

01046 2
2e
1



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

VIRGINIA WOOLF Y EL IMPRESIONISMO

TESIS

Que para obtener el grado de
MAESTRIA EN LITERATURA COMPARADA

p r e s e n t a

AUSTRA BERTHA GALINDO HERNANDEZ



Directora de Tesis:
Dra. Luz Aurora Pimentel

México, D.F.



1999

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES

270302

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

INDICE

	página
Introducción	4
Las ideas estéticas de Virginia Woolf	23
Mirada y perspectiva	52
La unidad de lo diverso	94
La forma: nexa entre arte y realidad	138
Conclusión	159
Bibliografía	163

INDICE DE ILUSTRACIONES

	página
Edgar Degas, <i>Muchacha bañándose</i>	88
Pierre Bonnard, <i>El espejo del vestidor</i>	89
Edgar Degas, <i>Retrato de Madame Jeantaud</i>	90
Paul Gauguin, <i>La Belle Angèle</i>	91
Paul Gauguin, <i>Jacob luchando con el Ángel</i>	92
Claude Monet, <i>La barca azul</i>	93
Paul Cézanne, <i>La casa del ahorcado</i>	137

INTRODUCCIÓN

Al leer la narrativa de Woolf, el lector es asaltado por múltiples impresiones y sensaciones en las que la mirada es fundamental. Los estados de conciencia en que los personajes intuyen el sentido o sin sentido de la vida derivan siempre de un estímulo visual, como mirar un cuadro, observar la disposición de los objetos en una habitación, percibir el movimiento de las camareras al servir los alimentos o el ritmo de los transeúntes y autobuses en las calles.

Es a través de la mirada tanto de los personajes como de la voz narrativa que se establecen correspondencias entre el mundo externo y el mundo interno; entre el mundo de objetos inanimados y el humano. El espacio deja de ser el mero escenario en que transcurren las acciones para convertirse en una abstracción de la atmósfera en que transcurre la vida.

Las imágenes que acuden a la mente de los personajes, reiteradas una y otra vez en el texto, conforman una red de emociones que se va cargando de significado hasta convertirse en la representación formal de la estructura del relato y del transcurrir de la vida, más allá de las coordenadas espaciotemporales que enmarcan la historia. Es por ello que el lector se ve motivado a establecer relaciones entre la narrativa de Woolf y las artes visuales.

En "Pictures" Woolf declara que la literatura de su tiempo se encuentra bajo el dominio de la pintura y agrega:

Were all modern paintings to be destroyed, a critic of the twenty- fifth century would be able to deduce from the works of Proust alone the existence of Matisse, Cézanne, Derain, and Picasso; he would be able to say with those books before him that

painters of the highest originality and power must be covering canvas after canvas, squeezing tube after tube, into the room next door.¹

En este ensayo Woolf plantea que escritores como Proust, Hardy, Flaubert y Conrad combinan la mirada con sus otros sentidos para producir efectos de extremada belleza y sutileza. El objetivo del escritor, continúa Woolf, no es describir los espacios y objetos por sí mismos, sino lograr que a través de imágenes y comparaciones, metáfora tras metáfora, el lector aprecie no sólo la belleza en la descripción de un espacio, de la luz, del color, la forma y textura de los objetos, sino también que capte a través de ello las emociones más profundas de los personajes, “the hard tangible material shapes of bodiless thoughts hanging like bats in the primeval darkness where light has never visited them before”.²

Estas consideraciones de Woolf sobre la manera en que el escritor puede transponer verbalmente el lenguaje pictórico para explorar la vida interna de los personajes son explicables, teniendo en cuenta la estrecha relación de la escritora con las artes visuales. Entre los pintores con quienes mantuvo contacto están su propia hermana Vanessa así como Roger Fry y Clive Bell, cuyos escritos sobre arte son fuentes de referencia importantes para comprender la estética impresionista. Roger Fry y Vanessa Bell ilustraron las solapas de los libros de Woolf, y se tenía planeado que Dora Carrington ilustrara “The Mark on The Wall”, aunque tal proyecto no se llevó a cabo.

Abundan datos que revelan la presencia del lenguaje pictórico en los textos de Woolf. Diane Gillespie, por ejemplo, relaciona los círculos que se mencionan en la ficción de Woolf con pinturas de Vanessa Bell en las que aparece esa figura. Aún más, señala la similitud entre el cuadro “Red-Hot Pokers”, de Vanessa, y un

¹ Virginia Woolf, “Pictures”, en *The Moment and Other Essays*, p. 140.

² *Ibid.* p. 141.

fragmento de *To The Lighthouse*, donde se dice que las flores plantadas por Mrs. Ramsay "burst their clear red coal against the blue".³ Asimismo, asocia la pintura titulada "Lilian", de Watts, con el gran cuadro que en *The Years* se describe colgado en la estancia de los Pargiter.⁴

Independientemente de si Woolf tuvo en mente cuadros reales al escribir sus novelas, es evidente que en ellas la pintura ocupa un lugar privilegiado. Los cuadros que aparecen en la ficción de Woolf no son decorativos, sino que cumplen una función ideológica. Generalmente son el motivo a partir del cual los personajes o la voz narrativa reflexionan sobre la relación arte - realidad.

En *The Waves*, por ejemplo, Bernard lamenta la muerte de Percival y busca consuelo en the National Gallery. Mirando las pinturas de Venus rodeada de flores y las *madonnas*, Bernard dice adiós a su amigo, en una especie de ceremonia privada que los une por vez última. El silencio y lo sublime de las pinturas hace pensar a Bernard que el pintor cuenta con un lenguaje atemporal más apropiado que el del poeta, quien se encuentra atado a la sucesión del lenguaje como un chivo expiatorio a la roca.⁵

La admiración de Bernard hacia el lenguaje silencioso de la pintura deriva de la angustia que constantemente experimenta este personaje al no poder transponer verbalmente su visión de la realidad. Bernard intenta expresar el patrón universal de la vida, pero en lugar de ello sólo logra escribir frases inconclusas o la historia particular de personajes específicos. Le parece que la linealidad del lenguaje impide expresar breve y eficazmente la esencia de las cosas, por ello desea encontrar un lenguaje "unattached to any line of reason".⁶

³ citado en Diane F. Gillespie, *The Sisters' Arts*, p. 89.

⁴ *Ibid.* p. 209.

⁵ Virginia Woolf, *The Waves*, pp.105-106.

⁶ *Ibid.* p. 127.

Es importante señalar que la angustia de Bernard hace eco a la de Lily en *To The Lighthouse* y La Trobe en *Between The Acts*, quienes, como Bernard, desechan la anécdota y se dan a la tarea de buscar nuevos recursos que les permitan expresar la esencia de la vida. La persistencia de esta búsqueda en la narrativa y los ensayos de Woolf hace pensar que detrás de los monólogos de los personajes está la voz autorial, reflexionando sobre la relación arte - realidad.

De hecho, las pinturas que aparecen en la narrativa de Woolf son el medio a través del cual Woolf plantea principios básicos de su estética. En *Between The Acts* se describen dos pinturas colocadas lado a lado. La primera es el retrato de un ancestro sosteniendo su caballo por la rienda; la segunda es la imagen de una joven vestida de amarillo, con una flecha de plata en la mano y una pluma en el cabello. El contraste entre los cuadros es comentado por la voz narrativa: el personaje de la primera pintura tiene nombre, se sabe que era buen conversador, amaba a su caballo tanto como a su perro y eligió la temporada del año en que le gustaría ser retratado; en cambio, el segundo cuadro no está ligado a ninguna anécdota, no representa a una persona específica ni suscita tantos comentarios como el primero; su rasgo más notable es precisamente el silencio: "She led the eye up, down, from the curve to the straight, through glades of greenery and shades of silver, dun and rose into silence".⁷

Al contrastar estos cuadros que aparecen contiguos en el espacio diegético, Woolf plantea las diferencias entre el arte que se centra en la mimesis de la vida cotidiana y aquel que intenta trasponer sensaciones y experiencias profundas a través de la forma. La narrativa de Woolf se ubica en este último tipo de arte, de

⁷ Virginia Woolf, *Between The Acts*, p. 36.

modo que esta descripción a cargo de la voz narrativa cumple una función similar a la de un comentario metanarrativo, con el que Woolf manifiesta su adhesión a una estética cuyo objetivo no es representar detalladamente la realidad exterior, sino explorar la manera en que el artista la percibe, a través de la sensación, la intuición, el pensamiento y la imaginación.

Tal estética está íntimamente ligada a las artes visuales, donde a través de la línea, el color, el balance de la masa, se "da forma" a la idea del artista. Por ello resulta un tanto extraño asociar el silencio de la pintura, su carácter no verbal, con la narrativa de Woolf. Sin embargo, en muchos de sus ensayos Woolf explora los vínculos entre la literatura y la pintura, al tiempo que pone de manifiesto su interés en asimilar el lenguaje pictórico, en emplear técnicas narrativas que desafíen la linealidad del lenguaje y produzcan en el lector la sensación de simultaneidad.

Así, en "Facetas de la narrativa", la escritora emplea el término "pinceladas" para referirse a los recursos verbales con que Walter Scott logra dar vivacidad a sus novelas; también menciona que los escritores románticos "difuminan" la realidad para evocar un universo más profundo y misterioso que el mundo inmediato; se refiere a la "textura" de las obras literarias, así como al "primer trazo" con que Jane Austen "recorta" las "figuras" de los personajes, para después agregar las "pinceladas" que transforman esas figuras dispersas en una realidad articulada.⁸

Al valorar las cualidades de estos textos literarios empleando términos pictóricos, Woolf establece paralelismos entre el trabajo creador del escritor y el del pintor. Más específicamente, manifiesta su adhesión a una estética que no concibe la forma como algo superpuesto al significado de la obra, sino como un

⁸ Cfr. "Facetas de la narrativa", en *La Torre Inclinada*, pp. 80-90.

conjunto de signos que al articularse configuran el significado del objeto artístico. De allí que en este ensayo Woolf valore los méritos de cada escritor en función de los procedimientos que emplea para articular las partes en un todo coherente.

Woolf concibe la novela como un entramado de emociones que conjuran en la mente del lector sensaciones que éste sólo puede expresar recurriendo a imágenes:

Una concha, una gema, un diamante, cualquier imagen que elijamos, no es más que ver la misma cosa bajo diferentes apariencias... Si comparamos *Orgullo y prejuicio* con algo concreto, quizás ello se deba a nuestro deseo de expresar una sensación que... esta obra nos produce con toda claridad, la sensación de la presencia de una cualidad que no está en el relato sino por encima del relato, no en las cosas en sí mismas, sino en su disposición.⁹

Aunque en esta cita la "concha", la "gema" y el "diamante" funcionan como metáforas de las sensaciones experimentadas por el lector, el solo hecho de que éste deba transponer sus sensaciones en imágenes para explicar su reacción hacia el texto, indica el efecto que Woolf busca producir en sus narraciones, porque, como dice uno de los personajes en "Walter Sickert", "though they must part in the end, painting and writing have much to tell each other; they have much in common. The novelist after all wants to make us see".¹⁰

Tanto el pintor como el escritor apelan al sentido de la vista. Pero no es sólo a través de la descripción que el escritor logra despertar "el ojo de la mente y del cuerpo", sino estableciendo relaciones armoniosas entre las palabras, combinándolas, contrastado sus significados;¹¹ "It is only a question of finding the

⁹ *Ibid.* p. 93.

¹⁰ Virginia Woolf, "Walter Sickert", en *The Captain's Death Bed and Other Essays*, p. 198.

¹¹ *Idem.*

right words and putting them in the right order".¹²

La descripción pictórica de objetos, personajes y espacios apela a la mirada del lector, pero el fin último de esas impresiones visuales es despertar el ojo de la mente, sugerir, a través de imágenes sucesivas, las experiencias más profundas del ser humano. A esa articulación de imágenes se refiere la escritora cuando en "The Cinema" explica la manera en que se puede hacer visible el lenguaje secreto de la conciencia:

In Shakespeare the most complex ideas form chains of images through which we mount, changing and turning, until we reach the light of day. But obviously the images of a poet are not to be cast in bronze or traced by pencil. They are compact of a thousand suggestions of which the visual is only the most obvious or the uppermost.¹³

Como se verá en los últimos capítulos de este estudio, es precisamente a través de imágenes separadas en el espacio textual pero unidas por su contigüidad semántica, que Woolf presenta el ámbito atemporal de la conciencia como el único estrato estable de la vida. En la narrativa de Woolf, cada conciencia focalizada genera imágenes que expresan plásticamente la visión del personaje sobre sí mismo, sobre su relación con la vida y sus congéneres, de modo que cada personaje es portador de una colección de cuadros mentales que lo caracterizan y establecen relaciones de oposición o correspondencia con las imágenes elaboradas por los otros personajes.

A este procedimiento se refiere Gillespie cuando menciona que en *The*

¹² Virginia Woolf, "Craftsmanship", en *The Death of The Moth and Other Essays*, p. 205.

¹³ Virginia Woolf, "The Cinema", en *The Captain's Death Bed and Other Essays*, p 184.

Waves Woolf crea retratos individuales de cada personaje, los cuales van conformando una gran pintura grupal, semejante a "The Memoir Club", en el que Vanessa yuxtapone pinturas de sus amigos difuntos.¹⁴

Efectivamente, quien lee la ficción de Woolf se encuentra constantemente frente a secuencias que apelan al sentido de la vista y se presentan deliberadamente como si se tratase de obras de arte que demandan ser apreciadas como tales. En *To The Lighthouse*, por ejemplo, Mrs. Ramsay admira a la luz de las velas la armonía en la disposición de las frutas que Rose ha colocado en el centro de la mesa. En una primera mirada, Mrs. Ramsay sólo percibe "The long table entire, and in the middle a yellow and purple dish of fruit", que de inmediato asocia con un trofeo tomado del fondo del mar, un trofeo del banquete de Neptuno, con las hojas de parra que en alguna pintura había visto sobre el hombro de Baco. La protagonista piensa que visto de improviso, al momento de encenderse las velas, el plato de fruta da la impresión de tener gran tamaño y profundidad, de ser otro mundo con colinas para trepar y valles por los cuales descender. Nota que August también se regocija observando el plato y piensa que el mirar ese objeto al mismo tiempo los ha unido.¹⁵

Después de doce páginas en las que Mrs. Ramsay experimenta la sensación de completud, de conocer exactamente el sentir de los comensales, se describe de nuevo el plato de frutas, pero esta vez la descripción se centra en la estructura conformada por las frutas:

Her eyes had been going in and out among the curves and shadows of the fruit, among the rich purples of the lowland grapes, then over the horny ridge of the shell, putting a yellow against a purple, a curved shape against a round shape, without knowing why she did it,

¹⁴ Diane F. Gillespie, *op. cit.*, p. 205.

¹⁵ Virginia Woolf, *To The Lighthouse*, p.97.

she felt more and more serene; until... a hand reached out, took a pear, and spoilt the whole thing.¹⁶

El placer que experimenta Mrs. Ramsay al observar la fruta, deriva de las relaciones formales entre luz y sombra, entre la textura callosa de la nuez y la suavidad de las uvas, entre el morado y el amarillo, entre la fruta al ras del plato y la que ocupa una posición más elevada.

Con este cuadro verbal Woolf transpone el estado de ánimo de Mrs. Ramsay, pues la armonía que el personaje descubre en la disposición de la fruta es un reflejo de la sensación de completud que experimenta esa noche, en medio de los comensales sentados a la mesa. A la vez, el lector es invitado a mirar el plato de fruta como si se tratase de una naturaleza muerta, en la que cada parte cobra sentido sólo en relación con las demás. Por ello cuando Rose toma una pera, el diseño se derrumba.

Este concepto del arte como una estructura de relaciones intratextuales significantes, caracteriza la estética que Roger Fry y Clive Bell desarrollaron a partir del impresionismo según la cual, la pintura es la manifestación del lenguaje visual de la imaginación, es decir, de la experiencia estética y la contemplación desinteresada.

El lenguaje pictórico también está presente en las descripciones de "Kew Gardens" e "In The Orchard", así como en los prólogos que anteceden cada sección de *The Waves*, todas ellas construidas a partir del modelo impresionista: la voz narrativa centra su atención en las sensaciones que experimenta; registra el movimiento a través de la descripción de reflejos luminosos; traspone la atmósfera de la vida en una serie de momentos vívidos, una sucesión de escenas

¹⁶ *Ibid.* p. 109.

que deben ser completadas por el lector a partir de unos cuantos rasgos; describe el espacio diegético desde diferentes ángulos visuales; enfoca un espacio reducido que evoca la existencia de otros personajes y espacios más allá de los límites espaciotemporales de la historia.

En realidad no debiera resultar extraño asociar a Woolf con el impresionismo. En Francia se aplicó el término "impresionista" a los escritores que producían "sketches vívidos más que composiciones detalladas". Así fueron calificados tanto Stephen Crane como Conrad, y Ford Madox Ford emplea el término para referirse a sí mismo, a Conrad, Flaubert y Maupassant.

Por otro lado, la tendencia a interrelacionar las artes se hizo presente en el contexto cultural europeo con la poesía simbolista que plantea una interacción entre la literatura, la plástica y la música. Los simbolistas desean "contemplar sonidos, escuchar colores, saborear perfumes".¹⁷ El interés en vincular las artes se manifiesta claramente en Claude Debussy, quien busca trasladar las técnicas poéticas de Mallarmé a la música y expresa a través de sonidos una gama de imágenes. Debussy escribió canciones a partir de poemas simbolistas y tardó 10 años en componer la música para la obra *Pelleas y Melisanda*, de Maurice Maeterlinck, quien traslada al drama la exploración del inconsciente, el juego de símbolos y metáforas que caracterizan a la poesía simbolista¹⁸.

Como señala Fleming, la interrelación que se da en las artes a finales del siglo XIX, obedece a que todas ellas buscan interpretar la experiencia en términos del tiempo.¹⁹ La dimensión temporal se convierte en el factor determinante de la experiencia humana a partir de la teoría de la evolución, que explica la

¹⁷ William Fleming, *Arte, música e ideas*, p.329.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Ibid.* p. 331.

transformación de la naturaleza como un "proceso uniforme a través del tiempo". Como consecuencia, la observación de la naturaleza adquiere una perspectiva histórica que pone de relieve el tiempo, el cambio y la transitoriedad de las cosas.²⁰

Esta nueva perspectiva provoca una ebullición de ideas en los dominios de la estética, la filosofía, teología, sociología y todas las ramas del conocimiento en general. Los teólogos liberales encuentran en la teología natural un discurso que les permite presentar a Dios como la fuerza generadora del cambio; en el ámbito social, la teoría de la selección natural y la lucha por la existencia acentúa las diferencias entre razas, naciones e individuos, dando lugar al racismo, así como al nacionalismo exacerbado y la eugenesia. Aun la lucha de clases de la teoría económico-política de Marx está fundada en la lucha por la existencia, principio básico del darwinismo.²¹

En el campo de la filosofía, Henri Bergson explica el tiempo como el devenir, como la continua transición entre un momento de duración y otro. El tiempo, dice Bergson, no se puede medir espacialmente con relojes o calendarios; es una duración en la que convergen presente, pasado y futuro, sin que ninguno de ellos tenga una demarcación precisa.

Woolf y Proust transponen en su narrativa este concepto del tiempo, entendido como la duración de la experiencia en la conciencia, donde a través de la imaginación, la memoria y el deseo de los personajes, se conectan y traslapan diferentes momentos de la historia. El principio ordenador de tales conexiones no es la sucesividad de acciones, sino las asociaciones caprichosas de la mente.

Según Bergson, la experiencia estética es esencialmente temporal, pues

²⁰ Franklin L. Baumer, *El pensamiento europeo moderno*, pp. 326-327.

²¹ *Cfr. Ibid.* pp. 336-347.

permite percibir el futuro y el presente a través de los ecos espirituales que despierta en la conciencia. Por medio del arte, los momentos de duración separados son fusionados por el espíritu o la mente, de la misma manera que las imágenes aisladas de una cinta cinematográfica adquieren continuidad al ser puestas en movimiento.

En el ámbito artístico, los impresionistas también transponen el tiempo interior de la sensación al capturar la luz reflejada en los objetos. El tiempo, concebido como cambio y flujo constantes, hace que los artistas centren su atención en lo momentáneo. Explorar un momento les parece más productivo que intentar abarcar la realidad en constante cambio. De allí que los pintores impresionistas presenten cuadros con figuras incompletas y desde perspectivas inesperadas, como si el lienzo fuera literalmente un fragmento recortado de la realidad que sin embargo evoca el espacio no incluido en el lienzo. En consonancia con la analogía cinematográfica que emplea Bergson para explicar el tiempo, la narrativa de Woolf y Proust, así como el drama *Pelleas y Melisanda*, de Maeterlinck, o la poesía simbolista, dan la impresión de estar fragmentados en escenas, metáforas y símbolos inconexos, cuya filiación semántica depende en gran medida de la participación del lector, del mismo modo que los colores y pequeños puntos se combinan en la retina del espectador que mira una pintura impresionista.²²

Según la filosofía vitalista de Bergson, el arte tiene la capacidad de captar "la pulsación y el latido de la vida". Tal afirmación resuena en el arte de Cézanne, quien intenta expresar el orden y la estructura de la naturaleza, así como en la narrativa de Woolf y los poemas simbolistas que persiguen la esencia de la

²² William Fleming, *op. cit.*, p. 332.

realidad, el conocimiento intuitivo capaz de restaurar la unidad del ser.²³

Aunque las ideas de Bergson tienen como punto de partida la teoría de Darwin, su filosofía es una de las muchas voces que se escuchan a fines del siglo XIX contra el mecanicismo y determinismo que domina la época. A la constante transformación sin designio que propone la teoría evolutiva, Bergson opone la fuerza transformadora y vital inherente al ser humano; plantea la intuición y no la razón como el medio más eficaz para adquirir conocimiento; concibe el tiempo como la duración no de eventos externos, sino de la experiencia interna.

Para Woolf, como para los simbolistas, la realidad exterior sólo es relevante en la medida en que ofrece manifestaciones concretas de una realidad más duradera. Los objetos y los personajes son sólo la envoltura perceptible de la idea, cuyo "halo luminoso" traiciona la presencia de una realidad detrás de las apariencias, del mismo modo que el signo verbal no dice, sino que evoca una realidad más vasta apenas insinuada en el texto.

Los poetas simbolistas encuentran esa realidad esencial en la unidad de la vida psíquica. Por medio de símbolos, metáforas y analogías expresan la equivalencia afectiva entre sonidos, colores, texturas, sabores y colores; entre la naturaleza y la vida interna. Como Woolf, intentan "conferir existencia a los estados interiores más evanescentes" y a través de ello, configurar la "comunidad universal", la "participación de todas las cosas entre sí" en una armonía fundamental.²⁴

La búsqueda de la esencia de la vida aparece constantemente a través de la metáfora del velo que se descorre momentáneamente para mostrar al ser unitario

²³ Ian Watt, *Conrad in The XIX Century*, pp. 184-185.

²⁴ Cfr. Marcel Raymond, *De Baudelaire al Surrealismo*, pp. 19-23.

del que habla Shopenhauer.²⁵ También se manifiesta en la trama de textos centrados alrededor de la búsqueda de un objeto que acaba convirtiéndose en un símbolo cuyo significado es difuso. Tal es el caso de *To The Lighthouse* y "Solid objects", narraciones en las que el faro y las piedras, respectivamente, son la columna vertebral del relato y parecen trascender el espacio narrativo para significar algo externo a él.

La búsqueda de lo universal a partir de la experiencia, el sentimiento y la emoción particulares del artista es una paradoja que se origina en el romanticismo. Para los románticos, la naturaleza objetiva sólo existe en la medida en que el ser humano cobra conciencia de ella, pero para trasponerla el artista debe trascender la experiencia cotidiana individual, sólo así puede captar "the otherness of reality".²⁶

Tal paradoja se convierte en un dilema entre contenido y forma. El problema es cómo dar forma a la experiencia individual, de tal modo que represente lo universal. Delacroix plantea este problema de la siguiente manera:

Fine works of art would never become dated if they contained nothing but genuine feeling. The language of the emotions and the impulses of the human heart never change; what invariably causes a work to date, and sometimes end by obliterating its really fine qualities, is the use of technical devices that were within the scope of every artist at the time the work was executed.²⁷

Fueron los poetas simbolistas, una segunda generación de románticos, quienes encontraron la manera de expresar el sentimiento, haciendo que éste se subordinara a la forma. Para ellos la poesía es movimiento, contorno, un ritmo que

²⁵ Ian Watt, *op. cit.*, p. 185.

²⁶ Vihar Kapur, *Virginia Woolf's Vision of Life*, p. 35.

²⁷ Citado en Wylie Sypher, *From Rococo to Cubism*, p. 64.

permite conectar la experiencia individual con la universal, asociar un estado de ánimo con los objetos exteriores, de tal suerte que éstos se convierten en imagen de la conciencia.²⁸

De hecho, en el rechazo de Woolf hacia el realismo y su desconfianza en las posibilidades expresivas del lenguaje cotidiano, resuenan no sólo los artistas románticos que como Wordsworth, buscan “the very language of men” o como Delacroix, persiguen “the language of emotions and impulses of the human heart”²⁹, sino también los poetas simbolistas, cuyo objetivo es evocar lo inexpresable.

Como Bergson, Woolf y los simbolistas oponen la intuición a la razón, la sensación a la observación racional. Abordan temas y construyen metáforas que apelan a las sensaciones del lector, porque como señala Woolf en relación con la novela realista: “one line of insight would have done more than all those lines of description”.³⁰

Según Arnold Hauser, esta reacción contra el naturalismo es generalizada durante los últimos años del decenio de los 80's. En una encuesta, Jules Huret, colaborador del *Echo de Paris*, pregunta a los sesenta y cuatro escritores franceses más importantes qué piensan del naturalismo. La respuesta es casi unánime: se trata de un movimiento acabado.³¹ Esta reacción, continúa Hauser, así como la búsqueda de la forma pura, es producto de lo que Freud llama “malestar en la cultura”. Como se verá a continuación, el sentimiento de

²⁸ *Ibid.* p. 101.

²⁹ *Ibid.* pp. 64-65.

³⁰ Virginia Woolf, “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, en *The Captain's Death Bed and Other Essays*, p. 108.

³¹ Arnold Hauser, *Historia Social de la literatura y el arte*, p. 215.

alienación y de soledad, la falta de confianza en el sentido de la cultura, la idea de que tras el mundo manifiesto hay otro latente, es una respuesta a la atmósfera general de crisis.³² Durante la segunda mitad del siglo XIX, tiene lugar en Francia un gran auge comercial e industrial que se manifiesta en el desarrollo de la metalurgia, la construcción de grandes líneas ferroviarias y barcos de metal, la fundación de bancos y periódicos importantes, el surgimiento de tiendas departamentales. En 1855, año de la gran exposición universal en París, el segundo imperio derrocha recursos para demostrar su liberalismo con respecto a la industria, el comercio y las artes. Asimismo, con la exhibición de 1889 se celebra el matrimonio de la industria y las artes, así como las conquistas coloniales y el comercio marítimo.

Sin embargo, la industrialización acelerada trae consigo el surgimiento del proletariado organizado que en 1864 celebra La Primera Internacional y en 1872 se cuenta ya con una versión francesa del *Capital* de Marx. El descontento de la clase trabajadora, que gana apenas dos francos por una jornada de trece horas y Napoleón III relega a los suburbios, da lugar a serios enfrentamientos que crean una atmósfera de inseguridad y tensión social.

En 1870, con la guerra franco-prusiana, colapsa el imperio. París es sitiado y mueren de hambre aproximadamente 36,000 personas. Con el surgimiento de la Comuna la tensión aumenta. Hay 30,000 ejecuciones, Courbet es juzgado en Versalles y los intelectuales lo rechazan por haber participado en el movimiento.

Tal atmósfera de inseguridad se manifiesta tanto en el discurso de Marx como en el de Freud. Mientras el primero llama “falsa conciencia” a la

³² *Ibid.* p. 227.

perspectiva distorsionada que cada cual tiene de la realidad según sus circunstancias económicas y sociales, Freud denomina “racionalización” a la justificación de acciones determinada sociológica y psicológicamente. De igual modo, Nietzsche plantea que la vida manifiesta de la mente es una falsificación propiciada por el cristianismo.³³

Según Hauser, esta filosofía de develamiento que domina la época, está íntimamente ligada al desarrollo del impresionismo, movimiento artístico que se caracteriza por considerar que el conocimiento del mundo es relativo, de allí que los primeros impresionistas rechacen la anécdota, se limiten a la representación de fenómenos ópticos, reduzcan la realidad a un sistema de manchas sin perfil, renunciando al dibujo, y presenten el color no como propiedad del objeto, sino como un fenómeno cromático abstracto, incorpóreo e inmaterial.³⁴

Tal relativismo, producto del malestar en la cultura, se acentúa con el lenguaje simbólico de los postimpresionistas, pues el símbolo puede ser interpretado de diversas maneras, pero no resuelto. Este misticismo del lenguaje, cuyo origen es la poesía simbolista, se basa en la idea de que “el poeta debe superar al hombre natural que lleva dentro de sí para descubrir el significado escondido de las cosas”.³⁵

El artista, cuyo cometido es alcanzar la forma pura, se convierte en un vidente, quien debe practicar un sistemático extrañamiento de los sentidos para trascender el mundo sensible y aprehender el mundo de las ideas. Esta idealización del arte, que se traduce en la búsqueda del arte puro y en el empleo

³³ *Ibid.* pp. 261-266.

³⁴ *Ibid.* pp. 206-208.

³⁵ *Ibid.* p. 236.

de un lenguaje elíptico, se extiende a Inglaterra, que durante el último cuarto de siglo sufre una crisis económica que a su vez pone en crisis el espíritu victoriano. La clase media inglesa pierde la confianza en sí misma, debido a la competencia económica, sobre todo de Estados Unidos y Alemania, y a la contienda por la posesión de las colonias. Disminuye la exportación y la producción, en detrimento de la clase trabajadora que adquiere un nuevo empuje y se manifiesta en huelgas y paros laborales.

La competencia con el mercado mundial, así como el resurgimiento del movimiento socialista, ponen fin al aislamiento británico, se pierde la fe en la misión divina de Inglaterra y surge una lucha por la libertad individual que, en el terreno artístico, se traduce en una reacción contra la tradición y los convencionalismos.³⁶

El simbolismo y el impresionismo conviven durante el *Fin-de-Siècle*, se retroalimentan y ejercen una fuerte influencia sobre las otras artes, de modo que el interés de Woolf por establecer vínculos con la pintura se origina no sólo en su estrecha relación con los artistas del grupo Bloomsbury, sino también en la teoría estética de los poetas simbolistas, quienes además sentaron las bases para el movimiento pictórico del mismo nombre.

Como se ha visto, la narrativa de Woolf se alimenta también de la filosofía que circula en Europa durante el siglo XIX, y en sus técnicas narrativas resuenan sucesos históricos, así como los descubrimientos científicos que revolucionan el pensamiento de la época, fomentan el espíritu de búsqueda que hace posible afirmar los hallazgos científicos o bien conciliarlos con las teorías científicas

³⁶ *Ibid.* pp. 239-240.

anteriores.

Tal espíritu de búsqueda es una característica de la época y no una actitud aislada. La obra de Woolf es una caja de resonancia de la revolución científica, literaria y cultural que acontece a fines del siglo XIX. Es desde esta perspectiva que el presente estudio analiza los vínculos entre la obra de Woolf y el impresionismo, a la luz de las ideas que la propia escritora expresa en diversos ensayos, así como de las técnicas narrativas que emplea en sus cuentos y en novelas como *The Waves*, *To The Lighthouse* y *Between The Acts*.

LAS IDEAS ESTÉTICAS DE VIRGINIA WOOLF

Más que intentar representar la realidad objetiva, Woolf busca expresar el sistema de relaciones que subyace a las experiencias internas del ser humano al interactuar con la realidad exterior.

Enfocar la narrativa desde esta perspectiva significa que los sentimientos, emociones y sensaciones de los personajes determinan su percepción de la realidad. Según Woolf, el novelista requiere de un lenguaje adecuado que le permita verbalizar esta relación compleja entre vida interna y externa. En una carta dirigida a Clive Bell, la escritora comenta:

I think a great deal of my future, and settle what book I am to write – how I shall re-form the novel and capture multitudes of things at present fugitive, enclose the whole, and shape infinite strange shapes ... but tomorrow I know, I shall be sitting down to the inanimate old phrases .¹

Más que inventar un lenguaje diferente, Woolf desea dejar atrás "las viejas e inanimadas frases", emplear el lenguaje de tal manera que exprese los "hilos de sentimientos y relaciones en que hombres y mujeres están trabados"². Tal entramado de sentimientos y relaciones funciona en la narrativa de Woolf como la tela de fondo en que transcurre la vida; de hecho, es el principio organizador que estructura los cuentos y novelas, de modo que la organización de las secuencias narrativas es significativa, en tanto que formaliza el sistema de relaciones que vincula a los personajes a través de sus experiencias internas. A esa organización

¹ Nigel Nicolson (Ed.), *The Letters of Virginia Woolf*, V. I, p. 356.

² Virginia Woolf, "Facetas de la narrativa", en *La Torre Inclinada*, p. 122.

del contenido se refiere Woolf cuando en su carta a Bell dice que dará forma a infinitas formas extrañas.

El empleo del término "forma" es relevante, ya que indica el camino por el que Woolf intenta "reformular" el lenguaje y con ello la novela. Woolf es consciente de que dicho término proviene de las artes visuales; incluso, en el ensayo "On Re-Reading Novels", menciona que referirse a la "forma" de una novela "is confusing".³ Sin embargo, en el transcurso de este ensayo adopta el término, pues considera que no existe en el lenguaje de la crítica narrativa otra palabra que haga referencia a las técnicas y los métodos que emplea el escritor para organizar y dar simetría a sus materiales.

Según Woolf, tales procedimientos narrativos regulan no sólo el arte del escritor, sino también las operaciones que debe llevar a cabo el lector, ya que funcionan como instrucciones implícitas dirigidas a éste para que conforme sus impresiones tal como el autor quiere, "and it is when we have shaped our impressions as the author intended that we are then in a position to perceive the form itself, and it is this which endures, however mood or fashion may change"⁴ Por ello, Woolf afirma que el lector debe descubrir los métodos empleados por el escritor y que leer desde esta perspectiva permite encontrar nuevas significaciones en las novelas.

Es importante observar que en este ensayo Woolf distingue los materiales de las artes visuales de los empleados en la narrativa, cuando señala que "la emoción" es el material del escritor:

When we speak of form we mean that certain emotions have been placed in the right relations to each other; then that the novelist is

³ Virginia Woolf, "On Re-Reading Novels", en *The Moment and Other Essays*, p. 128.

⁴ *Idem.*

able to dispose these emotions and make them tell by methods which he inherits, bends to his purpose, models anew, or even invents for himself.⁵

De esta manera, Woolf precisa a qué se refiere con el término "forma", pero es más relevante notar que con estas palabras también describe, como se verá más adelante, sus propios procedimientos de escritura, al tiempo que manifiesta el deseo de aprovechar, adaptar e incluso inventar nuevos métodos.

Con lo dicho hasta aquí no se intenta sugerir que el solo empleo de la palabra "forma" signifique una incursión en el terreno de la pintura; más bien se quiere señalar el interés de Woolf por crear en sus novelas lo que Roger Fry denomina una "forma significativa". Para Roger Fry y Clive Bell la pintura es un arte relacional, en el que la sola disposición de líneas y colores crea un todo completo y armonioso. El valor artístico de un cuadro, dicen estos teóricos, no radica en su semejanza con la realidad, sino en el balance y la armonía que logra expresar el artista combinando adecuadamente los elementos que componen la pintura. Es precisamente esta teoría estética, con la que Fry y Bell justifican la pintura impresionista, la que Woolf traslada al dominio de la literatura.

En los textos de Woolf, tal estética se traduce en una estructura narrativa que no se centra en la historia, sino en las vivencias internas y momentáneas que experimentan los personajes, mismas que al irse distribuyendo en el espacio textual dan forma a una red de relaciones emocionales, las cuales propician un diálogo intersubjetivo entre los personajes, así como entre el texto y el lector.

Como Fry y Bell, Woolf considera que el valor del arte, en este caso la literatura, no radica en su capacidad de mimesis, sino en la capacidad del escritor para expresar su visión de la realidad (*insight*), de modo que el encuentro del

⁵ *Ibid.* p. 134.

lector con la novela lo conduzca a mirar la realidad desde una perspectiva insólita, ya que la diversidad, discontinuidad y trivialidad de lo cotidiano se presentan de manera organizada.

En el ensayo titulado "Walter Sickert", el pintor del mismo nombre es admirado precisamente por su capacidad para lograr que en los retratos cada objeto del cuadro aporte significado para expresar la personalidad y actitud del personaje:

Whatever Sickert paints has to submit; it has to lose its separateness; it has to compose part of his scene...The bed, the chest of drawers, the one picture and the vase on the mantelpiece are all expressive of the owner.⁶

De manera muy significativa, esta cualidad es también la que Woolf encuentra en las novelas de Turgenev:

Turgenev's ear for emotion was so fine that even when he uses an abrupt contrast, or passes away from his people to a description of the sky or of the forest, all is held together by the truth of his insight.⁷

Así, tanto Walter Sickert como Turgenev seleccionan y organizan sus materiales de tal manera que el espacio físico y los objetos que rodean al personaje se interrelacionan para sugerir una atmósfera y configurar la visión del artista sobre el transcurrir de la vida.

Aunque en "Walter Sickert" Woolf parece reflexionar sobre las semejanzas y diferencias entre pintura y literatura, en realidad plantea una estética

⁶ Virginia Woolf, "Walter Sickert", en *The Captain's Death Bed and Other Essays*, p. 195.

⁷ Virginia Woolf, "The Novels of Turgenev", en *The Captain's Death Bed and Other Essays*, pp 58-59

a partir de la cual es posible establecer relaciones estructurales entre ambos dominios artísticos. Contrariamente a las expectativas del lector, la discusión de este tema no corre a cargo de la autora, sino de un grupo de personajes que al conversar van exponiendo sus puntos de vista. En consecuencia, es el lector quien, leyendo entre líneas y con base en su conocimiento previo sobre las ideas estéticas de Woolf, reconoce en algunos comentarios de los personajes la opinión de la escritora.

En el transcurso de la conversación que, como señala la autora, “runs hither and thither, seldom sticks to the point, abounds in exaggeration and inaccuracy, and has frequent stretches of extreme dullness”,⁸ uno de los personajes considera que Sickert es un gran biógrafo, pues mirar uno de sus retratos significa leer una vida; otro opina que ese pintor es más novelista que biógrafo, ya que capta a los personajes “en momentos de crisis”, lo cual hace inevitable inventar una historia alrededor de ellos.⁹

A partir de este comentario se podría pensar que el paralelismo entre los cuadros de Sickert y la novela o biografía radica en su carácter narrativo, más específicamente, en su capacidad de evocar una secuencia de sucesos que el espectador o lector respectivamente asocia con la vida real; sin embargo, en este momento interviene la autora para contrastar este punto de vista con el de otros personajes, quienes encuentran en el cuadro una armonía que va más allá de la mimesis:

The portrait of the lady on the balcony had suggested nothing of the kind to most of the others. Had she lovers or not - it did not matter; did the ship sail or did it sink- they did not care. And they fetched a

⁸ Virginia Woolf, “Walter Sickert”, *op. cit.*, p. 187.

⁹ *Ibid.* p. 190.

book of photographs from Sickert's paintings and began cutting off a hand or a head, and made them connect or separate, not as a hand or a head, but as if they had some quite different relationship.¹⁰

De este modo Woolf contrapone dos criterios diferentes para apreciar el valor estético de un cuadro: el que se fundamenta en la mimesis y el que se basa en las relaciones formales creadas por el artista. A la luz de ensayos como "Mr. Bennett and Mrs. Brown", se puede inferir que Woolf aprueba el segundo criterio. La novela, dice ella, no debe intentar copiar la realidad, sino crear un todo armonioso que configure la esencia de la vida y suscite en el lector emociones profundas, más allá de la correspondencia que pudiera existir entre la realidad y el mundo ficcional.

De manera muy significativa, este punto de vista, que retoma la estética de Roger Fry y Clive Bell, se reitera implícitamente en "Walter Sickert" cada vez que los personajes plantean paralelismos entre el trabajo del pintor y el del escritor. Así, por ejemplo, los personajes consideran que Sickert es un poeta, pues logra que el espectador descubra la belleza y la visión del artista, haciendo caso omiso de la anécdota. También en otro momento de la conversación se dice que el pintor y el novelista tienen mucho en común: "the novelist after all wants to make us see".¹¹ En su esfuerzo por apelar al ojo de la mente y del cuerpo, el escritor no recurre a la descripción de una escena, sino al empleo de una sola palabra o de una palabra colocada hábilmente en contraste con otra, de modo que su contigüidad sugiera la correspondencia entre el color percibido por el ojo del cuerpo y la experiencia mental que suscita.

Asimismo, los personajes se refieren a la capacidad de Sickert para colocar

¹⁰ *Ibid.* pp. 190-191.

¹¹ *Ibid.* p. 198

al personaje rodeado de objetos y escenas que evocan el transcurrir de la vida: el personaje es captado en momentos de soledad y desilusión, pero la desolación del personaje en primer plano contrasta con las escenas representadas en los otros planos, de modo que al interrelacionarse en el espacio pictórico, rebasan la anécdota para sugerir la continuidad de la vida, la pertenencia del personaje a un mundo en el que conviven situaciones opuestas.

Esta descripción de los retratos de Sickert trae a la memoria *Mrs. Dalloway*, cuyo sentido no se desprende únicamente de las experiencias de Clarissa, sino de la interrelación de la protagonista con un universo más amplio, del que ni ella misma tiene plena conciencia. Considérense, por ejemplo, las dos líneas narrativas que narran 24 horas en la vida de Clarissa y Septimus respectivamente. En apariencia no hay relación alguna entre ellas, pues los personajes no se conocen, pertenecen a diferentes clases sociales, sus conflictos derivan de situaciones diversas y cada cual elige un derrotero diferente. En realidad ambas líneas narrativas se conjugan para mostrar dos actitudes opuestas hacia la vida que sin embargo se complementan, como las caras de una moneda. Mientras Clarissa se aferra a la vida refugiándose en el mundo exterior, Septimus desea librarse de ella, resguardado en la introspección.

La convivencia de ambas actitudes en el espacio textual establece un balance, de modo que cada cual se comprende en relación con la otra. La unidad estructural de ambas líneas narrativas radica en su correspondencia espaciotemporal, mientras que su interrelación semántica deriva del empleo de diversos recursos, como la reiteración del refrán "fear no more the heat of the sun", que acude a la mente de los personajes en momentos de crisis y los reúne en la búsqueda del sentido de la vida.

El balance entre ambas líneas narrativas también se logra a través de

dicotomías espaciales. En una de las escenas Clarissa observa a través de la ventana que su vecina de enfrente sube las escaleras, descorre las cortinas de la recámara y se aleja hacia el fondo de la habitación. A Mrs Dalloway le parece extraordinario observar los movimientos de la anciana sin que ésta note su presencia, lo cual le conduce a pensar que la cercanía física de los seres humanos no impide que cada persona sea un alma solitaria.

El patrón descriptivo de esta imagen que configura espacialmente la contigüidad de almas solitarias, se repite cuando Septimus se arroja por la ventana y un anciano de la casa opuesta baja las escaleras para observar el cuerpo del suicida.

Como se verá a continuación, estas imágenes se articulan metafóricamente por medio de conjunciones y disyunciones que configuran la vida de Septimus y Clarissa como las dos caras de una misma moneda. En ambas escenas la ubicación de los personajes, uno frente al otro, enfatiza el aislamiento de cada cual, aun cuando la distancia que los separa es mínima. También en ambos casos la ventana es la frontera entre la vida interna y la vida externa y tanto Clarissa como Septimus buscan a través de la ventana una solución a sus conflictos.

Por otro lado, la articulación de estas imágenes plantea disyunciones a partir de las dicotomías observar - ser observado y ascender - descender, mismas que expresan plásticamente las actitudes opuestas de Clarissa y Septimus hacia la vida.

Ahora bien, tanto Clarissa como Septimus forman parte de un universo más vasto que se evoca con la presencia de la pequeña anciana que se dispone a dormir en la casa opuesta a la de Clarissa, mientras ésta la observa desde la ventana y reflexiona sobre el contraste entre la tranquilidad de la anciana y el ajetreo que hay en su propia casa. Asimismo, el sonido del reloj, las escenas que

describen la vida citadina, la reacción del anciano ante la muerte de Septimus, las diferentes actitudes de personajes incidentales hacia el paso del carro real o del aeroplano, sugieren la diversidad de la vida, enmarcada en un mismo espacio y tiempo.

Woolf configura tanto el microcosmos de los personajes como el macrocosmos del que son una mínima parte. Así como Walter Sickert interrelaciona los planos del cuadro, Woolf entreteje los diferentes planos espacio-temporales de la vida para representar una visión esférica de la realidad. Explora no sólo el tiempo externo en que ocurren las acciones y el tiempo subjetivo de la conciencia, sino también el tiempo cósmico, entendido como el flujo cíclico de la vida. Las descripciones que dan inicio a cada capítulo de *The Years*, los prólogos que introducen cada sección de *The Waves*, así como "Time Passes" en *To The Lighthouse*, ubican a los personajes en el macrocosmos, en el mundo impersonal que los rodea, el cual es ajeno a la intervención de la conciencia humana.

Por medio de estas modulaciones espacio-temporales, Woolf construye un diseño arquitectónico, la forma significativa que según Roger Fry y Clive Bell, expresa la visión del artista.¹²

La búsqueda de nuevas formas de significación también está presente en novelas como *The Waves*, *To The Lighthouse* y *Between The Acts*, donde el sentido del texto se desprende de relaciones espaciotemporales, más que de las meras acciones de los personajes, con lo cual Woolf se distancia de la mimesis y logra expresar formalmente su visión de la vida.

¹² Vijar Kapur, *Virginia Woolf's Vision of Life*, pp. 37-40.

Paradójicamente, en “Walter Sickert” los personajes consideran que sólo el lenguaje silencioso de la pintura puede lograr un diseño armónico de relaciones formales:

Better far to have been born into the silent kingdom of paint...How is he [the novelist] to convey in words the mixture of innocence and sordidity, pity and squalor? Sickert merely takes his brush and paints a tender green light on the faded wallpaper. Light is beautiful falling through green leaves. He has no need of explanation; green is enough.¹³

Este comentario hace eco a las palabras de Bernard en *The Waves*, cuando al mirar las pinturas en The National Gallery piensa que el dominio silencioso en que se mueve el pintor es mucho más expresivo que las palabras a las que se encuentra atado el escritor como un chivo expiatorio a la roca.¹⁴ La desesperación que constantemente experimenta ese personaje al descubrir que es incapaz de expresar verbalmente su visión, le lleva a pensar que necesita inventar "a little language", como el que emplean los enamorados. De manera similar, en *Between The Acts* La Trobe recurre a la música, el tic tac del reloj, el silencio, el espejo y el escenario natural para transponer y comunicar la unidad de lo diverso.

Estos paralelismos revelan la actitud de Woolf hacia las posibilidades expresivas del lenguaje verbal. Por un lado, es consciente de las limitaciones del escritor, sujeto a la sucesividad del lenguaje; por el otro, encuentra en las novelas rusas una combinación de sentimientos semejante a la que expresa Sickert en sus cuadros.

Por contradictorio que parezca, el discurso de Woolf sobre las

¹³ *Ibid.* pp. 192-194.

¹⁴ Virginia Woolf, *The Waves*, p. 106.

posibilidades del lenguaje verbal no es ambiguo; más bien señala, por una parte, su adhesión a la estética simbolista e impresionista, según la cual los signos, pictóricos y verbales, sólo son capaces de evocar significados difusos que cobran forma en el momento en que el espectador o el lector los relaciona entre sí. Por otra parte, y como consecuencia de lo anterior, revela el interés de la escritora por encontrar técnicas narrativas que le permitan configurar una visión profunda y global de la vida, sin recurrir a los procedimientos tradicionales de la novela realista, siempre centrada en la sucesión de acciones externas.

Para Woolf es sumamente importante que el escritor sienta "reverencia por la verdad". Los escritores rusos, dice Woolf, "accept ugliness; they seek to understand".¹⁵ En "El estrecho puente del arte", Woolf dice que el escritor moderno:

ya no percibe separadamente sensaciones que antes percibía así. La belleza forma parte de la fealdad, la diversión es parte del asco, el placer del dolor... en la mentalidad moderna, la belleza no va acompañada de su sombra, sino de su valor opuesto.¹⁶

El escritor que es fiel a la verdad nunca se separa de la naturaleza humana, de allí que Woolf encuentre paralelismos entre la narrativa de Turgenev y las pinturas de Sickert, donde:

there is always a woman with a parasol in the foreground, or a man selling cabbages in the shadow of the arch...He never goes far from the sound of the human voice, from the mobility and idiosyncrasy of the human figure.¹⁷

¹⁵ Virginia Woolf, "On Re-reading Meredith", en *The Essays of Virginia Woolf*, v. II, p. 274.

¹⁶ Virginia Woolf, "El estrecho puente del arte", en *La Torre Inclinada*, pp. 191-192.

¹⁷ "Walter Sickert", *op. cit.*, p. 197.

Esta capacidad de Sickert para presentar eventos simultáneos que al interrelacionarse sugieren el curso de la vida, hace eco a la forma significativa que Woolf admira en las novelas de Turgenev:

We hear the hum of life in the fields; a horse champs his bit, a butterfly circles and settles. And as we notice, without seeming to notice, life going on, we feel more intensely for the men and women themselves.¹⁸

Todos estos paralelismos ponen de relieve la "forma" como punto de convergencia entre la literatura y las artes visuales. A su vez, esa convergencia revela la presencia de una estética compartida, en la que importa expresar la visión del artista más que la realidad por sí misma; en la que los objetos y la atmósfera son tan importantes como el ser humano, y lo transitorio y cotidiano se vuelve fundamental para la comprensión de la vida.

Así pues, cuando se habla de lo pictórico en la narrativa de Woolf, más que indicar con ello que la escritora ha traducido una a una las técnicas pictóricas en técnicas literarias específicas, se quiere señalar la presencia de un patrón formal y conceptual proveniente de las artes visuales. Como señala Gombrich, las relaciones de simetría entre artes diferentes se derivan de las relaciones estructurales que guardan entre sí dentro de una escala o matriz. El cruce de dos semióticas no se da por elementos aislados, sino por una relación metafórica que hace interactuar las relaciones estructurales de un campo en las de otro.¹⁹

Las relaciones estructurales entre diferentes campos artísticos, en este caso entre la pintura y la literatura, no niegan las especificidades de cada arte. Es

¹⁸ "The Novels of Turgenev", *op. cit.*, p. 59.

¹⁹E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, p. 370.

precisamente debido a tales diferencias que no existe una correspondencia puntual entre la estructura de un arte y otro, sino una relación de analogía semejante a la que establece la metáfora entre dos objetos diversos.

En su *Historia social de la literatura y el arte*, Arnold Hauser señala que la pintura impresionista domina todas las artes del siglo XIX. Es el arte más progresista de la época y descubre sensaciones que retoman posteriormente la poesía y la música, adaptando sus medios expresivos a las formas pictóricas.²⁰ También afirma que es totalmente válido hablar de un “estilo pictórico” en la poesía y la música:

Las impresiones atmosféricas, principalmente la experiencia de la luz, el aire y la claridad cromática, son percepciones que en la pintura están en su propio ambiente, y cuando se trata de reproducir en otras artes sensaciones de esta clase, está justificado por completo que se hable de un estilo “pictórico” de la poesía y de la música...el estilo de una concepción del mundo atomizada y dinámicamente cargada.²¹

Efectivamente, la visión de mundo de los pintores impresionistas es socialmente compartida, lo cual da lugar a una intersección de las artes que también Kandinsky y Collingwood señalan.

Según Kandinsky, después del menoscabo de la religión, la ciencia y la moral, la música y la pintura se encuentran estrechamente vinculadas por el objetivo común de dar forma a la vida interior. Agrega que “un arte debe aprender del otro cómo éste utiliza sus propios medios para después, a su vez, utilizar sus propios medios de la misma manera; es decir, según el principio que le sea propio

²⁰ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, pp. 209-210.

²¹ *Ibid.* p. 210.

exclusivamente”. Aún más, le parece natural y deseable que las artes unan sus esfuerzos en un empeño interior común que dé origen al “verdadero arte monumental”,²² en el que cada dominio artístico exprese, además del sonido general, el suyo propio y dé fuerza y riqueza al sonido interior general que nunca se lograría con un solo arte.²³

Mientras Kandinsky interrelaciona las artes en lo que él llama “arte monumental”, Collingwood plantea que la experiencia estética no se limita a la captación sensorial de los medios específicos de cada arte, sino que incluye sensaciones heterogéneas en las que el yo entero está involucrado.

La obra de arte, dice Collingwood, no es un objeto físico, sino imaginario. Las páginas escritas por el artista, los colores que coloca el pintor sobre el lienzo, el conjunto de sonidos que organiza el músico, son sólo el lenguaje por medio del cual el público puede participar en la construcción del objeto imaginario que existió en la mente del artista.²⁴ En este sentido, la pintura no es un arte puramente visual; en las pinturas de Cézanne interviene la imaginación táctil o motriz del artista, misma que experimenta el espectador cuando al mirar los cuadros “se desplaza en la imaginación entre edificios, paisajes y formas humanas”. Del mismo modo, escuchar música involucra también experiencias imaginarias, especialmente visuales y motrices, así como la poesía suscita no sólo experiencias auditivas, sino también visuales, táctiles, motrices y olfativas.²⁵

Las teorías de Kandinsky y Collingwood contradicen a Lessing, quien en *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, plantea que la diferencia entre esos dominios artísticos radica en el medio o código que cada cual emplea,

²² Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, pp. 34-35.

²³ *Ibid.*, p. 76.

²⁴ R. G. Collingwood, *Los principios del arte*, p. 135.

²⁵ *Ibid.*, pp. 138-143.

lo cual determina el referente y la intención de la obra, así como la reacción del espectador o lector hacia ella:

La pintura se vale para sus intenciones de medios o signos del todo diferentes que los de la poesía, puesto que los suyos son formas y colores cuyo dominio es el espacio, y los de la poesía sonidos articulados cuyo dominio es el tiempo. Por lo tanto, los cuerpos, con sus propiedades visibles, son los objetos propios de la pintura; las acciones, son los objetos propios de la poesía.²⁶

Según Lessing, el empleo de formas y colores como medio de expresión determina que las artes visuales se circunscriban a la descripción, a la representación de objetos que apelan al sentido de la vista, mientras que el código verbal de la poesía obliga a la narración, a la representación de acciones que apelan al oído. Sin embargo, como señala Mitchell, Lessing confunde el medio con el mensaje. Si bien es cierto que el código del pintor es diferente del que emplea el poeta, ello no significa que la descripción de objetos sea inherente a las artes visuales y la narración de acciones, a la poesía. En otras palabras, el código empleado por el artista no determina su intención y referente, ni la respuesta afectiva del espectador/lector,²⁷ ya que “there is *semantically* speaking (that is, in the pragmatics of communication, symbolic behaviour, expression, signification) no *essential* difference between texts and images”.²⁸

Mitchell amplía el concepto clásico de “ekphrasis” a toda descripción verbal cuya finalidad es presentar al ojo de la mente una persona, un objeto o lugar²⁹, y observa que a partir de la confusión que identifica el medio con el

²⁶ Ephraim Lessing, *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, p. 145.

²⁷ Cfr. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, pp. 159-160.

²⁸ *Ibid.* p. 161.

²⁹ *Ibid.* p. 153.

mensaje, la sola intención de conjurar imágenes a través de la palabra parece una utopía, una desviación del lenguaje verbal hacia un dominio que no le corresponde.

Para Mitchell, sin embargo, no hay tal desviación. Nada en la naturaleza de los signos verbales impide que el referente de un texto sea una imagen, de la misma manera que un cuadro puede referir una anécdota. Como ejemplo de ello cita descripciones narrativizadas, donde la conjunción de espacio y tiempo niega la oposición entre “narrative action and descriptive scene and the false identifications of medium with message”.^{30*}

La descripción narrativizada del escudo de Aquiles es un ejemplo clásico de la manera en que narración y descripción se combinan para producir lo que Mitchell llama “icono verbal” o “imagetext”. A diferencia de Lessing, quien considera tal descripción como un cuadro verbal que no afecta el carácter esencialmente narrativo de la *Iliada*, Mitchell encuentra en el escudo de Aquiles no sólo un emblema de la estructura de esa epopeya, sino también una imagen del mundo homérico mucho más completa que la contenida en la *Iliada*, de modo que el texto completo se convierte en un fragmento de la visión totalizadora que se ofrece al lector con la sola descripción del escudo³¹

El análisis de Mitchell sobre la manera en que un fragmento descriptivo puede evocar la estructura textual de la que forma parte, así como convertirse en un símbolo que trasciende el marco espaciotemporal de la historia, trae a la memoria narraciones como “Kew Gardens”, *The Waves*, *To The Lighthouse* y *Between The Acts* donde, como se verá más adelante, la imagen de una caja china el ir y venir de las olas, el faro y el estanque respectivamente, evocan la estructura

³⁰ *Ibid.* p. 178.

³¹ *Ibid.* pp. 179-180.

del texto al que pertenecen, así como una imagen del transcurrir de la vida. Este patrón formal que sintetiza y congela toda la narración en una imagen permite establecer una analogía estructural entre la narrativa de Woolf y las artes visuales.

Tal semejanza no plantea correspondencias exactas entre elementos aislados, sino un objetivo común que cada artista alcanza empleando los materiales y recursos inherentes a su dominio artístico. Las formas y los colores distribuidos e interrelacionados en la tela configuran una imagen material, cuya totalidad es percibida de golpe por el ojo. De modo similar, Woolf distribuye e interrelaciona en el espacio textual "cuadros verbales" que configuran estados de conciencia o bien sensaciones momentáneas; pero tales cuadros no apelan al sentido de la vista, sino al ojo de la imaginación, que no percibe de golpe el sentido de esa galería de cuadros, sino sucesivamente, conforme va descubriendo los nexos semánticos que hacen contiguos cuadros dispersos en el espacio textual. Es a través de este método que Woolf traslada las relaciones estructurales de las artes visuales al terreno literario.

En una carta dirigida a Woolf, el pintor Jacques Raverat se refiere a las dificultades del escritor para representar la simultaneidad y diversidad, pero también, seguramente sin proponérselo, señala los caminos por los que Virginia Woolf intenta superar esas dificultades .

Según Raverat, para el pintor es fácil representar la simultaneidad y diversidad, debido a la naturaleza espacial de su arte; para el escritor, en cambio, la dificultad estriba en que su arte es temporal; la linealidad del lenguaje obliga a la sucesividad, de modo que sólo se puede decir una cosa a la vez. El escritor, dice Raverat, sólo puede representar la simultaneidad "by some graphic expedient such as placing the word in the middle of a page and surrounding it radially with

associated ideas", como cuando se arroja una piedra a un estanque y "there are splashes in the outer air in every direction, and under the surface waves that follow one another into dark and forgotten corners".

Sin embargo, continúa Raverat, el esquema literario "is, of necessity, sequential. Surely when you are writing you are not clearly conscious on Page 259 of what there was on Page 31".³²

Cuando Raverat dice en su carta que el escritor "no tiene, en la página 259, una conciencia clara de lo que hay en la página 31", se refiere a la dificultad del escritor para relacionar diferentes secuencias, sin que tal relación se derive de la sucesividad. Aunque Woolf no coloca en el centro de la página una palabra rodeada de ideas asociadas para librarse de la sucesividad del lenguaje, emplea la narración metafórica para relacionar intratextualmente secuencias narrativas separadas en el espacio textual, mismas que al interactuar metafóricamente remiten a un estado de conciencia al que se van adhiriendo características que han quedado dispersas en el relato. Woolf no sólo es consciente de lo que ha escrito en páginas anteriores, sino que la estructura de sus textos se basa precisamente en ese sistema de relaciones. Este procedimiento permite a Woolf estructurar una red de ideas asociadas que configuran la vida en el ámbito atemporal de la conciencia.

Como señala Quentin Bell, Woolf revela su intención de dar forma pictórica a los procesos del pensamiento cuando, en su respuesta a la carta de Raverat, menciona:

In fact I rather think you've broached some of the problems of the writers too, who are trying to catch and consolidate and consummate (whatever the word is for making literature) those splashes of yours; for the falsity of the past (by which I mean Bennett, Glasworthy and

³² Quentin Bell, *op. cit.*, *Virginia Woolf*, V. II, p. 106.

so on) is precisely I think that they adhere to a formal railway line of sentence, for its convenience, never reflecting that people don't and never did feel or think or dream for a second in that way; but all over the place, in your way.³³

Con estas palabras, Woolf rechaza la estructura lineal de la novela tradicional y se pronuncia a favor de un diseño plástico que configure los sentimientos, pensamientos y sueños de los seres humanos.

Como se verá en el tercer capítulo de este estudio, al ubicar la narración en esta dimensión atemporal de la conciencia, Woolf da cuenta de la diversidad y simultaneidad de la experiencia humana, tal como hace Sickert en sus cuadros. Lo anterior no significa que la realidad externa es dejada de lado. Woolf transpone sensaciones, sentimientos, estados de conciencia siempre en relación con el estímulo externo que los origina. Ambos ámbitos de la vida humana, el externo y el interno, se funden en uno solo.

Sin embargo, en la narrativa de Woolf las acciones externas son irrelevantes por sí mismas. Sólo adquieren significado en la medida en que se van entramando con las emociones de los personajes. Para Woolf es importante expresar la vida interna, porque esa es la dimensión humana que no cambia. Sólo a partir de ella se puede expresar la unidad de lo diverso, el patrón que subyace a la existencia humana. *Orlando* es la novela en que se hace más evidente la búsqueda de ese patrón existencial; Orlando nunca cambia internamente, a pesar del tiempo y de su transformación biológica. El objetivo de la narrativa de Woolf es expresar ese substrato común a todos los seres humanos, a pesar de la gran diversidad que los separa, de ahí que las acciones externas no constituyan el eje de la narración.

³³ Nigel Nicolson (Ed.), *The Letters of Virginia Woolf*, v. III, p. 136.

La reacción de Woolf contra la novela eduardina, que centra la narración en los eventos externos para intentar una mimesis de la realidad, es paralela a la de los impresionistas hacia el naturalismo. Ambas reacciones implican un rechazo hacia las convenciones y parten del supuesto de que la realidad objetiva y la visión que el artista tiene de ella no son idénticas. Aunque los impresionistas dicen representar con exactitud científica el acto de ver, ubicándose así en lo que se podría denominar "realismo visual", de hecho transforman la realidad objetiva a partir de sus conocimientos, experiencias y expectativas personales.³⁴ Por ello, las pinturas impresionistas marcan el fin del "realismo visual" y el inicio del "realismo de la concepción", según el cual, "pintar a partir de la naturaleza no es pintar el objeto, sino expresar sensaciones".³⁵

Como Woolf, los impresionistas encuentran en los medios de su propio arte recursos para liberar a la pintura de la mirada tradicional. Uno de esos recursos consiste en desechar la anécdota, razón por la que sus pinturas ya no se limitan a representar sucesos históricos, míticos o religiosos. Los objetos y el ambiente en que se encuentran cobran gran importancia por su valor conceptual y no meramente por su carácter imitativo o anecdótico.³⁶

Paralelamente, Woolf encuentra que los objetos y las acciones más comunes provocan reacciones que ponen en movimiento los estratos más profundos de la conciencia. Al referirse a las novelas de Proust, Woolf dice que:

El más común de los objetos, como un teléfono, por ejemplo, pierde su simplicidad, su solidez, y pasa a formar parte de la vida y a adquirir transparencia. El acto más ordinario, como subir en un

³⁴ E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 394.

³⁵ Fernand Leger, "Los orígenes de la pintura y su valor de representación", en *Saber ver*, pp. 11-12.

³⁶ *Ibid.* p. 12.

ascensor o comer un pastelillo... provoca... una serie de pensamientos, sensaciones, ideas y recuerdos que, evidentemente, dormían tras las murallas de la mente...La materia general del libro está constituida por este profundo depósito de percepciones.³⁷

Así descrita, la novela de Proust asemeja un cuadro impresionista, donde los objetos y el ambiente en que se encuentran no son formas nítidamente demarcadas, sino que pierden "su solidez" y adquieren "transparencia" al difuminar sus contornos. Aún más, Woolf define la narrativa de Proust como un "profundo depósito de percepciones", definición aplicable a cualquier cuadro impresionista. "Todo el universo proustiano", dice Woolf, "está envuelto en luz".³⁸

El solo hecho de que Woolf emplee en esta cita un modelo descriptivo proveniente de las artes visuales, no demuestra que una novela puede provocar el mismo efecto que un cuadro, pero sí pone de manifiesto que para Woolf no sólo es válido, sino deseable que una novela intente producir tal efecto.

Al describir la narrativa de Proust a partir del modelo impresionista, Woolf también establece paralelismos entre dos artes que, en este caso, tienen como objetivo común dar cuenta de experiencias que rebasan la realidad objetiva. Esto último constituye un punto de intersección importante. Según Woolf, las convenciones de la novela realista son un obstáculo para el escritor que desea expresar la relación de la conciencia con el entorno, porque tales convenciones se basan en el principio de verosimilitud y todas las energías del artista son "mal gastadas" en tratar de hacer reales a los personajes, aportando datos sobre sus antecedentes, su situación económica, sexo, edad y apariencia. El lector, dice Woolf, siempre escucha la voz del narrador, pero nunca la del personaje. La vida,

³⁷ "Facetas de la narrativa", *op. cit.*, pp. 101, 103.

³⁸ *Ibid.* p. 101.

continúa Woolf, se ha escapado de la novela,³⁹ porque:

Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; but a luminous halo, a semitransparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end.⁴⁰

Woolf define la vida tal como la conciben los impresionistas. Para ellos la vida es transitoria, fugaz, y por ello sólo se permiten representar la percepción momentánea que de ella tienen a través de líneas indefinidas y contornos flotantes. Ahora bien, si la realidad es transitoria, entonces para el pintor impresionista se vuelve importante no representar la superficie de las cosas, sino descubrir el patrón que las organiza. Este es precisamente el objetivo que persigue Woolf en sus textos, al cual se refiere cuando dice que el artista debe penetrar por debajo de las apariencias; debe lograr que el lector perciba " millares de venillas y nervios de emotiva naturaleza que no se ven a plena luz del día".⁴¹

Al perseguir tal objetivo, Woolf se expone a críticas similares a las que fueron lanzadas contra los impresionistas. Stubbs y Showalter, por ejemplo, critican la "tendencia de Woolf a envolverlo todo en una niebla de percepciones subjetivas".⁴² Consideran que debido a las técnicas narrativas que emplea la escritora, sus textos son "escurridizos". Efectivamente, tanto la narrativa de Woolf como la pintura impresionista, demandan un alto grado de participación por parte del lector y del espectador respectivamente. Como dice Gombrich, en la pintura

³⁹ Cfr. Virginia Woolf, "Mr. Bennett and Mrs. Brown".

⁴⁰ Virginia Woolf, "Modern Fiction", en *Virginia Woolf's Reader*, pp. 287-288.

⁴¹ "Facetas de la narrativa", *op. cit.* p. 99.

⁴² Toril Moi, "¿Quién teme a Virginia Woolf?", *Teoría Literaria Feminista*, p. 19.

impresionista "the image...has no firm anchorage left on the canvas - it is only conjured up in our minds".⁴³

De manera similar, Woolf considera, como los poetas simbolistas, que las relaciones difusas entre pensamiento y realidad no pueden ser descritas detalladamente por el lenguaje, sino únicamente sugeridas. El lector implícito en las novelas de Woolf tiene la capacidad de descubrir las relaciones emocionales que estructuran el texto como un todo significativo. De nuevo, las palabras de Gombrich sobre el impresionismo se pueden aplicar a la narrativa de Woolf, cuando dice:

the artist gives the beholder increasingly more to do, he draws him into the magic circle of creation and allows him to experience something of the thrill of "making" which had once been the privilege of the artist.⁴⁴

La "niebla de percepciones subjetivas" de que hablan Stubbs y Showalter, no es otra cosa que la atmósfera en que transcurre la vida y que Woolf desea expresar con tanta fidelidad como intentan hacerlo los impresionistas. Como ellos, Woolf descubre que la atmósfera es más importante que la anécdota para explorar las sensaciones; que tanto la naturaleza, como los objetos creados por el ser humano, no constituyen el "background" de la vida, sino su "milieu".⁴⁵ Esto último explica por qué en la narrativa de Woolf constantemente se describen espacios aun cuando los personajes están ausentes. La sola disposición del mobiliario y de los objetos de uso cotidiano en las habitaciones provoca en el narrador descriptor una impresión momentánea sobre las personas que en el

⁴³ E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 202.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Wylie Sypher, *From Rococo to Cubism*, p. 171.

pasado han circulado por ese espacio. Con tales descripciones, el espacio deja de ser el mero marco en que transcurren las acciones para convertirse en el único testimonio corpóreo del paso fugaz de hombres y mujeres por la vida.

Las novelas de Woolf son "escurridizas" porque apelan a la intuición del lector, quien debe reconocer en el entramado de sensaciones experiencias comunes al ser humano. Lejos de remitir a realidades materiales, la narrativa de Woolf explora la dimensión interna del ser humano, en la que no existe el tiempo ni el espacio, sino lo que Bergson denomina "duración real". En este ámbito no existe presente, pasado ni futuro, sino cambios de un estado de conciencia a otro, en los que se superponen percepciones y experiencias, de tal suerte que en la memoria, un momento condensa la eternidad:

Our deep selves...are immersed in a kind of time...not to be measured by hours of days, but felt as a memory. Our intuitions have a mobility because in the medium of duration they penetrate each other, enveloping our deep experiences like an atmosphere, a quality saturating the level of consciousness where perceptions melt into each other as they do in dreams. Our genuine life is lived, not thought; for we think in categories of the clock and calendar, but we exist in a milieu of duration which is a continual passage from one state of soul to another.⁴⁶

Entramando diferentes estados de conciencia, Woolf intenta formalizar el patrón de la existencia humana, en la que un instante tiene la duración real de la eternidad. Paralelamente, el impresionismo, dice Jean Tardieu, "permite captar en todo su frescor el instante fugitivo y eterno".⁴⁷ Los impresionistas representan lo transitorio a través de variaciones *cromáticas* que corresponden a sus emociones;

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 181-182.

⁴⁷ Jean Tardieu, "Introducción" a Jaques Lassaigue, *El impresionismo*, p. 7.

su arte intenta captar el momento fugaz, pero el diseño de la pintura en su totalidad intenta atrapar el patrón de lo duradero:

Everything we see is dispersed and disappears. Nature is always the same, but nothing remains of it, nothing of what we see. Our art should give to nature the thrill of continuance with the appearance of all its changes. It should enable us to feel nature as eternal.⁴⁸

Esta preocupación por lograr que el arte condense la eternidad en un momento fugaz es compartida por Virginia Woolf, quien, como se verá en los siguientes capítulos, emplea diversas técnicas narrativas para lograr tal efecto.

Los paralelismos hasta aquí señalados son explicables en la medida en que el impresionismo, "más allá de la pintura, implica una nueva mirada, una actitud diferente hacia la vida".⁴⁹ Esta nueva actitud es una respuesta contra el materialismo del naturalismo, pero tal reacción se debe a que la visión de la vida, la vida misma, ha cambiado. Después de la filosofía de Bergson, de la teoría evolutiva, de los descubrimientos científicos que describen la materia como un torbellino de átomos en constante movimiento, de la teoría freudiana, la visión de la vida cambia necesariamente.

La tendencia a significar a través de la forma, de sustituir la anécdota por un patrón o diseño, es un rasgo de la narrativa moderna. Los escritores buscan técnicas narrativas que les permitan evocar formalmente la existencia simultánea de espacios, temporalidades y perspectivas diversos: Dos Passos yuxtapone espacios disímiles; Proust configura la duración interna por medio de

⁴⁸ Roger Fry, *Cézanne*, p. 54.

⁴⁹ Jean Tardieu, *op. cit.*, p. 7.

modulaciones temporales; Gide y Conrad emplean la focalización múltiple; Joyce pone en práctica éstos y otros procedimientos.

El énfasis en la forma es un fenómeno cultural. Tanto en el dominio de las artes visuales como en el literario, el artista deja de considerar el mundo objetivo como algo estático y acabado. En consecuencia, busca recursos para representar la naturaleza diversa y cambiante de la vida. Tal búsqueda se traduce en técnicas novedosas que constituyen una reacción contra el concepto de mimesis. Al referirse a *Jacob's Room*, novela en que la voz narrativa se niega explícitamente a caracterizar al personaje, Woolf comenta: "I feel that for us writers the only chance now is to go out into the desert and peer about, like devoted scapegoats, for some sign of a path".⁵⁰

La búsqueda de nuevos patrones formales desligados de la mimesis y orientados hacia lo que Kandinsky llama "la necesidad interior" del artista es compartida por diferentes dominios artísticos. En las artes visuales, Kandinsky señala la necesidad de encontrar una forma que excluya el efecto de cuento y que no frene en absoluto el efecto puro del color. Para ello, la forma, el movimiento, el color, los objetos tomados de la naturaleza no deben producir un efecto de relato externamente coherente. Entre menos motivación externa tenga el movimiento, más puro, profundo e interior será su efecto.⁵¹

En el terreno literario, Maeterlink emplea la palabra hábilmente para hacer surgir en la mente no el referente real de la palabra, sino su imagen abstracta. Por medio de la repetición, produce "resonancias oscuras" que configuran una atmósfera y apelan al alma humana.⁵² De manera similar, Woolf configura su

⁵⁰ Nigel Nicholson (Ed.), *The Letters of Virginia Woolf*, v. II, p. 591.

⁵¹ Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, pp. 89-90.

⁵² Kandinsky, *op. cit.*, pp. 25-26.

visión interna de la realidad por medio de imágenes que funcionan como “glimpses of life”. En relación con *The Waves*, la escritora comenta:

What interests me in the last stage was the freedom and boldness with which my imagination picked up used and tossed aside all the images and symbols which I had prepared. I am sure that this is the right way of using them – not in set pieces, as I had tried at first, coherently, but simply as images; never making them work out; only suggest. Thus I hope to have kept the sound of the sea and the birds, dawn, and garden subconsciously present, doing their work underground.⁵³

Como Woolf, Flaubert se pronuncia contra la tendencia a privilegiar la anécdota: “What seems beautiful to me, what I should like to write, is a book about nothing, a book dependent of nothing external, which would hold together by the strength of its style”.⁵⁴

Asimismo, la meta de Yeats y Huxley es evitar “the literary”⁵⁵, mientras Woolf piensa dar a la novela una forma nueva: “no scaffolding; scarcely a brick to be seen; all crepuscular, but the heart, the passion, humour, everything as bright as fire in the mist”.⁵⁶

En el ámbito de la música, Debussy transforma sus impresiones de la naturaleza en imágenes espirituales, mientras Cézanne descubre la vida interior de los objetos al representar no el objeto, sino su imagen, es decir, su “expresión cromática, su nota pictórica interior”.⁵⁷

Según Kandinsky, para estos artistas la realidad exterior es sólo el punto de partida. El verdadero objetivo del artista es expresar su mundo interior, por medio

⁵³ Anne Olivier Bell (Ed.), *The Diary of Virginia Woolf*, v. IV, pp. 10-11.

⁵⁴ Citado en Wylie Sypher, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁵ Anne Olivier Bell (Ed.), *op. cit.* P. 271.

⁵⁶ Leonard Woolf (Ed.), *A Writer's Diary*, p. 22.

⁵⁷ Kandinsky, *op. cit.*, p. 30.

de la palabra, el sonido y el color, respectivamente.⁵⁸ La “autoexpresión” o el “principio de necesidad interior”, y no la realidad externa, continúa Kandinsky, es el origen de la forma, que es “la expresión del contenido interno”. Con base en este principio, el artista se aleja de la mimesis, de la anécdota, y dirige sus esfuerzos hacia la composición.

Es interesante observar que la composición puramente pictórica a que se refiere Kandinsky, así como la forma significativa a que aluden Roger Fry y Clive Bell, encuentra su máxima expresión en la música, por ser ésta la más inmaterial de las artes:

La forma es la expresión del contenido interno de la pintura. La forma es un medio para ejercer una fuerza directa sobre el alma. La forma es la tela. El ojo el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana.⁵⁹

La lucha de Woolf contra las “viejas e inanimadas frases” es paralela a la del pintor contra el contenido anecdótico. En palabras de Kandinsky, “la lucha contra el ambiente de cuento se parece a la lucha contra la naturaleza. Con qué facilidad se filtra la naturaleza en las obras del compositor de colores, a veces en contra de su voluntad. ¡Es más fácil pintar la naturaleza que luchar con ella!

Los discursos sobre arte, filosofía y ciencia circulan en la sociedad generando una nueva visión del mundo, así como nuevas producciones discursivas afines a ella. Los ensayos y la narrativa de Woolf, así como los textos teóricos sobre arte y el arte en general, no se producen aisladamente, sino que forman parte del entramado cultural de la época.

Desde esta perspectiva, los textos de Woolf no incursionan en el terreno de

⁵⁸ *Ibid.*, pp-24-30.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 43.

la pintura, sino que formalizan una estética compartida por ambos dominios artísticos. Es a partir de esta perspectiva que en los capítulos siguientes se analizan los paralelismos entre la producción literaria de Woolf y el impresionismo.

MIRADA Y PERSPECTIVA

Durante el siglo XIX, los descubrimientos científicos hacen que se tome cada vez más conciencia de los alcances del conocimiento humano, pero también de sus limitaciones y de la participación insignificante del hombre en los procesos naturales. El arte de *fin de Siècle* está a caballo entre el positivismo y el vitalismo, entre la subjetividad que caracteriza tanto al romanticismo como al simbolismo y la objetividad del naturalismo.

Con el surgimiento de la fotografía, los impresionistas descubren que la realidad puede ser mirada desde ángulos insospechados y empiezan a pintar cuadros que transgreden el canon clásico de la perspectiva.

Asimismo, la física descubre que el color no es una cualidad inherente a los objetos, sino una reacción de la retina; que al observar dos colores contiguos, el ojo los mezcla y percibe un tercer color. Con base en estos hallazgos, los impresionistas crean una nueva técnica pictórica que consiste en colocar un color primario al lado de otro y dejar que sea el espectador quien a distancia mezcle los colores y perciba formas que de cerca serían indistinguibles.

En consonancia con el científicismo de la época, los impresionistas buscan representar la naturaleza con la mayor objetividad posible, tal y como es percibida por el ojo a primera vista. Con esta finalidad eliminan el dibujo y los objetos son representados por manchas difusas que parecen traslaparse.

Con la técnica del puntillismo o divisionismo, se sustituyen las pinceladas largas de los primeros impresionistas por pequeños toques de pincel que evocan las partículas en movimiento que conforman la materia. A través de pinceladas precisas, el artista desmembra cromáticamente la realidad, pues trabaja el lienzo por parcelas, cada una de las cuales asemeja una pequeña pintura abstracta que al

yuxtaponerse con las demás contribuye a configurar una forma reconocible.

Cézanne continúa con la búsqueda de la objetividad, pues quiere trasladar al lienzo la estructura misma de la naturaleza. También trabaja la tela por parcelas, pero no para desmembrar la realidad, sino para establecer relaciones entre colores, contornos y planos. Su trabajo consiste en racionalizar las sensaciones.

El desarrollo del impresionismo se caracteriza por la búsqueda de técnicas pictóricas que permitan ajustar el arte a los descubrimientos científicos del momento. Sin embargo, como se verá a continuación, esos mismos hallazgos también revelan las limitaciones cognoscitivas del ser humano, las cuales quedan plasmadas en el arte de la época.

Con *El origen de las especies*, Darwin pone en tela de juicio la visión antropocéntrica del universo. El hombre ya no es la creación más elevada de Dios, sino producto de un proceso natural en el que su presencia parece un mero accidente. Asimismo, el fisiólogo francés Claude Bernard, después de llevar a cabo investigaciones sobre el hígado y los nervios vasomotores, llega a la conclusión de que el ser humano puede comprender cómo se producen los fenómenos naturales, pero nunca llega a conocer el porqué de esos fenómenos. De manera similar, los estudios decimonónicos sobre microfísica, la teoría electromagnética de la luz y la radioactividad, entre otros, cuestionan la solidez de los conocimientos sobre el mundo físico y con ello, las posibilidades de aprehender la realidad en su totalidad.

En el terreno artístico, la certeza de que la realidad está en constante cambio y rebasa la capacidad cognoscitiva del artista, da lugar a una estética que ya no aspira a representar la realidad, sino la visión individual que el artista tiene de ella. El impresionismo parte del supuesto de que la realidad no es estática, se

transforma constantemente, es fugaz, caótica y por tanto el arte sólo puede registrar las reacciones sensoriales y mentales experimentadas por "un individuo particular en un espacio y tiempo determinados".¹

La importancia que el impresionismo concede a la sensación individual, como medio de aproximación a la realidad, forma parte de la tradición filosófica representada por David Hume, quien afirma que las impresiones y sensaciones son percepciones más vividas que las ideas y por tanto más confiables en la búsqueda de la verdad. Por ello, los pintores impresionistas intentan trasladar a sus cuadros las sensaciones que experimentan al percibir colores y texturas, así como las transformaciones que sufren los objetos por efecto de la luz. El motivo de la pintura ya no es una anécdota, sino la atmósfera en que se agrupan los objetos y la manera en que es percibida por los sentidos. De acuerdo con Cézanne, "For an Impressionist to paint from nature is not to paint the subject but to realize sensations".²

Así, la finalidad del artista ya no es representar un objeto, sino trasponer las sensaciones que experimenta al mirarlo. El objetivo es registrar fielmente la "mirada inocente", la primera impresión que se tiene del objeto, antes de que ésta sea procesada y decodificada por la mente. De este modo, el objeto o la imagen que convencionalmente se tiene de él, es sustituido por la sensación que produce, pues los impresionistas consideran que entre la primera impresión que se tiene de un objeto y la imagen tradicional que de él se guarda en la memoria hay grandes diferencias. El ojo, argumentan, tarda algunos segundos en enfocar correctamente los objetos, dependiendo de la distancia a que se encuentran; el campo visual del ojo humano es reducido y, sobre todo, la realidad no es una sucesión de objetos

¹ Ian Watt, *Conrad in The Nineteenth Century*, p. 170.

² Jean Clay et al., *Impressionism*, p. 28.

independientes que se presentan a la vista de manera ordenada. Por el contrario, la realidad es difusa, mutable, se compone de objetos materiales, pero también de energía que se presiente en los efectos que produce.

El intento de trasponer la impresión inmediata, libre de prejuicios, conduce a los impresionistas a sustituir el dibujo del objeto por manchas que difuminan los contornos y hacen que los objetos se traslapen entre sí en medio de una bruma. De este modo, la sensación individual que experimenta el artista sustituye a la imagen e idea que racionalmente se tiene del objeto representado.

En el dominio literario, Virginia Woolf también privilegia la percepción. Su objetivo no es narrar una historia, sino explorar la manera en que el ser humano reacciona hacia los estímulos de la vida cotidiana. En "La impresión de un contemporáneo", la escritora cuestiona a los escritores del realismo, quienes aún pretenden representar objetivamente la realidad:

Los autores tienen oportunidades, pero las desprecian. Parecen negarse deliberadamente a complacer aquellos sentidos que tan ágilmente estimulan los modernos, cual son el sentido de la vista, del sonido, del tacto, y, sobre todo, el sentido del ser humano, de la variedad y profundidad de sus percepciones, de su complejidad, de su confusión, en resumen, de su identidad.³

En esta cita Woolf se adhiere a la estética impresionista: la búsqueda de la verdad, de la identidad, radica en la exploración de los sentidos, en motivar al lector para que experimente y reconozca por sí mismo sensaciones, percepciones y sentimientos característicos del ser humano. Tal es la intención de Virginia Woolf en "Kew Gardens", donde la narración de acciones se subordina a la descripción de las sensaciones experimentadas por los personajes y la voz

³ Virginia Woolf, "La impresión de un contemporáneo", en *La torre inclinada*, p. 180.

narrativa ante el color, las formas y texturas que les circundan, de tal suerte que a través del relato la escritora va construyendo la atmósfera en que transcurre la vida en un espacio y tiempo determinados.

En una carta dirigida a Vanessa Bell, Woolf manifiesta tal intención: "I'm sending my story [Kew Gardens] ; you will see that's its a case of atmosphere ... Don't you think you might design a little page?"⁴

En "Kew Gardens" la mirada es fundamental. Con el paso de una secuencia a otra, la voz narrativa modifica su posición espacial, de modo que el ángulo o la deixis de referencia desde donde describe sus percepciones varía constantemente. Esta focalización espacial, a la cual se hará referencia empleando el término "perspectiva",⁵ permite a Woolf presentar el mismo espacio ficcional desde diferentes ángulos y configurar así la visión fragmentada del ser humano.

La estructura del cuento también contribuye a la representación de esa visión fragmentada, pues en cada secuencia la voz narrativa focaliza personajes diferentes y refiere sólo fragmentos del diálogo que sostienen. Dado que todas las secuencias son simultáneas, es decir, se enmarcan en las mismas coordenadas espaciotemporales, el texto se presenta al lector como un gran mosaico que representa diferentes planos de la vida en un momento y lugar específicos.

Por medio de estas estrategias narrativas, un arte temporal como lo es la

⁴ Nigel Nicolson, (Ed.), *The Letters of Virginia Woolf*, V. II, p. 257.

⁵ Con el término "perspectiva" me refiero a la relación espacial entre sujeto focalizador y objeto focalizado; al ángulo o posición espacial desde donde se mira y al aspecto que presentan los objetos vistos desde allí. Aunque según Shlomith Rimmon "the term 'focalization' is not free of optical photographic connotations", el empleo de este término complicaría la exposición, pues en cada caso tendría que precisar si se trata de una focalización espacial o cognitiva. Por ello, me adhiero al criterio de Genette, para quien "focalización" excluye las connotaciones visuales de términos como "punto de vista" y "perspectiva". (Cfr. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, pp. 71-75)

literatura, produce un efecto de espacialización, como se observará en el análisis más detallado que se ofrece en este capítulo.

Cabe señalar que por medio de estos procedimientos narrativos, la voz autorial se hace presente en el cuento, pues la mirada que da lugar a los cambios de perspectiva no puede ser otra que la de la propia escritora, cuyas sensaciones atraviesan todo el texto. Por ello, se hará referencia a la voz narrativa empleando el género femenino.

En "Kew Gardens" Woolf transpone su visión individual de la atmósfera en que transcurre la vida, haciendo énfasis en la forma y textura de los objetos, así como en la luz que a su paso va transformando el colorido de cuanto toca:

The petals were voluminous enough to be stirred by the summer breeze, and when they moved, the red, blue and yellow lights passed one over the other, staining an inch of the brown earth beneath with a spot of the most intricate colour.⁶

Como se observa en este fragmento, la voz narrativa no describe detalladamente las flores, sino el movimiento de sus colores. Ante la mirada de la narradora, los pétalos rojos, azules y amarillos se transforman en luces que se translapan, hasta convertirse en "the most intricate colour" que tiñe la superficie de la tierra. Lejos de intentar que el lector distinga cada objeto y lo identifique con su equivalente en la vida real, la voz narrativa busca configurar la sensación que el movimiento de las flores imprime en su retina.

Como los pintores impresionistas, la narradora de este cuento estudia minuciosamente los efectos que produce la luz:

⁶ Virginia Woolf, "Kew Gardens", en *A Haunted House and Other Short Stories*, p. 28.

The light fell either upon the smooth, grey back of a pebble, or, the shell of a snail with its brown, circular veins, or falling into a raindrop, it expanded with such intensity of red, blue and yellow the thin walls of water that one expected them to burst and disappear. Instead, the drop was left in a second silver gray once more, and the light now settled upon the flesh of a leaf, revealing the branching thread of fibre beneath the surface, and again it moved on and spread its illumination in the vast green spaces beneath the dome of the heart shaped and tongue shaped leaves.⁷

Conforme la narradora descriptora va dando cuenta de los movimientos de la luz y los reflejos que ésta produce, también va señalando detalles que apelan al sentido del tacto. Así, frases como "the *smooth* back of a pebble", "the *thin* walls of water", "the *flesh* of a leaf", buscan provocar en el lector sensaciones táctiles, mientras que la descripción de la concha del caracol "with its brown, circular veins" o de la hoja, con su "branching thread of fibre beneath the surface", apelan al horizonte de saber del lector, de quien se espera que no sólo visualice el caracol y la hoja, a partir de esos mínimos detalles, sino que además reconozca las sensaciones que producen esas texturas.

Este diálogo intersubjetivo entre narradora y narratario se hace todavía más evidente cuando al describir los reflejos de la luz en la gota de agua la narradora dice:

It [the light] expanded with such intensity of red, blue and yellow the thin walls of water that *one* expected them to burst and disappear.
(mi énfasis)

⁷ *Idem.*

En esta cita, el artículo indeterminado "one" marca, por un lado, el grado de presencia de la narradora descriptora, quien se involucra en aquello que describe, dando entrada de este modo a la voz autorial; por otro lado, revela la presencia de un narratario incluido en el artículo "one", mismo que se identifica con el lector en la medida en que éste se adhiere a la experiencia visual y táctil de la narradora y como ella, espera que la gota de agua desaparezca.

Además, con el empleo de una perspectiva en *close up*, la voz narrativa anula la distancia entre el lector y aquello que se le describe, lo cual produce en el lector la sensación de que forma parte de ese mundo ficcional.

Por lo señalado hasta aquí, se puede concluir que los fragmentos arriba citados no pretenden describir un espacio físico, sino configurar una atmósfera en la que se involucra al lector a través de un diálogo intersubjetivo. Tal intercambio de experiencias y sensaciones atraviesa todo el texto, ya que el objetivo de Woolf no es narrar una historia, sino configurar la atmósfera en que los objetos, la naturaleza y el ser humano interactúan. De ahí que la descripción de la cama de flores concluya de la siguiente manera:

Then the breeze stirred rather more briskly overhead and the colour was flashed into the air above into the eyes of the men and women who walk in Kew Gardens in July. ⁸

Con este fragmento, se abandona la perspectiva en *close up* para dar una descripción panorámica al estilo impresionista. Es decir, una descripción de la atmósfera general en que transcurre la vida.

Los personajes que aparecen en los siguientes párrafos del cuento y sus diálogos forman parte del transcurrir de la vida, pero ni sus actos ni sus diálogos

⁸ *Idem.*

son el eje de la narración; más bien contribuyen a conformar una atmósfera. "The figures of these men and women", dice la narradora, "straggled past the flower-bed with a curiously irregular movement not unlike that of the white and blue butterflies who crossed the turf in zig-zag flights from bed to bed", de modo que la presencia de estos hombres y mujeres en Kew Gardens contribuye a configurar un movimiento y un ritmo, más que una sucesión de acciones. Para Woolf, como para los impresionistas, el ser humano conforma una mínima parte de la naturaleza. Hombres y mujeres ya no son el centro organizador del universo, sino parte del caos y la diversidad.

Como las flores, el caracol y las pequeñas piedras, los personajes de "Kew Gardens" representan precisamente la diversidad. Pertenecen a diferentes clases sociales, les preocupan diferentes asuntos y sus edades varían. Así, "Kew Gardens" se convierte en el "trozo de realidad" que los impresionistas intentan trasponer en sus pinturas y con el que buscan siempre sugerir la presencia de lo no configurado, como si la pintura rebasara el marco del cuadro:

Nothing must allow the spectator to suppose that the composition was conceived specifically to enter into the setting of the painting...the whole must appear as a section of the visible world cut out haphazardly".⁹

Con este "corte fortuito" de que habla Wölfflin, los impresionistas expresan su rechazo hacia el realismo, que pretendía representar detalladamente y de manera completa la realidad.

En consonancia con la estética impresionista, Woolf está consciente de las limitaciones humanas para aprehender el mundo físico y, como sus coetáneos, se

⁹ Citado en Jean Clay, *op. cit.*, p. 191.

decide por el *close up*, la visión fragmentada, un espacio y tiempo limitados. Prefiere destacar el detalle del que se puede "extraer la mayor verdad posible" y con el que se puede evocar lo no configurado.

Con "Kew Gardens", Woolf hace al lector partícipe de una visión fragmentada de la realidad. Desde la descripción inicial, de la que ya se han citado algunos fragmentos, se puede observar que la narradora descriptora no describe todo el parque, sino una parte mínima: la cama de flores. A su vez, la cama de flores no es objeto de una descripción realista. Por el contrario, sólo se presta atención a la luz y a los reflejos luminosos que ésta produce. Sólo se resaltan algunos detalles de los objetos, a partir de los cuales se espera que el lector complete la descripción. Aún más, el cuento sólo cita fragmentos de los diálogos que sostienen los personajes. Cada diálogo fragmentado es el detalle con el que Woolf configura la interacción del personaje con su entorno.

Yuxtaponiendo diálogos y percepciones, Woolf intenta configurar la atmósfera del transcurrir caótico de la vida. Esto último explica por qué se va alternando la narración de cuanto ocurre en la cama de flores con los actos y diálogos disímiles de los personajes, lo cual da lugar, a su vez, a cambios de perspectiva, que van del *close up* que enfoca al caracol, a la visión panorámica y viceversa.

La yuxtaposición de planos que implica cada cambio de perspectiva, la alternancia entre el mundo natural y el humano, no sólo configuran la diversidad, sino también el ritmo de la vida, expresado en el movimiento simultáneo de las flores, de las hojas, del caracol, de la luz y de los seres humanos.

El párrafo final del cuento hace evidente que la intención de Woolf es transponer la diversidad, el movimiento, el fluir incesante, caótico y simultáneo que caracteriza a la vida:

Thus one couple after another with much the same irregular and aimless movement passed the flower-bed and were enveloped in layer after layer of green blue vapour, in which at first their bodies had substance and a dash of colour, but later both substance and colour dissolved in the green-blue atmosphere.¹⁰

En estas líneas del párrafo final, la voz narrativa parece resumir cuanto ha narrado. Así, todos los diálogos fragmentados, las diversas perspectivas que se combinan en el texto, terminan conformando una "green-blue atmosphere".

Al intentar construir una atmósfera, Woolf sigue la estética impresionista, cuyo objetivo es transponer lo inmaterial, lo efímero, lo fluctuante y etéreo, todo aquello que no tiene forma definida¹¹ pero forma parte de la experiencia humana, como ocurre en el siguiente fragmento:

The couple stood still on the edge of the flower-bed, and together pressed the end of her parasol deep down into the soft earth. The action and the fact that his hand rested on the top of hers expressed their feelings in a strange way... he felt that something loomed up behind her words, and stood vast and solid behind them; and the mist very slowly rose and uncovered.¹²

"*Something* loomed up behind the words", remite a sensaciones, sentimientos e intuiciones efímeros que Woolf intenta expresar tan fielmente como las sensaciones visuales momentáneas que ocasionalmente experimenta el ser humano:

¹⁰ "Kew Gardens", *op. cit.* p. 35.

¹¹ Jean Clay *op. cit.*, p. 30.

¹² "Kew Gardens", *op. cit.* p. 34.

The glass roofs of the palm house shone as if a whole market full of shiny green umbrellas had opened in the sun; and in the drone of the aeroplane the voice of the summer sky murmured its fierce soul. Yellow and black, pink and snow white, shapes of all these colours, men, women, and children were spotted for a second upon the horizon, and then, seeing the breadth of yellow that lay upon the grass, they wavered and sought shade beneath the trees, dissolving like drops of water in the yellow and green atmosphere, staining it faintly with red and blue.¹³

Este fragmento bien podría funcionar como la descripción de alguna pintura impresionista, en la que los objetos son observados desde una perspectiva inusual y, tras una confrontación instantánea, adoptan formas extrañas para luego convertirse en manchas de color que finalmente se disuelven en una atmósfera luminosa. De hecho, aquí la voz narrativa parece dejar de referir sus propias percepciones para transponer las percepciones visuales de quienes observan la escena desde el aeroplano.

Con este cambio de perspectiva, la narración deja de centrarse en los personajes para ofrecer una panorámica del espacio que éstos comparten, de modo que esta perspectiva aérea sugiere la simultaneidad no sólo entre las acciones y percepciones que se han narrado en el cuento, sino también entre éstas y otros eventos diversos que, como el vuelo del aeroplano, ocurren fuera de los límites de Kew Gardens.

En realidad, el cambio a esta perspectiva aérea constituye el inicio de un movimiento gradual de alejamiento en la perspectiva, con el cual Kew Gardens se va convirtiendo en un espacio cada vez más pequeño, contenido en un espacio ficcional cada vez mayor que no es descrito, sino evocado a través de los sonidos del aeroplano, de los autobuses en movimiento y las múltiples voces provenientes

¹³ *Ibid.* p. 35.

de la ciudad que se confunden con las de Kew Gardens:

It seemed as if all gross and heavy bodies had sunk down in the heat motionless and lay huddled upon the ground, but their voices went wavering from them as if they were flames lolling from the thick waxen bodies of candles. Voices. Yes, voices. Wordless voices, breaking the silence...breaking the silence? But there was no silence; all the time the motor omnibuses were turning their wheels and changing their gear; like a vast nest of Chinese boxes all of wrought steel turning ceaselessly one within another the city murmured.¹⁴

Así, al final del cuento, "Kew Gardens" y todo cuanto fluye y oscila en este espacio ficcional se presenta al lector como un fragmento de la realidad. Más allá de Kew Gardens, dice la narradora, se escuchan los motores de los autobuses, los sonidos que producen las ruedas al girar. El fluir de la vida, parece sugerir la voz autorial, no se circunscribe a Kew Gardens. Este espacio físico y cuanto ocurre en él es sólo parte del ritmo y el devenir incesante de la vida.

Cuando a las voces de quienes transitan por el parque se suman los sonidos de la ciudad, la narradora dice que "like a vast nest of Chinese boxes... turning ceaselessly one within another the city murmured", de modo que las voces provenientes de Kew Gardens son sólo una pequeña réplica de la gran sinfonía de la vida, una de esas cajas chinas contenida en otras más amplias. Pero así como las cajas chinas del símil se encuentran en constante movimiento, incluyéndose mutuamente, "Kew Gardens" forma parte de, pero también engloba el fluir de la vida, como se verá a continuación.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 35-36.

Para empezar, "Kew Gardens" es un texto doblemente fragmentado. Todo el cuento configura "un trozo de realidad", a la vez que su estructura interna asemeja un mosaico conformado por la narración de diferentes momentos, cada uno de los cuales es en sí mismo un fragmento de realidad, o si se prefiere, un fragmento de la historia de los personajes. Sin embargo, con cada fragmento se sugiere la continuidad de la vida. Así, después de citar el diálogo entre Eleanor y Simon, la narradora dice:

They walked on past the flower-bed, now walking four abreast, and soon diminished in size among the trees and looked half transparent as the sunlight and shade swam over their backs in large trembling irregular patches.¹⁵

Con este fragmento, en el que la narradora observa cómo se alejan los personajes y sus figuras empiezan a difuminarse y confundirse con el entorno, se sugiere la continuidad de ese momento, no sólo en Kew Gardens, sino también en otros espacios y tiempos que el texto no incluye y, en consecuencia, la simultaneidad entre esa continuidad no narrada y los momentos sucesivos que ocupan la atención de la narradora.

Tal simultaneidad se hace más explícita en el texto cada vez que la narradora enfoca al caracol y emplea el pretérito pluscuamperfecto para referir lo que había ocurrido al caracol mientras se desarrollaba el diálogo de los personajes. Así, una vez que Eleanor y Simon se alejan, la narradora dice que la concha del caracol "*had been stained red, blue and yellow for the space of tminutes or so*"¹⁶ (el énfasis es mío).

¹⁵ *Ibid.* p. 30.

¹⁶ *Idem.*

Después la voz narrativa continúa refiriendo la trayectoria del caracol y antes de que éste decida si rodea o pasa por encima de una hoja seca, aparece la segunda pareja de personajes. Esta vez se trata de William, quien escucha pacientemente el extraño monólogo del hombre que lo acompaña, mientras dos mujeres maduras los observan. Después el narrador abandona a William y a su acompañante para narrar cuanto ocurre a las dos mujeres, de modo que la conversación entre los dos hombres, entre las dos mujeres y la indecisión del caracol ocurren simultáneamente.

Así como en otra parte del texto se evoca la permanencia de Eleanor y Simon en el flujo de la vida, aunque se hayan alejado de la cama de flores, en este fragmento también se sugiere la permanencia de William y su acompañante, así como la de las dos mujeres. Dado que la conversación entre los dos hombres ocurre mientras son observados por las mujeres, en quienes posteriormente fija su atención el narrador, el lector tiene la impresión de que ellos siguen conversando, aunque el narrador deje de focalizarlos. Asimismo, supone que las mujeres continúan su camino hasta encontrar un lugar donde puedan tomar el té y que una vez allí continúan interactuando con el entorno. De hecho, el narrador deja a los hombres hablando y a las mujeres buscando un sitio para tomar el té, cuando focaliza de nuevo al caracol, empleando una vez más el pretérito pluscuamperfecto para hacer explícita la simultaneidad de cuanto ha narrado: "The snail *had now considered* every possible method of reaching his goal without going round the dead leaf or climbing over it"¹⁷ (el énfasis es mío).

Con este procedimiento de yuxtaponer y entrelazar diferentes conciencias y acciones, Woolf evoca la diversidad y simultaneidad de la vida. El hecho de que se narren fragmentos y se sugiera su continuidad, en otros tiempos y otros

¹⁷ *Ibid.* p. 33.

espacios, más allá de la narración que comprende el espacio textual, da un carácter eterno al movimiento o flujo de la vida, pues el lector tiene la impresión de que éste continúa en una dimensión extratextual en la que no hay límites temporales ni espaciales.

Tal dimensión atemporal también se hace evidente en algunos fragmentos del cuento, cada vez que los personajes experimentan la sensación de que el presente converge con el pasado. Así, cuando Simon pregunta a Eleanor si le molesta que haya recordado a otra mujer, ella responde:

Why should I mind, Simon? Doesn't one always think of the past, in a garden with men and women lying under the trees? Aren't they one's past, all that remains of it, those men and women, those ghosts lying under the trees,...one's happiness, one's reality? ¹⁸

Para Eleanor, como para los impresionistas, la realidad no se puede enmarcar en un momento y espacio. La realidad, además, es subjetiva en la medida en que cada cual la percibe a partir de sus propias experiencias y de su interacción individual con el entorno. Con base en este principio, Monet pinta la carretera que lleva a la granja de Saint- Siméon tanto en verano como en invierno; asimismo, las series de , *Los almiarés*, *Los álamos*, *Las catedrales*, *Los acantilados* y *Las montañas en el Sena*, *El estanque de los nanúfares*, muestran, por un lado, el reconocimiento del artista de sus limitaciones para captar toda la realidad, limitación que le conduce a expresar su visión personal; por otro lado, constituyen un intento de expresar la duración dinámica de la emoción experimentada, como si las pinturas en serie ubicaran al artista en el centro de la naturaleza y desde allí abarcara un amplio paisaje sin comienzo ni fin.¹⁹

¹⁸ *Ibid.* pp. 29-30.

¹⁹ Jaques Lassaigne, *El Impresionismo*, pp. 92-93.

Este es también el objetivo de las pinturas en serie como *Puente de Argenteuil*, *El Seena en Argenteuil*, *Veleros en Argenteuil*, *Puente de ferrocarril en Argenteuil*, con las que Monet despliega el espacio.

De manera similar, Pissarro pinta los paisajes que circundan su casa tanto en invierno como en verano y en *El almuerzo campestre* Manet alterna figuras vestidas con figuras desnudas, lo cual ha sido interpretado por algunos críticos como la representación de una sucesión de momentos, más que de un grupo homogéneo.

Cabe agregar que así como los pintores impresionistas intentan sugerir la presencia de una realidad no enmarcada, a través de figuras incompletas y una atmósfera que evoca el transcurrir de la vida, Eleanor reconoce que la atmósfera del lugar evoca personas y objetos que pertenecen al pasado, que ya no son, pero se hacen presentes de la misma manera en que una buena fotografía capta actitudes y expresiones que sugieren las vivencias del personaje fotografiado.

La atmósfera de Kew Gardens hace posible que para Simon se haga presente la decepción que había experimentado al ser rechazado por Lily; para Eleanor, su primer beso; para el acompañante de William, los bosques uruguayos.

Ahora bien, si como se ha visto, los momentos narrados parecen continuar más allá de los límites espaciotemporales del texto mientras que en la conciencia de los personajes convergen el pasado y el presente, entonces se puede decir que Woolf evoca la vida como una duración en el sentido bergsoniano, en la que los límites espaciotemporales que rigen la cotidianeidad no tienen cabida.

Woolf traspone esta dimensión interna de la vida a través de una estructura tan dinámica como la vida misma. Por ello, el mosaico de momentos que presenta "Kew Gardens" configura un conjunto de cajas chinas en constante movimiento, en el que cada segmento narrativo forma parte de la atmósfera general de la vida,

pero a la vez la contiene y engloba. "Kew Gardens" es un fragmento de realidad, una de esas pequeñas cajas chinas de que habla la narradora, pero también un segmento que a través del empleo de la visión fragmentada, de perspectivas poco usuales, de la yuxtaposición de planos, el énfasis en colores y texturas, así como en las sensaciones en general, evoca destellos de realidad que intentan rebasar las coordenadas espaciotemporales del relato.

"Kew Gardens" se convierte así en la "estructura significativa" de que hablan Roger Fry y Clive Bell al referirse a la pintura impresionista, más específicamente a la postimpresionista, en la que la visión del artista no es superpuesta, sino que se expresa en el diseño mismo de su obra. Es decir, que forma y contenido se encuentran unidos indisolublemente, de modo que la tarea del artista consiste en combinar y organizar las formas de tal manera que su combinación e interrelación evoque en el espectador la emoción estética experimentada por el artista.²⁰ La estructura de este cuento es una forma significativa porque evoca la experiencia individual inserta en el flujo constante de la vida. El trayecto del caracol, así como los diálogos y las acciones de cada pareja representan la experiencia individual, la visión fragmentada de cada individuo. Estos fragmentos de realidad son sucesivos en el espacio textual, pero simultáneos en el tiempo ficcional, de modo que con cada fragmento se va configurando una red de sensaciones y experiencias que significa la unidad de lo diverso en un momento preciso.

La estructura de "Kew Gardens" también significa el ritmo y la complejidad de la vida. Aunque las acciones ocurren en el mismo tiempo y espacio ficcionales, con cada fragmento se evocan otros tiempos y espacios extratextuales, lo cual sugiere al lector que la historia no narrada de cada pareja está conformada de

²⁰ Clive Bell, *Art*, pp. 17-24.

sucesos y personajes tan diversos como los incluidos en el cuento, de tal suerte que cada fragmento narrado engloba potencialmente el flujo de la vida, a la vez que lo conforma. En suma, la imagen de las cajas chinas en constante movimiento corresponde puntualmente a la estructura de "Kew Gardens".

El análisis de la estructura de "Kew Gardens" hace evidente que para Woolf, como para los impresionistas, el significado no está en la anécdota o historia, sino en el diseño que evoca el patrón universal del ritmo de la vida.

Ahora bien, esta estructura que por un lado presenta una visión fragmentada, pasajera, irrepetible de la realidad y, por el otro, pretende rebasar los límites espaciotemporales del texto, evocando una realidad más amplia y compleja, es también una característica de la pintura impresionista. Ante la imposibilidad de atrapar la realidad dentro de los límites de un lienzo, los pintores van más allá de la representación inmediata y empiezan a explorar los mecanismos de la percepción. Esta búsqueda, que finalmente les conduce a la abstracción, se manifiesta en las pinturas de Edgar Degas, donde el pintor combina diferentes perspectivas al representar un mismo espacio. Ejemplo de ello es *Muchacha bañándose* (ver figura 1), donde la mujer en la tina es vista desde arriba, mientras que la mesa a la derecha de la tina es vista desde abajo. Las dos perspectivas están separadas por la línea vertical de la mesa. Según Luis Monreal, se trata de un "atrevido intento de dislocación perspectiva"; ²¹pareciera que el artista observa subrepticamente la escena por el ojo de una cerradura. Desde este punto de vista, la mesa donde se hallan las jarras, un cepillo, tijeras y un postizo de pelo quedan en un plano más elevado que la figura de la modelo.

Este pastel, también conocido como *El baño* o *La bañera*, al igual que el resto de la serie titulada *Desnudos femeninos bañándose, lavándose, secándose*,

²¹ Luis Monreal, *Obras maestras de la pintura*, v. I, p. 144.

peinándose o haciéndose peinar, capta la atmósfera luminosa de un momento íntimo, en el que se sorprende a la modelo haciendo chorrear la esponja sobre su cuello.²²

Esta pintura, que escandalizó a los visitantes de la octava exposición impresionista, expresa el rechazo del artista hacia la perspectiva clásica que ubica la línea del horizonte en el centro del lienzo, como si la realidad fuese simétrica e inmutable y la labor del artista consistiera únicamente en copiarla fielmente. En lugar de ello, Degas presenta los objetos desde perspectivas inesperadas, evocando así las diferentes impresiones que se pueden tener de un mismo objeto. Como resultado, pareciera que hay un desequilibrio entre el lado izquierdo, donde la mujer ocupa casi tres cuartas partes de la tela, y el pequeño espacio que ocupan los objetos en el lado derecho. Sin embargo, Degas logra el equilibrio al colocar una gran masa oscura al lado de una pequeña masa clara.

También cabe observar que hay una especie de comunión o reciprocidad entre los colores que forman parte del entorno y los colores de las formas.

Otros pintores emplean el espejo como recurso para presentar en un mismo cuadro espacios que de otro modo no tendrían cabida en el campo visual del espectador. Van Eyck, Velázquez, Vermeer e Ingres ya habían empleado el espejo como recurso para multiplicar la figura humana, y este tema se convierte en uno de los favoritos de Pierre Bonnard como se observa en *El espejo del vestidor* (figura 2) donde a través de las imágenes reflejadas en el espejo, el artista multiplica el espacio. También en este cuadro los objetos se encuentran afectados por los colores del ambiente y viceversa. Como “Kew Gardens”, esta pintura aparece doblemente fragmentada, pues a la estrechez del campo visual incluido en el lienzo se suman las figuras incompletas de la pared, la ventana, la

²² *Idem.*

pintura colocada arriba del espejo, la mujer desnuda y la cómoda, que a la manera de las estampas japonesas señalan las limitaciones sensoriales del ser humano y evocan la existencia de una realidad más vasta. También es de notarse que la geometría empleada por Bonnard le permite ubicar diferentes profundidades en primer plano.

La ubicación frontal de los objetos da la impresión de que la única persona no reflejada en el espejo es el artista, cuya presencia, sin embargo, es evidente por la disposición espacial de los objetos. Como se verá en el último capítulo de este estudio, la presencia disimulada del artista es una característica del arte impresionista.

También cabe observar que aunque los objetos de baño y el tocador se encuentran en primer plano y son de tamaño grande, ocupando casi tres cuartas partes de la tela, la atención del espectador se centra en la figura de la mujer desnuda, a pesar de que se trata de un reflejo. Esto obedece no tanto al colorido deslavado, de azules y verdes con un toque de ocre, que emplea Bonnard en los objetos de baño, sino a que el desnudo se encuentra ubicado en la sección áurea, lo cual obliga a verlo desde el primer instante.

A primera vista resulta un tanto absurda la figura de una niña que se encuentra en la parte superior izquierda; sin embargo, esa forma y su colorido permiten equilibrar el cuadro. Casi treinta años después, Bonnard pinta un cuadro denominado *Interior* con esta misma paleta.

En el *Retrato de Madame Jeantaud* (figura 3), el espejo produce un efecto similar, pues permite a Degas yuxtaponer dos perspectivas de la dama que se mira en el espejo sentada en un sofá con tonos azules y verdes, mismos que se repiten en la parte superior izquierda del cuadro.

La mujer real está pintada de forma figurativa o realista: se encuentra

rígida, vestida con ropa invernal, lleva puesto un sombrero y se adivina que el arete que lleva puesto es de perla, aunque el vestido tiene los pincelazos clásicos del impresionismo. En cambio, la mujer reflejada se aparta del contenido anecdótico: su vestimenta pierde parte de la nitidez del original y el ojo derecho está deforme, como si la figura reflejada hubiese sido pintada negligentemente. Sin embargo, no se trata de un defecto técnico, sino de la libertad que se toma el artista para representar su visión personal.

En este cuadro Degas emplea colores sobrios y uniformes, que van desde el sepia hasta el ocre dorado, con unos toques de verdes y azules deslavados. Un año antes Degas había empleado esos mismos colores en *El mercado de algodón, Nueva Orleáns*. A finales de la década de los setentas, emplea colores mucho más cálidos y amplios. Finalmente, se observa que los colores del fondo y los colores de las formas se involucran entre sí, lo cual constituye una de las características más importantes del impresionismo.

Asimismo, en *La Belle Angèle* (figura 4) Paul Gauguin yuxtapone dos espacios diferentes nítidamente separados. Un marco oval aísla la figura de Mme. Angèle Satre del resto del lienzo, como si el retrato hubiese sido copiado de otra pintura o de un espejo. La posición excéntrica del marco oval permite incluir en la pintura la representación de un ídolo de aspecto oriental colocado sobre una estantería, cuyo fondo es un muro revestido con papel azul, decorado con flores y hojas.²³

El colorido tan cálido y la presencia de la pequeña figura de barro ubican este cuadro en una fecha posterior al viaje de Gauguin a países exóticos. Aunque el color del entorno se encuentra involucrado con el color de las formas a la manera impresionista, la importancia que el artista da a la expresión de la modelo

²³ Luis Monreal, *op. cit.*, pp. 164-165.

pertenece ya al postimpresionismo, que paulatinamente daría lugar al expresionismo. En una carta dirigida a su hermano Vincent, Théo van Gogh comenta precisamente la expresión de la modelo:

Gauguin has sent me a few canvases. Among these was a portrait arranged on the canvas like the big heads in Japanese prints...This expression of the head and the position [of the model] are very well achieved. The woman somewhat resembles a young cow, but there is something so fresh and also so full of rustic flavor that it is very pleasant to behold.²⁴

De manera similar, en *Jacob luchando con el ángel* (figura 5) el artista yuxtapone dos escenas separadas por el tronco de un árbol. Las mujeres arrodilladas a la izquierda del árbol conforman una escena real, mientras que la lucha entre Jacob y el ángel a la derecha del tronco es una escena imaginaria, una aparición que contemplan las mujeres como resultado del sermón que acaban de escuchar en la Iglesia.

El contraste entre la escena real y la imaginaria se manifiesta por medio del color, pues mientras los tocados de las mujeres en primer plano son blancos, la lucha de Jacob y el ángel se representa con colores sobrios. Además, como señala Gauguin, “there is a contrast between the natural people and the struggle in this landscape – unnatural and out of proportion”.²⁵

El árbol angular al centro del cuadro, la semejanza entre la escena de la lucha y un dibujo de Hokusai, así como los músculos en los talones del ángel, característica de los luchadores del Sumo, ponen de manifiesto la influencia del arte japonés en Gauguin, cuyo sintetismo se deriva del estilo simplificado que

²⁴ Citado en Jean Clay, *op. cit.*, p. 212.

²⁵ *Ibid.*, citado en p. 160.

Emile Bernard y Anquetin habían desarrollado inspirados en el arte oriental.²⁶

En estas dos pinturas de Gauguin, la disposición de las imágenes no obedece a principios naturalistas. Los espacios yuxtapuestos funcionan como una analogía plástica que ya no intenta captar el mundo de las apariencias, sino trasponer estados espirituales y sensaciones. La realidad externa es desplazada por el símbolo, lo cual da lugar a un nuevo concepto de espacio que lleva al artista a romper con la perspectiva tradicional, al empleo de colores vivos, aplicados a planos lisos cercados de oscuro.²⁷

El principio estético que subyace a estas pinturas de Gauguin se resume en las siguientes palabras del poeta simbolista Gustave Kahn:

El fin principal de nuestro arte es objetivar lo subjetivo (la interiorización de la idea) en lugar de subjetivar lo objetivo – la naturaleza vista por medio de los ojos de un temperamento.²⁸

De hecho, el sintetismo y cloasonism de Gauguin señalan la diferencia entre los objetivos impresionistas y postimpresionistas.

En otros casos, la estrategia para evocar otros espacios consiste en presentar figuras fragmentadas que parecen continuar más allá del lienzo. *La barca azul* (figura 6) de Claude Monet es un buen ejemplo de este recurso, con el que se espera que el espectador complete el espacio y la imagen no representados en el cuadro.

Monet también se libera de la perspectiva tradicional. La barca no ocupa el centro del lienzo, sino que es desplazada hacia una de sus orillas, sugiriendo así el movimiento. El tiempo, sinónimo de movimiento y cambio, también es evocado a

²⁶ *Idem.*

²⁷ Franco Russoli, *Los grandes maestros de la pintura universal. El Postimpresionismo*, p. 47.

²⁸ *Ibid.* citado en p. 40.

través del color que parece transformarse al paso de la luz: los vestidos de las damas adquieren diferentes tonalidades, las sombras se tñen de color, la vegetación y el cielo se reflejan en el agua. La luz da forma a los objetos y los envuelve en un juego de reflejos, creando una atmósfera que los penetra y unifica. No existe un solo espacio en este cuadro en el que los colores del fondo no se involucren con las formas y los colores de éstas con el fondo. Es precisamente este tratamiento del color lo que da belleza y originalidad al cuadro.

No en vano se considera a Monet el padre del impresionismo, pues con unas cuantas pinceladas traspone la sensación de agua, paisaje y movimiento. De hecho, las características de este cuadro son semejantes a las de la pintura llamada *Impresión*, que dio nombre a este movimiento pictórico: el tema es banal, las formas son escuetas, el tratamiento de las caras, el bote y los vestidos es desenfadado, pues el artista no desea representar los objetos en sí mismos, sino la sensación que le producen.

Monet crea nuevos recursos representativos. Como Woolf, considera que los métodos tradicionales son inadecuados para representar el flujo y la diversidad de la vida. Por ello sustituye el dibujo por pequeñas pinceladas en forma de coma; el claroscuro, por la luminosidad del color; trastoca la perspectiva y los procedimientos tradicionales para diferenciar espacios. Por medio de estos recursos traspone su visión momentánea, dando cuenta tanto de los fenómenos ópticos como de la emoción que le provocan.²⁹

Por medio de estos recursos, los pintores intentan superar los límites espaciales marcados por el lienzo y evocan una realidad más amplia y compleja que, según Degas, abarca el recuerdo y la fantasía:

²⁹ *Ibid.*, pp. 100-104.

It is fine to copy what you see, but even better is to draw only what struck you, that is, the essential. Here your memories and fantasies are freed from nature's tyranny.³⁰

Mientras los pintores emplean estos recursos para desafiar los límites espaciales impuestos por la naturaleza de su arte, Woolf yuxtapone diálogos, acciones y conciencias para producir un efecto de simultaneidad y con ello *desafiar la linealidad del lenguaje, es decir, las limitaciones temporales propias de la escritura que obligan a narrar un solo evento a la vez.*

Estas consideraciones sobre las limitaciones de ambos dominios artísticos son importantes porque el intento de superarlas conduce a los pintores a introducir el tiempo en sus cuadros, mientras que escritores como Virginia Woolf buscan espacializar sus textos, de tal suerte que la pintura y la literatura convergen en un momento histórico en el que el mundo físico parece inaprehensible y se busca en el arte un medio para trasponer el transcurrir de la vida.

Los pintores incursionan en el tiempo al yuxtaponer dos o más perspectivas, pues al hacerlo configuran experiencias momentáneas sucesivas, es decir, experiencias que ocurren en el tiempo una tras otra. Aunque el espectador abarque el cuadro de una sola mirada, finalmente las perspectivas yuxtapuestas en el cuadro obligan al observador a "leer" primero a partir de una perspectiva y luego a partir de la otra. Tal experiencia sucesiva también es requerida del espectador cuando se le presentan diferentes espacios o atmósferas yuxtapuestos, así como cuando las figuras incompletas parecen continuar más allá de los límites del cuadro. Pero independientemente del tiempo que toma al espectador percibir la pintura, el impresionismo, desde sus orígenes, intenta captar la sensación

³⁰ *Ibid.* p. 67.

momentánea, el tiempo interno o psicológico que transcurre en la conciencia ante los estímulos del exterior.

Con sus pinturas en serie, Monet expresa una duración, más que la escena o el momento efímero, como ocurre en la serie de las catedrales o en la serie del "Estanque de las ninfeas". Según Lassaigue, la serie de las ninfeas constituye "una meditación sobre la duración, una global tentativa de captación del mundo."³¹ Restringiendo el campo visual, disponiendo los cuadros en círculo, el espectador, dice Lassaigue, se siente lanzado en medio de un mundo insólito, en el que se producen una serie de reflejos que impiden al espectador tener algún punto de referencia para distinguir los objetos que se confunden en un universo circular, sin principio ni fin. Lassaigue concluye la descripción de esta serie de la siguiente manera:

Todo se encadena para formar una especie de continuidad: alba, mediodía, tarde, crepúsculo. Así, trastocadas sus percepciones esenciales, aislados sus puntos de referencia, abolida su conciencia de un tiempo fragmentario, el espectador se siente llevado a un universo donde categorías y jerarquías se esfuman, para luego desvanecerse. Se despliega una impresión liberadora... [el mundo] se convierte en un fluido, en una energía liberada. Únicamente la luz se propaga por este universo despojada de las restricciones impuestas por la condición humana... En un instante se realiza la fusión del hombre con los elementos y puede vivirse la luz. A través de ésta, convertida en personaje central, se alcanza el mecanismo mismo de la vida.³²

Como se menciona en el fragmento citado, por medio de esta serie de cuadros Monet incursiona en el tiempo, temporaliza su obra para luego lanzarla a

³¹ Jacques Lassaigue, *El Impresionismo*, p. 93.

³² *Ibid.* p. 95.

una dimensión en donde no existen limitaciones espaciales ni temporales. Configurando esta dimensión atemporal, Monet, como Woolf, expresan "el mecanismo mismo de la vida".

Por su parte, Virginia Woolf desafía la linealidad del lenguaje al intentar expresar verbalmente una gama de acciones y sensaciones que ocurren simultáneamente. Para producir el efecto de simultaneidad, recurre esencialmente a la yuxtaposición, de modo que el sentido del texto no se va configurando a partir de acciones externas que ocurren sucesivamente en el tiempo, sino de experiencias que son significativas por su simultaneidad y contigüidad en el espacio textual y/o diegético. Con este recurso, Woolf va espacializando el texto hasta conformar un "cuadro verbal" del transcurrir de la vida, en el que las acciones y sensaciones se traslapan y parecen continuar su curso en un espacio y un tiempo extratextuales. Así, el símil de la caja china con que concluye el cuento intenta evocar un dinamismo en el que se pierde la noción del tiempo y el espacio, ya que las cajas están en constante movimiento, por lo que cada cual es a la vez contenido y continente de las otras.

Con el fin de atrapar la atmósfera que prevalece en un lugar y un tiempo determinados, los impresionistas yuxtaponen diferentes perspectivas dentro del mismo cuadro. Este recurso, que ya anuncia al cubismo, también está presente en el cuento titulado "In The Orchard", donde Virginia Woolf yuxtapone tres perspectivas diferentes. El cuento está dividido en tres partes, en cada una de las cuales se describe el mismo espacio, pero cada vez desde una perspectiva diferente. Se trata de una especie de narración repetitiva, en tanto que las acciones narradas en cada parte ocurren dentro del mismo marco temporal, cuyo límite es siempre el momento en que cambia la dirección del viento y Miranda advierte que se le está haciendo tarde para tomar el té. No obstante, el concepto de narración

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA **ESTA TESIS NO DEBE**

repetitiva no es el más acertado para caracterizar el cuento, ya que en todo el texto predomina el modo descriptivo. De hecho, la narradora actúa como una cámara cinematográfica que al cambiar su posición en relación con el espacio enfocado, ofrece diferentes perspectivas de ese espacio. Con cada cambio de perspectiva se reduce o agranda el espacio enfocado, de tal suerte que la variedad de perspectivas yuxtapuestas terminan configurando un campo visual bien delimitado, al que críticos como David Dowling han denominado "speaking picture", es decir, un "cuadro verbal" que da cuenta de la vida pictóricamente.³³

Este "cuadro verbal" se va configurando de la siguiente manera. La primera parte del cuento está organizada a partir de las coordenadas abajo-arriba. La deixis de referencia general es Miranda, quien duerme a la sombra de un manzano, de modo que los objetos incluidos en la descripción se ubican siempre en relación con el personaje, abajo de ella, como el libro tirado a sus pies, o el pasto que se mueve al ritmo del viento, o bien por encima de ella: "above her face", "over her head", "four feet above her", "two hundred feet above Miranda", "miles above Miranda".

Las frases citadas señalan un movimiento gradual y constante hacia arriba. Con cada uno de esos movimientos, la narradora descriptora se va alejando cada vez más de Miranda, quien en un momento dado ya se encuentra "thirty feet beneath" y, al final de la secuencia, "miles bellow, in a space as big as the eye of a needle".³⁴ De este modo, la narradora descriptora actúa como una cámara que al ir modificando su posición y distancia en relación con Miranda, modifica también su perspectiva. Con esta primera perspectiva se delimita la verticalidad del espacio focalizado, desde el punto de vista de la narradora descriptora.

³³ David Dowling, *Bloomsbury Aesthetics and Forster and Woolf*, p.102.

³⁴ Virginia Woolf, "In The Orchard", en *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, pp 149-150.

En la segunda parte, la narradora emplea la focalización interna para narrar cuanto ocurre en la conciencia del personaje y sólo hace uso de la focalización externa al final del fragmento, cuando dice que “miles up in the air the wind changed...and Miranda jumped up and cried: 'Oh, I shall be late for tea!'”.³⁵

Si en la primera parte del cuento la coordenada abajo-arriba- abarca "miles", la perspectiva de la segunda parte se podría definir como una especie de *close up*, ya que se centra en el personaje.

En la última parte del relato se describe horizontalmente el huerto. La deixis de referencia no es fija, sino que se va modificando conforme se van inventariando los objetos que componen el espacio ficcional. Los muros que delimitan el huerto se mencionan por primera vez, lo cual sirve como punto de referencia para ubicar objetos fuera de este espacio, más específicamente, detrás de los muros del huerto, como se observa a continuación: "The wind changing, one bunch of apples was tossed so high that it blotted out two cows in the meadow...and the apples hung straight across the wall again"³⁶. Esta es la única cita en que se hace explícita la coordenada correspondiente a la profundidad. Sin embargo, es suficiente para que el lector comprenda que las campanas y la veleta de la iglesia, "thirty feet above Miranda", así como la escuela que se menciona en las secuencias anteriores, no pueden estar dentro del huerto y por tanto los ubica más allá de los muros del huerto y de la pradera donde se encuentran las vacas, mientras que las montañas mencionadas en el primer fragmento terminan por ser ubicadas en último plano.

De este modo, con cada perspectiva se explora una dimensión del espacio ficcional y cada cual es organizada por el lector en un solo marco tridimensional,

³⁵ *Ibid.*, p. 150.

³⁶ *Ibid.*, p. 151.

gracias a la repetición de algunos elementos que funcionan como memoria de la descripción .

Sin embargo, más que describir objetos o lugares, "In The Orchard" describe la atmósfera y el ritmo de la vida. En realidad, ni las campanas, ni la iglesia ni la escuela son descritas. El lector sabe que hay una escuela porque en las dos primeras partes la narradora descriptora y el personaje respectivamente, escuchan las voces de los niños repitiendo las tablas de multiplicar. Asimismo, el sonido de las campanas y del órgano señalan la presencia de una iglesia que nunca es descrita.

El objetivo del texto no es describir un espacio *per se*, sino una atmósfera en la que lo humano se asimila a lo no humano. Esto explica por qué ninguna de las tres partes que conforman el cuento se centra exclusivamente en Miranda, sino en los efectos atmosféricos que producen el viento, la luz y el sonido en los árboles, los frutos y las vacas. El hecho de que en la primera parte la narradora descriptora se vaya alejando del personaje hasta verlo como un pequeño punto que cabría en el ojo de una aguja es muy significativo, ya que minimiza la presencia de Miranda en relación con el entorno.

Asimismo, en la tercera perspectiva la atención de la narradora descriptora no se centra en el personaje, sino en la disposición de los objetos y la manera en que tal disposición marca un patrón en el que cada objeto se va integrando al todo, como si así estuviese previsto:

Each apple-tree had sufficient space. The sky exactly fitted the leaves. When the breeze blew, the line of the boughs against the wall slanted slightly and then returned. A wagtail flew diagonally... a trush advanced towards a fallen apple... a sparrow fluttered just above the

*grass. The uprush of the trees was tied down by these movements; the whole was compacted by the orchard walls.*³⁷ (el énfasis es mío)

Aun la segunda parte, focalizada en Miranda, explora la manera en que la conciencia del personaje interactúa con los estímulos del exterior. Así, cuando Miranda escucha las voces de los niños repitiendo las tablas de multiplicar, imagina que se encuentra en un risco y escucha los chillidos de las gaviotas que vuelan por encima de su cabeza; cuando deja de escuchar las voces de los niños, piensa que las gaviotas se han elevado aún más y que la mirada de éstas se agudiza conforme se van elevando; al escuchar el grito del hombre ebrio, piensa que escucha el sonido de la vida misma, amalgamado con el del viento, las campanas y las hojas verdes de las coles; el sonido del órgano la hace imaginar que está contrayendo nupcias; el sonido de las campanas, que la tierra se sacude con las pisadas del caballo que galopa hacia ella.

En consecuencia, con esta segunda perspectiva también se explora la interacción entre lo humano y lo no humano. Al final de esta parte, Miranda tiene la sensación de que todos esos sonidos configuran un patrón de movimiento cuyo centro y meta es ella misma:

*and it seemed to her that everything had already begun moving, crying, riding, flying round her, across her, towards her in a pattern*³⁸
(el énfasis es mío).

El que Miranda tenga la impresión de que todo gira a su alrededor hace hincapié en las limitaciones cognoscitivas del ser humano. Su percepción parcial

³⁷ Idem.

³⁸ *Ibid.*, p. 150.

de la realidad la hace pensar que es el centro de un microcosmos. Por ello, en los otros dos fragmentos la narradora se encarga de acentuar que el personaje es sólo un elemento más de la atmósfera. De hecho, en la primera secuencia ella está dormida y esto no impide que las manzanas, las peras, las mariposas, las hojas de los árboles, la veleta de la iglesia y el pequeño vaquero reaccionen ante los sonidos que el viento hace circular por todo el huerto.

Asimismo, en la tercera parte Miranda es sólo el punto de referencia inicial que da paso a la descripción del huerto. La narradora se pregunta si ella duerme o no, pero esto parece ser irrelevante, pues de cualquier modo ella forma parte de una atmósfera en la que todo parece estar en su sitio, donde el viento, las ramas de los árboles, los insectos, las aves y los frutos interactúan entre sí. Aun el subsuelo parece estar en consonancia con esta atmósfera de armonía, cuando la voz narrativa dice: "for miles beneath the earth was clamped together; rippled on the surface with wavering air".³⁹

Textos como éste, en los que se nota la presencia de un autor implícito interesado en despertar la imaginación visual del lector, en los que se presenta una escena en diferentes planos, como si se tratase de una pintura perfectamente bien enmarcada, revelan la presencia de lo que Torgovnick denomina "pictorialism".

"In The Orchard" es un texto "pictórico" no sólo por su estructura interna, sino también porque las descripciones que lo conforman están organizadas a partir del modelo suplementario del impresionismo. Obsérvese, para empezar, que la narradora analiza los reflejos que produce la luz en los ópalos del anillo de Miranda:

³⁹ *Ibid.* p. 151.

The opals on her finger flushed green, flushed rosy, and again flushed orange as the sun, oozing through the apple-trees, filled them. ⁴⁰

Desde esta primera descripción se hacen presentes la luz y el movimiento, como motivos esenciales del cuento.

Además, la voz narrativa registra sus percepciones empleando frases como "as if" y "seemed to". Estas expresiones introducen un alto grado de subjetividad en el texto y funcionan como llamadas de atención dirigidas al lector, quien debe comprender que no se encuentra frente a una descripción realista de los objetos, sino que se le hace partícipe de las impresiones experimentadas por la narradora, o por el personaje, como ocurre en la segunda parte.

Las impresiones inesperadas de la voz narrativa, producto de una "mirada inocente y sorpresiva", son verbalizadas por medio de símiles que resultan novedosos, debido a que establecen analogías entre objetos aparentemente incompatibles, como en el siguiente caso: "the very topmost leaves of the apple-tree, *flat like fish against the blue*". ⁴¹ * (el énfasis es mío)

En este símil resulta sorpresiva la analogía entre las hojas y los peces. Se apela a la imaginación visual del lector, quien además debe hacer un esfuerzo adicional para relacionar la forma de ambos objetos. En verdad, la originalidad de este símil expresa adecuadamente la impresión momentánea experimentada por la narradora, quien invita al lector a relacionar por un momento objetos dispares, cuyas formas sólo pueden ser análogas si se les mira a cierta distancia bajo el efecto de la luz.

⁴⁰ *Ibid.* p. 149.

⁴¹ *Idem.*

También la imaginación auditiva del lector se pone en marcha cuando la voz narrativa dice que "there was a shrill clamour as if they were gongs of cracked brass beaten violently, irregularly, and brutally"⁴² (el énfasis es mío). Con este símil, la narradora descriptora da cuenta de su primera impresión auditiva, pero sólo explica la causa que la produjo posteriormente, cuando aclara: "It was only the school- children saying the multiplication table in unison, stopped by the teacher, scolded, and beginning to say the multiplication table over again".

Con este procedimiento, que Ian Watt denomina "delayed decoding"⁴³, la narradora hace partícipe de sus impresiones momentáneas al lector. La diferencia entre la primera impresión y la causa que la origina señala el abismo que media entre la percepción instantánea y la decodificación mental de su origen o significado.

El proceso mediante el cual la conciencia deriva significados de sus percepciones es una preocupación fundamental del arte impresionista y Woolf lo verbaliza anteponiendo los efectos a la causa. La distancia textual entre efecto y causa permite a la escritora expresar ese proceso de decodificación, a la vez que induce al lector a recorrer el mismo proceso a través de la lectura.

Woolf emplea varias veces este procedimiento en "In The Orchard", con la finalidad de hacer explícita la diferencia entre impresión y entendimiento, intenta ser fiel a sus primeras impresiones, de la misma manera que Monet traspone su visión fortuita, eliminando el dibujo y sustituyéndolo con manchas de color sin contorno que se traslapan entre sí en una atmósfera luminosa y sólo cobran forma en la retina del espectador que las mira a distancia. Cuando en la primera

⁴² *Idem.*

⁴³ *Cfr. Ian Watt, Conrad in The Nineteenth Century, p. 175.*

secuencia la voz narrativa dice "there was a solitary cry - sad, human, brutal", o "the... leaves of the apple-tree... chimed with a pensive and lugubrious note", ⁴⁴ está anteponiendo el efecto que produce en su conciencia el grito de Parsley, que está ebrio, y el sonido del órgano de la iglesia respectivamente.

De este modo, Woolf transpone a un arte verbal las percepciones instantáneas que los pintores impresionistas representan a través de manchas y figuras sin contorno.

"In The Orchard" es también un texto impresionista en la medida en que configura las sensaciones producidas por la interacción del viento, la luz y el sonido, motivos predilectos de la pintura impresionista.

Los procedimientos narrativos empleados en "In The Orchard" y "Kew Gardens" ilustran la manera en que Virginia Woolf da forma a la atmósfera de un lugar, a una red de sensaciones que el lector experimenta mientras recorre el espacio textual y que le conduce a reflexionar sobre la vida como un flujo incesante, armonioso y atemporal, en el que interactúan lo humano y lo no humano, lo tangible e intangible, el mundo exterior y la percepción limitada del ser humano que intenta aprehenderlo.

⁴⁴ "In The Orchard", *op. cit.* p. 149.



Figura 1. Edgar Degas (1834-1917). *Muchacha bañándose* (1886).



Figura 2. Pierre Bonnard (1867-1947). *El espejo del vestidor* (1908).



Figura 3. Edgar Degas. *Retrato de Madame Jeantaud* (1874 aprox.).



Figura 4. Paul Gauguin (1848-1903). *La Belle Angele* (1889).



Figura 5. Paul Gauguin . *Jacob luchando con el ángel* (1888)



Figura 6. Claude Monet (1840-1926). *La barca azul* (1886).

LA UNIDAD DE LO DIVERSO

En el intento de configurar plásticamente las sensaciones, los pintores impresionistas emplean técnicas tan diversas entre sí, que cualquier definición del Impresionismo resulta limitada. Mientras Degas explora ángulos de visión oblicuos sin descuidar el dibujo, Monet difumina el contorno de los objetos para trasponer los efectos visuales que produce la luz. Por otro lado, Signac y Seurat buscan la armonía entre color, tono y línea. A través del puntillismo o divisionismo que caracteriza al neoimpresionismo, desintegran la realidad con pequeñas pinceladas que sólo cobran forma en la retina del espectador cuando éste mira el cuadro a distancia. Tal procedimiento es rechazado por Cézanne, quien en lugar de desintegrar las formas, las configura geoméricamente para articular los diferentes planos del cuadro y así racionalizar las sensaciones. Con el sintetismo de postimpresionistas como Van Gogh y Gauguin, la experiencia visual empírica se torna irrelevante. Estos artistas distorsionan el color percibido por la retina hasta convertirlo en una abstracción de sus sensaciones. No prestan atención a la atmósfera y sus personajes no son enfocados desde perspectiva alguna, sino que aparecen aglutinados en la planitud del lienzo.

A pesar de su gran variedad, todas estas técnicas se identifican con el Impresionismo, en la medida en que buscan expresar formalmente la sensación y conforman una serie de experimentos que aportan al arte moderno un nuevo sentido de atmósfera, de espacio y tiempo, cuyo motivo rebasa lo anecdótico.¹

En las técnicas empleadas por estos artistas resuenan los descubrimientos que en el campo de la física habían mostrado la diferencia entre la composición

¹ Wylie Sypher, *From Rococo to Cubism*, p. 171.

real de los objetos y la impresión que se tiene de ellos. El acto de mirar se convierte así en una experiencia nueva que invita a ser explorada y conduce a la creación de técnicas con las que cada artista intenta superar el conflicto entre visión y diseño, entre percepción y representación.²

Según Joyce Medina,³ se puede decir que la diferencia esencial entre el impresionismo y neoimpresionismo, por un lado, y el postimpresionismo, por otro lado, deriva de la manera en que cada cual concibe la naturaleza de la percepción. Para los primeros, la percepción es un fenómeno sensorial, sobre todo visual, a partir del cual se obtiene un conocimiento real de la naturaleza. En consecuencia, los signos pictóricos que emplean funcionan como equivalencias de la realidad exterior. Es decir, su arte sigue siendo hasta cierto punto imitativo. En cambio, para los postimpresionistas, la percepción es un fenómeno mental que permite acceder a un conocimiento simbólico del mundo, razón por la cual emplean un lenguaje pictórico que tiende a la abstracción y por tanto, su arte constituye un diseño autónomo que se aparte de la imitación.

Para los impresionistas como Monet, Degas o Bazille, la percepción es un proceso pasivo y activo: las impresiones son aprehendidas pasivamente por los sentidos, pero mientras la conciencia recolecta esas impresiones, también reacciona activamente al organizarlas en relaciones de similitud o contigüidad, independientemente de si el estímulo visual es inmediato o recuperado a través de la memoria. Así, la impresión sintetiza la observación y la reflexión que, según los impresionistas, constituye el contenido de la experiencia del mundo y el contenido de la pintura.

² *Idem.*

³ *Cfr. Joyce Medina, Cézanne and Modernism. The Poetics of Painting*, pp. 58-70.

Ya que el espectador puede acceder a este contenido únicamente por medio de impresiones, éstas constituyen tanto el contenido como la forma de la pintura. Sin embargo, para expresar impresiones por medio de impresiones, es necesario que los artistas encuentren un lenguaje indirecto capaz de organizar las experiencias perceptuales. Con esa finalidad, aplican los descubrimientos de la física y la óptica. Con base en los descubrimientos de Eugène Chevreul, yuxtaponen colores análogos que interactúan espacialmente en el lienzo y producen efectos de luz y sombra; asimismo, diferencian espacialmente las formas empleando colores complementarios que contrastan entre sí. De este modo, los impresionistas producen los efectos luminosos que funcionan como equivalencias o sustitutos de la interacción de la conciencia y la realidad.

Es importante insistir en esto último, pues el lenguaje impresionista no sólo reúne impresiones, sino también racionaliza la experiencia perceptual del artista. Tal racionalización se observa en la aplicación de diversas teorías, como la de David Sutter, según la cual, cuando se yuxtaponen dos pares de complementarios, el par que ocupa una mayor área en el lienzo parece avanzar, mientras que el otro retrocede. También con base en los descubrimientos de Charles Blanc sobre la manera en que el color proyecta a su alrededor la sombra de su complementario, los impresionistas aplican el color rítmicamente con pinceladas rápidas, en forma de puntos o comas, lo cual deja un espacio libre para la proyección del color complementario.

Con estos procedimientos, los impresionistas rechazan la pintura académica, cuya finalidad es representar el mundo independientemente de la conciencia que lo percibe, finalidad que según Baudelaire significa representar el universo sin la presencia del hombre y según Woolf, dejar que la vida escape del arte. Para los impresionistas, la actividad de ver no es un acto pasivo, sino la

animación de los objetos del mundo a través de la conciencia de quien lo percibe. En este sentido, representan el proceso de transformación del objeto en presencia concreta.

Los pintores neoimpresionistas como Seurat y Signac, llevan las técnicas impresionistas a una cientifización extrema. Estos artistas consideran que las pinturas impresionistas carecen de exactitud y pulcritud, situación que intentan superar aplicando pinceladas de colores puros. Su técnica consiste en poner un fondo general y sobre él ir construyendo con pequeños toques de color puro, lo cual les permite exaltar las vibraciones luminosas.

Detrás de la técnica neoimpresionista denominada divisionismo o puntillismo, están los descubrimientos de Heinrich-Wilhelm Dove sobre el contraste de los colores complementarios. Según su teoría, el ojo, incapaz de mezclar colores complementarios, intenta reconciliarlos moviéndose entre ellos hacia atrás y hacia delante, lo cual produce un efecto de vibración, como si los colores se movieran juntos a la vez que en direcciones opuestas.⁴ Con base en esta teoría, los neoimpresionistas desarrollan una técnica que consiste básicamente en yuxtaponer colores opuestos, de modo que el artista ordena científicamente los colores para lograr una mayor fuerza cromática, de allí que la teoría del puntillismo se denomine cromoluminismo.

Los neoimpresionistas centran su atención en las leyes de la percepción. Seurat sistematiza la división en toques de color y concluye que la intensidad de la vibración cromática depende del tamaño de los puntos y de la distancia entre el cuadro y el espectador: entre mayor es esta distancia la vibración es menor, aunque sólo a distancia se percibe la imagen.

⁴ *Ibid.* pp. 70-71.

La pintura neoimpresionista consiste en desmembrar cromáticamente la realidad. El artista divide el lienzo en parcelas, cada una de las cuales trabaja minuciosamente sin perder de vista la totalidad del cuadro. Para lograr el equilibrio y la armonía de las partes, la vibración lumínica debe ser igual o proporcional en cada fragmento del cuadro.

El neoimpresionismo concibe el arte como una armonía entre color, tono y línea capaz de expresar estados de ánimo específicos. Se caracteriza por su intensidad cromática, por la planitud, simplificación y geometrización de las formas, la búsqueda de ritmos compositivos a través de puntos, triángulos o rectángulos y la fragmentación de la realidad en un mosaico de colores vibrantes que se unen por contraste en la retina del espectador.

Mientras los pintores impresionistas y neoimpresionistas emplean signos que funcionan como equivalencias de la percepción racionalizada, los postimpresionistas como Van Gogh y Gauguin construyen imágenes que ya no aluden a efectos naturales, sino que evocan estados de conciencia. Esta modificación del motivo da lugar a una pintura que acentúa la abstracción y estilización, pues ya no se busca trasponer la percepción con base en teorías científicas o en la mera experiencia de ver, sino a partir de la experiencia estética que a través de la conciencia captura y elabora las armonías universales de la naturaleza.

Mientras los impresionistas y neoimpresionistas emplean respectivamente la asociación y división del color como signos que por metonimia expresan los efectos de la realidad objetiva en la conciencia, el signo de los postimpresionistas es la metáfora. Por medio de imágenes sucesivas van yuxtaponiendo significados, cuya interacción configura la idea elaborada por el artista. De este modo, la

pintura ya no es un equivalente o sustituto del objeto real que existe autónomamente en la naturaleza, sino la materialización de la idea, un espacio abstracto animado por el temperamento del artista.

El siguiente análisis de Joyce Medina ⁵ sobre *La casa del ahorcado* de Paul Cézanne (figura 7), ilustra la manera en que el artista materializa su visión.

En un primer nivel de análisis, se puede observar que los colores empleados por Cézanne reproducen el color y la textura naturales de los objetos a la manera impresionista: el cielo es azul, el sendero, café; las hojas son coloreadas con pinceladas en forma de coma; el cielo, con movimientos circulares de la espátula; los surcos en el camino, con pinceladas paralelas y alargadas.

Sin embargo, estos signos aparentemente naturales también se pueden leer como signos espaciales, cuya interrelación marca el dinamismo del espacio: las verticales de los árboles se despliegan desde el suelo hasta el espacio abierto del cielo, mientras las líneas alargadas de los surcos en el camino retroceden desde el primer plano hacia la línea de horizonte al fondo del camino; las líneas horizontales de las casas ubicadas al lado del camino, marcan el plano que se aleja del camino.

También hay una lógica en las relaciones de color: los colores cálidos como el café rojizo y naranja, empleados en el camino, la casa y los árboles, son patrones lineales que configuran relaciones espaciales, mientras sus contrastes complementarios, el verde, de los arbustos y el pasto, y el azul del cielo, que son empleados para los patrones curvos, mitigan los colores cálidos y distinguen sus patrones lineales como formas vitales diferentes.

⁵ Ibid pp. 91-96.

Los contrastes entre el patrón lineal y el curvilíneo, entre colores cálidos y fríos, entre las diversas texturas, van más allá de la representación impresionista al estructurar un espacio en donde tales yuxtaposiciones expresan la indivisibilidad sujeto-objeto, la síntesis del temperamento del artista y el espacio que crea para expresarlo, constituyen las misteriosas armonías a las que trasciende el artista en el acto de pintarlas.

En estos contrastes de ritmos y tensiones abstractas se hallan dispersas imágenes que por medio de la distorsión expresan la emoción y libertad creadora del artista: los patrones lineales que construyen el espacio visual de hecho lo fragmentan, pues los árboles al lado del camino parecen no tener apoyo en el suelo; los árboles ubicados en una colina distante, en lugar de producir el esperado efecto de profundidad, parecen surgir del techo de una casa ubicada en otro plano; los colores se limitan al contraste de pares complementarios que limitan la diversidad orgánica.

Con estas distorsiones, Cézanne se aleja de la pintura imitativa para proyectar un mundo tenso, cerrado, del que se tiene la impresión que no hay escapatoria alguna. Obsérvese, además, que en la escena no hay personas ni actividad, ni siquiera nubes o aves; el camino conduce a ningún lado, pues desaparece a la izquierda, del mismo modo que desaparece su bifurcación. Sin embargo, se hace presente misteriosamente la gente que habita el lugar y ha compartido este espacio con las casas, con el hombre que se ha quitado la vida, con las ruedas de la carreta que han dejado su huella en el sendero. Tales distorsiones también expresan la intuición del artista sobre la esencia del mundo inanimado en que se mueve el ser humano, de modo que Cézanne ya no se ubica frente al objeto, sino que lo penetra, se ubica en él. Así, Cézanne proyecta en su pintura el proceso mismo de pintar. De esta manera anula la dualidad sujeto-

objeto que separa a los impresionistas y neoimpresionistas del mundo objetivo. Como se verá a continuación, también Woolf intenta superar esa dualidad.

Precisamente, una de las preocupaciones que Woolf comparte con el impresionismo, es encontrar el equilibrio entre la subjetividad que lleva al solipsismo y la objetividad extrema que se limita a describir el mundo exterior.⁶

Según Woolf, para lograr tal equilibrio el escritor debe encontrar "the right relationship...between his self... and the world outside".⁷ Así, la tarea del escritor es la de un mediador entre el mundo externo y el interno. A partir de la interpretación de sus propias percepciones, sensaciones y experiencias al interactuar con el exterior, el escritor debe ser capaz de expresar su visión personal de la vida y a la vez configurar experiencias y sensaciones universales que puedan ser reconocidas por el lector.

El efecto que Woolf busca producir en el lector es análogo al que, según Clive Bell, logran las pinturas postimpresionistas:

Instead of recognising its accidental and conditioned importance, we become aware of its essential reality, of the God in everything, of the universal in the particular, of the all-pervading rhythm...I am talking about that which lies behind the appearance of all things, the thing in itself, the ultimate reality.⁸

Configurar lo universal a través de lo particular implica un alto grado de síntesis y abstracción, tarea que los primeros impresionistas inician al suprimir el dibujo y los neoimpresionistas continúan al trabajar el cuadro por parcelas, a la

⁶ Cfr. Virginia Woolf, "Mr Bennet and Mrs Brown", en *The Death of The Moth and Other Essays*, pp. 105-108.

⁷ Virginia Woolf, "A Letter to a Young Poet", p.220, en *The Death of The Moth and Other Essays*.

⁸ Clive Bell, *Art*, p. 54.

manera de un mosaico en el que cada segmento simplificado y geometrizado a través de puntos, triángulos o rectángulos, se une a los demás para conformar en la retina del espectador una totalidad cromática capaz de expresar diferentes estados de ánimo.

Como ya se ha visto, esta organización de las formas en un todo significativo que Bell llama "diseño" y Fry denomina "forma significativa" es llevada a sus últimas consecuencias por Cézanne, quien no busca representar la naturaleza, sino su estructura. Desea trasladar al cuadro el orden de la naturaleza, extraer sus secretos y traducirlos en formas geométricas organizadas que expresen armoniosamente el caudal de emociones que porta el ser humano desde su nacimiento, y configurar así "the ultimate reality" a la que se refiere Clive Bell.

Como Cézanne, Virginia Woolf busca procedimientos que le permitan configurar lo duradero, la esencia de la vida, aquello que permanece "behind the appearance of all things". En palabras de Woolf, el escritor debe encontrar "the relation between things that seem incompatible yet have a mysterious affinity, to absorb every experience...and saturate it completely".⁹

El problema de Woolf es cómo expresar lo duradero a través de un arte temporal. Para resolver esta contradicción, la escritora asimila, entre otras cosas, el lenguaje de las artes visuales y la estética de la poesía simbolista, a partir de los cuales crea cuadros verbales.

En lugar de centrarse en la historia, Woolf explora los estados mentales de los personajes en su interacción con la vida cotidiana, de tal suerte que el mundo interno y el externo se funden en uno solo, en el que el espacio y tiempo de la vida diaria es substituido por una duración atemporal.

⁹ Virginia Woolf, "A Letter to a Young Poet", *op. cit.*, p.221.

En novelas como *The Waves*, *To The Lighthouse* y *Between The Acts*, Woolf también logra crear esta ilusión de atemporalidad conectando entre sí las conciencias de los personajes, estableciendo antítesis y paralelismos que configuran una sucesión de emociones y a través de ellas, el alma humana como un todo universal. En consonancia con la estética impresionista caracterizada por la búsqueda de la forma significativa, Woolf estructura sus novelas estableciendo relaciones y correspondencias intratextuales que actualizan el ritmo de la vida.

El análisis de las figuras retóricas que Woolf reitera en su narrativa revela la manera en que la escritora asimila el lenguaje pictórico. Una figura que aparece constantemente en la narrativa de Woolf es el estanque, metáfora que permite a la escritora plantear la relación dialéctica entre la vida externa y la vida interna.

En el cuento "The Fascination of The Pool", la voz narrativa describe un estanque en cuya superficie se refleja claramente cuanto lo rodea, incluso un anuncio con letras rojas y negras colgado de un árbol. Pero también dice que en la profundidad del estanque yacen:

all kinds of fancies, complaints, confidences, not printed or spoken aloud, but in a liquid state, floating one on top of another, almost disembodied... The charm of the pool was that thoughts had been left there by people who had gone away and without their bodies their thoughts wandered in and out freely, friendly and communicative, in the common pool.¹⁰

En este cuento, el estanque es metáfora del ser humano, cuya imagen externa oculta todo un cúmulo de experiencias que no salen a flote en la vida cotidiana. Los pensamientos en el fondo del estanque representan el mundo

¹⁰ Virginia Woolf, "The Fascination of The Pool", en *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, p. 226.

interno, las emociones y sensaciones comunes a los seres humanos, independientemente del género, la clase social o la época a que éstos pertenezcan. Representa, en suma, el único estrato de la vida que no cambia. Para Woolf, configurar armónicamente ese cúmulo de experiencias por medio de la palabra, significa actualizar “the ultimate reality” a que se refieren los impresionistas.

En *The Waves*, el empleo recurrente de esta metáfora permite a Woolf explorar la contigüidad e interacción del mundo externo y el interno. Así, la sensación que Rhoda experimenta ante la presencia de Percival es expresada en los siguientes términos:

He is like a stone fallen into a pound round which minnows swarm. Like minnows, we who had been shooting this way, that way, all shot round him when he came. Like minnows, conscious of the presence of a great stone, we undulate and eddy contentedly.¹¹

El constante empleo de soliloquios como éste permite a Woolf subordinar las acciones externas a las internas; el énfasis de la narración recae en la experiencia interna del personaje, pues el mundo externo es presentado indirectamente a través de la conciencia. Es en este ámbito de la conciencia donde los protagonistas pierden su individualidad e intuyen momentáneamente la realidad esencial y atemporal de la que son coparticipes; se ubican, metafóricamente hablando, en el fondo del estanque, donde el tiempo y el espacio que divide a los seres humanos no tiene cabida.

Así, la sensación de unidad que experimenta Rhoda ante la presencia de Percival es compartida por los seis personajes, cuyos soliloquios se van

¹¹ Virginia Woolf, *The Waves*, p. 92.

yuxtaponiendo para configurar la red de intuiciones que en el momento del reencuentro une a los protagonistas, a pesar de su diversidad:

It is Percival,... sitting silent as he sat among the tickling grasses when the breeze parted the clouds and they formed again, who makes us aware that these attempts to say, "I am this, I am that", which we make, coming together, like separated parts of one body and soul, are false...We have tried to accentuate differences...But there is a chain whirling round, round, in a steel-blue circle beneath.¹²

Obsérvese que tanto Rhoda como Louis asocian la sensación de completud, de unión, con una forma circular. La imagen de los peces que se arremolinan alrededor de la piedra se relaciona intratextualmente con el patrón circular de la cadena "whirling round, round, in a steel-blue circle beneath". La reiteración de este patrón configura plásticamente la experiencia interna de ambos personajes. El círculo, la esfera, aparece constantemente en la narrativa de Woolf como símbolo de completud.

También es importante observar que con estos cuadros mentales los personajes amalgaman las sensaciones del presente con las que han experimentado en el pasado ante la presencia de Percival. Este aspecto temporal se analizará posteriormente con mayor detenimiento.

Para Susan también es reconfortante el momento, pero mientras Rhoda y Louis se ubican metafóricamente en la profundidad del estanque, es decir, analizan la profundidad de sus sensaciones, Susan elabora una imagen mental que la coloca en la superficie y la resguarda de las profundidades de la conciencia:

¹² *Ibid.*

It is hate, it is love... That is the furious coalblack stream that makes us dizzy if we look down into it. We stand on a ledge here, but if we look down we turn giddy.¹³

Así, con la metáfora del estanque y la yuxtaposición de los diferentes soliloquios, Woolf configura la realidad esencial en que interactúan momentáneamente los personajes, quienes a la vez son caracterizados por medio de la imagen mental que cada cual elabora a partir del mismo estímulo. Louis y Rhoda se caracterizan por su introspección, por su constante sensación de invalidez ante la vida externa, mientras que Susan se identifica plenamente con la naturaleza exterior.

La vida de Jinny gira en torno al cuerpo, a su imagen exterior y la sensación que produce en quienes la observan. Su visión mental del reencuentro concuerda en esencia con la de sus amigos, pero se centra en el exterior:

It is love,...it is hate, such as Susan feels for me because I kissed Louis once in the garden; because equipped as I am, I make her think when I come in, "My hands are red", and hide them. But our hatred is almost indistinguishable from our love.¹⁴

A través de estos soliloquios, los personajes interactúan sin que sus pensamientos sean audibles. El referente de esta especie de monodialogos es el reencuentro, mismo que se va matizando y cargando de significado con la visión personal de cada personaje. Tal diálogo intersubjetivo se hace evidente por la correferencia que liga cada soliloquio con el anterior. Así, Louis reitera la visión de Rhoda, y Jenny inicia su soliloquio retomando el amor y el odio a que se ha

¹³ *Ibid.* p. 92.

¹⁴ *Ibid.* pp. 92-93.

referido Susan. Asimismo, el soliloquio de Neville inicia con un nexo de contraste, como si su discurso fuese la continuación o respuesta a los estados mentales de Susan y Jinny:

Yet these roaring waters...upon which we build our crazy platforms are more stable than the wild, the weak and inconsequent cries that we utter when, trying to speak, we rise; when we reason and jerk out these false sayings, "I am this; I am that!" Speech is false.¹⁵

En el soliloquio de Neville, the "roaring waters" hacen referencia a la combinación de amor y odio que une a los personajes, a la complejidad del ser humano. Por eso, decir "I am this, I am that", es totalmente irrelevante en un momento en el que los personajes, a pesar de sus diferencias, se unen a partir de una misma intuición. Con cada soliloquio, con cada imagen mental, Woolf sintetiza un momento en la experiencia del personaje en turno, pero siempre en relación con los demás.

Al yuxtaponer soliloquios que ocurren en un mismo marco temporal y espacial, Woolf desafía la linealidad del lenguaje y logra producir un efecto de simultaneidad, una polifonía de conciencias que enmarcada en la imagen del estanque le permite configurar la unidad de lo diverso. Así, la complejidad del ser humano se va semantizando a través de la metáfora del estanque, que atraviesa toda la novela.

La imagen del estanque introduce en el texto la dimensión atemporal de la conciencia, y su reiteración constante provoca que las coordenadas espaciotemporales del mundo externo se subordinen a las de la vida interna, evocando así el estrato universal de la vida.

¹⁵ *Ibid.* p. 93.

Como señala Edward Bishop, con el constante empleo del presente simple, Woolf ubica las acciones externas e internas en un tiempo indeterminado. A pesar de que los interludios y el envejecimiento de los personajes dan al texto una progresión cronológica, no hay una relación causal entre los eventos, sino que más bien aparecen como acciones momentáneas que intensifican el momento en turno. Aunado a ello, los ecos entre una parte del texto y otra, entre los soliloquios de uno y otro personaje, diluyen las diferencias entre ellos, de tal suerte que a pesar de ser sujetos individuales con características propias, parecen compartir las mismas imágenes mentales, especialmente la del estanque.

En este sentido, se podría decir que los personajes de Woolf no tienen contornos precisos que los delimiten, pues parecen formar parte de una conciencia común. El discurso de cada personaje precede siempre al de la voz narrativa que indica quién es el hablante en turno, lo cual da lugar al fenómeno de "delayed decoding" y hace que el lector adquiera mayor conciencia de las semejanzas entre los soliloquios. Las seis voces que imitan el ritmo de las olas son individuales, pero a la vez forman parte de una sola experiencia que Bernard resume al final de la novela, del mismo modo que las olas se unen en el mar.

Por medio de estos recursos, Woolf crea un estilo impersonal que invita al lector a identificarse no con los personajes, sino con la experiencia de existir.¹⁶

"The pool", metáfora de la vida externa e interna, es también la imagen a través de la cual Woolf plantea la difícil tarea del artista, quien debe expresar formalmente la interrelación de esos dos ámbitos de la vida. Como Shopenhauer y Bergson, Woolf considera que a partir de la percepción individual, el artista

¹⁶ Cfr. Edward Bishop, *Virginia Woolf*, pp. 98-110

intuye la realidad esencial.¹⁷

Para ello, el escritor debe distanciarse de la vida activa representada por la superficie del estanque, liberarse de las necesidades corporales para dar paso a la imaginación e introspección; debe desligarse de su personalidad individual y posarse por un momento en los cuerpos y mentes de otros, para rescatar del fondo del estanque las pequeñas sensaciones que conforman un momento y organizarlas formalmente:

And as one sinks even farther, one reaches that deep unconscious sea, which is far away from the surface personality and is shared by the living, the dead, and the unborn; one sinks from one's individual wave into the depths.¹⁸

En los textos de Woolf, el intelecto y la vida activa se ubican metafóricamente en la superficie del estanque y el mar, mientras sus profundidades representan la vida interna, cuyo misterio y fascinación sólo pueden ser aprehendidos por medio de la introspección e intuición, recursos que permiten al artista trascender su individualidad para trasponer la esencia de la vida.

En la última sección de *The Waves*, Bernard intenta resumir el significado de su vida. Se dirige a un narratario silencioso, el cual prefigura al lector. Bernard desea configurar la historia de su vida con la completud y armonía que caracteriza a la esfera,¹⁹ en la que cada parte está íntima e inevitablemente ligada a las demás:

"the illusion is upon me that something adheres for a moment, has roundness,

¹⁷ Cfr. Frederick Copleston, *Historia de la filosofía*, pp. 212-215.

¹⁸ David Dowling, *Bloomsbury Aesthetics and The Novels of Forster and Woolf*, p. 142.

¹⁹ Cfr. Edward Panofsky, *Estudios sobre iconología*, p. 219.

weight, depth, is completed".²⁰

A partir de esta visión momentánea, Bernard empieza a extraer de su memoria las escenas vividas desde la infancia. Así, Rhoda, Louis, Neville, Jinny, Susan y el mismo Bernard van surgiendo uno a uno de las profundidades de la conciencia:

But let me dip again and bring up in my spoon another of these minute objects which we call optimistically, "characters of our friends" - Louis.

Después de caracterizar brevemente a Louis, Bernard agrega:

But look- his eye turns white as he lies in the palm of my hand. Suddenly the sense of what people are leaves one. I return him to the pool where he will acquire lustre.²¹

Así, al caracterizar a sus amigos, Bernard encuentra que el lenguaje no es el medio más adecuado para hacerlo, pues "suddenly the sense of what people are leaves one". Esta sensación de impotencia que experimenta Bernard hace eco a la angustia de Woolf, quien en "The Fascination of The Pool" concluye:

For though there are moments when a spoon seems about to lift all of us, and our thoughts and longings and questions and confessions and disillusion into the light of day, somehow the spoon always slips beneath and we flow back again over the edge into the pool".²²

En consonancia con la estética impresionista, cuyos motivos predilectos

²⁰ Virginia Woolf, *The Waves*, p. 161.

²¹ *Ibid.* pp. 164-165.

²² Virginia Woolf, "The Fascination of The Pool", *op.cit.*, p.227.

son el viento, el agua, la luz, las nubes, es decir todo aquello difícil de aprehender, Woolf parece decir que la realidad es fugaz y el arte, incapaz de aprehenderla en su totalidad, sólo puede aspirar a configurar una aproximación del momento. De hecho, la imagen del estanque trae a la memoria la angustia de Monet, obsesionado por atrapar en 48 lienzos los efectos atmosféricos que observa en un estanque en diferentes temporadas del año y a diversas horas del día, en un intento de trasponer la duración real del mundo.

Es significativo que tanto Woolf como Monet elijan la imagen del estanque para evocar una realidad universal. Aunque en la tradición occidental esa imagen está íntimamente ligada al mito de Narciso, en la tradición oriental el narciso se asocia con la modestia, obediencia y el distanciamiento místico del ser humano ante la naturaleza. Godefroy encuentra esta actitud mística en Monet:

The water of a pool is a strange mirror in which everything that reflects itself there transforms itself and veils itself. The Chinese poets chanted the reflection of the May moon...The Japanese made bazins of bronze in the image of a tiny pond so as to be able to extend upon the limpid water where a single rose petal floats the landscape painted upon a favorite Kakemono, and all of us have stopped ourselves by the shores of lakes and pools in order to discover the mysterious landscapes enframed within their banks. Claude Monet has done the same.²³

El estanque se convierte así en vehículo para la contemplación y el distanciamiento, pero es también metáfora del subconsciente. En palabras de Rémy de Gourmont, editor de *del Mercure de France*:

Memory is the secret pool into which, without our knowledge, the

²³ Citado en Steven Z. Lavine, *Monet, Narcissus, and Self-Reflection. The Modernist Myth of The Self*, pp. 242.

subconscious casts its net; consciousness is less adept at provisioning itself from it, even though it has at its service several useful methods, such as the logical association of ideas or the localization of images.²⁴

En esta cita, Gourmont aclara el significado de la imagen del estanque. Dado que concebir el arte como una actividad del subconsciente conduce inevitablemente al solipsismo, Gourmont intenta conciliar la objetividad con la subjetividad y en 1894 escribe un ensayo en el que acepta la máxima de Shopenhauer de que el mundo es una representación mental, pero también señala la estrecha relación entre sujeto y objeto. El mundo es un escenario en el que ambos coexisten.²⁵

El problema de encontrar un equilibrio entre la subjetividad y la objetividad también es abordado por Collingwood, para quien el arte es genuino cuando el artista, además de expresar su emoción, se convierte en "portavoz de su público, diciendo las cosas que el público quiere decir pero que no puede decir sin ayuda".²⁶

Aunque el artista individualiza sus emociones y evita clasificarlas como si fueran ejemplos de un tipo general de emoción, su hacer artístico se encuentra, de principio a fin, en estrecha relación con otros artistas y con seres humanos semejantes a él.

La experiencia imaginativa del artista se origina en el conocimiento de sus propias emociones y de las sensaciones que existen en el mundo que lo rodea. Tal conocimiento deriva de la propia actividad artística, entendida como el constante descubrimiento de lo que son las cosas.

En consecuencia, el artista logra el equilibrio entre su visión personal y la

²⁴ *Ibid.* p. 197.

²⁵ *Ibid.* pp. 197-198.

²⁶ R. G. Collingwood, *Los principios del arte*, p. 289.

realidad cuando enuncia la verdad, es decir, cuando su impresión transformada en idea corresponde a lo que efectivamente sintió y pensó durante el proceso creador. En la medida en que la idea expresa la verdad, el público se involucra en la construcción de esa idea compartida.

De acuerdo con esta estética, el arte verdadero es precisamente aquel que borra sus fronteras con la realidad, cualidad que busca ansiosamente Bernard y, según el poeta Emile Verhaeren, Monet logra en los *Nenúfares*:

Whether he [Monet] admits it or not, the term of great poet may be applied to him, if one means thereby an intelligent and particularly sensitive force in sympathy with the beauty of the world. For a poet may not, unless he negate himself, become a virtuoso; he is condemned to remain grave, sincere, and anguished in front of nature. Little by little he lives from her and she lives in her turn in the parts of his brain which look at her, study her, admire her, and reproduce her. In the hours of fruitful labor, the union is complete. The individual's life and the life of the whole fuse. The poet becomes the universe he translates. It is only through this communion that great works are elaborated. In them cosmic force becomes conscious and, by grace of this consciousness, adorns itself with beauty. Claude Monet is the sole contemporary painter who sometimes achieves such a miracle.²⁷

La comunión entre el artista y la naturaleza tiene su correlato en la comunión arte-espectador, que de nuevo borra las fronteras entre arte y realidad:

We are there, bent over the magic mirror, distancing ourselves, trying to chase away any other thought, striving to comprehend the sense of each color, each one calling up in our memory past impressions that are associated one with the other in as airy and multicolored an

²⁷ Steven Z. Levine, *op. cit.* Pp. 195-196.

architecture as the colors upon the canvas and build up a landscape in our imagination.²⁸

Es importante observar que en esta cita, donde Proust comenta el efecto de los *Nenúfares* en el espectador, el escritor asocia la imagen pictórica del estanque con un espejo que permite configurar un paisaje imaginario. De hecho, durante el siglo XIX, el arte es considerado un espejo, una zona cultural intermedia, una ilusión que permite tanto al artista como al público imaginar que se halla unido al mundo.²⁹

En la narrativa de Woolf, “el espejo del arte” es una mediación entre la realidad y la visión del artista; entre el objeto real y el sujeto que lo percibe. En “The Lady in The Looking-Glass”³⁰ las imágenes enmarcadas en el espejo no son idénticas a la realidad objetiva, sino destellos de realidad que señalan la continuidad entre el mundo de los objetos inanimados y el ser humano.

Del mismo modo, en *The Waves* el estanque es metáfora de la continuidad entre la vida interna y la vida externa; entre realidad y visión, entre arte y realidad. Como Woolf, Bernard intenta encontrar una forma capaz de expresar y balancear esas dualidades y encuentra que “the razor edge of balance” entre fuerzas opuestas nada tiene que ver con los recursos del arte naturalista:

But it is a mistake, this extreme precision, this orderly and military progress, a convenience, a lie... There is nothing one can fish up in a spoon; nothing one can call an event...the crystal, the globe of life as one calls it, far from being hard and cold to the touch, has walls of

²⁸ *Ibid.* citado en p. 203.

²⁹ *Ibid.* pp. 218, 233.

³⁰ Cfr. Virginia Woolf, “The Lady in The Looking-Glass”, en *A Haunted House and Other Short Stories*, pp 87-93.

thinnest air. If I press them all will burst. Whatever sentence I extract whole and entire from this cauldrom is only a string of six little fish that let themselves be caught while a million others leap and sizzle...and slip through my fingers.³¹

Detrás de la metáfora del estanque está la visión impresionista de la vida, como un flujo en constante movimiento tan imposible de aprehender como las aguas profundas del estanque o las paredes de aire que menciona Bernard. Por ello, Bernard, como Woolf, desconfía de la caracterización, la sucesión de eventos y el lenguaje mismo como medios adecuados para transponer el patrón de la vida.

De hecho, el soliloquio de Bernard en la última sección de *The Waves* se puede leer como la justificación de los procedimientos que emplea Woolf en la novela para configurar la diversidad de la vida: en lugar de una sucesión de eventos, una sucesión de momentos cargados de emociones; en lugar de la caracterización tradicional, un conjunto de cuadros mentales que a partir de la metáfora del estanque configuran la unidad de lo diverso.

En verdad, la presencia intermitente de la metáfora del estanque constituye una gran metáfora hilada que atraviesa toda la novela y sintetiza en imagen el transcurrir de la vida. Con la narración metafórica, Woolf evoca una realidad compleja y universal que rebasa las coordenadas espaciotemporales del mundo exterior para ubicar al lector en la duración interna de la vida.

Esa realidad permanente que escapa al devenir del tiempo es justamente la que Bernard desea aprehender a través de la palabra:

³¹ Virginia Woolf, *The Waves*, p. 173.

I have filled innumerable notebooks with phrases to be used when I have found the true story, the one story to which all these phrases refer. But I have never yet found that story. And I begin to ask, are there stories?

I begin to long for some little language such as lovers use, broken words, inarticulate words, like the shuffling of feet on the pavement, I begin to seek some design more in accordance with those moments of humiliation and triumph that come now and then undeniably.³²

Como Bernard, Woolf considera que la realidad es efímera y las palabras no son el medio más adecuado para aprehenderla: "Words are an impure medium; better far to have been born into the silent kingdom of paint".³³ Paradójicamente, el diseño que busca Bernard y que Woolf asocia con las artes visuales, se logra a través de la palabra. La narración metafórica produce una imagen asociada que articula las diferentes partes del texto, conformando la estructura significativa de que hablan Roger Fry y Clive Bell al referirse a las pinturas de Cézanne.

Con la metáfora de las olas, que da título a la novela, Woolf traspone el ritmo de la vida. El ir y venir de las olas es evocado constantemente, por medio de la puntuación y aliteraciones; de metáforas que asocian el ritmo de la vida con el flujo de una corriente de agua; de los estados de ánimo de los personajes que, como las olas, se abren y se cierran al exterior, buscando siempre un patrón que les permita comprender el sentido de su existencia.

Las olas son metáfora del transcurrir de la vida. Constantemente los personajes aluden a sus emociones estableciendo correspondencias entre éstas y el ritmo de las olas. Bernard expresa la combinación de alegría e incertidumbre que lo invade ante el inminente reencuentro con sus amigos de la siguiente

³² *Ibid.*, pp. 126, 161.

³³ Virginia Woolf, "Walter Sickert", p.192, en *The Captain's Death Bed and Other Essays*.

manera: "My little boat bobs unsteadily upon the chopped and tossing waves. There is no panacea...against the shock of meeting".³⁴

Para Jinny, la sensación que sigue al triunfo y la alegría es semejante a la tranquilidad del mar después de la marea:

Now the tide sinks. Now the trees come to earth; the brisk waves that slap my ribs rock more gently, and my heart rides at anchor, like a sailing-boat whose sails slide slowly down on the white deck".³⁵

De manera similar, Rhoda asocia su sensación de invalidez ante la vida con una ola oscura: "life emerges heaving its dark crest from the sea. It is to this we are attached; it is to this we are bound, as bodies to wild horses"³⁶

Como se observa en esta última cita, las olas son también el recurso por medio del cual Woolf traspone la fragmentación que frecuentemente experimenta el ser humano, cuyo origen es la ruptura entre la vida externa y la interna. Ante un mundo caótico e indiferente, los personajes constantemente ven frustradas sus expectativas, no sólo debido a la oposición entre sus deseos y la realidad, sino también porque no hay continuidad entre sus pensamientos y sus actos. La imposibilidad de traducir las vivencias internas en actos, provoca en los personajes un conflicto interno, semejante al que experimenta Bernard cuando no logra transponer verbalmente el significado de su vida, o al que expresa Louis en el siguiente soliloquio:

I am conscious of flux, of disorder; of annihilation and despair. If

³⁴ Virginia Woolf, *The Waves*, p. 142.

³⁵ *Ibid.* p.31.

³⁶ *Ibid.* p.44.

this is all, this is worthless. Yet I feel too, the rhythm of the eating-house. It is like a waltz tune, eddying in and out, round and round. The waitresses, balancing trays, swing in and out, round and round, dealing plates of greens, of apricot and custard, dealing them at the right time, to the right customers.

Where then is the break in this continuity? What the fissure through which one sees disaster? The circle is unbroken; the harmony complete. Here is the central rhythm; here the common mainspring. I watch it expand, contract; and then expand again. Yet I am not included.

I, who desire above all things to be taken to the arms with love, am alien, external. I, who would wish to feel close over me the protective waves of the ordinary, catch with the tail of my eye some far horizon; am aware of hats bobbing up and down in perpetual disorder.³⁷

Por un lado, la cotidianeidad conforma un todo armonioso. Expresiones como "rhythm", "waltz tune", dan cuenta de esa armonía, asociada con la música, así como del carácter repetitivo de la vida diaria. Asimismo, la repetición de preposiciones tales como "in and out", "round and round", o enunciados como "expand, contract; and then expand again", funcionan como aliteración de actos repetidos, al tiempo que la enumeración de acciones en enunciados cortos separados por comas, imprime al texto un ritmo que evoca el de la vida cotidiana.

Por otro lado, para Louis la vida cotidiana representa "flujo", "desorden", "aniquilación" y "desesperanza", ya que no se siente incluido en ella.

Haciendo eco a la metáfora del estanque, este soliloquio marca la diferencia entre la vida externa y la interna. Sin embargo, "the waves of the ordinary",

³⁷*Ibid.* p. 63.

imagen momentánea de la que Louis se siente distanciado, también funciona como espejo de la imagen que él tiene de sí mismo: "I am the weakest, the youngest of them all...I am naked".³⁸ Este discurso interno, que acude constantemente a la mente de Louis, se convierte en un estribillo que lo caracteriza, tanto como las imágenes mentales que elabora, en las que invariablemente se siente fuera de la secuencia de la vida.

De hecho, el ritmo de este soliloquio, y el empleo de expresiones que evocan el flujo y reflujo de las olas, se reiteran constantemente en la novela, como metáfora del transcurrir de la vida.

Asimismo, las imágenes mentales de Rhoda la caracterizan, a la vez que tipifican la discontinuidad entre el ámbito externo y el interno: "I am to be broken. I am to be derided all my life...I am the foam that sweeps and fills the uttermost rims of the rocks with whiteness".³⁹ La espuma lanzada hacia las rocas es metáfora de la sensación que experimenta Rhoda constantemente al sentirse fuera del ritmo de la vida.

Aun Jinny, quien se caracteriza por vivir al ritmo de la vida externa, se siente ajena a la "procesión" de la vida cuando observa su imagen avejentada en un espejo:

But look - there is my body in that looking glass. How solitary, how shrunk, how aged! I am no longer young. I am no longer part of the procession. Millions descend those stairs in a terrible descent. Great wheels churn inexorably urging them downwards.⁴⁰

³⁸ *Ibid.* p. 65.

³⁹ *Ibid.* p. 72.

⁴⁰ *Ibid.* p. 130.

Aunque en estos fragmentos los personajes se sienten ajenos a la vida exterior, es evidente que de ésta derivan sus imágenes mentales. En consecuencia, con cada cuadro mental, con cada psicoanalogía organizada a partir del motivo de las olas, la rueda o la navegación, Woolf transpone la compleja e íntima relación entre la vida externa y la interna, como una constante en el flujo de la vida.

Woolf plantea en sus novelas una relación dialéctica entre el exterior y el interior. Los personajes elaboran cuadros mentales a partir de un estímulo exterior, pero también cada vez que se sienten desolados recurren a la vida externa para refugiarse de la vacuidad. Jinny supera la sensación de distanciamiento que experimenta al mirarse en el espejo, fijando su atención en la vida exterior:

Think of the superb omnibuses, red and yellow, stopping and starting, punctually in order. Think of the powerful and beautiful cars that now slow to a foot's pace and now shoot forward; think of men, think of women, equipped, prepared, driving onward. This is the triumphant procession...therefore I will powder my face and redden my lips. I will make the angle of my eyebrows sharper than usual. I will rise to the surface, standing erect with the others in Picadilly Circus. ⁴¹

"Stopping and starting", "drive onward", "shoot forward", "the procession", son expresiones que trasponen verbalmente el ritmo de la vida externa, asociado al de las olas.

Asimismo, Louis intenta olvidar su acento extranjero, su procedencia familiar, así como recuerdos desagradables refugiándose en el exterior:

⁴¹ *Ibid.* pp. 131-132.

Aunque en estos fragmentos los personajes se venían aferrando a la vida exterior, es evidente que los límites de sus mundos interiores eran cada vez más estrechos. En consecuencia, la vida exterior se iba reduciendo a un espacio cada vez más pequeño, hasta el punto de convertirse en un simple punto de partida para el mundo interior. Woolf traza un camino de escape, el camino de la vida exterior, hacia la vida interior, como una constante en el flujo de la vida. Woolf plantea en sus novelas una relación estrecha entre la vida exterior y la vida interior. Los personajes se venían reduciendo a un espacio exterior cada vez más pequeño, hasta el punto de convertirse en un simple punto de partida para el mundo interior. Woolf traza un camino de escape, el camino de la vida exterior, hacia la vida interior, como una constante en el flujo de la vida.

I think of the stupid, confused, red and yellow, sprawling and
 stunted, practically in order. Think of the powerful and beautiful one
 that now sits in a low boat and now looks like a child, think of my
 think of a man, or a man, prepared, during, onward. This is the
 transition process, therefore I will powder my face and nod
 my head. I will make the rule of my eyes sharper than usual. I
 will rise to the surface, standing erect with the other in (Bendish)
 (Crisis)

"Thinking and thinking, 'I'm always', 'I'm always', 'I'm always',
 and experiences that are not experiences of the life exterior, according
 to the life interior."

Asimismo, Lewis intenta establecer un camino de escape en su obra
 "The Screwtape Letters", una obra de ficción que trata de la vida exterior, según

*I like to be asked to come to Mr Buchard's private room and report on our commitments to China. I hope to inherit an arm-chair and a Turkey carpet. My shoulder is to the wheel; I roll the dark before me, spreading commerce where there was chaos in the far parts of the world...Thus I expunge certain stains, and erase old defilements; the woman who gave me a flag from the top of the Christmas tree; my accent; beatings and other tortures; the boasting boys; my father, a banker at Brisbane.*⁴²

La rueda a que se refiere Louis evoca muchas otras partes de la novela, en que esta imagen se asocia al flujo de la vida externa. Es una figura que como las olas, el estanque, o las muchas expresiones que funcionan como aliteración del ritmo de la vida, se va semantizando paulatinamente al reiterarse en el espacio textual, de modo que la lectura de un soliloquio inevitablemente trae a la mente del lector muchos otros. De hecho, estas imágenes mentales con las que Woolf construye complejas relaciones intratextuales, son el principio organizador de la novela, a partir de las cuales la escritora sintetiza y traspone plásticamente el ritmo de la vida. Es así como las coordenadas espaciotemporales del mundo externo son desplazadas al ámbito atemporal de la conciencia, donde convergen el pasado, presente y futuro. En consecuencia, el texto no puede ser leído como una sucesión de eventos, sino como una red de relaciones intratextuales que configura el patrón de la vida. De esta manera, Woolf desafía la sucesión de acciones y temporalidad que caracterizan a la novela tradicional.

Con este procedimiento, Woolf logra abstraer y sintetizar la experiencia humana a tal grado, que resulta difícil analizar un fragmento sin hacer alusión a

⁴² *Ibid.* p. 113.

los demás; en realidad, los soliloquios de cada personaje son un complejo entramado de experiencias que a la vez se van entretejiendo con las de los otros protagonistas.

Analizar cada una de las hebras que conforman ese complejo entramado resulta prácticamente imposible. Por ello, a continuación sólo se presenta una pequeña muestra de la singular estructura que Woolf construye en *The Waves*.

Constantemente acude a la mente de Rhoda el recuerdo de una ocasión en la que no pudo saltar un charco. La imagen del momento en que cae a la poza y busca desesperadamente un objeto sólido al cual asirse la obsesiona, pues asocia ese incidente con su incapacidad para integrarse al ritmo de la vida externa. La reiteración de esa imagen en el espacio textual enfatiza plásticamente el conflicto de Rhoda:

There is the puddle...and I cannot cross it...All palpable forms of life have failed me. Unless I can stretch and touch something hard, I shall be blown down the eternal corridors for ever. What, then, can I touch? What brick, what stone? And so draw myself across the enormous gulf into my body safely?

Now I will walk Oxford Street envisaging a world rent by lighting; I will look at oaks cracked asunder and red where the flowering branch has fallen. I will go to Oxford Street and buy stockings for a party. I will do the usual things under the lighting flash. On the bare ground I will pick violets and bind them together and offer them to Percival, something given him by me.⁴³

Los eternos corredores a que se refiere Rhoda son los de su mente; es el ámbito interno atemporal que ella habita y le produce la sensación de estar fuera de su cuerpo, como un ente incorpóreo. El objeto sólido que ella busca hace alusión a la vida externa en la que desea refugiarse. Para Rhoda, Oxford Street,

⁴³ *Ibid.* p. 107.

los robles, los calcetines, la fiesta, las violetas, representan el ámbito exterior en que transcurre la vida y del que ella quiere formar parte.

Sin embargo, la frontera entre el mundo interno y el externo no es tan nítida. De hecho, con soliloquios como éste Woolf configura la interrelación de ambos ámbitos. Nótese, en primer lugar, que aunque Rhoda quiere escapar de la vida interna que la agobia, ésta se sigue haciendo presente en los objetos sólidos a los que se aferra: la atmósfera iluminada con la que ella asocia su resurgimiento a la vida se contrapone a los robles resquebrajados y las ramas caídas; los calcetines evocan la angustia de Rhoda cuando en el colegio no podía imitar la certeza y resolución con que Jinny y Susan se subían las calcetas.⁴⁴ La fiesta es el espacio al que Rhoda más teme, pues pone en evidencia su incapacidad para interactuar con los demás, mientras la tierra desnuda, las violetas y el sepulcro de Percival actualizan el campo semántico de la muerte.

A través del tono disfórico que predomina en esta imagen mental, Woolf caracteriza a Rhoda, a la vez que configura el exterior y el interior como unidad indisoluble.

En segundo término, con estos cuadros mentales Woolf amalgama el presente, pasado y futuro. La reciente muerte de Percival es el estímulo del presente que desencadena el discurso interno de Rhoda, pero en el transcurso de éste aparecen la poza, los calcetines y la fiesta, motivos que evocan escenas de la niñez y adolescencia del personaje, en las que invariablemente ella se siente alienada.

⁴⁴ *Ibid.* p. 29.

A esta red de relaciones intratextuales se suma la filiación semántica entre la poza y el estanque, de modo que la lucha de Rhoda por salir del charco evoca no sólo los diferentes momentos en que esa imagen acude a su mente, sino también muchos otros fragmentos del texto en los que la superficie del estanque aparece como frontera entre la vida interna y externa.

El futuro también se hace presente en el fragmento citado, no sólo por la reiteración del auxiliar "will", sino también porque la isotopía de muerte prefigura la del personaje. Como se verá a continuación, el patrón descriptivo de este soliloquio interactúa metafóricamente con fragmentos discontinuos en el espacio textual, los cuales hacen alusión a la muerte de Rhoda.

Cuando en la última sección de la novela Bernard piensa en la muerte de Rhoda, se imagina a sí mismo deteniéndola del brazo, para evitar que cruce la calle y sea arrollada⁴⁵. La calle, espacio al cual se lanza Rhoda para participar en el flujo de la vida, aparece así como sinónimo de muerte, tal como ocurre en el fragmento citado. Cabe aclarar que el momento en que Rhoda decide quitarse la vida nunca es narrado. En lugar de ello, Woolf presenta un soliloquio en el que la propia Rhoda imagina su muerte:

"Now I climb this Spanish hill, and I will suppose that this mule-back is my bed and I lie dying. There is only a thin sheet between me now and the infinite depths...My path has been up and up, towards some solitary tree with a pool beside it on the very top...Now the bed gives under me. The sheets spotted with yellow holes let me fall through. The good woman with a face like a white horse at the end of the bed makes a valedictory movement and turns to go...We launch out now over the precipice... The cliffs vanish. Rippling small, rippling gray,

⁴⁵ *Ibid.* p. 190.

innumerable waves spread beneath us. I touch nothing. I see nothing. We may sink and settle on the waves. The sea will drum in my ears. The white petals will be darkened with sea water. They will float for a moment and then sink. Rolling me over the waves will shoulder me under. Everything falls in a tremendous shower, dissolving me... Putting my foot to the ground I step gingerly and press my hand against the hard door of a Spanish inn.⁴⁶

Este soliloquio se articula metafóricamente con la imagen de la poza, por medio de conjunciones y disyunciones. En ambos casos aparece la superficie del agua como frontera entre la vida interna y la externa. La primera es evocada por la sensación de inmaterialidad que experimenta Rhoda mientras se encuentra en el agua; la segunda, por el objeto sólido al cual se aferra. En ambas imágenes el personaje desea cruzar esa frontera, que inevitablemente conduce a la muerte. Sin embargo, mientras en el primer cuadro Rhoda busca un objeto sólido para emerger a la vida externa, en el segundo se complace en pensar que no ve ni toca objeto alguno y desea abandonar la vida externa, para sumirse en las profundidades de la muerte.

Con esta inversión del patrón descriptivo, Woolf articula la imagen de la poza con la muerte posterior de Rhoda. Asimismo, este fragmento en el que Rhoda asocia su propia muerte con pétalos que se van oscureciendo al sumergirse en el agua, se articula metafóricamente con secciones anteriores de la novela, en las que Rhoda aparece balanceando un recipiente con agua, en el que ha colocado pétalos de flores. Es a través de la lectura retrospectiva que el lector relaciona estos fragmentos del texto y advierte que el transcurrir de la vida es semejante al ritmo de las olas, de la rueda, de una gran procesión o de los pétalos balanceándose en el agua.

⁴⁶ *Ibid.* pp. 139-140.

De modo similar, las sábanas que extiende una mujer sobre Rhoda en esta imagen mortuoria, se articulan metafóricamente con la serenidad que experimenta el personaje cuando en su niñez, al término de cada día, siempre difícil de sobrellevar, una mujer la cobijaba con la sábana. Como en *Orlando*, el sueño aparece entonces como la pequeña dosis de muerte que el personaje experimenta cada día y como un refugio ante la adversidad, lo cual prefigura la muerte de Rhoda. Así, a través de la lectura retrospectiva, aun las acciones menudas de la vida cotidiana se cargan de significado y se convierten en imágenes abstractas del personaje en su transcurrir por la vida. Los pétalos flotantes, la espuma que es arrojada del mar, el personaje sin rostro, la golondrina que sólo moja sus alas en estanques nocturnos, son imágenes que constantemente acuden a la mente de Rhoda y se convierten poco a poco en signos de la alienación que la caracteriza.

La secuencia en la vida de cada personaje se va narrando a través de las imágenes mentales con que cada cual se identifica. Así como los pintores neoimpresionistas trabajan cada parcela del cuadro como si se tratase de una pequeña pintura abstracta que sin embargo sólo cobra forma al mirarse en relación con las otras parcelas, Woolf explora la conciencia de cada personaje, traspone las experiencias de cada cual en cuadros verbales y deja que sea el lector quien, en un constante ir y venir por el espacio textual, relacione semánticamente ese conjunto de imágenes que funcionan como escenas del transcurrir de la vida. El lector tiene la impresión de estar presenciando cuanto lee, debido a la fuerza visual de las imágenes y al empleo del soliloquio, que minimiza la presencia del narrador y a través de ello, la distancia entre el mundo ficcional y el lector.

Como se ha visto, los momentos en que los personajes experimentan la ruptura o continuidad entre su vida interna y externa, se transponen en imágenes que explícita o virtualmente hacen alusión al ritmo de la vida, a través de

metáforas que se van articulando en el espacio textual. A su vez, este entramado de imágenes se articula metafóricamente con las descripciones que introducen cada sección de la novela. Estas descripciones presentan el paso del tiempo, desde el amanecer hasta el anochecer, mientras las diferentes secciones de la novela narran la vida de los personajes desde la niñez hasta la vejez. Cada etapa del día alterna con una etapa en la vida de los personajes, de tal suerte que la articulación de la narración con la descripción constituye una metáfora sostenida de grandes proporciones.

Dicha articulación pone de relieve el papel del tiempo en la vida humana, como la tela de fondo en que transcurre la vida. A la vez, plantea la vida como un proceso cíclico, pues el asociar la vida de los personajes con las diferentes fases de un solo día, hace pensar que durante el siguiente, transcurrirá la vida de otros personajes con características similares. De allí que la novela no concluya con el discurso interno de Bernard sobre la muerte que lo acecha, sino con un enunciado que reitera la continuidad en el flujo de la vida y bien podría ser el inicio de la descripción de un nuevo amanecer: "the waves broke on the shore".⁴⁷

Con este final que evoca una estructura circular, como la de la serpiente mordiéndose la cola, Woolf desplaza el texto a una duración atemporal, de manera que los diferentes momentos vividos por los personajes se convierten en una secuencia de escenas conceptuales que configuran situaciones típicas de la existencia humana.⁴⁸

De manera similar, en *Between The Acts* Woolf establece una compleja red de relaciones, en la que los personajes, la naturaleza y los objetos se articulan metafóricamente para configurar la unidad de lo diverso. La estructura misma del

⁴⁷ *Ibid.* p. 200.

⁴⁸ Cfr. E.H. Gombrich, *Art and Illusion, A Study on The Psychology of Pictorial*

texto es un entramado que hace converger diferentes espacios y temporalidades, cuya fusión acaba por desplazar el caos del universo diegético y evoca, en cambio, la realidad como un todo coherente y armonioso. Woolf logra trasponer esta visión a través de la narración metafórica.

En las primeras páginas de la novela, la voz narrativa presenta el estado mental de Isa mediante la siguiente analogía:

Isa raised her head. The words made two rings, perfect rings, that floated them, herself and Haines, like two swans down stream. But his snow-white breast was circled with a tangle of dirty duckweed; and she too, in her webbed feet was entangled, by her husband, the stock-broker. Sitting on her three-cornered chair she swayed, with her dark pigtailed hanging, and her body like a bolster in its faded dressing-gown.⁴⁹

En esta cita, la sensación momentánea de Isa al sentirse atrapada en la cotidianidad refleja el conflicto entre su vida externa e interna. Ante la imposibilidad de actualizar sus deseos, ella renuncia a sus sentimientos y se siente “like a bolster in its faded dressing-gown”. Cabe observar que la habitación donde se encuentran los personajes se transforma en un estanque; Isa y Haines, en cisnes; y sus respectivos cónyuges, en las ataduras que impiden a la pareja seguir el cause de sus deseos.

A través de esta metaforización, el espacio diegético es desplazado por otras coordenadas espaciales; el tiempo de la historia, por la duración interna. Estas coordenadas atraviesan todo el texto y constituyen una pseudodiégesis.

Ese mismo universo metafórico es el referente de la siguiente psicoanalogía, a través de la cual se describe la disposición mental de Isa hacia Manresa:

⁴⁹ Virginia Woolf, *Between The Acts*, p.5.

Vulgar she was [Manresa] in her gestures, in her whole person, over sexed, over dressed for a picnic. But what a desirable, at least valuable, quality it was - for everybody felt, directly she spoke, 'she's said it, she's done it, not I', and could take advantage of the breach of decorum, of the fresh air that blew in, *to follow like leaping dolphins in the wake of an ice-breaking vessel* (el énfasis es mío).⁵⁰

La analogía en cursivas presenta plásticamente la actitud de Isa, así como la personalidad de Manresa. Como en la psicoanalogía anterior, el espacio y los personajes son metaforizados, pero en este caso el significado es diametralmente opuesto. Mientras en el primer caso se plantea la imposibilidad de romper las ataduras de la cotidianidad, el conflicto entre los actos externos e internos, este último fragmento plantea la existencia humana como un proceso simple y natural, libre de las convenciones que atan y fragmentan al ser humano. El hielo que Manresa va rompiendo a su paso es metáfora de la soledad que produce el aislamiento de los seres humanos. Manresa, con su sensualidad e indiferencia hacia las convenciones sociales, constantemente es asociada con la naturaleza, esa fuerza que es capaz de romper el silencio y mantener a Giles con los pies en la tierra:

In taut plump curves her scarf [Manresa's] blew round her shoulders. The breeze was raising. She looked, as she crossed the lawn to the strains of the gramophone, goddess-like, buoyant, abundant, her cornucopia running over. Bartholomew, following, blessed the power of the human body to make the earth fruitful. Giles would keep his orbit so long as she weighted him to the earth. She stirred the stagnant pool of his old heart even - where bones lay buried, but the

⁵⁰ *Ibid.* p. 41.

dragon flies shot and the grass trembled as Mrs.
Manresa advanced across the lawn.⁵¹

Bart asocia a Manresa con la tierra fructífera, con todo aquello que representa vida. Como una diosa, se desplaza rodeada de la brisa, el césped y las libélulas. Ella es metáfora de la naturaleza, de la vitalidad primigenia que Bart y Lucy añoran y Giles e Isa han abandonado a raíz de sus conflictos emocionales. Por eso Manresa no se equivoca cuando intuye que sus anfitriones “could follow in her wake and leave the silver and dim shades that led to the heart of silence”.⁵²

Es importante observar que la descripción de Manresa focalizada en Bart remite de nuevo al contexto acuático. El movimiento de la bufanda es descrito como el de una vela: “In taut plump curves”, de modo que esta metáfora complementa la analogía anterior, en la que Manresa es un “ice-breaking vessel”. Además, ella pone en movimiento “the stagnant pool of Bart’s heart even -where bones lay buried”. Los huesos y el estanque sin movimiento significan la vida estática de Bart, pero también hacen eco a otra parte del texto, en la que el propio Bart cuenta a Manresa la leyenda que circula entre los sirvientes, según la cual en el fondo del estanque yacen los restos de una doncella. De hecho, todas las secuencias hasta aquí analizadas, en las que el espacio diegético es sustituido por uno acuático, se generan a partir de la descripción del estanque:

There had always been lilies there, self-sown from wind-dropped seed, floating red and white on the green plates of their leaves. Water, for hundreds of years, had silted down into the hollow, and lay there four or five feet deep over a black cushion of mud. Under the thick plate of green water, glazed in their self-centred world, fish

⁵¹ *Ibid.* p. 119.

⁵² *Ibid.* p. 50.

swam - gold, splashed with white, streaked with black or silver. Silently they manoeuvred in their water world, poised in the blue patch made by the sky, or shot silently to the edge where the grass, trembling, made a fringe of nodding shadow. On the water -pavement spiders printed their delicate feet. A grain fell and spiralled down; a petal fell, filled and sank. At that the fleet of boat-shaped bodies paused; poised; equipped; mailed; then with a waver of undulation off they flashed.⁵³

En la reacción de los peces hacia la semilla y el pétalo resuena la actitud de Bart, Lucy e Isa ante la presencia sorpresiva de Manresa:

Comming out from the library the voices stopped in the hall. They encountered an obstacle evidently; a rock. Utterly imposible was it, even in the heart of the country, to be alone? That was the shock. After that, the rock was raced round, embraced. It was painful, it was essential. There must be society. Coming out from the library it was painful, but pleasant, to run slap into Mrs. Manresa and an unknown young man with tow-coloured hair and a twisted face.⁵⁴

En ambos casos se narra el proceso que va del extrañamiento y el rechazo a la aceptación de los intrusos. De manera muy significativa, el pétalo y la semilla que caen en el estanque remiten a un mismo campo semántico, ya que son manifestaciones de la vitalidad presente en la naturaleza, con la cual se asocia a Manresa. Ella pone en movimiento la conciencia de sus anfitriones, al hacerlos conscientes de una realidad más vasta, en la que los seres humanos se encuentran íntimamente ligados entre sí y con la naturaleza que les rodea, del mismo modo que el pétalo y la semilla interrumpen momentáneamente el "self-centred world" de los peces.

⁵³ *Ibid.* pp. 43-44.

⁵⁴ *Ibid.* p. 37.

El estanque, descrito como una cavidad en la que durante muchos años se ha acumulado el agua, se liga semánticamente a la casa, misma que se encuentra sumida en un hueco del terreno. Asimismo, la diversidad de los personajes que la han habitado es configurada a través de los diferentes colores de los peces. Así como éstos nadan silenciosamente en el estanque, la vida de Giles, Isa, Lucy y Bart transcurre sin que su cercanía dé lugar a una verdadera comunicación, pues los escasos diálogos que sostienen esconden sus deseos y frustraciones, mismos que el lector conoce sólo a través de la trasposición de su discurso interno. Esta situación es análoga a la de la casa, que según las sirvientas es contranatural: "nature had provided a site for a house; man had built his house in a hollow."⁵⁵

Además de la metáfora del estanque, que atraviesa todo el texto, Woolf traspone la unidad de lo diverso yuxtaponiendo diferentes perspectivas de un mismo momento y espacio, lo cual da lugar a un entramado de percepciones que configura una visión panorámica de la diversidad. A manera de ilustración, considérese el fragmento donde se narra que las nanas pasean al bebé y a George por el jardín. George se retrasa para observar el microuniverso de una flor, mismo que es descrito magistralmente en *close up*, desde la perspectiva del niño.

A esta perspectiva se yuxtapone la de Isa, quien se cepilla el cabello frente a un espejo de tres caras, el cual, piensa ella, le ofrece tres versiones separadas de sí misma. A través de su monólogo, esas tres imágenes físicas se van transformando en las diferentes facetas de su vida afectiva: dentro del espejo, sus ojos reflejan el amor que siente por Haines; fuera del espejo, sobre el tocador, está la fotografía de Giles, su esposo; y por encima del espejo, a través de la ventana, ve cómo se retrasa George en el césped para observar una flor. La

⁵⁵ *Ibid.* p. 10.

presencia del niño en ambos fragmentos narrativos funciona como un indicador temporal, a través del cual se hace evidente su simultaneidad.

La yuxtaposición de estas perspectivas produce en el lector la ilusión de que observa simultáneamente cuanto ocurre dentro y fuera de la casa. A esta especie de montaje espacial se suma la yuxtaposición de conciencias: afuera, el niño percibe la flor y su entorno como todo un universo misterioso que espera ser descubierto; adentro, Isa explora su propia identidad a través del espejo. Con este doble montaje, Woolf presenta dos perspectivas limitadas del mundo, que sin embargo se complementan.

El patrón adentro - afuera es una constante en la novela. La voz narrativa deja de reportar la conversación de Manresa con sus anfitriones para describir el estanque, focalizando a la cocinera, quien en ese momento sale a refrescarse. Posteriormente, la narradora abandona la conciencia de la sirvienta para relatar la leyenda de la dama que se ahogó por amor y, poco a poco, su discurso se va fundiendo con el de Bart, quien dentro de la casa cuestiona la superstición de los sirvientes.

A través de la contigüidad textual de estos dos espacios y la filiación temática entre lo que ocurre afuera y lo que sucede adentro de la casa, la escritora señala la realidad como una red de complejas relaciones. Gracias a este mismo procedimiento, el lector conoce cuanto ocurre entre actos, fuera de la casa, adentro y en el granero. Conoce, al mismo tiempo, la actividad interna y externa de los personajes, a la vez que experimenta la diversidad y simultaneidad de la vida.

El mundo inanimado también forma parte de esa diversidad. Las habitaciones y los objetos trascienden su función de "setting" para convertirse en depositarios de la experiencia humana. Cuando Lucy muestra a William el cuarto

de los niños, él reconoce en la sola disposición de los objetos la presencia humana:

The room was like a ship deserted by its crew. The children had been playing - there was a spotted horse in the middle of the carpet. The nurse had been sewing - there was a piece of linen on the table. The baby had been in the cot. The cot was empty. ⁵⁶

En fragmentos como éste, Woolf señala la presencia del ser humano en los objetos que le rodean. Las habitaciones no son el escenario de la vida, sino su milieu; son testigos silenciosos del paso del tiempo, generación tras generación. Por eso cuando Lucy pronuncia la palabra "nursery", ésta adquiere un significado simbólico: "the cradle of our race". ⁵⁷ Así, el espacio humano también se expande a través del tiempo. La existencia de este mundo diferente del humano es señalada constantemente por la narradora, quien describe las habitaciones aun cuando los personajes están ausentes. Sin embargo, estas descripciones enfatizan el silencio y el vacío que precede a la llegada de los personajes. El mundo inanimado, parece decir Woolf, es hasta cierto punto independiente del humano, pero sólo este último le da sentido.

La relación entre los seres humanos y el espacio que ocupan también es señalada por medio de la narración repetitiva. En una parte de la novela se narra cómo arregla Candish las flores en la mesa del comedor y se aleja después de dar una mirada de aprobación a su trabajo. Entonces la narradora describe detalladamente dos pinturas y finalmente la habitación en los siguientes términos:

⁵⁶ *Ibid.* p. 71.

⁵⁷ *Idem.*

Empty, empty, empty; silent, silent, silent. The room was a shell, singing of what was before time was; a vase stood in the heart of the house, alabaster, smooth, cold, holding the still, distilled essence of emptiness, silence".⁵⁸

Entre la habitación que arregla Candish y la que describe el fragmento citado, hay una gran diferencia. Las hojas verdes que el personaje coloca cuidadosamente entre las flores amarillas, blancas y rojas, así como los cubiertos plateados y las servilletas blancas, desaparecen en la segunda descripción, donde el comedor es sólo un cascarón vacío y silencioso.

De manera muy significativa, la primera descripción está focalizada en Candish, mientras que la segunda constituye una pausa total en el tiempo de la historia. La ausencia humana es lo que genera la diferencia. El cuarto vacío es un escenario atemporal, "singing of what was before time was", mientras que la presencia de Candish le da sentido y color. A la inversa, la disposición y armonía cromática de los objetos provoca en el personaje un placer que lo reafirma como ser humano. Con esta descripción repetitiva, Woolf establece una relación recíproca entre el ser humano y el mundo inanimado.

La unidad de lo diverso está en el centro de *Between The Acts*. Woolf logra comunicar la visión de un todo armoniosamente interrelacionado yuxtaponiendo espacios y conciencias, configurando cuadros verbales que colocan al lector frente a la experiencia de vivir y le invitan a trascender los ejes espaciotemporales de la historia. Tal efecto produce la reiteración de la imagen del estanque, a partir de la cual se transponen las experiencias más profundas de los personajes, como la imposibilidad del amor de Isa y Haines; la sensación de espontaneidad, libertad y armonía que provoca Manresa en quienes la observan, o , como se verá en el

⁵⁸ *Ibid.* pp. 36-37.

siguiente capítulo, la búsqueda colectiva del significado de la obra de La Trobe. Cada vez que aparece la imagen del estanque, Pointz Hall es sustituido por un contexto acuático, en el que los personajes son cisnes, peces, delfines o barcos. En *Between The Acts*, el estanque es un punto de referencia espacial que se ubica en el exterior de la casa, de modo que con cada psicoanalogía construida a partir de la imagen del estanque, su descripción resuena en la mente del lector, quien tiene la impresión de que ese espacio es descrito una y otra vez. Como resultado, la descripción del estanque, que abarca un momento en el tiempo del discurso, se expande a lo largo del texto, como si las 24 horas que comprende la narración se redujeran a un instante. De este modo el tiempo de la historia da paso a una temporalidad pseudodiegética.

Al fundir el tiempo de la historia con el de la mente, el espacio diegético con el metafórico, Woolf plantea que las distinciones entre vida externa y vida interna son resultado de las limitaciones espaciotemporales del ser humano, quien sólo puede percibir la realidad a partir de su ubicación particular en el tiempo y el espacio. Plantea que a través del arte se pueden superar esas limitaciones, ya que el objetivo del artista es “encontrar esa afinidad misteriosa que existe entre cosas aparentemente incompatibles y conformar un todo coherente, a partir de los fragmentos dispersos que ofrece la realidad”.⁵⁹

⁵⁹ Virginia Woolf, “A Letter to a Young poet”, en *The Death of The Moth and Other Essays*, p. 221.



Figura 7. Paul Cézanne (1839-1906). *La casa del ahorcado* (1874). |

LA FORMA: NEXO ENTRE ARTE Y REALIDAD

Podría parecer contradictorio que Woolf intente transponer el flujo de la vida en el tiempo, cuando en muchos de sus escritos afirma que la realidad es difusa y el arte es incapaz de aprehenderla tal cual.

Cabe aclarar que, como Cézanne, Woolf emplea técnicas que la ubican entre el realismo y el idealismo estructural. Ambos desean ser fieles a la realidad, configurarla tal como es, interrelacionando imágenes que expresen la diversidad de la naturaleza, aunque están conscientes de que ésta se transforma constantemente y que en realidad sólo pueden transponer su visión personal de la estructura de la vida.

Sin embargo, esta visión personal es universal en la medida en que es compartida por los seres humanos. Detrás del arte de Cézanne y Woolf está la filosofía de Schopenhauer, según el cual existe una realidad estable más allá de las apariencias, la cual sale a la luz a través de la contemplación e intuición. La tarea del artista consiste en establecer relaciones que expresen armónicamente al "ser unitario" detrás del mundo de las apariencias, descorrer el velo de Maya que en el hinduismo representa la ilusión de multiplicidad del mundo aparente,¹ "pass from outer to inner and inhabit eternity".² Por ello, al artista no debe interesarle representar la realidad, sino configurar estructuras en las que se haga transparente el alma humana colectiva. En este sentido, la capacidad de mimesis de una obra de arte no es relevante, sino las sensaciones y emociones que despierta en el lector y con las cuales se identifica plenamente. En consecuencia, ambos artistas

¹ Ian Watt, *Conrad in the Century*, p.185.

² Anne Olivier Bell (Ed.), *The Diary of Virginia Woolf*, v. IV, p. 355.

intentan trasponer la estructura, más que los accidentes de la realidad. Los textos de Woolf funcionan como un espejo de esa búsqueda. En el cuento "Solid Objects", el protagonista abandona la filosofía y descubre intuitivamente al ser unitario en las piedras que colecciona, mientras que en "The Mark on The Wall", el protagonista elabora múltiples hipótesis sobre la identidad de la mancha que percibe en la pared. Al final de la narración, ninguna de sus hipótesis resulta cierta, pero la divergencia entre tales hipótesis y la realidad es irrelevante, pues la mancha en la pared es sólo el motivo que lleva al protagonista a intuir una realidad más universal: la guerra y el genocidio no concluyen con la adquisición de conocimiento, y los seres humanos son esencialmente iguales desde el inicio de la humanidad.

° En *The waves*, Bernard constantemente asocia el descorrer del velo con los momentos de contemplación y distanciamiento en los que tiene la sensación de que "the walls of mind become transparent",³ es decir, cuando por un instante descubre la unidad en medio de la diversidad.

De manera similar, en *To the lighthouse* Mrs. Ramsay continuamente asocia la sensación de completud, de pertenencia a un patrón universal, al descorrer de un velo que momentáneamente deja ver la esencia de las personas que la rodean:

At the moment her eyes were so clear that they seemed to go round the table unveiling each of these people, and their thoughts and their feelings, without effort like a light stealing over water so that it ripples and the reeds in it and the minnows balancing themselves, and the sudden silent trout are all lit up hanging, trembling... for whereas in active life she would be netting and separating one thing from another; she would be saying she liked

³ Virginia Woolf, *The Waves*, p. 154.

the Waverley novels or had not read them; she would be urging herself forward; now she said nothing. For the moment, she hung suspended.⁴

En esta cita, el descorder del velo equivale a percibir el patrón de la vida interna, más allá de las apariencias. De allí que esta epifanía momentánea se asocie con la imagen del estanque, en cuyas profundidades reside aquello que diferencia y une a los seres humanos.

La tarea del artista es abstraer y expresar ese substrato de la vida que en la vida cotidiana sólo se hace presente esporádicamente. Ese es precisamente el objetivo de Lily Briscoe: transponer en un cuadro su visión personal de Mrs. Ramsay, expresar sintéticamente las virtudes y contradicciones que a través del tiempo ha observado en la personalidad de Mrs. Ramsay, en su relación con su esposo, sus hijos y amigos.

Más que representar la imagen física de Mrs Ramsay, Lily se afana por encontrar un diseño que le permita expresar las relaciones complejas, el patrón de vida que intuitivamente ha descubierto detrás de las apariencias:

Here she was again [Lily] she thought,...drawn out of gossip, out of living, out of community with people into the presence of this formidable ancient enemy of hers- this other thing, this truth, this reality, which suddenly laid hands on her, emerged stark at the back of apperances and commanded her attention.⁵

En consonancia con la estética impresionista, Lily se distancia de la vida exterior, trata de reunir en su mente escenas dispersas en el tiempo y construir a partir de ellas un diseño, un patrón que configure la realidad detrás de las

⁴ Virginia Woolf, *To The Lighthouse*, pp. 106-107.

⁵ *Ibid.* p. 158.

apariencias. Por ello centra su atención en la forma: le preocupa el balance entre la luz de una esquina del cuadro y la sombra en el lado opuesto; reflexiona constantemente sobre la manera en que debe conectar "this mass on the right hand with that on the left"⁶; piensa en Mrs Ramsay y James en términos de masas que transpone en una forma triangular, representa la atmósfera del jardín con líneas curvas y arabescos⁷.

A través de estos procedimientos, que caracterizan el arte postimpresionista de Van Gogh y Cézanne, Lily configura una estructura en armonía con su visión de Mrs. Ramsay. Se trata de la estructura relacional, de la que tanto hablan Fry y Bell al referirse a las pinturas impresionistas.

El objetivo de Lily es encontrar el balance entre forma y color; entre la idea abstracta y su representación plástica. Como los pintores postimpresionistas, desea transformar la idea en imagen sensorial; en consecuencia, los colores que Lily aplica al lienzo no imitan la realidad exterior, sino constituyen un componente de la forma que, como se verá a continuación, sintetiza las complejas relaciones entre los personajes de la novela.⁸

En *To The Lighthouse*, Woolf emplea el color para dar volumen psicológico a los personajes y crear una forma simbólica que, a través del proceso creador de Lily, refleja su propio proceso de construcción.⁹

Según Stewart, Woolf asocia la personalidad conflictiva de Mr. Ramsay con el color rojo. Los vanos esfuerzos del personaje por alcanzar el conocimiento absoluto son traspuestos plásticamente a través de las letras R a la Z que él imagina oscurecidas por un tono rojizo. Las limitaciones del personaje para

⁶ *Ibid.* p. 53.

⁷ *Cfr. Ibid.* p. 179.

⁸ Jack F. Stewart, "Color in *To The Lighthouse*", pp. 442-443.

⁹ *Ibid.* p. 439.

alcanzar no sólo el conocimiento absoluto, sino para aprehender su propia identidad, representada por la letra R, cobran forma en el abultamiento de sus venas y el asombroso color rojo que el personaje descubre en un geranio.¹⁰

De acuerdo con Kandinsky, el color rojo es “vivo, vital, inquieto...una nota fuerte de gran potencia y tenacidad, [es un] ardor brioso esencialmente centrado en sí mismo y poco extrovertido, es un signo de madurez viril”.¹¹

En la novela, las cualidades que Kandinsky atribuye al color rojo se asocian con los personajes masculinos, quienes, excepto Carmichael, tienen un carácter material y activo. Así, Mrs. Ramsay imagina a James “all red and ermine on the Bench or directing a stern and momentous enterprise in some crisis of public affairs”.¹² De modo similar, Lily asocia a Charles Tansley con las hormigas rojas, vigorosas y brillantes, cuando lo recuerda predicando amor desde una plataforma.¹³

Por otro lado, el color azul se asocia con la memoria, la distancia, la dimensión impersonal y espiritual de la vida, representada por Mrs. Ramsay y Lily. Ambas se distancian de la vida cotidiana para aprehender la esencia de las cosas. En la tercera sección de la novela, por ejemplo, James evoca la imagen lejana de su madre “in blue light”.¹⁴

El azul es el color predilecto de los impresionistas para representar el cielo y el mar como parte de la atmósfera en que transcurre la vida. Como señala Kandinsky, el azul “se aleja del espectador, se concentra en sí mismo y también en su actuación directa sobre el alma”.¹⁵

¹⁰ Virginia Woolf, *To The Lighthouse*, p. 34.

¹¹ Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, p. 71.

¹² Virginia Woolf, *op. cit.*, p.4.

¹³ *Ibid.* p. 197.

¹⁴ *Ibid.* p. 187.

¹⁵ Kandinsky, *op. cit.*, p. 66.

En la novela, el halo azul de Mrs Ramsay funciona como la atmósfera mística que envuelve a los personajes aun después de que ella ha muerto. Por eso cuando Lily busca en el horizonte la barca en que Mr. Ramsay y sus hijos se dirigen al faro, le parece que han sido tragados “in that blue, that distance”.

En consecuencia, en el cuadro de Lily el azul aparece en último plano como el fondo sobre el cual se proyectan los halos luminosos de los otros personajes. Sin embargo, el objetivo de Lily es sintetizar el racionalismo de Mr. Ramsay (rojo) y la espiritualidad de Mrs Ramsay (azul), cuya combinación da lugar al triángulo morado que pinta en el lienzo. De esta manera, el color pierde su carácter mimético para convertirse en una forma significativa. El triángulo morado además configura la imagen protectora y maternal de Mrs. Ramsay, que a la manera de una Madonna renacentista destaca del fondo azul y contrasta con el color rojo, símbolo de la materialidad de James.¹⁶

Asimismo, el color café de la tierra, de la media que teje Mrs Ramsay, de la barca que en la tercera sección se aleja hacia el faro, representa la masculinidad de Mr. Ramsay, que al fundirse con el halo femenino de su esposa, se transforma en el color morado que sintetiza la visión andrógina de Lily.

El color verde se asocia con la visión estética. Durante el viaje al faro, Cam se siente hipnotizada por el agua que se separa al paso del bote, formando verdes cascadas¹⁷ y mientras introduce la mano en el agua, formando un sendero:

“her mind made the green swirls and streaks into patterns and, numbed and shrouded, wandered in imagination in that underworld of waters where in the green light a change came over one’s entire mind and one’s body shone half transparent enveloped in a green cloak.”¹⁸

¹⁶ Stewart, *op. cit.*, pp. 446-447.

¹⁷ Virginia Woolf, *To The Lighthouse*, p. 165.

¹⁸ *Ibid.* p. 183.

La visión estética de Cam alterna con la de Lily, quien se encuentra sobre el césped tratando de trasponer su visión de los Ramsay. De manera significativa, Lily asocia los reflejos verdes y azules que se proyectan sobre las ventanas de la casa con una atmósfera "faint and unreal", con los pequeños milagros cotidianos que permiten vislumbrar esporádicamente la esencia de la vida.¹⁹

El amarillo es el color de la contemplación, de la vibración pura, impalpable y radiante. Su pasividad se relaciona con el letargo de Mr. Carmichael, quien acompaña silenciosamente a Lily y parece coronarla con violetas y asfódelos, cuyas flores son blancas o amarillas, como los lirios que Lily imagina en la cabeza de Mrs. Ramsay. De este modo se combinan motivos relacionados con Carmichael, Mrs. Ramsay y Lily, asociados en este fragmento al amarillo, azul y violeta respectivamente, colores cuya combinación produce una síntesis estética, ya que el amarillo y el violeta se ubican a cada extremo del espectro. Además, el azul violeta se aproxima al morado, color que en la primera sección de la novela se yuxtapone al amarillo y produce en Mrs. Ramsay y Mr. Carmichael la experiencia del placer estético que los une al mirar el platón de frutas.

La combinación de colores señala que lejos de establecer una equivalencia exacta entre un color y el personaje al que se asocia, Lily traspone la manera en que los halos luminosos de los personajes interactúan, se contaminan y transforman, de tal suerte que su diseño le permite expresar, a través del color, tanto la experiencia individual como la universal.

Como los impresionistas, Lily busca el equilibrio entre la razón y la intuición; entre la realidad objetiva y su visión personal. Encontrar ese equilibrio es lo que más angustia a Lily: "For whatever reason she could not achieve that

¹⁹ *Ibid.* p. 161.

razor edge of balance between two opposite forces; Mr. Ramsay and the picture; which was necessary".²⁰

Lily asocia la realidad objetiva con la mente inquisitiva y analítica de Mr. Ramsay, cuyas disquisiciones filosóficas sobre la relación entre el sujeto cognoscente y el objeto de conocimiento hacen que Lily piense en una mesa austera, dura, sin adornos, sin color, "all edges and angles".²¹ Para lograr el balance en su pintura, Lilly debe construir un diseño tan preciso como la mesa que imagina cada vez que piensa en el trabajo de Mr. Ramsay. La estructura de su cuadro debe estar afianzada con "bolts of iron", pero también debe expresar su visión personal, debe ser bella y brillante, "feathery and evanescent, one colour melting into another like the colours on a butterfly's wing". Así, Lilly se ubica entre la realidad exterior, representada por Mr. Ramsay quien en esos momentos se dirige al faro en compañía de James y Cam, y su propia intuición creadora. El problema de Lily es cómo reunir en un solo patrón esas dos perspectivas, de tal modo que su cuadro resulte ser "a thing you could ruffle with your breath; and a thing you could not dislodge with a team of horses".²²

Es significativo que en esta sección de la novela, la narración del viaje al faro en un velero alterne con la narración del proceso mental que, en el jardín de la casa, lleva a cabo Lily para transponer su visión unificadora del exterior y el interior de Mrs Ramsay. La yuxtaposición de estas dos coordenadas espaciales evoca la unificación y el balance que Lilly busca expresar en su pintura.

Como señala Torgovnick, la narración alternada de cuanto ocurre en el velero y en el jardín de la casa, sugiere que el triángulo en la pintura de Lily

²⁰ *Ibid.* p. 193.

²¹ *Ibid.* p. 155.

²² *Ibid.* p. 171.

sintetiza las relaciones triangulares que se establecen en la novela. Para empezar, a través de esa figura Lily transpone su relación con Mr. y Mrs. Ramsay, así como su visión conciliadora del interior de Mrs. Ramsay y el exterior, representado este último ámbito, en ese momento, por Mr. Ramsay, cuyo viaje al faro es una especie de rito en memoria de su esposa.

Durante ese viaje se establece de nuevo una relación triangular entre Mr. Ramsay y sus dos hijos. Además James recuerda la comunión entre él y su madre y el rompimiento de esa armonía a causa de los desplantes de Mr. Ramsay. Simultáneamente, Cam reflexiona sobre el autoritarismo de su padre, pero también, como Mrs Ramsay, admira su intelecto y los esfuerzos que hace para hacerla sentir bien. Por ello, Cam está dispuesta a mediar entre su padre y su hermano para lograr que se reconcilien.

La actitud de Cam hace eco al papel conciliador de Mrs. Ramsay en la primera sección de la novela, cuando se coloca entre la negativa de su esposo a viajar al faro y la sensibilidad lastimada de James, quien anhela llevar a cabo ese viaje. Evoca, asimismo, todas las relaciones triangulares que suscita la personalidad protectora de Mrs. Ramsay, quien dialoga con la vida para proteger a sus hijos de un destino funesto, se afana por propiciar el matrimonio de Minta y Paul, así como el de Lily con William Bankes.

Todas estas relaciones triangulares son sintetizadas en el cuadro de Lilly a través del triángulo, pero ella observa que en el centro vacío hace falta algo que unifique el diseño. Finalmente traza una vertical en el centro del cuadro. Esta línea que representa el faro, relaciona formalmente las masas a la izquierda y derecha del lienzo, a la vez que distorsiona la perspectiva, pues abarca los planos primero y posterior del cuadro, destruyendo el sentido de profundidad que originalmente

tenía la pintura. De esta manera, la línea central señala la importancia del faro, a través del tiempo, en la vida de los Ramsays.

Con este diseño, Lily sintetiza todas las escenas que recuerda y ha imaginado en relación con Mrs. Ramsay. Ya que la novela narra todas esas escenas, bien se puede decir, como afirma Henry R. Harrington, que la pintura de Lily es la transposición pictórica de *To The Lighthouse*. Así como la línea vertical ocupa el centro del cuadro de Lily, el faro es en la novela el motivo central, alrededor del cual se desencadena el conflicto entre James y su padre, entre el autoritarismo de éste y la personalidad protectora de Mrs Ramsay. La novela inicia con una discusión sobre las posibilidades de viajar al faro y concluye con la realización de ese viaje. La luz del faro es también el motivo que en diversas partes de la novela da pauta al discurso interno de Mrs. Ramsay. En conclusión, el faro unifica la novela tanto como el diseño de Lily.

Al construir esta estructura abismada, Woolf establece analogías muy explícitas entre la estructura de su novela y el diseño de la pintura de Lily. En una carta dirigida a Roger Fry, Woolf se refiere a la estructura de *To The Lighthouse* empleando el término "design": "I meant nothing by the lighthouse. One has to have a central line down the middle of the book to hold the design together".

Como Lily, Woolf busca unificar la novela a través de una estructura que configure una realidad universal, sin que ello signifique traicionar su visión personal. Así como la vertical unifica el cuadro de Lily, pero distorsiona la perspectiva original, la sección central de la novela, "Time Passes", une temporalmente los eventos ocurridos durante la infancia de James con los de la tercera sección, diez años después, pero también distorsiona la perspectiva, pues mientras en las secciones primera y tercera las acciones menudas de la vida cotidiana son el disparadero de reflexiones sobre el pasado y el porvenir, en

"Time Passes", el protagonista es el tiempo y las acciones externas son referidas entre paréntesis. La yuxtaposición de estas dos perspectivas es equivalente a la que lleva a cabo Lily en su pintura. De hecho, Virginia Woolf se refiere a "Time Passes" como un elemento formal que altera la unidad de la novela: "this impersonal thing, the flight of time and the consequent break of unity in my design".²³

La yuxtaposición de dos perspectivas diferentes, así como la caracterización sesgada de los personajes, a través del reflejo de las conciencias focalizadas, son recursos con los que Woolf evita presentar la realidad desde un solo punto de vista. Como señala Auerbach, este procedimiento revela la presencia de un autor implícito interesado en explorar la realidad objetiva, pero quien, consciente de sus limitaciones cognoscitivas, no se atreve a definir a sus personajes, sino que se apoya en las impresiones e intuiciones de otras conciencias.²⁴

Así como Lily tiene la sensación de que "fifty pairs of eyes to see with"²⁵ no serían suficientes para aprehender a Mrs Ramsay, Woolf explora la personalidad de su protagonista desde la perspectiva de Lily, de Mr. Bankes, Mr. Ramsay, James y Charles Tansley. A través del monólogo narrado, sus voces constituyen una polifonía de intuiciones en la que también participan la conciencia de la propia protagonista y la perspectiva impersonal de la gente del pueblo, donde circula el rumor sobre el suicidio de un antiguo enamorado de Mrs. Ramsay.

²³ Anne Olivier Bell (Ed.), *op. cit.*, v. III, p. 36.

²⁴ Cfr. Erich Auerbach, "La media parda", en *Mimesis*, pp. 504-505.

²⁵ Virginia Woolf, *To The Lighthouse*, p. 198.

Pero el objetivo de Woolf no es narrar la vida de Mrs. Ramsay. Las acciones menudas que conforman la historia son sólo catalizadores que desencadenan el discurso interno de los personajes, cuyas perspectivas, afines en algunos aspectos y dispares en otros, ofrecen una visión profunda del ser humano y sus relaciones interpersonales, así como de la relación entre arte y realidad. El misterio detrás de la belleza de Mrs. Ramsay es el de la vida misma, y Woolf lo explora internándose en el flujo atemporal de la conciencia.

A partir del discurso interno de los personajes, las coordenadas espaciotemporales de la historia son desplazadas por el tiempo interno de la conciencia, donde los pensamientos no se ciñen a un orden lógico, sino que reproducen "el vagar juguetón de la conciencia, que se abandona al vaivén de las impresiones"²⁶ y actualiza una realidad más permanente y universal que las acciones menudas de la historia.

De hecho, en *To The Lighthouse* el tiempo del discurso rebasa en mucho el tiempo de la historia. Considérense, por ejemplo, todas las acciones internas que ocurren mientras Mrs. Ramsay lee un cuento infantil a su hijo James. En este intervalo, que abarca cuatro capítulos de la primera sección, se narran los discursos internos de Mrs. y Mr. Ramsay, así como el de Lily. De cuando en cuando, la voz narrativa cita el fragmento del cuento que en ese momento lee Mrs. Ramsay, indicando así la simultaneidad entre la acción externa de leer y los pensamientos del personaje en turno. La secuencia lineal del acto de leer contrasta con la falta de secuencia en los monólogos, pero es justamente a través de ellos que Woolf transpone la complejidad de Mrs. Ramsay y sus relaciones interpersonales, como se puede observar en el siguiente resumen.

²⁶ Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 504.

Mientras lee el cuento, Mrs. Ramsay piensa en la gran admiración que siente hacia su esposo, pero también le incomoda que dependa afectivamente de ella, sobre todo porque los demás pueden pensar equivocadamente que ella es superior a él. También le molesta no poder decir abiertamente a su esposo que los gastos son muchos, que su último libro no es bueno y su comportamiento es arrogante.

Cuando Mr. Carmichael pasa frente a Mrs. Ramsay y James, ella le hace un comentario con la sola finalidad de que no se sienta desapercibido. En ese momento, el monólogo de Mrs. Ramsay toma otro curso. Piensa en el fracaso del matrimonio de Mr. Carmichael, en cómo no ha podido ganarse la confianza de este hombre, a pesar de todos sus esfuerzos. Al tratar de explicarse el distanciamiento de Carmichael, se pregunta a sí misma si su actitud protectora hacia los demás es sólo una forma de atribuirse demasiada importancia, de sentirse admirada. Frente a esta idea, Mrs. Ramsay prefiere pensar en sus ropas gastadas y su cabello blanco y concentrarse en la historia que lee.

Al leer el fragmento del cuento en que el pescador va al mar aun cuando sabe que no debe hacerlo, Mrs. Ramsay parece asociar al pescador con su esposo. De nuevo se pregunta por qué Mr. Ramsay tiene esos arrebatos de cólera, y así, reflexionando sobre la actitud de su esposo, sobre los comentarios que él normalmente hace sobre Shakespeare, poco a poco su voz va dando paso a la de Mr. Ramsay, quien imagina los frutos de su trabajo intelectual como rosas y nueces que va recogiendo en el camino mientras cabalga en un terreno que le es familiar, para posteriormente observar la inmensidad del mar, símbolo de la insignificancia del conocimiento humano, y desechar sus pequeños trofeos, en reconocimiento de que se encuentra solo ante los misterios del universo.

A partir de esta psicoanalogía, que ubica a Mr. Ramsay en coordenadas espaciotemporales diferentes de las diegéticas, el personaje lamenta ser padre de ocho hijos y no poder dedicar su vida al estudio de la filosofía. Finalmente, adquiere conciencia de que todas sus disquisiciones son sólo una manera de encubrir sus sentimientos, su incapacidad de autodefinición. Piensa que Lily y Bankes sienten lástima por él, por su timidez y necesidad de reconocimiento. Es en este momento que la voz narrativa focaliza a Lily y Bankes, quienes a distancia observan el contraste entre la comunión de Mrs. Ramsay y James y la actitud perturbadora de Mr. Ramsay. Su conversación es presentada en la modalidad de discurso narrativizado y poco a poco, la voz narrativa se va deslizando hacia la conciencia de Lily, quien observando el lienzo reflexiona sobre la dificultad de transponer pictóricamente la esencia de Mrs. Ramsay, sobre la dificultad de conocer a las personas en general. Es entonces cuando Lily elabora un cuadro mental, en el que las personas son abejas dentro de un panal y el artista, otra abeja que se siente atraído hacia ellas, pero sólo consigue sobrevolar por encima del panal.

Posteriormente, Mrs. Ramsay pregunta si Minta y Paul han regresado de su paseo. La respuesta negativa a esta pregunta la hace pensar que seguramente Minta y Paul ya se han comprometido. Esta idea la lleva a preguntarse de nuevo si su interferencia en la vida de otras personas la hace aparecer dominante, pero se resguarda pensando que no puede evitar ser así. Luego piensa en sus hijos, en las peculiaridades de cada uno de ellos y en la misión protectora que le corresponde llevar a cabo como madre. Finalmente, piensa de nuevo en Minta y Paul, en que sería necesario hablar con ella en caso de que hubiese rechazado la propuesta de matrimonio.²⁷

²⁷ Cfr. *Ibid.* pp. 38-61.

A partir de este resumen se puede observar el interés de Woolf en explorar una realidad que rebasa las coordenadas espaciotemporales de la historia. Las acciones externas son mínimas, sólo funcionan como motivos que desencadenan los monólogos de los personajes. Es a través de ese discurso interno que el lector conoce los conflictos de Mr. y Mrs. Ramsay a través del tiempo, así como el de Lily. Ninguno de los personajes es simple. Todos ellos parecen desdoblarse en diferentes personalidades. Mrs. Ramsay se somete a la voluntad de su esposo, aunque es ella quien dirige la vida de cuantos la rodean; reconoce que detrás de su afán protector hay un dejo de egoísmo, pero también insiste en desempeñar el papel de madre y esposa protectora; tiene plena conciencia de su belleza, pero prefiere pensarse vieja y mal vestida. Esta combinación de debilidad y fortaleza, de egoísmo y desprendimiento, de autenticidad y falsedad en el personaje, es el ámbito de la vida que Woolf desea explorar y Lily, transponer en su cuadro.

De la misma manera, no hay un Mr. Ramsay, sino varias facetas del mismo personaje, las cuales se manifiestan a través de sus monólogos. El se siente capaz de salvar el abismo entre la ignorancia y el conocimiento, a la vez que reconoce las mínimas posibilidades de sus disquisiciones filosóficas. Mr. Ramsay es el filósofo comprometido en la búsqueda de la realidad objetiva, pero también el padre de ocho hijos, cuya autoestima depende totalmente del reconocimiento de los demás, especialmente el de su esposa.

A través de la figura de Mr. Ramsay, Woolf parece cuestionar las posibilidades del ser humano para aprehender la realidad objetiva, mientras que con la presentación de los conflictos de Mrs. Ramsay, la escritora explora sesgadamente los conflictos del género femenino, colocado entre la sumisión y la autosuficiencia .

Como señala Suzanne Ferguson, una característica de la narrativa impresionista es precisamente la caracterización de los personajes por medio de una perspectiva múltiple. El empleo del discurso indirecto libre da lugar a una ambigüedad vocal que permite combinar la voz autorial con la del personaje focalizado, lo cual suele producir disonancia entre la imagen que el personaje tiene de sí mismo y el juicio a que es sometido por la voz autorial a través de la ironía.

La ambigüedad de los personajes revela el concepto impresionista de la realidad, mismo que James sintetiza en la tercera sección de la novela cuando considera que "nothing [is] simply one thing".²⁸

Como Woolf, los pintores impresionistas consideran que la realidad es polifacética y se transforma constantemente. Así, mientras la escritora emplea la visión múltiple para trasponer su visión de la vida, Monet pinta cuadros en serie que representan el mismo objeto visto a diferentes horas del día. Las series de almiares, catedrales y nenúfares no representan el objeto en sí, sino la sensación experimentada por el artista en cada momento. La visión personal de Monet está presente en sus cuadros, del mismo modo que es posible escuchar la voz de Woolf en su narrativa. Cabe agregar que esta ambigüedad de perspectiva produce el efecto de bruma que caracteriza al arte impresionista.²⁹

Es significativo que sea Lily quien a través de su arte abstraiga y sintetice las contradicciones de los personajes. Colocada entre el racionalismo de Mr. Ramsay y la sensibilidad de Mrs. Ramsay, la angustia creadora de Lily evoca la de Virginia Woolf, quien como Lily, desempeña el papel de mediadora entre la fugacidad de la realidad objetiva y la expresión de una realidad más permanente y

²⁸ Virginia Woolf, *To The Lighthouse*, p. 186.

²⁹ Cfr. Suzanne Ferguson, "The Face in the mirror", pp. 230-250.

universal. La psicoanalogía que construye Lily a partir de la imagen del panal, hace eco a la preocupación de Woolf quien, como los impresionistas y sus seguidores, busca el equilibrio entre su visión personal y una realidad permanente más universal. Esa relación triangular es precisamente la que guía el trabajo de Lily y Woolf.

Al yuxtaponer el discurso interno de los personajes sin que haya una división clara entre el discurso de uno y otro, Woolf produce un efecto de simultaneidad, en el que además cada flujo de conciencia parece estar contenido en el anterior, asemejando una caja china que contiene en su interior todos los estratos temporales a que se remiten las conciencias focalizadas. Así, Woolf ahonda "en una realidad más peculiar, más profunda y más real que el episodio exterior que lo provoca".³⁰

Con este procedimiento, Woolf renuncia a expresar la realidad a través de una sucesión cronológica de eventos. En lugar de ello, prefiere saturar unas cuantas experiencias de los personajes, analizar la manera en que cada cual ordena e interpreta sus propias contradicciones, para transponer lo esencial y no imponer a la vida un orden que resultaría artificial.³¹

Woolf explora el acaecer de la vida interna ubicándolo dentro del marco sempiterno del tiempo, que transcurre haciendo caso omiso de los deseos de los personajes. Aunque Mrs Ramsday se esfuerza por proteger a sus hijos y piensa que Minta y Paul recordarán por siempre la cena que selló su compromiso matrimonial, sus planes son rebasados con el paso del tiempo: ella muere, el matrimonio de Minta y Paul fracasa, Prue muere después de dar a luz y Andrew pierde la vida en la guerra. Se hace presente así la futilidad del ser humano en su

³⁰ *Ibid.* p. 509.

³¹ *Ibid.* p. 517.

trayecto por el tiempo, mismo que se manifiesta a través de la imagen del chal que se desdobra, del estribillo "how we perish each alone".

De manera muy significativa, "Time Passes" ocupa el centro de la novela y el personaje central de esta sección es el tiempo, que destruye a su paso todos los anhelos de Mrs. Ramsay. El carácter funesto del tiempo se transpone a través del deterioro de la casa, pero también presentando en corchetes eventos importantes, como si se tratase de sucesos mínimos, en relación con la inmensidad del tiempo. De este modo, la narración evoca una temporalidad que rebasa la del relato y sintetiza el flujo de la vida, tanto como el cuadro de Lily sintetiza a Mrs. Ramsay.

En la narrativa de Woolf, el arte cumple siempre una función unificadora; organiza armónicamente aquello que en la realidad es disperso y caótico. En *Between The Acts*, Woolf emplea una vez más la estructura abismada como un recurso para reflexionar sobre la universalidad del arte, sobre su capacidad de reunir las conciencias de los espectadores alrededor de un mismo objetivo.

En esta novela, La Trobe sintetiza en una representación teatral la historia de Inglaterra. En esta escenificación, como en Orlando, el paso de un siglo a otro lleva consigo cambios en las costumbres, la moda, los estilos literarios, excepto en los hombres y las mujeres, cuyos sentimientos y necesidades permanecen a través del tiempo. Esta visión unificadora de la realidad agita la conciencia de los espectadores, a tal grado que su efecto es comparado con el de una gran piedra que rompe la malla de la conciencia:

She [La Trobe] splashed into the fine mesh like a great stone into the lily pool. The criss-cross was shattered. Only the roots beneath water were of use to her.³²

³² Virginia Woolf, *Between The Acts*, p. 64.

La obra de La Trobe deja en el público una huella que obliga a cada cual a seguir reflexionando aun después de que la escenificación ha concluido. La Trobe apela a la parte más profunda del ser humano, - "only the roots beneath water were of use to her",- hace converger a todos los espectadores en una misma intuición: la unidad de lo diverso.

Algunos espectadores intentan comprender las diferencias entre el presente y el pasado de Inglaterra; otros reflexionan sobre las ventajas o desventajas de los tiempos modernos en relación con épocas anteriores; otros van todavía más allá y se preguntan si en tiempos de guerra es posible pensar en la realidad como un todo armoniosamente interrelacionado y de ser posible, cuál es el patrón de esa armonía y quién lo determina. Para Isa el entramado de la vida está hecho de odio, paz y amor; para Lucy, la realidad es un todo armonioso conformado por la diversidad de la naturaleza, de la cual forma parte el ser humano.

A través de estas reflexiones, los personajes interactúan entre sí y con La Trobe, lo cual los hermana y les hace partícipes de una intuición compartida:

*Then down beneath a force was born on opposition; then another. On different levels they diverged. On different levels ourselves went forward; flower gathering some on the surface; others descending to wrestle with the meaning; but all comprehending; all enlisted. The whole population of the mind's immeasurable profundity came flocking.*³³

Para lograr esta comunión, La Trobe emplea el "little language" de las rimas infantiles, del tic tac del reloj; aprovecha el escenario natural para hacer sentir a los espectadores que ellos también forman parte de la unidad de lo diverso, como las vacas, los árboles, la música que escuchan. Aún más, en la

³³ *Ibid.* p. 189.

última parte de la obra se coloca un espejo frente a los espectadores, con la finalidad de que se percaten de su presencia en el mismo espacio que ocupan los actores.

La participación de los personajes en este entramado de intuiciones también se manifiesta en la ambigüedad vocal del fragmento arriba citado. Este se inicia en tercera persona, pero de inmediato la voz narrativa adopta la primera persona del plural. Más que una violación al estatuto del narrador heterodiegético, la intromisión del pronombre "ourselves" parece marcar el inicio del discurso del periodista, quien constantemente reporta en tiempo pasado cuanto ocurre entre actos. El es portavoz de las sensaciones que la escenificación despierta en los espectadores, así como de la reacción paralela que Woolf busca provocar en el lector.

El discurso del periodista, en el que se narra en tiempo pasado lo que está ocurriendo en el presente, evoca la presencia de otros narratarios, quienes al día siguiente leerán la crónica. Así, la inserción de este discurso en la novela crea la ilusión de que el tiempo de la historia se desdobra en una especie de prolepsis externa. A la inversa, la inclusión del discurso del periodista, donde los sucesos ya forman parte del pasado, hace pensar que las reflexiones de los personajes se suman a la historia de Inglaterra recién representada en el escenario. Con este ir y venir por el tiempo, Woolf plantea el carácter cíclico de la vida y la permanencia de una realidad esencial.

Las reflexiones de los personajes en torno al significado de la obra que han presenciado trascienden los límites espaciotemporales de la vida cotidiana:

Mrs. Swithin caressed her cross. She gazed vaguely at the view. She was off, they guessed, on a circular tour of the imagination- one-making. Sheep, cows, grass, trees, ourselves- all are one. If

discordant, producing harmony - if not to us, to a gigantic ear attached to a gigantic head. And thus...we reach the conclusion that all is armony, could we hear it.³⁴

Ese "circular tour of the imagination" ocurre no sólo en la mente de Lucy, sino también en la del lector. Así como la verdadera comunicación entre los personajes de la novela no se da a través del lenguaje oral sino de una visión compartida y La Trobe prefiere comunicarse con su público empleando la música y el "little language" más que los parlamentos mismos de los actores, Woolf sustituye la progresión lineal de eventos externos por una sucesión de emociones que expresan plásticamente la unidad de lo diverso. Con su construcción abismada, *Between The Acts* y *To The Lighthouse* producen el efecto de una caja china que guarda en su interior réplicas más pequeñas. De hecho, las reacciones del público de La Trobe son las mismas que Virginia Woolf espera de sus lectores: una actitud de búsqueda que les permita construir junto con la escritora una visión del ritmo, la atmósfera y la diversidad de la vida.

³⁴ *Ibid.* p. 175.

CONCLUSIÓN

La obra literaria de Virginia Woolf se encuentra estrechamente vinculada con el arte pictórico impresionista. Explicar tal vínculo únicamente a partir de las relaciones personales de Woolf con pintores y críticos de arte, es perder de vista el contexto histórico, cultural y literario en que se inscribe la narrativa de la escritora.

La búsqueda de nuevas técnicas artísticas por parte de pintores y escritores refleja el desasosiego de un momento histórico en el que conviven el positivismo y el agnosticismo, la reverencia al conocimiento científico y el reconocimiento de sus limitaciones para explicar las experiencias más profundas del ser humano. Tanto la pintura como la literatura conservan parte de la tradición naturalista de representar fielmente la realidad, a la vez que incorporan a su estética la visión subjetiva del artista.

La fusión del espíritu científico, que intenta registrar con exactitud la experiencia humana, y el relativismo, que pone en duda la posibilidad de aprehender la realidad, da lugar a un arte cuya finalidad ya no es hacer ver o describir la realidad, sino configurar con la mayor exactitud el proceso a través del cual es percibida.

Con base en este objetivo común, el artista busca en los medios de su propio arte recursos que le permitan transponer sus sensaciones al interactuar con la realidad. Consciente de las limitaciones humanas para aprehender el mundo físico en constante cambio, pero también convencido de la capacidad del arte para expresar la realidad esencial, el artista renuncia a la mimesis, rechaza la anécdota, y centra su atención en el momento fugaz, cuyas transformaciones evocan la atmósfera y el ritmo en que transcurre la vida. Así, el paso de la luz, el agua, las

nubes, se convierten en motivos predilectos del pintor para transponer la fugacidad de la vida, pero también para configurar la atmósfera inmaterial en que se traslapan las partículas de la materia, del mismo modo que el escritor explora estados de conciencia momentáneos, cuya complejidad y diversidad son representativos de la experiencia humana.

Buscar la realidad esencial en el momento fugitivo conduce a la abstracción, a una estética de la evocación, de lo fragmentario e incompleto que sólo cobra forma con la participación del lector o espectador, quien debe interrelacionar fragmentos dispersos en el espacio textual o combinar en su retina los colores, puntos, figuras, planos y tonalidades distribuidos en el lienzo.

El artista deja de ser un mediador pasivo entre la naturaleza y su representación para convertirse en un agente activo, cuya percepción limitada de la realidad queda plasmada en la tela a través de figuras incompletas, perspectivas en escorzo o pinturas en serie que reflejan la angustia del pintor al querer capturar el momento fugitivo. Paralelamente, Virginia Woolf construye cuadros verbales que reflejan la mirada particular de la autora implícita, quien describe espacios y objetos modificando su posición y distancia, a la manera de una cámara cinematográfica que enfoca su objetivo desde diferentes perspectivas, mismas que al yuxtaponerse en el espacio textual van configurando plásticamente los diferentes planos del espacio descrito.

Asimismo, la yuxtaposición del discurso interno de los personajes, a través del cual sostienen un diálogo intersubjetivo, imprime a la narrativa un ritmo semejante al de una proyección en cámara lenta que alarga y fija el momento pasajero, mismo que al evocar otros momentos dispersos en el texto, parece eternizarse, configurando así el ritmo de la vida, congelado en la imagen de las olas, el faro, el estanque, que paulatinamente se convierten en símbolos

multívocos de la experiencia humana.

Metáforas como el descorrer del velo y el halo luminoso que envuelve a los objetos en momentos de revelación, señalan la presencia del misticismo que Woolf comparte con el simbolismo. El mundo exterior es la manifestación corpórea de la realidad esencial que sale a flote en momentos de iluminación, gracias a la intuición e imaginación. Los objetos y su disposición en el espacio inducen a establecer asociaciones entre el mundo inanimado y el humano, a percibir en el mundo material de los objetos el reflejo misterioso de la vida.

La estética de Woolf está íntimamente ligada a la tradición literaria del siglo XIX. No rompe completamente con el romanticismo, que privilegia la sensación subjetiva e individual, a la vez que comparte con el realismo el deseo de expresar fielmente la realidad, aunque Woolf desplaza esta última a los procesos de la conciencia.

Woolf también comparte con los escritores de su generación técnicas narrativas que reflejan la zozobra e inseguridad provocada por la primera Guerra Mundial y la amenaza de que se desatase un segundo conflicto bélico tan sangriento como el primero. En su narrativa, la guerra se hace presente en la soledad de los personajes y su invalidez ante el paso del tiempo, que destruye sus expectativas. El escritor mismo ya no se siente capaz de definir o juzgar a sus personajes. La certeza del narrador omnisciente decimonónico es sustituida por las impresiones personales y difusas de una voz narrativa que, a pesar de evocar la presencia de la autora y de tener acceso a la conciencia de los personajes, no se atreve a definirlos, sino que los acompaña en la búsqueda de la verdad esencial.

La estética de Woolf forma parte de un complejo entramado cultural. Desde esta perspectiva, las similitudes entre la narrativa de Woolf y el

impresionismo se deben a la necesidad del artista de encontrar, en los medios de su respectivo dominio artístico, recursos que le permitan expresar la visión del mundo que circula en la sociedad. Tanto el arte impresionista como la narrativa de Woolf, forman parte de un contexto que resuena una y otra vez en las técnicas empleadas, la estructura del objeto artístico y su objetivo.

BIBLIOGRAFIA

- Auerbach, Erich, "La media parda", en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. I. Villanueva y E. Imaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 493-521.
- Baumer, Franklin L, *El pensamiento europeo moderno*, trad. Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 321-367.
- Bell, Clive, *Art*, New York, Capricorn Books, 1958.
- Bell, Quentin, *Virginia Woolf*, 2 vol., London, The Hogarth Press, 2a. ed., España, Lumen, 1980, (Palabra en el Tiempo 127).
- Bishop, Edward, *Virginia Woolf*, London, Mcmillan, 1991.
- Clay, Jean (Coor.), *Impressionism*, Italy, Chartwell Books, 1973.
- Collingwood, R. G., *Los principios del arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Copleston, Frederick, *Historia de la filosofía*, vol. 7, trad. Ana Doménech, Barcelona, Ariel, 1982.
- De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. Angel Sánchez Gijón, Madrid, Alianza forma, 17a. ed., 1993, pp. 13-37.
- Dowling, David, *Bloomsbury Aesthetics and The Novels of Forster and Woolf*, New York, St. Martin's, 1985.
- Eisenberg, Nora, "Virginia Woolf's Last Words on Words: *Between The Acts* and *"Anon"*", en *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, Jane Marcus (ed.), USA, University of Nebraska Press, 1981.

Ferguson, Suzanne, "The Face in The Mirror: Authorial Presence in The Multiple Vision of Third- Person Impressionist Narrative", en *Criticism. A Quarterly for Literature and The Arts*, summer, v. XXI, No. 3, pp. 230-250.

Fleming, William, *Arte, música e ideas*, trad. José Rafael Blengio, México, McGraw-Hill, 1995, pp. 316-322.

Freedman, Ralph, "La visión lírica de Virginia Woolf" en *La novela lírica*, trad. José Manuel Llorca, España, Barral Editores, 1971, pp.241-341.

Fry, Roger, *Cézanne, A Study of his development*, 3a ed., USA, The Noonday Press, 1963.

Genette, Gérard, *Narrative Discourse, an Essay in Method*, trad. Jane E. Lewin, New York, Cornell Univrsity Press, 1980.

Gillespie, Diane F., *The Sisters' Arts: The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, USA, Syracuse, UP, 1988.

Gombrich, E. H., *Art and Illusion, A Study on The Psychology of Pictorial Representation*, USA, Princeton University Press, 1972.

_____ *Historia del arte*, trad. Rafael Santos Torroella, España, Garriga, 1995, pp. 422-459.

Harrington, Henry R., "The Central Line Down The Middle of To The Lighthouse", *Contemporary Literature*, XXI, 3, USA, University of Wisconsin, 1980.

Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, v. III, Madrid, Guadarrama, 1969.

Hawley Roberts, John, "Vision and Design in Virginia Woolf", *PMLA*, LXI (1946).

Johnstone, John Keith, *The Bloomsbury Group, A Study of E. M. Forster, Lytton Strachey, Virginia Woolf and their Circle*, 3a ed., New York, Octagon Books, 1978.

Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, México, Letras Vivas, 1998.

Kapur, Vijar, *Virginia Woolf's Vision of Life and her Search for Significant Form. A Study on The Shaping Vision*, London, Humanities Press, 1980.

Klee, Paul, *Bases para la estructuración del arte*, trad. Pedro Tanagra, México, Ediciones Coyoacán, 1998.

Laclotte, Michel et al., *La pintura en el Museo de Orsay, Barcelona, Aguilar, 1991.*

Lassaigne, Jacques, *El Impresionismo*, Madrid, Aguilar, 1968.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, trad. Enrique Palau, Barcelona, Iberia, 1957.

Levine, Steven Z., *Monet, Narcissus, and Self-Reflection. The Modernist Myth of The Self*, USA, The University of Chicago Press, 1994.

Medina, Joyce, *Cézanne and Modernism. The Poetics of Painting*, USA, State University of New York Press, 1995.

Mitchell, W. J. T., *Picture Theory*, USA, University of Chicago Press, 1994.

Moi, Toril, "¿Quién teme a Virginia Woolf?", *Teoría Literaria Feminista*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 15-32.

Monreal, Luis, *Obras maestras de la pintura*, V.1, Barcelona, Planeta, 1983.

Nicolson, Nigel, (Ed.), *The Letters of Virginia Woolf*, 3 V., London, The Hogarth Press, 1975.

Novak, Jane, *The Razor Edge of Balance. A study of Virginia Woolf*, USA, University of Miami Press, 1975.

Olivier Bell Anne (Ed.), *The Diary of Virginia Woolf*, v. III-V, London, The Hogarth Press, 1982.

Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1993.

_____ *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1992.

Pimentel, Luz Aurora, *Metaphoric Narration*, Toronto, University of Toronto Press, 1990.

Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, trad. Juan José Domenchina, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, New York, Methuen, 1983.

Russoli, Franco, *Los grandes maestros de la pintura universal. El Postimpresionismo*, trad. R. L. Solís Brun, Milán, Fabbri Editori, 1980.

_____ *Los grandes maestros de la pintura universal. El salón de los impresionistas*, trad. R. L. Solís Brun, Milán, Fabbri Editori, 1980.

Saber ver, No. 9 (México, D.F., marzo-abril 1993).

Saber ver, No. 20 (México, D.F., enero-febrero 1995).

Stewart, Jack F., "Color in *To The Lighthouse*", en *Twentieth Century Literature. A Scholarly and Critical Journal*, v. 31, summer/ fall, No. 2-3, pp. 438-458.

Sypher, Wylie, *From Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York, Vintage Books, 1963.

Torgovnick, Marianna, *The Visual Arts, Pictorialism, and The Novel*, USA, Princeton University Press, 1985.

Watt, Ian, *Conrad in The Nineteenth Century*, USA, University California Press, 1981.

Wolterstorff, Nicholas, *Works and Worlds of Art*, USA, Oxford University Press, 1980.

Woolf, Leonard (Ed.), *A Writer's Diary*, USA, Harcourt Brace Jovanovich, 1981.

Woolf, Virginia, *A Haunted House and Other Short Stories*, USA, Harcourt Brace Jovanovich, 1972.

_____ *A Room of One's Own*, USA, Harcourt Brace Jovanovich, 1989.

_____ *Between the Acts*, USA, Harcourt Brace Jovanovich, 1969.

_____ *Flush*, USA, Harcourt Brace Jovanovich, 1976.

_____ *Freshwater*, USA, Harcourt Brace Jovanovich, 1985.

_____ *Jacob's Room*, London, Panther Books, 1984.

_____ *La torre inclinada y otros ensayos*, trad. Andrés Bosch, Barcelona, Lumen, 1980, (Palabra en el tiempo 129).

_____ *Mrs. Dalloway*, Great Britain, Grafton Books, 1976.

_____ *Orlando*, USA, Harcourt Brace Jovanovich, 1956.

_____ *The Captain's Death Bed and Other Essays*, USA, Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

_____ *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, 2a ed., USA,
Harcourt Brace Jovanovich, 1989.

_____ *The Death of The Moth and Other Essays*, USA, Harcourt Brace
Jovanovich, 1970.

_____ *The Moment and Other Essays*, London, The Hogarth Press,
1947.

_____ *The Voyage Out*, USA, Harcourt Brace Jovanovich, 1990.

_____ *The Waves*, Great Britain, Grafton Books, 1990.

_____ *Three Guineas*, USA, Harcourt Brace Jovanovich, 1966.

_____ *To The Lighthouse*, USA, Harcourt Brace Jovanovich, 1989.