
Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Modernas

**“The Lady in the Looking-Glass: A Reflection”:
Virginia Woolf, el modernismo y la crítica**

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

LETRAS INGLESAS

PRESENTA

Isabel Velázquez Landázuri

DIRECTORA

Charlotte Anne Broad Bald

Ciudad de México

Diciembre 2017





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**“The Lady in the Looking-Glass: A Reflection”:
Virginia Woolf, el modernismo y la crítica**

Isabel Velázquez Landázuri

Índice

Introducción	9
Capítulo 1: Una lectura de “The Lady in the Looking-Glass: A Reflection”	19
Capítulo 2: Crítica de “The Lady in the Looking-Glass: A Reflection”	35
Conclusiones	43
Bibliografía	47

Introducción

El modernismo literario, y en este punto concuerdan muchas fuentes bibliográficas comunes,¹ es la expresión de una época que puso énfasis en la renovación de las convenciones literarias que le precedieron. Para entender este fenómeno es importante mirar el contexto en el que se gestó, pues como explica Adrian Hunter, incluso el género del cuento se transformó no por un simple afán de innovar sino como consecuencia de un mundo en donde las estructuras sociales, culturales, económicas y de producción eran nuevas para escritores y escritoras en el contexto inglés:

[I]t is possible to argue that the new 'plotless' form was brought into being in part because of technological advances in printing that facilitated the late-Victorian boom in periodical publishing. But it was also, by its very brevity, recognized as a form capable of answering to the demands of an increasingly time-pressed modern readership —hence its attraction to magazine editors keen to fill

1 Ver John Barth 199-200, J. A. Cuddon 515-516, Dominic Head 2, Adrian Hunter 45-47.

their pages with material that could be both quickly produced and readily consumed. Moreover, the rapidity and ephemerality of the short story's disclosures were felt to reproduce in narrative form the exigency and immediacy, the 'fleetingness and fragility', as G. K. Chesterton called it, of modern life itself. [...] [T]he formal characteristics of the 'plotless' short story —the way it privileges the experiential fragment over the eventful sequence, for example, or the arbitrarily subjective moment over the historical totality— become more than just examples of writerly ambition to 'make it new'. Rather, they are aspects of what Fredric Jameson describes as modernism's specialist function, namely to make us feel 'increasingly at home in what would otherwise be a distressingly alienating reality'. The modernist text performs this function, Jameson claims, by effectively 'retraining' us 'culturally and psychologically...for life in the market system'.² In the way that it makes an aesthetic virtue out of social phenomena of fragmentation, dislocation and isolation, the short story participates in this process of acclimatizing the subject to the experience of technological modernity. (46-47)

Como objeto de revisión histórica, el cuento nos ayuda a entender el sentimiento de alienación que imperaba en esa época y la necesidad de esa sociedad de familiarizarse con nuevas formas de vivir. Este proceso tomó lugar en la literatura a través del cuento, el cual servía a los lectores de entonces para reconocerse y verse reflejados en el sentimiento de alienación mismo.

Sirve como muestra de un proceso de familiarización que fue necesario para la sociedad de la época. Es decir, la intención de la nueva forma estilística del modernismo no era familiarizar (“accli-

2 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Londres: Cornell University Press, 1981. 236.

matize”) a los lectores con las nuevas estructuras sociales y culturales. Sin embargo, en este contexto y como consecuencia del ritmo de la vida moderna, el cuento por su forma corta es un reflejo de una época agitada dentro de la cual hay un creciente sentido de individualidad. La literatura encauzó este ritmo en técnicas como “stream of consciousness” y un interés generalizado por explorar el interior de la mente y sus voces. Como explica Hunter, a esta necesidad casi pragmática de crear una forma más corta, se agrega la sensación de una sociedad que apenas comenzaba a sentirse alienada y fragmentada.

En el caso particular de Virginia Woolf, es claro incluso para ella que tanto en su contexto como en la forma de hacer literatura se estaban gestando grandes cambios. En su ensayo “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1923) reconoce una generación de escritores de transición de la época victoriana al modernismo que intenta revolucionar las viejas formas de hacer literatura, pero que no cuenta todavía con herramientas nuevas para hacerlo. En este ensayo, así como en “Modern Fiction”, Woolf utiliza a Arnold Bennett como una de las figuras que dictan el cánón de lo que él mismo llama “good fiction”. En sus ensayos Woolf distingue algunos grupos a los que pertenecen los escritores de esta transición. A escritores como Bennett los etiqueta como “materialists”, con lo cual quiere decir que “they write of unimportant things; that they spend immense skill and immense industry making the trivial and transitory appear the true and the enduring”³ (“Modern Fiction” 159). Woolf contrapo-

3 Estos dos términos, lo verdadero y lo perenne, no sólo los encuentra Woolf en Bennett como si se tratara de un efecto de exclusivo de su ficción; en “The Lady in the Looking-Glass...” lo verdadero es el motor de búsqueda de la voz narrativa y lo perenne es una de las características más importantes de uno de los lu-

ne este materialismo con el espiritualismo practicado por escritores como James Joyce que, por el contrario, al usar estrategias que emulan la mente humana, terminan encerrados en una perspectiva demasiado introvertida, “centered in a self which, in spite of its tremor of susceptibility, never embraces or creates what is outside itself and beyond” (“Modern Fiction” 161-162). En este ensayo, Woolf elabora sobre la relación entre la realidad y la ficción; ésta última debe mantener un justo equilibrio con la realidad que representa. En “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, publicado tres años después, Woolf ejemplifica el tipo de escritura que desarrollaron sus contemporáneos a partir de la construcción de personajes que debían ser verosímiles y unitarios. Para ella y para el mismo Bennett, este atributo era la tarea más importante cuando se trataba de escribir ficción:

In an article from which I will quote he says: ‘The foundation of good fiction is character-creating and nothing else... Style counts; plot counts; originality of outlook counts. But none of these counts anything so much as the convincingness of the characters. If the characters are real the novel will have a chance; if they are not, oblivion will be its portion.’ (3)

En este ensayo, Woolf ilustra de qué forma la convención de estas generaciones ya no funciona para construir un personaje que nos hable acerca de la experiencia humana en ese momento histórico, o en palabras de Hunter, lo que Woolf busca recrear es

gares descritos. Esta coincidencia nos permite ver que para Woolf lo verdadero y lo perenne son efectos propios de la ficción y, por lo tanto, elementos importantes en sus exploraciones.

la textura de la conciencia humana y la naturaleza de nuestras experiencias:

[T]he short story [...] played a fundamental role in the development of experimental modernist fiction. In Woolf's case, [...] it was in the short story that she first began to devise the techniques of narration and characterization by which she hoped to render, more authentically than her Victorian or Edwardian predecessors, the texture of human consciousness and the nature of experience. [...] It was in the short story that she first devised an alternative to the materialist nomenclature by creating a sense of indeterminacy and open-endedness that allowed her to allude to the existence of realities that lay beyond the comprehension of the culturally authoritative, superintendent 'masculine point of view', as she called it in one story, 'The Mark on the Wall'. (Hunter, 45)

Woolf critica a estos escritores por fijarse en "the fabric", en lo externo y material, "rather than what she considered the 'proper stuff of fiction', the study of character consciousness and what she unblushingly called 'soul'" (Hunter 45). Según Woolf:

The Edwardian tools are the wrong ones for us to use. They have laid an enormous stress upon the fabric of things. They have given us a house in the hope that we may be able to deduce the human beings who live there. [...] But if you hold that novels are in the first place about people, and only in the second about the houses they live in, that is the wrong way to set about it. ("Mr. Bennett and Mrs. Brown" 18-19)

Uno de los argumentos principales de Woolf en este segundo ensayo es que el éxito de la ficción, estrechamente ligado a la explora-

ción de la conciencia humana, no puede ser alcanzado si el escritor no mira la interioridad del personaje. En un intento además por desmitificar la tarea del escritor, Woolf señala en el mismo ensayo que ésta es una condición que los lectores encontramos más fácilmente en situaciones cotidianas que en la literatura misma:

In the course of your daily life this past week you have had far stranger and more interesting experiences than the one I have tried to describe. You have overheard scraps of talk that filled you with amazement. You have gone to bed at night bewildered by the complexity of your feelings. In one day thousands of ideas have coursed through your brains; thousands of emotions have met, collided, and disappeared in astonishing disorder. Nevertheless, you allow the writers to palm off upon you a version of all this, an image of Mrs. Brown, which has no likeness to that surprising apparition whatsoever. (23)

En este último fragmento, Woolf muestra que incluso las situaciones cotidianas nos suponen movimientos íntimos de la conciencia humana que son precisamente aquello que para ella representa lo verdadero y perenne, a diferencia de sus antecesores eduardianos y victorianos que eluden la interioridad y presentan a los personajes por medio de la descripción de su entorno.

De acuerdo con distintos testimonios que a continuación mencionaré, para Woolf la ficción corta era un medio propicio para explorar más libremente aquellas experiencias cotidianas e íntimas a las que se refiere en este ensayo, aquellas que deberían ser el material de la ficción. Claire Drewery explica la distinción que Woolf hace entre la novela y el cuento:

A distinction between the novel and the short story as a unique experimental literary form was also indicated by Virginia Woolf in a letter to David Garnett, written in 1917 after the publication of "The Mark on the Wall", in which she expressed dissatisfaction with the 'clumsy and overpowering' form of the novel and wrote that the short story offered the potential of inventing a 'completely new form' (Letters 2 167). Woolf further wrote to her friend Ethel Smyth that the stories published under the collected title of Monday or Tuesday afforded her a diversion: 'they were the treats I allowed myself when I had done my exercise in the conventional style'. (Letters 5 231) [...] These observations are indicative of how the short story offers a creative, experimental potential and transcends accepted literary distinctions, challenging fictional and literary boundaries by nature of its form and content. (6)

Dado que el modernismo para la literatura significó el rompimiento de las normas preestablecidas, un trabajo dedicado a la experimentación de nuevos estilos así como una preocupación por definir el papel de la literatura misma,⁴ me parece razonable considerar a la ficción corta como una forma altamente representativa de este movimiento pues si bien la novela permite incluso una mayor amplitud para experimentar, el peculiar sentido de libertad que este género suscita en Woolf nos hace pensar en un género que se contrapone a los demás, que fue rescatado para usarse como una es-

4 "As far as literature is concerned modernism reveals a breaking away from established rules, traditions and conventions, fresh ways of looking at man's position and function in the universe and many (in some cases remarkable) experiments in form and style. It is particularly concerned with language and how to use it (representationally or otherwise) and with *writing itself*." (Cuddon, 515-516).

pecie de rebelión frente a lo que se consideraban las formas rígidas del pasado.

Las siguientes son características intrínsecas a la ficción corta que muestran por qué esta forma literaria se vuelve tan afin al modernismo:

The stories blur the boundaries between dichotomies like the spiritual and the secular, the subjective and the social, and the extraordinary and the everyday. A tendency towards ambiguity, paradox and an uncertain surface structure is also peculiar to some of the characteristic aims of modernist literature defined by Malcolm Bradbury and James Macfarlane: ‘to make audible or perceptible the mind’s inaudible conversations, to halt the flow, to irrationalize the irrational, to defamiliarise and dehumanize the expected, to conventionalise the extraordinary and eccentric, [...] to see space as a function of time, [...] and uncertainty as the only certain thing.’ (Drewery, 16)

El modernismo se preocupa por definir y redefinir los parámetros dentro de los cuales se recrea el lenguaje y la literatura en particular. Inmersa en este contexto, el cuento se vuelve un medio predilecto para Woolf que le permite experimentar con la construcción de personajes creíbles, elemento indispensable que según Woolf y Bennett determina la verosimilitud y el éxito de la novela y la ficción. En el caso particular del cuento, esta experimentación comenta acerca de las herramientas mismas a través de las cuales construimos aquellos personajes que nos hablan de alguna u otra cualidad humana. A partir de estas reflexiones, llevaré a cabo la lectura del cuento “The Lady in the Looking-Glass: A Reflection” de Virginia Woolf señalando principalmente los recursos que utilizó para expe-

rimentar y reflexionar sobre estructuras literarias como la construcción del personaje, la focalización, el espacio en la ficción y la escritura. En un segundo capítulo, contrastaré otras lecturas del mismo cuento con el propósito de rastrear cómo se traducen a través de interpretaciones de diferentes lectores estas características concretas del cuento modernista de Woolf. En mi caso, el énfasis de la lectura recae en las distintas maneras en las que el cuento explora los medios a través de los cuales se construye la ficción; me centraré en aquellos vinculados al personaje, al espacio y al lenguaje de la escritura, es decir, al lenguaje retórico. En el caso de Stephen Howard, la motivación del cuento nace a partir de la relación que tenía Virginia Woolf con la escritura de su padre, que representa a su vez las convenciones a las que Woolf quiso rebelarse. Un tercer caso es el de Renate Brosch, quien define al cuento dentro de los términos de intersubjetividad, así como otras funciones comunicativas propias de la narrativa modernista. Finalmente, Abbie Garrington lleva a cabo una lectura del cuento que refleja las cualidades cinematográficas del mismo con el propósito de señalar la relación entre la literatura y la pantalla. Todas estas interpretaciones surgen a partir de un cuento con dos características principales: la forma experimental propia del modernismo y la preocupación de Woolf por retratar la naturaleza humana.

1

Una lectura de “The Lady in the Looking-Glass: A Reflection”

Como su título sugiere, “The Lady in the Looking-Glass: A Reflection”, lejos de ser un cuento convencional con una trama y una protagonista, es más bien una reflexión acerca del acto mismo de narrar. Para el propósito del ejercicio y como característica de este cuento, es indispensable enfocarse en los gestos de la narradora, figura central alrededor de la cual se desarrolla la historia. Como muchos otros cuentos modernistas que desarrollan el tema de la escritura misma, éste utiliza como herramienta narrativa un “self-conscious narrator”, que es aquel que revela y le recuerda al lector que su narración es una ficción. Según Cuddon: “The writer reveals to and reminds the reader that the narration is a work of fiction while at the same time pointing up or exposing the discrepancies between the fiction and the reality which it purports or seems to represent” (536).

Casi desde el comienzo, la narradora nos muestra señales de tener conciencia de sí misma y de su función como narradora cuando dice: “(...) one felt, since one was the only person in the drawing-room, like one of those naturalists who, covered with grass and leaves, lie watching the shyest animals —badgers, otters, kingfishers— mov-

ing about freely, themselves unseen” (221). La mirada de la narradora está marcada por un espíritu de exploración y camuflaje. La idea de “deshacer” (undo) la acción de haberla visto y su declaración de sentirse escondida a la vista del objeto de su mirada son operaciones a través de las cuales vemos su presencia extraída de la sala. Aunado a esto, lo que vemos en el cuarto son “things that never happen so it seems if someone is looking”; lo que sucede en el cuarto está extraído también de la mirada de la narradora de manera que su percepción pretende ser inmaterial para la narración. Como explicaré más adelante, en este lugar la ausencia de la mirada sugiere ausencia de subjetividad. Lo que vemos por lo pronto en este fragmento es que ella, a pesar de existir sólo como informante de esta realidad, quisiera extraerse de la narración para mirarla sin intervenir en ella. Podemos imaginar una situación tan peculiar como tener frente un material que preexiste a la narración pero que nos llega a través de la inevitable mediación con una informante que observa e incluso cuestiona la realidad narrada. En esta empresa, lo que el cuento expone es la curiosa relación entre la voz narrativa y su realidad narrada. La imagen de una realidad que preexista a la narración, situación no menos que imposible, rompe la paradoja que encierra a la voz narrativa en la cual ella existe al referir a una realidad y esa realidad no existe si no es por medio de una voz que no es ya alguien sino lo referido nada más. Al romper esta paradoja, lo que ilustra este pasaje es la configuración y funcionamiento de la voz narrativa misma. Imágenes tan paradójicas pueden ser articuladas gracias a la gran capacidad que señala Pimentel de representar y deformar el espacio en la ficción a partir una perspectiva dada. Ella dice: “cuando la construcción del espacio se da a partir de las limitaciones espacio-temporales, perceptuales y cognitivas de un per-

sonaje, estas limitantes informarán e incluso distorsionarán, el espacio de la ficción” (61). Esta distorsión también puede informarnos de la postura de la voz narrativa frente a una situación dada.

Es el caso del siguiente ejemplo en el que revisaré el tipo de focalización que usa el cuento. En esta instancia también se puede identificar un interés por experimentar desde los límites de la escritura. Desde un comienzo, la voz narrativa apuntará al espejo al cual está anclada la focalización:

One could not help looking, that summer afternoon, in the long glass that hung outside in the hall. Chance had so arranged it. From the depths of the sofa in the drawing-room one could see reflected in the Italian glass not only the marble-topped table opposite, but a stretch of the garden beyond. One could see a long grass path leading between banks of tall flowers until, slicing off an angle, the gold rim cut it off. (221)

La mitad del cuento se desarrolla a partir de este punto de vista. Desde aquí, la narradora sólo puede ver lo que el reflejo del espejo alcanza a abarcar. De acuerdo a la terminología presentada en *El espacio en la ficción*, nos encontramos a una deixis de referencia¹ cuyo modo de operación es fijo. Todos los elementos son vistos desde esta posición fija y por lo tanto su alcance es limitado. Esta característica limitante también afecta al lector. Podemos verla en acción, en el siguiente fragmento: “Isabella Tyson [la protagonista], had gone down the grass path in her thin summer dress, carrying a

1 “El punto cero del espacio, a partir del cual se organiza toda su presentación y que coincide siempre con la perspectiva de un descriptor observador.” Pimentel identifica tres modelos de operación de la deixis de referencia: ubicua, móvil y fija. (60)

basket, and had vanished, sliced off by the gilt rim of the looking-glass” (222). En este fragmento, la perspectiva es tan restrictiva que es incapaz de seguir con la mirada a quien se supone es la protagonista del relato. En el momento en el que Isabella se sale del campo de visión, no sólo queda fuera del cuadro sino que el verbo “slice off” o cortar de tajo, ejerce sobre ella una acción de gran violencia. Se vuelve evidente la propiedad limitante de la perspectiva misma cuando la materialidad de los bordes del espejo se transfiere a una propiedad limitante perceptual y cognitiva de la perspectiva como la que describe Pimentel. Este tipo de exploraciones preocupan a la narradora. Lo vemos cuando en un fragmento posterior, ya no sólo retrata las propiedades limitantes de la perspectiva sino que incluso recrea el proceso de racionalización y configuración de una perspectiva dada:

Suddenly these reflections were ended violently and yet without a sound. A large black form loomed into the looking-glass; blotted out everything, strewed the table with a packet of marble tablets veined with pink and grey, and was gone. But the picture was entirely altered. For the moment it was unrecognisable and irrational and entirely out of focus. One could not relate these tablets to any human purpose. And then by degrees some logical process set to work on them and began ordering and arranging them and bringing them into the fold of common experience. One realised at last that they were merely letters. The man had brought the post. (223)

En este fragmento se muestra la entrega de unas cartas al mismo tiempo que se devela el proceso por el cual el ojo narrativo hace visible este proceso imitando la forma en que la conciencia proce-

sa información. Con adjetivos como “unrecognizable”, “irrational” y “out of focus” la voz ensancha la distancia entre ella y lo que percibe. Tal es la distancia que marca con lo narrado que esto está fuera de foco, y por lo tanto irreconocible al ojo. Esta distancia puede percibirse como una distancia física entre la narradora y los objetos dentro del espacio ficticio en donde las cosas están tan cerca que no las distinguimos, así como puede entenderse como una distancia perceptual y cognitiva entre lo descrito y la descripción, en la cual los elementos que enfoca se nos muestran irreconocibles. Es decir, los adjetivos “unrecognizable” “irrational” y “out of focus” modifican los elementos dentro de la ficción así como a la narración misma. Los rasgos modernistas que vemos en este fragmento son la recreación de la conciencia humana y la escritura como medio de experimentación para emular esa experiencia humana.

Curiosamente, este es uno de los pocos momentos en el que se devela lo que “realmente” está sucediendo. El resto de la narración está marcado por el mismo modo limitante y continuará a través del cuento incluso en aspectos que no están relacionados con la focalización. Lo vemos también en la construcción de los personajes a través del símil; un punto clave para Woolf en la construcción de la ficción. Por ejemplo, el siguiente fragmento es la descripción de Isabella, que se construye a partir de la comparación entre Isabella y unas flores: “She suggested the fantastic and the tremulous convolvulus rather than the upright aster, the starched zinnia, or her own burning roses alight like lamps on the straight posts of their rose trees” (222). Esta comparación explora la similitud entre los adjetivos propios de las flores (“tremulous”, “upright”, “starched”) y los que podemos asignarle a una persona. El problema emerge

poco después cuando, una vez que hemos aceptado la premisa, la voz aclara:

The comparison showed how very little, after all these years, one knew about her; for it is impossible that any woman of flesh and blood of fifty-five or sixty should be really a wreath or a tendril. Such comparisons are worse than idle and superficial -they are cruel even, for they come like the convolvulus itself trembling between one's eyes and the truth. There must be truth; there must be a wall. Yet it was strange that after knowing her all these years one could not say what the truth about Isabella was; one still made up phrases like this about convolvulus and traveller's joy. (222)

Tras utilizar el símil como herramienta retórica para describir a Isabella, esta misma descripción es tachada para convertirse en un comentario acerca de la imposibilidad en el acto de describir a través de la comparación. La voz poética no sólo hace evidente lo artificial de la asociación y adición semánticas presentes en el símil, también habla de “tales comparaciones” haciendo referencia no a este tropo particular sino al símil como herramienta retórica para describir. El adjetivo “idle” arroja una luz negativa sobre “tales comparaciones” mostrándolas como vanas, ociosas e incapaces de producir información útil, de modo que esta breve descripción es invalidada inmediatamente después. Este es un gesto de violencia similar al de cortar la pierna de Isabella de tajo; también niega la posibilidad de formar una imagen de ella. Es un patrón que podemos reconocer como uno de los motivos del cuento, en frases como “For it was another fact”, que agrega en tono burlón “—if facts were what one wanted—” y termina citando un hecho que resultará ni siquiera ser cierto: “that Isabella had known many peo-

ple, had had many friends; and thus if one had the audacity to open a drawer and read her letters, one would find the traces of many agitations” (222). Entonces, ¿cuál es la intención de negar la posibilidad de decir algo “cierto”? ¿es la verdad lo que se busca? Aún cuando los hechos resulten ser falsos, “—if facts were what one wanted—” es sobre todo un señalamiento que hace la voz narrativa sobre las expectativas de los lectores o sobre las limitaciones del lenguaje para describir la experiencia: “There must be truth; there must be a wall”. El cuento nos mantiene dentro de un registro en donde lo que está en juego es lo que esperamos como lectores. Los constantes impedimentos para encontrar una verdad de Isabella por medio de la información también nos recuerdan al procedimiento de los autores que Woolf critica cuando los describe como materialistas.

Por lo pronto, hay una búsqueda en las descripciones incumplidas de Isabella, en los hechos, en las cartas, “traces of many agitations” que nos hablan de una reflexión en torno a la caracterización. Escenas como la del cartero y el marco que corta de tajo más bien experimentan con la focalización así como la comparación con la flor es la inversión (undoing) de la metáfora. Los siguientes ejemplos relacionan, por un lado, la descripción del espacio ficticio y los elementos que en él habitan y por otro, la construcción de panoramas cognitivos y perceptuales que usamos para ilustrar cualquier realidad a través de la escritura. Tomemos este primer ejemplo:

The room that afternoon was full of such shy creatures, lights and shadows, curtains blowing, petals falling - things that never happen, so it seems, if someone is looking. The quiet old country room with its rugs and stone chimney pieces, its sunken book-cases and red and gold lacquer cabinets, was full of such nocturnal crea-

tures. They came pirouetting across the floor, stepping delicately with high-lifted feet and spread tails and pecking allusive beaks as if they had been cranes or flocks of elegant flamingoes whose pink was faded, or peacocks whose trains were veined with silver. And there were obscure flushes and darkenings too, as if a cuttlefish had suddenly suffused the air with purple; and the room had its passions and rages and envies and sorrows coming over it and clouding it, like a human being. Nothing stayed the same for two seconds together. (221)

Esta imagen recrea la formación de asociaciones semánticas implícadas en la ilustración de un espacio. La frase “They came pirouetting across the floor, stepping delicately with high-lifted feet and spread tails and pecking allusive beaks” usa a los animales para inundar el cuarto como señal de vida, de lo humano, de lo alusivo. “[T]he room had its passions and rages and envies and sorrows coming over it and clouding it”, explota la ambivalencia semántica de “clouding” para dibujar una nube morada dentro del cuarto, a la vez que el sentido figurativo de la palabra hace referencia al poder nublante de las pasiones humanas. Esta ambivalencia le da sentido a la ilustración y propósito a la aparición de criaturas fantásticas. Gracias a que la nube está ahí pero en realidad sólo representa las pasiones es que podemos entender a las criaturas como señal de lo humano. Es decir, a pesar de introducir un registro ajeno y extraño, la presencia de estas criaturas tiene sentido, pues nos remite a características humanas que a su vez asociamos con la vida de Isabella, habitante del cuarto.

Al principio, la presencia de elementos ajenos es bastante normal, “lights and shadows, curtains blowing, petals falling- things that never happen, so it seems, if someone is looking”. Dentro de

poco, las luces, las sombras y las cortinas se transforman en “nocturnal creatures” cuyo carácter es similar al de una admirable bandada de flamingos o pavorrales que despliegan sus plumas; su presencia es casi corpórea y está impregnada de la idea de Isabella. No sólo están ilustrando la esencia² de Isabella solamente sino la suya también. Son seres alusivos, desplegándose para ser vistos, pero no son aves; estas figuras simplemente sugieren “as if they had been cranes or flocks of elegant flamingoes”. En el enunciado siguiente las criaturas son más difusas aún, “obscure flushes and darkenings”, figuras que, por su ambivalencia semántica, llenan el cuarto de movimiento, a la vez que nos vuelven a recordar a Isabella. La riqueza semántica sugerida por las palabras “flush” y “darkening” cobra figura “as if a cuttlefish had suddenly suffused the air with purple”. Podemos imaginar a esta nube al igual que a las aves y al pez, ocupando y alterando el espacio, al mismo tiempo que los vemos desvanecerse para dejar nada más un rastro alusivo de lo que evocan: “passions and rages and envies and sorrows coming over it and clouding it, like a human being.” Hacia el final de la descripción, su presencia es ya casi inmaterial. En lugar de la nube sólo permanece la idea de Isabella, una mujer con pasiones, celos y penas. Esta escena tan extraña es recordada más adelante cuando la voz narrativa nos habla de los pensamientos de Isabella.

2 Esta “esencia” en el caso de Isabella es prácticamente un perfume y en el caso de las criaturas, el término se refiere a lo más importante y característico de sí. Las dos acepciones de la palabra “esencia” que estoy usando son, respectivamente: 1. “Extracto concentrado de los principios que dan olor.” 2. “Lo más importante y característico de una cosa.” (Moliner)

Without making any thought precise —for she was one of those reticent people whose minds hold their thoughts enmeshed in clouds of silence— she was filled with thoughts. Her mind was like her room, in which lights advanced and retreated, came pirouetting and stepping delicately, spread their tails, pecked their way; and then her whole being was suffused, like the room again, with a cloud of some profound knowledge, some unspoken regret, and then she was full of locked drawers, stuffed with letters, like her cabinets. (224)

La mente de Isabella está llena de criaturas similares a las de su cuarto, llena de ideas concretas de cortinas y luces que se transforman en la idea otra cosa, una danza que también se despliega frente a nuestros ojos para ser vista. Aunque después nos enteramos de que dentro de los cajones no hay nada, es interesante el paralelismo entre los contenidos de la mente de Isabella y su cuarto. Ambos encierran significados muy fértiles; “alusivos” es el adjetivo que se usa. Ambos son el retrato de aquellas características insabidas que el cuento intenta tantas veces aprehender.

El espacio es importante pues también se usa como plataforma para retratar las características de la escritura. Como ya hemos visto, la descripción de un espacio puede ser usado para ilustrar panoramas perceptuales y cognitivos. En el caso de nuestro cuento hay una clara distinción que divide el espacio de manera tajante: adentro del espejo y fuera de él. Miremos el siguiente fragmento que aparece como contraparte a la descripción del cuarto:

But, outside, the looking-glass reflected the hall table, the sunflowers, the garden path so accurately and so fixedly that they seemed held there in their reality unescapably. It was a strange

contrast —all changing here, all stillness there. One could not help looking from one to the other. Meanwhile, since all the doors and windows were open in the heat, there was a perpetual sighing and ceasing sound, the voice of the transient and the perishing, it seemed, coming and going like human breath, while in the looking-glass things had ceased to breathe and lay still in the trance of immortality. (222)

Entendida espacial y literalmente, la división entre adentro y afuera separa un lugar en donde todo se mueve y uno donde todo está fijo. Adentro o “here” es la realidad y “there” es el reflejo en el espejo de esa realidad. Es hasta este punto en donde todavía podemos pensar en términos literales, espaciales. Sin embargo una lectura apegada al sentido más literal no es natural. Este fragmento más bien tiende a lo sugestivo. ¿Será la nitidez con la que adentro y afuera están definidos (“all changing here, all stillness there”), el enfático contraste entre ellos (“It was a strange contrast ... One could not help looking from one to the other”), la insistencia con la que se repasaron los bordes, lo que nos orilla a pensar que adentro y afuera deben (must) significar algo?³ Este vacío cobra forma en la retórica, se realiza a través del tropo, aquel lugar en donde “la palabra no se usa ya en sentido propio, habitual, sino en otro impropio, no habitual, pero sí imaginativo, figurado, evocador” (Andueza 23). Es difícil localizar el origen del ímpetu evocativo del lenguaje, aquella fuerza que sugiere y que encontramos como intención im-

3 En favor de demostrar el énfasis que se hace en la división del cuarto y su importancia para el lector, tomemos a otros dos lectores como testigos: “There is evidently a contradiction at work in the representation within the frame of the mirror, which points to a contrast ‘between the raw materials of life and the way in which they are transformed in the creative act’ (Head, 87)” (Brosch, 202)

plícita en *must*. Sin embargo, sabemos que el lector las encauza hacia estructuras como el símbolo, la metáfora, la metonimia o la alegoría a través de las cuales un lector construye su interpretación, como es el caso de *Head* (ver nota 3). ¿Qué representa entonces adentro y afuera? En este caso tratamos con un esquema de términos binarios; adentro se difunde de alguna forma (no puede ser literalmente) lo percedero y efímero, en oposición con el reflejo que emana más bien lo inmortal y perenne ("perishing" vs. "immortal"). Adentro y afuera son dos realidades que, de acuerdo a mi lectura, representan esquemas cognitivos o perceptuales. El lugar "afuera" alberga una realidad particular ("held in their reality unescapably"), además definida ("fixed", "unescapably"). Espacialmente, significa dentro del espejo ("in the looking-glass"); es un reflejo en donde las cosas permanecen suspendidas como insectos en ámbar ("things had ceased to breathe and lay still in the trance of immortality"). En el lugar "adentro", como ya hemos visto, las cosas están vivas, cambiantes, evocadoras, siempre otras. El puente entre lo literal y lo figurativo se construye explotando el potencial semántico de parejas de términos como "fixed", "stillness", "moving" y "changing". Son palabras cuyos significados funcionan de manera literal y figurativa. Podemos verlas realizarse en contextos espaciales concretos del mismo modo que nos pueden referir al contexto temático de la inmovilidad conferida por la escritura en su clásica oposición con las palabras vivas, en transformación.

Otra consideración que robustece la lectura del esquema binario es el patrón que resulta de la repetición de la palabra "human" dentro de las descripciones y como término dentro del cuento. Regresemos brevemente a la escena en la que el cartero entrega el correo. En esta escena, que sucede dentro del espejo, se muestran

unas tabletas carentes de propósito (por lo menos uno humano), que gradualmente cobran sentido y se develan como cartas. Como ya dije, la escena recrea el proceso por medio del cual el ojo narrativo hace visible o define un elemento dentro del espacio ficcional imitando la experiencia humana de percibir o entender; este es un interés típico de los autores del modernismo. También quisiera subrayar que esta experiencia es parte de una exploración sobre los procesos perceptuales que suceden específicamente en la escritura y la lectura. Este último término entendido como la configuración de sentido del texto podemos asociarlo al lado “adentro”. Este lado es susceptible a la metamorfosis. Aquel lado que utiliza el término humano como base para construir una metáfora que ilustra el interior de un cuarto. Si pensamos en el lugar “adentro” están también los pensamientos de Isabella. Es claro que este lado está estrechamente vinculado a una conciencia humana, sin embargo es una conciencia más volátil, siempre en transformación. “Adentro” ilustra un espíritu siempre cambiante. Hay una conciencia pero le cuesta discernir qué son esas extrañas tabletas y qué hay en la mente de Isabella.

Por el contrario, en el fragmento sobre el correo (“One could not relate these tablets to any *human* purpose”), el término cobra sentido ligado a la falta de propósito. Después sucede lo siguiente “by degrees some logical process set to work on them and began ordering and arranging them and bringing them into the fold of common experience. One realised at last that they were merely letters.” Este proceso lógico que ordena el evento es parte de nuestra experiencia común como humanos. Es lo que le da sentido a un grupo de elementos de otra forma amorfos. La luz que refleja el espejo representa una mirada completamente determinante que nos recuerda

más a la palabra escrita; es una luz que cubre los elementos de certeza, "[elements are] drawn in and arranged and composed and made part of the picture and granted that stillness and immortality which the looking-glass conferred. They lay there invested with a new reality and significance and with a greater heaviness, too, as if it would have needed a chisel to dislodge them from the table" (223). Mientras que dentro del cuarto las cosas están indefinidas, la luz del espejo, podemos pensar espacialmente, las fija en su lugar; pero si lo pensamos dentro del registro de escritura, las fija, no puede ser mas que semántica o temporalmente.

Podemos decir que "adentro" y "afuera" retratan dos facetas de los procesos perceptuales asociados a la literatura: la lectura y la escritura. En palabras de Adrian Hunter, lo que hace Woolf es recrear la textura de la conciencia humana y la naturaleza de nuestras experiencias (45). El lado de la escritura, en el que están fijas las cosas, proporciona un cierto grado de certeza, no es sino a través de la luz del espejo que obtenemos acceso a algún tipo de verdad. Miremos lo que finalmente sucede cuando Isabella se acerca a la luz del espejo.

At once the looking-glass began to pour over her a light that seemed to fix her; that seemed like some acid to bite off the unessential and superficial and to leave only the truth. It was an enthralling spectacle. Everything dropped from her -- clouds, dress, basket, diamond -- all that one had called the creeper and convolulus. Here was the hard wall beneath. Here was the woman herself. She stood naked in that pitiless light. And there was nothing. Isabella was perfectly empty. She had no thoughts. She had no friends. She cared for nobody. (224)

El espejo adquiere un papel importante dentro del cuento y como parte de la incógnita que ahora se revela. Este es el desenlace.⁴ Antes de este momento, Isabella se encontraba tan lejos que ni siquiera podíamos distinguir su rostro y las cosas cercanas se desenfocaban. La distancia que había mantenido la voz narrativa desaparece en el momento en el que Isabella se acerca al espejo. A esta distancia se revela que dentro de Isabella no hay nada. Se desvanece “all that one had called the creeper and convolvulus”, todo lo que nos recuerda a aquel lado alusivo del cuarto, lo que se opone a lo fijo (“a light that seemed to fix her”). Ante la revelación de que Isabella “en realidad” está vacía, las ideas que teníamos de ella se vuelven un dibujo sobrepuesto, la ilusión de alguien. “The hard wall beneath” es aquella estructura fundamental sobre la cual crece “the creeper”. En otras palabras, que Isabella sea alguien es una ilusión que se basa en la idea de bañar de posibilidades semánticas y simbólicas la estructura sobre la cual se construye un personaje. Todo esto se revela a través del espejo. Tal revelación nos recuerda que para Woolf el cuento es un medio de experimentación en donde explora por un lado el proceso de construcción de personajes verosímiles y unitarios y por otro, como dice Hunter, busca recrear la naturaleza de la experiencia humana.

La elección de usar un espejo como aquel medio que devela el artificio es un gesto que nos envía al territorio de identidad y reconocimiento (self-awareness). En la primera lectura, este es el mo-

4 Sobre las características de la trama, Culler dice: “Plots tell of desire and what befalls it, but the movement of narrative itself is driven by desire in the form of ‘epistemophilia’, a desire to know: we want to discover secrets, to know the end, to find the truth.(91) A partir de esta definición podemos distinguir claramente esta escena como el desenlace de la historia. **No es casualidad que esta definición** corresponda con la problemática del cuento. Finalmente, Woolf estaba tratando de destabilizar las dinámicas propias de la narrativa.

mento en donde todo cae en su lugar, pareciera ser la respuesta anhelada a la búsqueda insaciable de la verdad. La conciencia reflexiva explica el carácter del cuento. No habrá personaje, ni “traces of many agitations”. Este es un experimento del cual la misma voz narrativa incluso podría ser objeto. Es una revelación que nos rebota al origen, el título del cuento “The Lady in the Looking-Glass: A Reflection”.

Se vuelve claro que la literatura como ensayo de la escritura misma, la preocupación hacia la naturaleza humana que puede o no retratar un personaje bien construido, la desestabilización de las herramientas literarias como expresión de una crisis ideológica que cuestionaba el racionalismo que dictaba la sociedad del modernismo, son todas características de dicha época.⁵ Como atestigua este cuento, son también evidencia de las preocupaciones que Woolf compartía con sus contemporáneos. A continuación haré una revisión de otros tres lectores para describir de qué formas puede ser interpretado un cuento con dichas características.

5 John Barth explica: “The ground motive for modernism, Graff asserts, was criticism of the nineteenth century bourgeois social order and its world view. Its artistic strategy was the self-conscious overturning of the conventions of bourgeois realism by such tactics and devices as the substitution of a ‘mythical’ for a ‘realistical’ method and the ‘manipulation of conscious parallels between ‘contemporaneity’ and ‘antiquity’[...]; also the radical disruption of the linear flow of narrative, the frustration of conventional expectations concerning unity and coherence of plot and character and the cause-and-effect ‘development’ thereof, the deployment of ironic and ambiguous juxtapositions to call into question the moral and philosophical ‘meaning’ of literary action, the adoption of a tone of epistemological self-mockery aimed at the naïve pretensions of bourgeois rationality, the opposition of inward consciousness to rational, public, objective discourse, and an inclination to subjective distortion to point up the evanescence of the objective social world of the nineteenth century bourgeoisie.” (199)

2

Crítica de “The Lady in the Looking-Glass: A Reflection”

El capítulo anterior ilustra cómo una obra literaria contiene elementos que funcionan en conjunto para configurar un significado subyacente. En este capítulo, ilustraré cómo este significado es único para cada lector; su lectura se trata de una reconfiguración de los elementos del texto y puede ser entendida como una interpretación. En este capítulo revisaré distintas interpretaciones del mismo cuento con el propósito de contrastarlas entre sí y en relación a las características modernistas del cuento. Comienzo con Abbie Garrington quien, al igual que yo, señala diferentes interpretaciones que ha tenido el cuento. Ella comienza hablando de la interpretación de Julia Briggs para quien “the reflection at the centre of this story is a musing upon the respective capacities of art and literature to describe, illuminate and immortalise a moment of being. The sketch, she claims, ‘plays with the cliché of art as the mirror of life, bringing out both the mastery and the loss involved in the act of recording’”(3). Curiosamente, para Briggs el lado estático del espejo no son las palabras sino las artes plásticas. En contraste, las palabras representan un medio vivo que puede ser más apto para describir:

Briggs suggests that words may be adequate to the task of describing, or reflecting, the imagination, but plastic art makes static, reifies, chops and slices, just as the mirror's frame slices the image of the lady herself, Isabella Tyson, as the observer notes her passage down the garden. [...] Briggs' reading is perceptive, persuasive and engaging. However, through her use of the sketch medium and its capture of the moment, Woolf in fact seems to be drawing her writing closer to the work undertaken by plastic art. This may hint to the reader that more complex claims are being made than the construction of a clear binary opposition between painting and writing. (3)

En esta última declaración Garrington habla de las posibles interpretaciones que pueden ser extraídas de una misma relación de oposición dentro del cuento. Este tipo de relaciones las encuentran los lectores a partir de marcas textuales. Como explica Iser, "las ficciones literarias contienen toda una serie de marcas convencionalizadas, que indican al lector que su lenguaje no es discurso, sino discurso espectacularizado (escenificado, hecho espectáculo)" (4) y que por lo tanto son indicadores propensos a la interpretación. Este tipo de marcas no revelan por sí mismas el significado subyacente sino que invitan al lector a construir una lectura basándose en las relaciones que éstas dibujan. En el caso de Briggs, "slice off" es la marca desde la cual ella señala la relación entre la pintura y la escritura. Garrington también toma como ejemplo a Stephen Howard, cuya lectura opone a la de Briggs:

Stephen Howard, in a further development of Briggs' observations, sees 'The Lady in the Looking Glass' as primarily concerned not with writing's capacities when contrasted with those of plastic art, but with the possibilities of different forms of life writing. Not-

ing that the mirror appears repeatedly in Woolf's oeuvre, Howard remarks that it 'functions variously as a surface upon which the self – or alternative selves – might be reflected or envisioned, and as a metaphor for the processes of autobiographical writing' (Howard 44). When the observer of 'The Lady in the Looking Glass' finds inadequate her own comparison between Isabella and a plant of the convolvulus genus, support is found for Howard's claim that Woolf is concerned to explore the problems inherent in any attempt to grasp a human life in writing. (3)

A partir de este contraste, se vuelve evidente que las lecturas a las que invita cualquier constructo ficticio pueden ser muy distintas. Para Garrington, por ejemplo, los complejos elementos visuales del cuento la llevan a dibujar una analogía con el cine:

While the readings of Briggs and Howard usefully draw attention to the importance of 'The Lady in the Looking Glass' within Woolf's thinking on the nature and purpose of literature and its ability to capture a life, whether one's own or another's, it is possible to construct an alternative reading which suggests that there is a third contender, beyond art and literature, which offers a further representational possibility. Not reifying art, not faltering literature, but cinema is crucial to this sketch. (3)

Si para Howard el interés de Woolf en este cuento es redefinir la forma de la biografía a partir de la relación con su padre, Garrington construye la analogía entre "The Lady in the Looking-Glass" y el cine trazando una relación entre dicho cuento y el ensayo "The Cinema" de Woolf. Dicha relación cobra fuerza a partir de la comparación entre el pasaje del cartero ("a looming shape") y "the most

well known passage of Woolf’s 1926 essay “The Cinema”, [in which] a looming form is described which bears a striking resemblance to that seen in Isabella’s mirror”. Agrega: “reading the looming shape episode within the sketch in relation to Woolf’s essay, written just three years earlier, foregrounds the author’s interest in cinema as a third potential mode of artistic expression” (3). Según Garrington el cuento hace referencia a una tercera forma de expresión artística: el cine.

En el caso de Howard el cuento se trata de la biografía o “life-writing” que es el término que usa él. En esta lectura, la imposibilidad de retratar a Isabella se trata de una forma de rebelión hacia las convenciones de escritura biográfica sintetizadas en la figura de su padre y las generaciones anteriores que veneraban a los “grandes hombres”.

‘The Lady in the Looking-Glass’ testifies to Woolf’s interest in biography. It is well documented that Woolf’s father, Leslie Stephen, became the editor of the *Dictionary of National Biography* in 1882, the year that Virginia was born. This huge responsibility, his ‘major life’s work’, involved documenting the lives of ‘great men’ in the traditional biographical style, which meant, in essence, recording their major public achievements (Lee 7). While Woolf inherited her father’s respect for life-writing, she had a detached and irreverent attitude towards the ‘great men’ whose lives were documented in the Dictionary. (45)

Es claro que la imposibilidad de retratar a Isabella puede cobrar significados distintos. Sin embargo, una de las cosas que quisiera destacar con estos tres ejemplos (Briggs, Garrington y Howard) es que a pesar de construir lecturas en apariencia tan distintas, todas ellas encuentran en el cuento de Woolf alusiones a alguna u otra

forma de expresión artística. Esta situación es consistente con una de las condiciones más importantes del cuento modernista: la preocupación por los medios de expresión propios. Si bien no pareciera cumplirse la característica que Cuddon asocia al modernismo, una preocupación con “writing itself” (516), es innegable que este cuento nos remite por un lado a un sistema externo que parece ser un medio de expresión. En mi lectura este sistema externo de expresión es el sistema que la escritura y lectura del cuento mismo.

De todos los lectores, Garrington es quien más se aleja de lo que parece ser importante para los demás: que hay un impedimento para expresar o retratar el material de lo que está vivo y que “The Lady in the Looking-Glass” no es solamente un bosquejo (“sketch”) sino un cuento y como tal una obra terminada. Para una lectora como Brosch, por ejemplo, las características intrínsecas al cuento son fundamentales para el éxito de esta obra. Brosch pone un gran énfasis en la participación del lector, una circunstancia particularmente facilitada por el cuento. En su hipótesis ella dice: “I want to investigate a specific aspect of character construction, the understanding of fictional minds as it is activated by modernist short story writing” (196). De acuerdo a Brosch:

The difference between novels and short stories [...] lies primarily in the kind of aesthetic experience the short story promotes, because it ‘invites a degree of reader participation not frequently found in other narrative texts’ (Korte 5). Readers tend to charge a text with meaning when it is compressed to such a degree that it leaves many things unexplained. (197)

A partir de esta característica en la que el lector participa activamente para descifrar el texto (“unpacking of a blend” es el término que cita)

Brosch analiza la supuesta imposibilidad de alcanzar una comunicación real. Para Brosch el cuento no sólo contrapone "the raw materials of life and the way in which they are transformed in the creative act (Head 87)" (202), mostrando así la imposibilidad de expresar algo con un significado único. Al final de su ensayo, Brosch propone que si bien Isabella encarna esta imposibilidad, "the mind of the reader-narrator is laid open in all its appropriating, prying efforts [...] Woolf deconstructs both the transparency of fictional minds and the activity of reading them" (210). En este sentido, la lectura de Brosch es evidentemente contemporánea pues se aleja del sentimiento de alienación y fragmentación que según Hunter caracterizaron la época del modernismo. En lugar de subrayar exclusivamente la imposibilidad del retrato vivo, Brosch también señala lo que sí se construye a partir del cuento. **Miremos su conclusión:**

Against the usual reading of this story as a fictional demonstration of and metafictional argument for the ineffability of the self, i.e. the impossibility of transforming it into a realist representation, I would argue that it exposes the deficits of the interiority concept of consciousness. While the mind of the other remains unreadable, the mind of the reader-narrator is laid open in all its appropriating, prying efforts. Rather than celebrate an empathetic imagination, Woolf deconstructs both the transparency of fictional minds and the activity of reading them. (210)

Durante su ensayo, Brosch pone énfasis en que el pensamiento es social por definición y que lejos de exponer el aislamiento, la costumbre modernista de retratar los movimientos de la mente nos acercan a una práctica de intersubjetividad en donde el lector debe participar activamente. **Para Brosch:** "The exercise of reading fic-

tional minds, in the processing activity which is natural to readers, must implicate the reader in the threatening and disempowering aspects of this act of surveillance” (207-208). A partir de esta lectura se evidencia, que lo que nos preocupa ahora, después del modernismo, no es un miedo al aislamiento sino a la vigilancia, situación ahora asociada al acto voyerista que ejerce el lector. A través de este análisis podemos concluir que si bien las distintas lecturas que se suscitan de un mismo cuento deben permanecer apegadas a la estructura interna de éste, las preocupaciones y los temas que pueden ser extraídos del mismo están dadas más por el lector que por el mismo cuento.

Conclusiones

La lectura de un texto se da a partir del equilibrio dado por un lado, por lo que dicta el propio texto y las relaciones que determinan su estructura interna, y por otro, la mirada del lector y la forma en que éste determina la naturaleza de estas relaciones. En palabras de Ricoeur, podemos decir que el significado de la obra de la ficción procede de la intersección del mundo del texto y el mundo del oyente o lector. En “El mundo del texto y el mundo del lector” Ricoeur dice: “El lector presiente su función en la medida en que aprehende intuitivamente la obra como una totalidad unificada” (871). Es decir, si bien la interpretación particular de cada lector puede ser muy distinta, su lectura particular surge de las relaciones establecidas por el texto. En el caso de “The Lady in the Looking-glass” ninguna lectura puede ignorar que el cuento alude a un sistema de expresión dado cuya comunicabilidad es puesta en cuestión a través de distintas estrategias como la descalificación de la propia descripción e incluso temáticamente a partir de la imposibilidad del retrato de Isabella. Este hecho puede ser respaldado históricamente al considerar que preocupaciones de esta naturaleza

proliferaron en el modernismo como puede ser explicado en términos de la vida personal de la autora.

Inversamente, puede suceder que los valores que parecieran dominar la obra de manera evidente sean revertidos para mostrar una situación opuesta como es el caso de la lectura de Brosch, que no es que niegue la imposibilidad de retratar a Isabella sino que niega la imposibilidad del retrato al argumentar que en la empresa de imposibilitarlo, el mismo ejercicio de descripción es expuesto. Una lectura más propositiva que descriptiva, como es el caso de Brosch, puede además manifestar preocupaciones y valores ajenos a la época del cuento, es decir, una lectura puede llevar a cabo un proceso de actualización de valores.

Una lectura como la de Garrington se basta de la relación entre el autor y sus textos para establecer una asociación. En mi caso, una relación de este mismo tipo es dibujada al decir que dado que en el ensayo “Mr. Bennet y Mrs. Brown” Woolf manifiesta su preocupación por la construcción de los personajes y la dificultad que conlleva un retrato fiel de la naturaleza humana, el cuento “The Lady in the Looking-Glass” es un ejemplo de dicho interés.

Una lectura como la de Stephen Howard opta por tomar evidencia de la vida de la lectora desde la cual encuentra evidencia histórica para argumentar que “‘The Lady in the Looking-Glass’ testifies to Woolf’s interest in biography” (45). En mi caso, este tipo de evidencia histórica es el hecho de que para Woolf el cuento era un medio de libertad y experimentación por lo que “The Lady in the Looking-Glass” reflejará no sólo un interés por la forma en que se construye un personaje dentro de la ficción sino que la manera experimental en la que lo hace está sustentada en la forma en la que Woolf hacía uso de este medio como sus cartas ilustran.

Así bien podemos ver este cuento como una expresión fiel de las preocupaciones del modernismo así como demuestra de las preocupaciones de Virginia Woolf. Puede ser un medio de reflexión acerca de los mecanismos descriptivos implicados en la escritura como un medio que puede reflejar nuestros miedos acerca de las relaciones de poder implicadas en el acto de la lectura. En cualquiera de los casos, lo que es claro es que el texto, aunque sea una obra terminada, siempre seguirá incompleta en tanto que no sea leído, o en palabras de Ricoeur:

[P]resciendo de la lectura, el mundo del texto sigue siendo una trascendencia en la inmanencia. Su estatuto ontológico queda en suspenso; en exceso respecto a la lectura, a la espera de la lectura. Sólo en la lectura, el dinamismo de configuración termina su recorrido. Y es más allá de la lectura, en la acción efectiva, ilustrada por las obras recibidas, donde la configuración del texto se cambia en reconfiguración. (866)

Bibliografía

- Andueza, María. *Figuras y Tropos*. Ciudad de México: Biblioteca Crítica Abierta, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008. Impreso.
- Brosch, Renate. "The Secret Self: Reading Minds in the Modernist Short Story". *Yearbook of Research in English and American Literature*, vol 24. Web. 2008.
- Barth, John. "The Literature of Replenishment", *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. Londres: The John Hopkins University Press, 1984. Impreso.
- Childs, Peter, Roger Fowler. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Londres: Routledge, 2006. Impreso.
- Cuddon, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres: Penguin Books, 1999. Impreso.
- Culler, Jonathan. *Literary Theory: a Very Short Introduction*, Oxford University Press: Oxford, 2000.
- Drewery, Claire. *Modernist Short Fiction by Women: The Liminal in Katherine Mansfield, Dorothy Richardson, May Sinclair and Virginia Woolf*. Farnham: Ashgate Publishing, 2011. Impreso.
- Head, Dominic, *The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice*. Nueva York: Cambridge University Press, 1992. Impreso.
- Howard, Stephen. "The Lady in the Looking-Glass: Reflections on the Self in Virginia Woolf". *Journal Of International Women's Studies*, 8 (2). Web. 2007. 44-54.

-
- Hunter, Adrian. *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. Impreso.
- Garrington, Abbie. "Reflections on a Cinematic Story", *Journal of the Short Story in English*, Spring 2008, Web. 23 de marzo 2015.
- Iser, Wolfgang. "Ficcionalización: La dimensión antropológica de las ficciones literarias". Uruguay Educa. Web. 23 de marzo 2015.
- Moliner, María. "Esencia". *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 2001. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 2001. Impreso.
- Ricoeur, Paul. "4. Mundo del texto y mundo del lector", *Tiempo y narración III*, Ciudad de México: Siglo XXI, 2006. 864-917. Impreso.
- Woolf, Virginia. "Modern Fiction". Massey University. Web. 23 de marzo 2015.
- . "The Lady in the Looking:Glass: A Reflection". *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. Ed. Susan Dick. San Diego: Harcourt Brace & Company, 1989. 221-225. Impreso.
- . "Mr. Bennett and Mrs. Brown". Columbia University. Web. 5 de febrero 2015.