carriages” y “cars”; en éste, como en el 5o verso, la aliteración se da en la terminación “s” con las palabras “omnibuses” y “vans”, en el 6o verso se complica el procedimiento y encontramos aliteraciones cruzadas. Es decir, se da un doble juego de aliteración, primero con las palabras “sandwich” y “swinging”, que comienzan igual, y luego con “swinging” y “shuffling”, que terminan igual. Nótese también que las tres palabras “sandwich”, “swinging” y “shuffling” se encuentran en un estricto equilibrio silábico, donde cada una está compuesta por una doble sílaba. Este equilibrio silábico se añade a los recursos de la lengua que crean cierto ritmo peculiar en la prosa y que la acercan de hecho a la poesía lírica. Nuevamente, se busca que el efecto capte con nitidez, lo vívido de la experiencia humana.

Al llegar al 7o verso nos encontramos con una triple aliteración en las palabras “brass”, “bands” y “barrels”, seguida por una doble aliteración en “was” y “what”, y posteriormente en el verso 10o de nuevo otra aliteración con el empleo de la

consonante “l” en las palabras “life” y “London”. Este uso de la aliteración, así como la anáfora fijan en síntesis un momento de la vida de Clarissa Dalloway que concluye con una relación de equivalencia o bimetración en donde simétricamente “life” se relaciona con “London”. El lenguaje del pasaje se asemeja a la poesía y sugiere que la vida para Clarissa Dalloway está ahí, en lo que de Londres ella percibe. Al igual que el empleo de la anáfora, la aliteración, la enumeración, y el paralelismo en el pasaje, resaltan las construcciones simétricas. Nótese cómo la autora construye grupos de palabras con sílabas iguales (In people’s eyes/ in the swing/ tramp, and trudge) lo que suele encontrarse en el verso libre.

Hay en el pasaje, como se ha pretendido mostrar, un amplio uso de recursos poéticos. Estos forman “*clusters of images*”: una serie de imágenes que aluden a los sentidos del lector. En un primer ejemplo se nos da la idea de “movimiento” : “in the *swing, tramp, and trudge*”; “*the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging*”. Es decir, vemos una serie de palabras agrupadas por enumeración que indirectamente aluden al movimiento y, asimismo, otra serie de palabras igualmente agrupadas que aluden al sentido auditivo: “the *bellow* and the *uproar*”, “*brass bands, barrel organs*” y “the triumph and the *jingle*” en donde estrictamente “triumph” carece de sonido pero Woolf se lo da como lo haría cualquier poeta. La manera poética en que “the triumph and the jingle” están agrupados en el texto hace que se oiga el júbilo del triunfo.

Al señalar los aspectos comunes que comparte la prosa de Woolf con la poesía parecería correcto indicar que la autora sale airoso en su intento de narrativa poética. Logra plasmar ese “instante único” - *moments of being* - en la vida de su personaje de

un modo sugerente y novedoso para la época en que fue escrita. Los recursos que emplea atrapan ese “instante único” lo amplifican, le dan - en términos de Henri Bergson, su tiempo verdadero. Concerniente al tiempo, Henri Bergson afirma que es necesario distinguir entre lo real y su representación. El tiempo real es la duración experimentada por la conciencia. Es así como las epifanías que Woolf busca captar y plasmar dentro de su literatura tienen una duración que sólo puede medirse por la duración que experimenta la conciencia. Esta duración está liberada del tiempo cronológico, puede durar toda una vida. La idea podría también expresarse inversamente. La posibilidad de que en el lapso de un solo día pueda hallarse la expresión de toda una vida, es captada y plasmada por James Joyce en *Ulysses* y por Virginia Woolf en *Mrs. Dalloway*. Dicho énfasis sobre la duración del tiempo en la mente de la persona lo plantea Virginia Woolf en *The Narrow Bridge of Art* donde expresa que:

Every moment is the centre and meeting-place of an extraordinary number of perceptions which have not yet been expressed. Life is always and inevitably much richer than we who try to express it. ^{xvi}

Al parecer Virginia Woolf tiene esta idea clavada en la mente al trabajar. Su prosa es un intento de expresar la vida en todo su magnitud y su técnica encuentra las combinaciones adecuadas para encerrar a los *moments of being*, momentos en que el personaje capta plenamente las experiencias de la vida. A través de combinaciones poéticas, la autora logra fijar a estos momentos de mayor lucidez y de mayor autoconciencia y por lo tanto mayor trascendencia.

Pasemos ahora a otros bloques compactos de información. Estamos, como en otros momentos de la novela, ante un par de pasajes que destacan del resto de la narración y que

sirven de ejemplo de lo que Virginia Woolf, refiriéndose al escritor llamó ... the strange way in which things that have no apparent connection are associated in his (the author's) mind. ^{xvii}

“Bond Street fascinated her; Bond Street early in the morning in the season; its flags flying; its shops; no splash; no glitter; one roll of tweed in the shop where her father had bought his suits for fifty years; a few pearls; salmon on an iceblock.”

Bond Street fascinated her;

Bond Street early in the morning

in the season;

Its flags flying; Its shops; no splash; no glitter;

one roll of tweed in the shop where her father

had bought his suits for fifty years;

a few pearls;

salmon on an iceblock. ^{xviii}

Vale la pena señalar el recurso de la anáfora que se usa con las palabras “Bond Street”, al igual que en “in the” e “its”. La repetición de sonidos tiene doble función. Al igual que enfatiza la situación, funciona como una enumeración. De esta manera la atención del lector va siguiendo la lista completa de esas cosas que tanto le fascinan a la

señora Dalloway. Es decir, el lector queda atrapado justo en el momento de conciencia del personaje, en el momento en que el personaje está registrando todo eso que le fascina del lugar en donde se encuentra. La misma repetición de palabras en estas frases enumeran lo que la autora quiere resaltar, o sea todas esas cosas que le fascina al personaje. También es interesante notar cierto paralelismo entre el inicio del bloque “Bond Street fascinated her” y su culminación “salmon on an iceblock”. En ambos hay un número igual de palabras casi de sílabas con lo cual indirecta y sutilmente se encajan las imágenes lanzadas en el bloque. Es decir, la simetría silábica entre ambos realiza un cierre perfecto a esta cápsula o bloque compacto, como se le ha querido denominar. Leamos con esta óptica un último pasaje que destaca en esta obra:

“For she could not stand it any longer. Dr. Holmes might say there was nothing the matter. Far rather would she that he were dead! She could not sit beside him when he started so and did not see her and made everything terrible; sky and tree, children playing, dragging carts, blowing whistles, falling down; all were terrible.”

*For she could not
Stand it any longer;
She could not
Sit beside him when
he started so,
and did not see her,
and made everything terrible:
Children playing, dragging carts
Blowing whistles, falling down;
All were terrible.^{xiv}*

Como se ve, también en este pasaje el recurso poético de la anáfora persiste en las palabras “she could not” que se repiten. Se puede por igual apreciar una enumeración simple “children playing, dragging carts”, “blowing whistles, falling down”. Virginia Woolf hace uso de este recurso de enumeración para contar el estado anímico de Rezia al enfrentarse de nuevo con la mente enajenada de su marido, Septimus Smith. Rezia está deprimida, en ningún lugar encuentra placer; todo lo ve igual - desde, “children playing”, a “blowing whistles, falling down” - all were terrible. Si no estuviera en este estado anímico depresivo, ninguna de estas cosas serían percibidas como terribles. Esto lo logra plasmar Virginia Woolf mediante una enumeración simple de imágenes que por sí solas son más eficaces para poder transmitir “en vivo” éste, entre tantos otros, “moments of being” que atraviesan su obra. Si la narración se hubiera dedicado a contarnos, en vez de mostrarnos, el estado

anímico de Lucrezia Warren Smith, el lector no quedaría absorto de igual manera. Es decir, los hechos narrados perderían fuerza. Los otros recursos poéticos que vemos en este bloque, aparte de una enumeración simple, son la aliteración en las palabras con terminación “ing” y una dominante semejanza silábica en cada imagen, lo que construye un plano de igualdad entre estos: “child/ren play/ing” y “dragg/ing /carts”, “blow/ing /whistles” y “fall/ing/ down” junto con “all/ were/ terrible”. El efecto es incluso rítmico.

El lector queda atrapado por la técnica narrativa de Virginia Woolf ya que está basada en hacerle sentir los momentos importantes de los personajes, sin intelectualizar. La propia Virginia Woolf, pronosticó que:

(...) the novel or the variety of novel which will be written in time to come will take on some of the attributes of poetry. It will give the relations of man to nature, to fate; his imagination; his dreams, But it will also give the sneer, the contrast, the question, the closeness and complexity of life. It will take the mould of that queer conglomeration of incongruous things - the modern mind.^{xx}

A lo largo de su obra experimental, Virginia Woolf intenta que sus personajes sean manifestaciones de la mente moderna. Dicha mente se presenta fragmentada, reflejada en el cúmulo de incongruencias que brotan de sí misma. Sin embargo, la autora es cuidadosa de presentar cierto sentido de unión. Es así que la narrativa woolfiana sí conlleva la búsqueda de unidad que caracteriza el periodo del

Modernismo que formenta la fragmentación aunque retenga el interés por encontrar cierta unidad. La obra narrativa de Virginia Woolf resuelve esta búsqueda al unir imágenes en ideas, ideas en motivos. Es así como los bloques compactos en la novela *Mrs. Dalloway* logran unirse en una idea, por ejemplo la idea de “esas cosas” que tanto le gustaban a Clarissa Dalloway. Los bloques compactos funcionan en esta novela de forma parecida a un cuadro lleno de imágenes. También en esta novela se halla cierta unión entre bloques abstractos fundados en motivos recurrentes que unen al personaje de Clarissa Dalloway con el personaje de Septimus Smith como es el caso del motivo recurrente de la muerte que llega a convertirse en *leitmotiv*. Sin embargo se ha querido recalcar en esta novela sobre los recursos poéticos que utiliza la autora para fijar un momento de la vida de su personaje principal. En el siguiente capítulo se trabajará con otros aspectos poéticos de la obra de Virginia Woolf, como lo son los motivos recurrentes.

Es así como en la segunda parte de este ensayo veremos cómo los motivos establecen vínculos entre las distintas partes de la novela lo que da como resultado otra manera de lograr unir la narración fragmentaria. La repetición de un motivo da lugar, por analogía con la música, a la aparición del *leitmotiv*. Virginia Woolf es apta para expresar, dentro de la fragmentariedad en busca de unión de sus narraciones experimentales, su idea de la vida como:

Every moment is the centre and meeting-place of an extraordinary number of perceptions which have not yet been expressed. Life is always and inevitably much richer than we who try to express it. ^{xxi}

La técnica narrativa de Virginia Woolf, cuya fijación está en no separar la mente de la emoción, es original en su afán de volcar mezclas de percepciones, sensaciones, emociones, pensamientos, experiencias vivas y memoria, es decir mezclas irracionales presentadas a través del lenguaje racional. Virginia Woolf se une a toda creación artística del Modernismo que buscó *crear en vez de contar*; es decir al movimiento que según Ortega y Gasset:

... has made the novel today into an art of figures rather than an art of adventure - an art that does not *report* the world, but *creates* it.^{xxii}

La mayor contribución de Virginia Woolf a la tradición literaria inglesa y al Modernismo es la de haber asentado, a través de su técnica, una nueva literatura que no dudamos en calificar de poética y de modernista. El mayor peso de la obra woolfiana, dentro y fuera del modernismo, recae sobre lo lírico. A través de sus textos y de sus ensayos, vemos cómo Virginia Woolf está plenamente conciente de los nuevos tiempos. A Virginia Woolf le preocupa saber en qué medida la novelística puede sustituir a la poesía y ella, con su propia narrativa lírica, intenta lanzar una respuesta.

La tarea de registrar mediante la prosa a la “mente moderna” fue abarcada por esta autora quien pensó:

It may be that the emotions (...) imputed to the modern mind submit more readily to prose than to poetry. It may be possible that prose is going to take over - has, indeed, already taken over - some of the duties which were once discharged by poetry.^{xxiii}

Como vimos en cada una de las paráfrasis, Virginia Woolf quiso limitarse a escribir tan sólo lo esencial, y tuvo la capacidad de plasmar estos contenidos selectos, poéticamente. En términos generales la poesía puede transmitir, en espacios menores, significaciones mayores, más transcendentales. Es así como, la poesía suele trabajar con la idea de que *less is more*, idea que toma Virginia Woolf y que trabaja en su narrativa.

III.2 Bloques abstractos : el manejo de ciertos recursos poéticos en *To The Lighthouse, Orlando* y *The Waves*.

Al igual que ciertos recursos concretos que hemos resaltado, Virginia Woolf explota significados con contenido simbólico. A lo largo de su obra experimental se puede pensar que, en virtud del vínculo que los motivos establecen entre las partes, las obras están unidas por el recurso poético del *leitmotiv*. Se puede ejemplificar esta idea al resaltar el uso de motivos que aparecen en la obra woolfiana. Como un primer ejemplo, analizaremos el motivo central en *To The Lighthouse*, y posteriormente veremos como éste se repite en alguna otra de las novelas de Virginia Woolf.

Mucho se ha dicho sobre la presencia del faro en esta obra, asociándolo con la claridad de conocimiento simbólicamente representativo de la mente ilustrada. De esta manera se ha ideado una correspondencia entre querer ir al faro, y el querer “encontrar la luz”. Posiblemente éste sea uno de los significados de este objeto. Aquí nos interesa presentar otra posibilidad, otro significado.

En menor medida se ha mencionado o planteado la posibilidad de ver a este objeto no tanto como una imagen sino como un proceso. Queremos plantear la figura del faro como un proceso que lleva implícita una sucesión de distintas etapas que tienen que superarse antes de cumplir su función, antes de la llegada final al faro. La idea de proceso que se plantea es la siguiente. En la primera parte de la novela, la familia Ramsey se encuentra reunida como lo suele hacer año tras año para veranear en una costa inglesa. Allí, entre sus pasatiempos, está el salir de excursión al faro, como podría ser el salir de excursión a la cabaña del guardabosques, si en vez de veranear en una costa lo hicieran en un bosque.

Este acto, cuyos fines son en esencia recreativos, indirecta y sutilmente abre un tema cuyo techo cubre a la vida familiar de los señores Ramsey: ¿tiene algún sentido salir de excursión?, ¿es importante la recreación o lo único que cuenta en la vida es el trabajo? Para la escuela del utilitarismo, a la que pertenece el filósofo Ramsey, lo bueno es identificable con lo útil. Aunque abiertamente el señor Ramsey no se opone a la excursión, directamente ataca la ida al faro cuando sus cálculos le dicen que las condiciones meteorológicas son adversas.

La novela empieza con la señora Ramsey:

“Yes, of course, if it’s fine tomorrow, said Mrs. Ramsey. But you’ll have to be up with the lark, she added...

But, said his father, stopping in front of the drawing - room window, it won’t be fine.

Had there been an axe handy, a poker, or a weapon that would have gashed a hole in his father’s breast and killed him, there and then, James would have seized it. Such were the extremes of emotion that Mr. Ramsey excited in his children’s breasts by his mere presence; standing, as now, lean as a knife, narrow as the blade of one, grinning sarcastically, not only with the pleasure of disillusioning his son and casting ridicule upon his wife, who was ten thousand times better in

every way than he was (thought James), but also with some secret conceit at his own accuracy of judgement. ”^{xxiv}

Lo que le parece interesar al filósofo es contradecir el deseo de su mujer de no parar la ilusión de James por ir al faro. Desde el principio de la novela quedan planteadas las dos maneras muy distintas y hasta opuestas que tiene la pareja de ver, percibir y actuar en el mundo. La señora Ramsey se opone por naturaleza al racionalismo extremista de su marido. El, por su parte, ve como defecto su capacidad de alimentar la ilusión y su tendencia a exagerar y a darle importancia a las pequeñas cosas de la vida. La señora Ramsey se empeña en activar en James un sentido de ilusión en la vida que para ella es importante. La ilusión no le estorba como a su marido, más bien le alimenta. En el caso del señor Ramsey queda sugerido que la ilusión es superflua en la vida. El no hace nada para prevenir el desánimo en el pequeño James, cuya ilusión de ir al faro no se podrá realizar. El padre pretende reforzar un sentido realista de las cosas, aunque éste dé golpes a la “esencia” de su mujer. No puede quedarse silencioso, porque va en contra de él dejar fluir lo que se podría llamar las fuerzas no-racionales. Lo que parece querer decir a su hijo es algo parecido a lo siguiente: “ No pierdas el tiempo ilusionándote con una excursión que no va ser posible; es claro que las condiciones meteorológicas son desfavorables.”¿Qué interés puede tener fomentar las ilusiones cuando éstas no sirven, cuando éstas carecen de utilidad y hasta llegan a estorbar el pensamiento racional?

Es evidente que los intereses de los señores Ramsey están divididos. Lo que carece de utilidad para el uno, es interesante para el otro. La señora Ramsey tiene gusto por la vida, ésta misma le hace querer gastar su tiempo cocinando un *boeuf en daube* para

sus amigos y su familia aunque le cueste varias horas de trabajo. Le hace ilusión presentar este platillo con una mesa bien puesta para tener una cena que posiblemente sea memorable. James está entre los dos padres pero queda claro que se inclina más hacia el alma sensible de su madre, hacia lo que por tradición se asocia con la femineidad. La señora Ramsey personifica la contraparte del señor Ramsey. Ella parece apostarle a lo efímero, a crear momentos en la vida que puedan, como el arte, encontrar su lugar en la memoria. ¿Quizá su cena resulte memorable, se recupere en la memoria bajo un sentido de “bienestar”. Este “quizá” es suficiente para la señora Ramsey quien se dedica al arte de la vida en la búsqueda de las maneras de armonizar lo disparate, las maneras de unir las partes, las notas dispersas. Los pequeños detalles de la vida cuentan para ella mientras que su marido omitiría todos. Para él, una cena es un requisito del cuerpo para vivir y nada más, y entre menos tiempo le cueste cubrirlo y más rápidamente regrese a su trabajo, mejor. Su existencia está exclusivamente dedicada a la búsqueda de la verdad filosófica.

Si regresamos a la idea de proyecto en esta novela, se puede plantear de nuevo la siguiente pregunta: ¿Qué es lo que más importa en la novela, el acto de llegar al punto deseado o el proceso mismo de llegar? El proyecto se inicia cuando James es pequeño y concluye diez años más tarde. Tejido entre este sencillo proyecto se encuentra algo mucho más profundo que, como se ha pretendido argumentar, son dos maneras muy distintas de ver la vida. ¿Por cuál de las dos opciones se inclinará el pequeño James? Si seguimos con la idea de ver el faro como un proceso, con toda su carga simbólica, entonces el empeño hecho por concluir este proceso y llegar por fin al faro, es viva muestra del poder de influencia de la señora Ramsey. Con la llegada al

faro, el señor Ramsey cumple un deseo de su difunta esposa. ¿Tienen algún utilidad los deseos de una difunta? El señor Ramsey ya parece aceptar que no todo en la vida cabe entre la estrechez de los parámetros del utilitarismo.

Las unidades recurrentes en las tres partes de la novela refuerzan la idea del acto de llegar. Estas tres partes, combinadas entre sí, constituyen el armazón temático de la obra que se centra en la polémica entre lo útil y lo inútil. Es de suma importancia para la novela que el proceso de llegar al faro se da simultáneamente al proceso de creación artística: se llega al faro al mismo tiempo que Lily Briscoe, que se encuentra al lado del poeta Carmichael, termina su lienzo. Con la llegada al faro, Lily anuncia:

“He has landed, she said aloud. It is finished. Then surging up, puffling slightly, old Carmichael stood beside her, looking like an old pagan God, shaggy, with weeds in his hair and the trident (it was only a French novel) in his hand. He stood by her on the edge of the lawn, swaying a little in his bulk, and said, shading his eyes with his hand: They will have landed, and she felt that she had been right. They had not needed to speak. They had been thinking the same things and he had answered her without her asking anything. He stood there spreading his hands over all the weakness and suffering of mankind; she thought he was surveying, tolerantly, compassionately, their final destiny. Now he has crowned the occasion, she thought, when his hand slowly fell, as if she had seen him let fall from his great height a wreath of violets and asphodels which, fluttering slowly, lay at length upon the earth.”^{xv}

Cierra la novela perfectamente al coincidir esta llegada, con otra “llegada”, tan esperada y, simbólicamente tan importante para la novela - la “finalización” del cuadro de Lily:

“Quickly, as if she were recalled by something over there, she turned to her canvas. There it was - her picture. Yes, with all its green and blues, its lines running up and across, its attempt at something.... With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a

line there in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision."^{xxvi}

Es así como se puede plantear a la novela como una serie de procesos que se inician en la primera parte, quedando latentes en la segunda y que concluyen en la tercera. La manera paralela en que se materializan tanto la obra plástica de Lily Briscoe, como la publicación de la obra poética del señor Carmichael, refuerzan el motivo. El querer y no poder hasta después de vencer obstáculos es común a todos los proyectos iniciados en la novela y los envuelve en esta idea de "proceso". El arte requiere tiempo y dedicación, pero podrá perdurar en el tiempo. Del mismo modo, el arte de la vida requiere tiempo y dedicación y también puede perdurar en el tiempo. De esto somos testigos los lectores al percibir la presencia de la señora Ramsey en la tercera sección.

Con la conclusión de ambos procesos se efectúa un especie de homenaje a la señora Ramsey quien hizo de la vida, arte.

La idea de proceso artístico, visto como motivo en *To The Lighthouse*, es recurrente en *Orlando* y en *The Waves*, con lo cual se vuelve *leitmotiv*. En esta primera obra, Orlando el personaje principal, tiene el privilegio de vivir durante trescientos años, los necesarios para que se dé el proceso de creatividad de la escritura que inició hace muchos años, con el poema *The Oak Tree*, cuando aún era hombre. Conocemos a Orlando por vez primera en el año 1586 a la edad de dieciséis y seguimos su trayectoria hasta el año 1926 en que es una mujer de treinta y seis años. Virginia Woolf, expone la idea de que el proceso de la creación se dá gracias a la relación que

existe entre el sujeto creador y el mundo exterior, del cual el artista también forma parte. ^{xxvii} De nuevo, hace hincapié en el tiempo prolongado que toma el arte y nos “advierde que la fortuna de una obra depende de la adecuación entre dos elementos: el yo (tiempo interno) y el mundo circundante (tiempo histórico-social)”. ^{xxviii} Esta idea se refuerza con el cambio de sexo de Orlando que puede ser mujer en el siglo XX ya que es en éste cuando quedan las mujeres plenamente incorporadas al gremio literario.

La novela nos lleva por una odisea que plantea los procesos particulares requeridos por Orlando para poder ser poeta, para poder concluir su poema y acceder a un intento de inmortalidad. En ella Virginia Woolf insiste y vuelve a insistir que su material de reflexión es el proceso de creación; el “proceso de fabricación” de una obra literaria es sumamente particular y en el caso de Orlando, la historia que antecede al poema de *The Oak Tree* le ha llevado, en el proceso de fortalecimiento artístico, a aventurarse en ambientes extraordinarios. ^{xxix} No sólo el fascinante personaje de Orlando nace y se crea en ambientes extraordinarios como la Corte, sino que también se empeña en buscarlos. El proceso de experimentación antes de madurar como poeta se convierte en una odisea. De manera paralela a su vida “alta” del corte, Orlando vive, por elección, una vida entre lo “bajo”, lo vulgar, que le sirve para fomentar su espíritu de artista que busca experiencias extraordinarias de las que se nutre. La odisea de Orlando dura trescientos años. Comienza desde su casa ancestral en la época isabelina - con toda la elegancia que es propia de la corte, y con todas sus contradicciones, hasta los muelles de esa época, con toda su rudeza, y desde la ventaja de un puesto diplomático de la Embajada inglesa de Constantinopla hasta la escogida desventaja de ser una vagabunda entre los gitanos de áridos paisajes turcos. A lo largo

de la novela, la historia del proceso de experimentación que necesitó Orlando para volverse una persona letrada se cuenta desde perspectivas y mundos distintos. Orlando vive una contradicción entre el mundo culto y el mundo bajo y llega incluso a mostrar su incompatibilidad general con cualquier mundo, cualquier “exterioridad”, al requerir largos periodos de aislamiento.

La idea de “proceso” está presente a lo largo de la novela; el proceso que se requiere para madurar y ser una literata; el que hace que la vida de Orlando sea una odisea con intervalos de “retiro voluntario”; el que hace que Orlando comience siendo hombre y culmine siendo mujer; procesos los dos que conducen al momento en que la sociedad de la época reconoce, por fin, en las mujeres la capacidad de ser escritora. El proceso de aceptación necesario para convertirse en una persona de letras es un proceso interno y externo, idea que queda confirmada a lo largo de esta fantástica obra magistral de Virginia Woolf.

La novela, *Orlando*, comparte su motivo de proceso artístico con *To The Lighthouse*. Estas dos novelas plantean “procesos”. “(...) Orlando es una reflexión sobre el proceso creativo, y dado que para Virginia Woolf la androginia aparece como un rasgo esencial de la producción artística, el problema de la androginia quedará planteado en el desarrollo temático.”^{xxx} Es así como el proceso interno de convertirse en artista que hizo de Orlando muchos “Orlandos” y que lo/la llevó a vivir en muchos mundos, opuestos entre sí y por muchos, muchos años, es por igual un proceso paralelo al proceso de la producción artística y hasta cierto punto al proceso externo de la literatura que acepta tardíamente que una mujer sea escritora. Estas ideas se refuerzan mediante la presencia del único personaje que acompaña a Orlando a lo largo

de sus 300 años de vida, el crítico literario, el señor Green quien al principio de la novela rechaza el poema de Orlando pero que, finalmente en el siglo XX acepta la capacidad artística de Orlando.

The Waves es la novela que tal vez ha causado un mayor desasosiego en sus lectores. En ella Woolf nos presenta, de nuevo, la idea de proceso. Se refleja en la novela el proceso de transición entre el mundo victoriano, que es seguido por el eduardiano, y la entrada de lo que hoy llamaremos el mundo moderno. Cabe resaltar que ningún periodo histórico empieza o termina de golpe. Siempre habrá, sociológicamente hablando en cualquier transición, filtraciones de lo nuevo mezclado con residuos de lo viejo.

Nunca sabemos exactamente cuándo nacen los “seis personajes en uno” de esta novela, pero intuimos que es alrededor del famoso 1910 que marca Virginia Woolf, que cambia la sociedad inglesa con la entrada de la época moderna. Estos personajes, a través de una serie continua de monólogos interiores, exteriorizan el mundo que les tocó vivir; un mundo en que ninguno de los seis encuentra su sitio, distinto de aquél que compartieron en la primera infancia, reunidos en provincia bajo la supervisión de una institutriz y en donde fueron más felices. Como adultos tienen que aceptar que ya no existe “ese” mundo que tuvieron en común y aunque progresan algunos más que otros en la vida, obteniendo éxito en el mundo de los negocios o engendrando el número adecuado de hijos, todos están incompletos y están inconformes con sus vidas respectivas.

Los seis personajes son víctimas de la ruptura del viejo mundo con residuos victorianos que conforman la psicología de la primera etapa de sus vidas. No se

pretende decir que existe una equivalencia perfecta y exacta entre el mundo victoriano y el mundo de la niñez y el mundo moderno y de madurez de los personajes. Hacerlo sería simplificar demasiado las cosas. Tan sólo se quiere llevar a la luz cierto paralelismo que podemos observar entre los dos procesos, el externo y el interno. Los personajes se encuentran unidos por una sensación de pérdida. Les une un simbiótico sosiego que surge de la primera infancia y la presencia del sentido de fragmentación que les acompaña en las otras etapas de la vida. La autora alude a la noción de que fuera del “grupo de los seis”, éstos no logran encontrar una verdadera y duradera serenidad.

Vemos cómo, por una asociación de ideas en esta novela, se puede inferir cierta relación entre el mundo interno y el mundo externo. Recordamos que esta relación fue vista en *Orlando* y también en *To The Lighthouse*. A través de los personajes de la novela y sus constantes anhelos por el pasado encontramos una sensación de pérdida. La narración, como toda narración woolfiana, es cuidadosa de no juzgar, de tan sólo sutilmente aludir para llegar a la idea de que ... worlds in time and space are not precisely reproduced but are arranged in aesthetic designs which become universal and symbolic.^{xxx1}

The Waves se acerca a lo que Virginia Woolf pensó sería la función de la novela: The novel... will give the relation of the mind to general ideas and its soliloquy in solitude.^{xxxii} Al estar construida con base en paralelismos, enfatiza el sentido de fragmentación que tan presente está en las obras artísticas del modernismo. Es un intento moderno de trabajo ya que para su realización toma en cuenta la presencia de las “incoherencias” de la mente humana. El contenido temático se presenta como un

conjunto de soliloquios que aparentemente están desconectados pero que logran unirse en un diseño simbólico y universal. La representación de la complejidad psicológica del individuo (dada a través de pulsaciones de la mente que no siempre fluyen de una manera coherente, lógica y lineal), le da a la novela su carácter universal.

En el siguiente pasaje se puede ejemplificar a través de la mente de Neville que divaga libremente, el interés de Virginia Woolf por narrar el proceso asociativo de la mente. El pasaje refleja la subjetividad del acto contemplativo y habla, en general, en nombre de todos los soliloquios de la novela que componen un conjunto de procesos. Aquí se aprecia el proceso de la mente que articula sus pensamientos por asociación:

“When someone comes in at breakfast, even the embroidered fruit on my curtain swells so that parrots can peck it; one can break it off between one’s thumb and finger. The thin, skimmed milk of early morning turns opal, blue, rose. At that hour your husband - the man who slapped his gaiters, pointing with his whip at the barren cow - grumbles. You say nothing. You see nothing. Custom blinds your eyes. At that hour your relationship is mute, null, dun - coloured. Mine at that hour is warm and various. There are no repetitions for me. Every day is dangerous. Smooth on the surface, we are all bone beneath like snakes coiling. Suppose we read The Times; suppose we argue. It is an experience. Suppose it is winter. The snow falling loads down the roof and seals us together in a red cave. The pipes have burst. We stand a yellow tin bath in the middle of the room. We rush helter-skelter for basins. Look there - it has burst again over the bookcase. We shout with laughter at the sight of ruin. Let solidity be destroyed. Let us have no possessions. Or is it summer? We may wander to a lake and watch Chinese geese waddling flat-footed to the water’s edge or see a bone-like city church with young green trembling

before it. (I choose at random; I choose the obvious.) Each sight is an arabesque scrawled suddenly to illustrate some hazard and marvel of intimacy. The snow, the burst pipe, the tin bath, the Chinese goose - these are sights swung high aloft upon which, looking back, I read the character of each love; how each was different.”^{xxxiii}

En esta cita se detecta la aglomeración de incongruencias que desembocan en un único concepto :”love, how each was different.” Dicho concepto fluye innombrado hasta desembocar en la frase final: “I read the character of each love; how each was different”, o sea, la lectura de cada uno de esos amores y cómo cada uno de ellos es diferente, aun si cada uno de ellos evoca el amor.

El ejemplo sirve para mostrar cómo, entre asociaciones aparentemente libres, que pasan de una idea a otra, se encuentra un hilo conductor. El hilo conductor guía la comprensión; es un puente de unión que conecta las partes. Sin el, el lector se perdería completamente. La técnica narrativa de Virginia Woolf suele facilitar este hilo conductor hasta el final del párrafo o (como vimos en el el análisis sobre Mrs. Dalloway), del bloque compacto.

Sin embargo, en *The Waves*, este hilo conductor dentro de la narrativa es menos notorio que en otras novelas de Virginia Woolf. La autora sostiene su novela con un pilar que consiste en diez secciones en cursiva que aparecen a lo largo de la narrativa. Es así pues como en el ciclo vital de esos seis personajes de la novela, la autora inserta varias digresiones descriptivas que confluyen en el presente de un solo día que va desde la madrugada, atravesando el alba, al mediodía, hasta llegar al ocaso. Estas digresiones descriptivas funcionan como hilo conductor general de la novela, sin el cual se

produciría un cierto caos narrativo total donde surgirían una serie de monólogos inconexos perdidos en la intemporalidad del espacio.

Por otra parte, dichas digresiones facilitan un contrapunto narrativo entre lo perdurable reflejado en ellas y lo instantáneo que es una vida humana. Se logra así contrastar lo grande del universo con lo pequeño del individuo, recordándonos nuestra pequeñez e insignificancia humana a la luz de la trascendencia y perpetuidad de la tierra. Por igual se logra plasmar la idea con la cual se comenzó el capítulo, la idea de “proceso”. El empleo de las digresiones hace hincapie en el proceso abarcado por el sol en el transcurso de su trayectoria diario por la tierra. El día que se describe es igual a cualquier otro día, de éste o de otro siglo, ya que el proceso del sol es eterno. El sol, hasta donde alcanzamos a saber saldrá siempre, lo cual contrasta con la insignificancia en el tiempo del hombre. Es decir, por medio de estas digresiones descriptivas se logra unir la novela mediante un interesante paralelismo. El contenido narrativo conduce al lector a lo largo del proceso de seis vidas, desde la infancia hasta la vejez, contrastando con las digresiones intercaladas. El lector se queda impregnado con la idea de la pequeñez humana ante el universo. La idea de “proceso” corre paralelamente a lo largo de la novela, sólo que el proceso de seis vidas humanas es corto, insignificante, al estar contrapuesto, como lo hace Virginia Woolf en *The Waves*, a la trayectoria del sol y por ende, al universo.

IV. Conclusión

La novelística de Virginia Woolf es modernista y poética. Está dotada de su sello personal de donde brotan los recursos poéticos, tanto concretos como abstractos. Virginia Woolf cubre con su narrativa una amplia y extensa trayectoria que intenta constantemente captar “moments of being” y transmitirlos en su prosa. La autora se interesa en el modo mediante el cual abarcar la mente moderna en funcionamiento, esa mente que ella vio como una aglomeración de incongruencias. Por igual, busca crear un espacio narrativo en donde las mujeres pueden encontrar su propia expresión : “the female sentence”, es decir un tipo de novela que pueda dar cuenta de la experiencia femenina.

La fuerza woolfiana radica entonces, en haber abarcado la mente moderna, en haber plasmado ésta de una manera poética y en haber escrito como mujer. Es esa misma fuerza que continúa ejerciendo una atracción sobre muchos lectores, atracción que al combinarse con el contenido poético de las obras, añade a la lectura un aspecto emocional que subyuga el intelecto.

La exploración de la autora, tal como hemos ido demostrando a lo largo de este trabajo con base en algunos ensayos de Virginia Woolf, se basa parcialmente en sus intereses particulares. El estilo poético que la caracteriza, a la par de su afán por explorar nuevas avenidas para la prosa, conducen a la autora a una triple ubicación dentro de la tradición literaria inglesa: poética, moderna y feminista. Virginia Woolf está firmemente asentada entre los autores del Modernismo inglés y también entre los autores de la novela poética y lo que se ha nombrado “la novela femenina”. En gran

medida ella misma inauguró estas tres tendencias razón por la cual escribir sobre la obra de Virginia Woolf es un reto inacabable.

La enigmática obra de Virginia Woolf trasciende los límites de la contemporaneidad y se ubica en los registros de la universalidad. A lo largo de este trabajo he pretendido tanto plasmar una interpretación de su obra fundamentada en el carácter experimental de algunas de sus novelas, como subrayar algunos de los recursos poéticos que emplea la autora en su narrativa. Tomando en cuenta que el auténtico arte nunca se presta a una única lectura, he aquí mi pequeña contribución.

V. Bibliografía

AUERBACH, Erich, "The Brown Stocking", *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton University Press, Princeton, 1953.

BARLOW, Michel, *El pensamiento de Bergson*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

BENNET, Joan, *Virginia Woolf; Her Art as a Novelist*, Cambridge University Press, Cambridge, 1945.

BELL, Quentin, *Virginia Woolf: A Biography*. Pimlico Editions, Random House, Londres, 1966.

BLACKSTONE, Bernard, *Virginia Woolf*. Longmans, Londres, 1952.

BRADBROOK, Frank W., "Virginia Woolf: The Theory and Practice of Fiction", *The New Pelican Guide to English Literature*, Volume 7, Editor Boris Ford, U.K., 1983

BRADBURY, Malcolm, McFRARLANE, James, *Modernism: A Guide to European Literature, 1890-1930*, Penguin Books Ltd., Londres, 1991.

DAICHES, David, *The Novel and the Modern World*, University of Chicago Press, Chicago, 1973.

DELEUZE, Gilles, *El Bergsonismo*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1987.

FREEDMAN, Ralph, *The Lyrical Novel, Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1963.

GILBERT, Sandra M. y GUBER, Susan, *No Man's Land, The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Tomo 3, Yale University Press, New Haven, 1994.

GILBERT, Sandra M. y GUBER, Susan, *The Norton Anthology of Literature by Women, The Tradition in English*, W.W. Norton & Company, Nueva York, 1985.

KERMODE, Frank y HOLLANDER, John, *The Oxford Anthology of English Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1973.

KOPPELMAN CORNILLON, Susan, *Images of Women in Fiction*, Bowling Green University Popular Press, Ohio, 1973.

LE ROY, Édouard, *Bergson*, Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1928.

MAJUMDAR, Robin, McLAUREN, Allen (editores), *Virginia Woolf: The Cultural Heritage*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1975.

MOODY, A.D., *Virginia Woolf*, Grove Press Inc., Nueva York, 1963.

PATAN, Federico, "Habitación propia", *Dos veces el mismo río*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Pangea Editores, S.A. de C.V. México, D.F., 1987.

PEREZ MALDONANDO, Luis, (Tesis para optar al grado de Maestro en Letras Modernas Inglesas), *Virginia Woolf y la Novela Femenina*, UNAM, Mexico, 1963.

SERUR, Raquel, *Orlando o la literatura sobre sí misma*, Colección Estudios de Literatura, UAM, México, D.F., 1981.

WOLFF, Janet, "Women's Knowledge and Women's Art", *Feminine Sentences, Essays on Woman and Culture*, Berkeley, U.S.A.

XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, UNAM, México, 1995.

ZWERDLING, Alex, *Virginia Woolf and the Real World*, University of California Press Ltd., California, 1986.

OBRAS DE VIRGINIA WOOLF:

--- "Mr. Bennet and Mrs. Brown" (A paper read to the Heretics, Cambridge, on May 18th, 1924) en *Collected Essays*, Volume I.

--- "The Modern Essay", *Modern English Essays*, edited by Ernest Rhys, Cambridge University Press, Cambridge, 1928.

--- "A Letter to a Young Poet", *Hogarth Letter Series*, No.8, Hogarth Press, Londres, 1932.

--- *Granite and Rainbow: Essays*, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, Londres, 1958.

--- *Moments of Being*, Grafton Books, Inglaterra, 1989.

--- *The Waves*, Granada Publishing Ltd., Inglaterra, 1982.

--- *Las olas* (Traducción de Andrés Bosch), Editorial Lumen, S.A. España, 1993.

--- *Orlando: A Biography*, Harcourt Brace and Company, Londres, 1956.

A Room of One's Own, Penguin Books Ltd., Inglaterra, 1975.

Jacob's Room, Grafton Books, Inglaterra, 1976.

Tres Guineas, (Traducción de Andrés Bosch), Editorial Lumen, España, 1980.

Killing the Angel in the House, (Seven Essays), Penguin Books Ltd., Inglaterra, 1993.

Night and Day, Harcourt Brace and Company, Londres, 1948.

A Haunted House (and other short stories), Granada Publishing Ltd.,
Inglaterra, 1944.

Four Great Novels: *Jacob's Room, Mrs. Dalloway, To The Lighthouse, The Waves*, Oxford University Press, Oxford, 1994.

-
- ⁱ A lo largo de este ensayo se trabajará sobre el Modernismo europeo, distinguiéndose éste del Modernismo latinoamericano iniciado por Ruben Darío.
- ⁱⁱ Malcolm BRADBURY y James McFARLANE, "The Name and Nature of Modernism", *Modernism, A Guide to European Literature, 1890-1930*, p.19.
- ⁱⁱⁱ *Ibid.*, p.29.
- ^{iv} Frank KERMODE y John HOLLANDER, "Modern British Literature" *The Oxford Anthology of English Literature*, Volume II, p.1514.
- ^v c.f. James McFarlane, "The Mind of Modernism", p.80.
- ^{vi} Virginia WOOLF, *The Waves*, pp. 97 - 98.
- ^{vii} Ian OUSBY, *The Wordsworth Companion to Literature in English*, p.1021. El editor Ian Ousby dice que Virginia Woolf "With *To the Lighthouse* (1927) and *The Waves* (1931), (V.W.) fully established herself as a leading exponent of modernism", p.1021.
- ^{viii} Conviene mencionar, en este sentido, la observación que, justamente en 1910, hizo Rupert Brooke: "The whole machinery of life, and the minds of every class and kind of men, change beyond recognition in every generation. Y don't know that "Progress" is certain. All I know is that change is."
- ^{ix} Virginia WOOLF, "The Narrow Bridge of Art", *Granite and Rainbow Essays*, p.11.
- ^x *Ibid.*
- ^{xi} J.A. CUDDON, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, p. 297.
- ^{xii} Virginia WOOLF, *Moments of Being*, cuartas de forro.
- ^{xiii} Virginia WOOLF, "The Narrow Bridge of Art", *op.cit.* p.22.
- ^{xiv} Virginia WOOLF, *Mrs. Dalloway*, p. 13.
- ^{xv} Helena BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*, p. 241.
- ^{xvi} Virginia WOOLF, "The Narrow Bridge of Art", *op. cit.* p.23.
- ^{xvii} *Ibid.* p.16.
- ^{xviii} Virginia WOOLF, *Mrs. Dalloway*, p.13.
- ^{xix} *Ibid.*, p.26.
- ^{xx} Virginia WOOLF, "The Narrow Bridge of Art", *Granite and Rainbow Essays*, p. 19.
- ^{xxi} *Ibid.*, p.23.
- ^{xxii} c.f. John FLETCHER y Malcolm BRADBURY, "The Introverted Novel", *Modernism, A Guide to European Literature, 1890-1930*, p.396.
- ^{xxiii} Virginia WOOLF, "The Narrow Bridge of Art", *op.cit.* pp.17,18.
- ^{xxiv} Virginia WOOLF, *To The Lighthouse*, p.273
- ^{xxv} *Ibid.*, p.415.
- ^{xxvi} *Ibid.*
- ^{xxvii} Ver a Raquel SERUR, *Orlando, o la literatura sobre sí misma*.
- ^{xxviii} *Ibid.*, p.59.
- ^{xxix} Virginia WOOLF, *To the Lighthouse*, p.64.
- ^{xxx} Raquel SERUR, *op.cit.* p. 58.
- ^{xxxi} Ralph FREEDMAN, *The Lyrical Novel*, p. 136.
- ^{xxxii} Virginia WOOLF, "The Narrow Bridge of Art", *op.cit.* p. 19.
- ^{xxxiii} Virginia WOOLF, *The Waves*, pp. 143,144.