

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



**“VIRGINIA WOOLF Y LA LIBERACIÓN PERSONAL
A TRAVÉS DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA”**

TESIS

Que para obtener el grado de

**DOCTORA EN
LETRAS MODERNAS**

Presenta

CARLOTA PEÓN GUERRERO

Directora de la tesis: Dra. Gloria Prado

Lectoras de la tesis: Dra. Blanca Ansoleaga y Dra. Gloria Vergara

México, D.F.,

2004

ÍNDICE

Introducción	2
Capítulo 1. Marcos teóricos.	6
1.1. La autobiografía.	6
1.1.1. Introducción a la crítica del discurso autobiográfico.	6
1.1.2. Phillippe Lejeune y el “Pacto Autobiográfico”.	9
1.1.3. La autobiografía desde la perspectiva deconstruccionista.	14
1.1.4. La autobiografía como relato ficcional. La autoficción.	19
1.2. La literatura epistolar.	20
1.2.1. La novela epistolar.	20
1.3. El diario.	28
1.4. La anti-novela.	43
Capítulo 2. <i>Moments of Being (Momentos de Vida)</i> . ¿Autobiografía, confesión o ficción?	50
Capítulo 3. La antinovela, y dentro de ésta <i>To the Lighthouse (Al faro)</i> . La ficcionalización de los personajes, la narración como discurso novelístico, la reconfiguración de los personajes como única posibilidad de reconciliación.	101
Conclusiones.	134
Bibliografía.	138

Introducción:

Según el testimonio de la propia Virginia Woolf al término de la novela *To the Lighthouse* (*Al faro*), pudo finalmente perdonar a sus padres y reconciliarse con ellos. Por tanto la hipótesis que se intentará demostrar en este trabajo es que la creación artística, a partir de su cualidad ficcional, hace posible una transformación en los sentimientos del artista, en este caso específico de Virginia Woolf. En otras palabras, su liberación personal. La creación artística configura, pues, un espacio, “una habitación propia”, en el que se opera la búsqueda y el encuentro de sí misma y de los otros.

A pesar de que los estudios sobre la obra de Virginia Woolf han sido, son y serán abundantes y con muy diversos enfoques, en este caso la aproximación que se hará de su obra será desde una perspectiva hermenéutica y con especial enfoque en el proceso de la creatividad artística desde una plataforma que incluye la autobiografía y el discurso novelístico. Pienso que una obra literaria es inexhaustible y que por lo tanto los acercamientos que a ella se hagan siempre serán válidos y novedosos gracias a su polisemia y a las cualidades que su configuración le imprime.

Por otra parte, tengo un interés personal en la vida y obra de Virginia Woolf y en especial en su obra *To the Lighthouse*. En ésta, se conjugan precisamente aspectos muy interesantes de su vida personal, como son la relación compleja con sus padres. Afirmado por la misma Virginia Woolf, como en la hipótesis quedó planteado, al terminar esta novela se sintió liberada de sus padres y de su pasado. Intentaré demostrar cómo a través de personajes ficticios, Virginia Woolf logra perdonar, reconciliarse con su propio pasado y, a partir de esto, definirse como artista y encontrar ese espacio vital que tanto añoraba.

En cuanto al marco teórico se tomará como objeto de estudio y de ahí se dirigirá la investigación, la novela *To the Lighthouse (Al Faro)*, y los escritos autobiográficos *Moments of Being (Momentos de Vida)*. De esta manera se incidirá en cuatro “géneros literarios”: el de la autobiografía, la literatura epistolar, el diario y el de la novela. Los tres primeros se inscriben dentro de las llamadas “escrituras del yo” y el cuarto, la novela, en el registro denominado como “anti-novela”. Por tanto en un primer momento indagaré sobre estos cuatro aspectos o modalidades de la literatura vanguardista del siglo XX. Por otro lado, el marco teórico al que además me acogeré, serán las propuestas de Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* y *Finitud y culpabilidad*.

La obra de Virginia Woolf es abundante y compleja. Los estudios críticos sobre la misma son muy variados, y se han enfocado principalmente en la perspectiva del género y de la propuesta feminista. Sin embargo, existen pocos estudios en donde se enfoca su obra desde la perspectiva de los distintos géneros literarios que la constituyen, en especial *Moments of Being, (Momentos de Vida)* en donde, como se analizará en el desarrollo de este trabajo, se mezclan varios como son la autobiografía, la literatura epistolar y el diario. Estos tres géneros de discurso, se inscriben dentro de las llamadas “escrituras del yo”, cuyo estudio es reciente, ya que durante mucho tiempo fueron consideradas como escrituras menores y no merecieron la atención de los críticos.

En un primer momento, se analizará la autobiografía como género de discurso para después discutir si ésta puede ser considerada como un género particular o si más bien forma parte del mundo de la ficción. Posteriormente se realizará una aproximación hermenéutica de la obra *Moments of Being*, la que al ser autobiográfica, nos permite adentrarnos en la vida íntima de la autora. En estas memorias, Woolf no sólo narra momentos de su vida privada, sino que nos

permite conocer su proceso artístico, que la llevó a escribir obras como *To the Lighthouse*, considerada por algunos críticos como la creación de la etapa literaria más madura y completa de Virginia Woolf. En este trabajo se pretende no sólo analizar los escritos autobiográficos contenidos en *Moments of Being*, sino explorar cómo Virginia Woolf utiliza elementos de su vida diaria y sobre todo familiar, para configurar personajes novelísticos en *To the Lighthouse*. En este sentido, algunos fragmentos de *Moments of Being* son un boceto, una reflexión sobre el proceso creativo, y lo más importante, hipótesis que intentaré demostrar en este trabajo, cómo logra liberarse de su pasado, en específico de la relación tan problemática y compleja con sus padres, a través de la creación literaria.

El análisis de la novela *To the Lighthouse* no pretende ser puramente biográfico y resaltar cómo una etapa de la vida personal de Woolf está plasmada en la obra, sino hermenéutico. En este sentido, a la luz del marco teórico de Paul Ricoeur, se realizará un análisis literario y hermenéutico de las obras *Moments of Being* y *To the Lighthouse*. La novela *To the Lighthouse* es de una gran riqueza, no sólo en su estructura narrativa y la configuración de personajes, sino que es una de las principales novelas “modernas” del siglo XX, una novela clásica dentro del género de la “anti-novela”. Woolf, con la escritura de *To the Lighthouse*, experimenta con los narradores y con las voces de los personajes que se van entrelazando en un flujo de conciencia en el tiempo y el espacio. Por esta razón resulta importante analizar esta novela no sólo en relación a las memorias contenidas en *Moments of Being*, sino en sí misma.

Tal como lo señala Paul Ricoeur en *Finitud y culpabilidad*, la palabra es curativa e indispensable para sanar el sentimiento de culpa. Virginia Woolf hasta antes de escribir la novela *To the Lighthouse*, no había podido liberarse del gran peso que representaba su pasado, y sobre todo de la relación con sus padres. A través del proceso artístico, es decir de la creación literaria

en el caso específico de Woolf, se logra liberar de ese pasado, y en cierta forma exorcizar a sus padres. Esto a través de una reconciliación con ellos, por medio de la aceptación y del reconocimiento de la complejidad de los caracteres de cada uno de ellos. Woolf termina por aceptarlos como seres humanos, con sus cualidades y defectos, sin juzgarlos.

Capítulo 1. Marcos teóricos.

1.1. La autobiografía.

1.1.1. Introducción a la crítica del discurso autobiográfico.

Aún cuando, como analizaremos posteriormente, el discurso autobiográfico de Virginia Woolf en *Moments of Being* presenta particularidades específicas en cuanto a la intención que ella le quiso dar a sus memorias (ya que tenemos indicios, y la propia Virginia Woolf lo ha señalado en algunos de sus diarios, que no pretendía publicarlas), es importante analizar el marco teórico del discurso autobiográfico, para posteriormente ponderar si efectivamente las memorias publicadas en la recopilación *Moments of Being* constituyen o no un discurso puramente autobiográfico, o bien entran en el mundo de la ficción.

En las últimas décadas, los críticos literarios han cuestionado el hecho de si la autobiografía es un género literario específico. En un mundo en el que la interdisciplinariedad se vuelve el eje del pensamiento moderno y en donde la categorización o clasificación arbitraria o tajante ya no tiene cabida, el discurso autobiográfico se ha visto desplazado del pedestal de autonomía en el cual lo había puesto Phillippe Lejeune. Antes de abordar el estatus y el cuestionamiento actual a este tipo de discurso narrativo, es conveniente estudiar un poco más a fondo la postura de críticos como Lejeune que le otorgaron a este tipo de discurso, características propias que lo distinguen por completo de otras formas narrativas. Para ubicar esta postura crítica en torno a la autobiografía, resulta útil realizar una semblanza de las diferentes corrientes teóricas que han abordado la problemática del discurso autobiográfico.

Se sabe que los inicios de la autobiografía remontan a los siglos XVI y XVII, época de gran auge de la literatura personal, que incluye memorias, diarios, ficción novelesca con rasgos de biografía, entre otros. Muchos críticos coinciden que en *La confesiones* de Jean-Jacques

Rousseau inauguran el modelo genérico, desde el punto de vista moderno de la teoría de la autobiografía. Para algunos autores, el inicio de este género en su acepción moderna, inicia anteriormente con obras como *Las Confesiones* de San Agustín (siglo IV D.C.) En cuanto al género autobiográfico, éste inicia a finales del siglo XIX con la obra de Dilthey y ha experimentado su mayor desarrollo en la segunda mitad del siglo XX.

La primera etapa de la autobiografía se basó en un interés de tipo histórico, ya que las obras autobiográficas servían como referencias históricas tanto para historiadores, como para biógrafos. A esta etapa se le conoce como del *bios* (Morero de la Iglesia, Alicia. *La autoficción en España*. Berlín: Peter Lang, 2000, 19) y algunos de sus principales exponentes fueron Misch (1945-1965), Burr (1909) y Shumaker (1954). En 1956, Gusdorf inicia un cambio en la perspectiva de corte científico o histórico que había tenido la autobiografía, entrando a la etapa de *autos* en donde se considera al texto como portador de los valores de un sujeto de enunciación. Esta perspectiva tiene como eje fundamental la autenticidad del relato. En esta corriente se enmarcan obras como las de Phillippe Lejeune (1975), E. Bruss (1976) y Olney (1978). Una de las mayores aportaciones al estudio del género autobiográfico es el concepto del *pacto autobiográfico*, mismo que analizaremos posteriormente. A estas teorías le siguen otras de corte interdisciplinar que buscan apoyos en otras disciplinas sobre todo en la psicología evolutiva y la filosofía del lenguaje con el fin de explicar la necesidad y la fundamentación genérica de la escritura autobiográfica (20).

Posteriormente surgen las teorías deconstruccionistas que no le conceden al discurso autobiográfico el carácter de género. Esto en virtud de que los críticos deconstruccionistas niegan que el sujeto sea “pleno y preexistente al lenguaje” (20) y por lo tanto es imposible que el código lingüístico repita o plasme un modelo extratextual, en otras palabras, la imposibilidad de que el

“yo” creado sea una representación real del sujeto o escritor de ese “yo”. Más adelante analizaremos con mayor detalle algunas de estas propuestas deconstruccionistas, como la de Paul De Man en *Autobiography as De-Facement* y de Jacques Derrida en *Memorias para Paul De Man*. También en esta etapa se encuentra el teórico J.P. Eakin quien concluye que aún sabiendo el carácter inestable y discontinuo del yo, el autobiógrafo construye a través de la memoria su identidad y defiende la capacidad del texto autobiográfico para representar el sujeto, no por medio de un referente (ya que esto es posible en el campo del sujeto), pero sí mediante el nombre propio. El impacto de las teorías deconstruccionistas que negaban la existencia del género aludiendo que la autobiografía es una ilusión del referente, llevó a Phillippe Lejeune en 1982 a reconsiderar su primera tesis plasmada en *Le pacte autobiographique* (El pacto autobiográfico) y a flexibilizar su postura en su segunda obra sobre la autobiografía titulada *Je est un autre* (Yo como otro).

En los años setenta, aparecen teorías psicoanalíticas que buscan entender el proceso autobiográfico y dentro de éstas se encuentra la feminista que explora la diferencia femenina a través de la autoescritura.

Como lo señala Alica Morero en *La autoficción en España*, poco importan ya posturas tan radicales como la de Phillippe Lejeune que le da al discurso autobiográfico un estatus único y privilegiado dentro de los géneros literarios y se establece un pacto casi de tipo legal entre el autor y el lector, o aquellas como la de Paul De Man que le niegan tajantemente el carácter de género ante una imposibilidad de representación del sujeto, si al fin y al cabo lo que interesa es

que independientemente de cómo cada escritor quiera o crea que debe hacerlo, lo que une a los autobiógrafos de todos los tiempos y culturas es la intención de plasmar la propia identidad, dando forma verbal a lo vivido, en el grado y modo

que sea. Y así es leído el discurso sobre el yo, a pesar de que el receptor no ignore los límites de la representación, las deficiencias de la memoria, las conscientes ocultaciones y deformaciones que el autobiógrafo practica en su texto, y hasta el tributo que rinde a la invención en su codificación artística. (22)

Hoy en día el discurso autobiográfico es criticado desde una amplia variedad de teorías y perspectivas ya sean históricas, lingüísticas, filosóficas, psicológicas o sociales, entre otras, pero todas entendiendo el signo autobiográfico como “interrelación de lenguaje y conciencia del ser” (21). En la gran mayoría de las posturas actuales, se da por sentado la construcción del sujeto, a través de una infinidad de técnicas narrativas. El escritor forzosamente, como lo analizaremos más adelante, ante la imposibilidad de representar la realidad tal cual es y de la incapacidad del lenguaje para imitar dicho mundo, debe echar mano de la ficción para crear ese sujeto intradieгético que es el “yo”.

1.1.2. Phillippe Lejeune y el “Pacto Autobiográfico”.

Lejeune comienza su obra *Le Pacte Autobiographique* con una pregunta: ¿Es posible dar una definición a la autobiografía? El inicio de esta obra tan extensa con una pregunta nos sitúa ya en la problemática de este discurso. ¿Podemos realmente hablar de autobiografía? ¿Qué es la autobiografía? ¿Cómo podemos distinguir entre un discurso autobiográfico y otro que no lo es? ¿Cuáles son los elementos esenciales de este discurso? Estas son algunas de las preguntas que intenta resolver Lejeune. Pero volviendo al problema de la definición, Lejeune propone una y para esto, se basa en el estudio de ciertos textos autobiográficos y los analiza desde el punto de vista del lector aludiendo que fueron escritos para “nosotros como lectores y por lo tanto nosotros al leerlos, los hacemos funcionar” (Lejeune, Phillippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Ed. du Seuil, 1975, 14, traducción mía). Dicha definición es la siguiente: “Autobiografía:

Relato retrospectivo que en forma de prosa hace una persona real de su propia existencia, en el momento en que enfatiza sobre su vida individual, y en particular, sobre la historia de su personalidad.”¹ De esta definición se desprenden los siguientes elementos que pertenecen a cuatro categorías distintas:

- 1.- Forma del lenguaje:
 - a) Relato
 - b) En prosa
- 2.- Sujeto objeto del relato: vida individual, historia de la personalidad.
- 3.- Situación del autor: Identidad del autor, cuyo nombre reenvía a una persona real, y del narrador.
- 4.- Posición del narrador.
 - a) Identidad del narrador y del personaje principal.
 - b) Perspectiva retrospectiva del relato.

Lejeune afirma que toda obra que cumpla simultáneamente con las condiciones enumeradas anteriormente, constituye una autobiografía. Asimismo señala que existen géneros que se asemejan al género autobiográfico pero que al faltarles alguno de los elementos antes mencionados, no forman parte de éste. A continuación enumeraremos estos géneros así como la condición que falta y por la cual no se consideran como parte del género objeto de nuestro estudio:

- Memorias. Falta el sujeto objeto del relato.
- Biografía. Falta la identidad entre el narrador y el personaje principal.

¹ Traducción mía. « *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.* »

- Novela personal o la autoficción. Falta la identidad del autor (la cual debe necesariamente remitir a una persona real) y del narrador.
- Poema autobiográfico. No es prosa.
- Diario íntimo. Falta la perspectiva retrospectiva del relato.
- Autorretrato o ensayo. No es relato y no existe la perspectiva retrospectiva.

Esta clasificación tan tajante demuestra la meticulosidad y hasta cierto punto la cerrazón de Lejeune. Sin embargo es interesante analizar su propuesta ya que toca problemas esenciales que plantea el discurso autobiográfico.

Lejeune se pregunta sobre el cómo se puede lograr la identidad entre el narrador y el personaje en el texto autobiográfico. La identidad entre el narrador y el personaje principal en la autobiografía, dice Lejeune, se da por lo general a través del uso de la primera persona. Es lo que Gérard Genette llama la narración “autodiegética” en su clasificación de las voces del relato, la cual se basa en obras de ficción. Genette distingue que puede existir un relato a la primera persona sin que el narrador sea la misma persona que el personaje principal. Se trata en este caso, de acuerdo con Genette de una narración “homodiegética”. En sentido inverso, dice Lejeune, podemos tener identidad entre el personaje principal sin tener que utilizar la primera persona. Por lo tanto podríamos perfectamente tener un relato autobiográfico usando el “tú” o “él”, aún cuando en la práctica esto por lo general no sucede. Lejeune señala que este uso raro de la segunda y tercera persona del singular (¿o por qué no del plural, pensando en una autobiografía colectiva escrita por un grupo?) ayuda a establecer una distinción entre la persona desde el punto de vista gramatical y la identidad de la persona a la cual remite esa persona gramatical. Existen casos en los cuales la triple identificación entre el narrador, el personaje principal y el propio autor resulta compleja y a veces el lector se pregunta: “¿Quién es realmente ese yo?”.

Respecto al problema de identidad y referencia que puede resultar en ocasiones complejo, Lejeune concluye que es con relación al nombre propio que deben situarse los problemas de identificación en la autobiografía. En el nombre propio se conjuntan persona y discurso antes de articularse en la primera persona. Para ilustrar esta idea pone el ejemplo de un niño que habla de sí mismo en tercera persona, nombrándose con su nombre propio antes de descubrir que también él mismo puede usar la primera persona. Ese “yo” reenviará en todos los casos a un nombre propio. Asimismo la firma del autor de un texto, es decir el nombre que aparece en la portada, remite al narrador y al autor. Para Lejeune la triple identificación (autor, narrador y personaje) es esencial para que podamos hablar de autobiografía. Es por eso que denomina “novela autobiográfica” (*Le Pacte* 25) a toda obra de ficción en la cual el lector establece una identidad entre el autor y el personaje, aún cuando el propio autor ha decidido negar esta identidad o por lo menos no afirmarla. Para Lejeune, “en la autobiografía no hay grados: es todo o nada” (25). Como vemos la postura de Lejeune es muy rígida en este aspecto y creemos que este es uno de los puntos más discutibles de su tesis, ya que como analizaremos más tarde, el discurso autobiográfico es un discurso mimético, representativo de ese yo, y por lo tanto ficticio. Para Lejeune, la diferencia entre una autobiografía y una novela autobiográfica estriba precisamente en el pacto autobiográfico que se establece en la primera, y que no existe en la segunda. Este pacto autobiográfico entre autor y lector, consiste en la afirmación en el texto de la triple identidad, autor, narrador y personaje, y que finalmente remite al lector al nombre propio del autor que aparece en la portada del libro. Existen para Lejeune distintas formas de establecer el pacto autobiográfico siendo el elemento esencial en todas ellas la intención del autor de validar su firma. Una ficción autobiográfica, dice Lejeune, puede parecer exacta, por ejemplo cuando el lector establece una conexión o similitud entre el personaje y el autor, de la misma forma que

existen autobiografías que pueden ser inexactas, es el caso de cuando existen diferencias entre el personaje y el autor, pero estas son cuestiones de hecho que no afectan a aquellas cuestiones de derecho, es decir al tipo de contrato entre el autor y el lector. Para Phillippe Lejeune la intención del autor fundamenta el pacto autobiográfico. Esta intención de identidad tiene que ser auténtica y fidedigna. Por su parte el lector debe de aceptar el contrato, es decir, hacerse sabedor que lo que está leyendo constituye una autobiografía en donde se da la triple identidad a la que nos hemos referido previamente. Esta identidad, nos dice Lejeune, se puede dar de dos formas. La primera se da de manera implícita a través de la liga autor-narrador y que resulta del pacto autobiográfico y que a su vez puede presentar dos modalidades: La primera consiste en el uso del título que reenvía necesariamente al nombre del autor (ejemplo: *La historia de mi vida, autobiografía*, etc.). Existen también casos en los cuales el lector identifica la identidad autor-narrador-personaje sin que se dé un título que se refiera a la vida del autor o sin una declaración previa del autor, en un prólogo o nota marginal. Este es el caso de obras como *Les mots* de Jean-Paul Sartre. La segunda puede ser un prólogo en donde el narrador se dirige a su lector en tanto autor del texto y por lo tanto, no queda ninguna duda sobre la identidad narrador-autor ya que el lector hace una asociación del “yo” del texto con el nombre propio que aparece en la portada. Por otro lado, esta triple identidad puede darse de forma explícita (patente) cuando el nombre que se da el narrador, coincide con el del autor del texto.

Asimismo, nos dice Lejeune, a la par de un pacto autobiográfico existe un pacto referencial en la autobiografía. La fórmula para este pacto no sería la de “ese yo se refiere a mí que firmo la obra” sino a “juro decir la verdad y nada más que la verdad” (36). Si bien es cierto que rara vez el pacto referencial sería así de tajante y abrupto, éste constituye una prueba suplementaria de honestidad del autor. Esto no quiere decir que necesariamente todo el

enunciado autobiográfico tenga que sujetarse a un examen riguroso en cuanto a su veracidad (de todas formas esto sería imposible de comprobar), sino que lo que importa es la intención honesta del autor y su voluntad de representar su realidad de las cosas (por supuesto que no existe una realidad, y el propio concepto de realidad resulta problemático pero para los efectos de la exposición de la tesis de Lejeune utilizaremos este concepto de realidad), es decir, una forma de representación o expresión de ciertos referentes o percepciones. La intención del autor de contar “su verdad” predomina frente a la exactitud del relato mismo. Lejeune llama auténtica a la relación interna derivada del uso de la primera persona en el relato personal. Una de las diferencias entre la autobiografía y la biografía para Lejeune, estriba precisamente en que en la primera el elemento esencial del pacto consiste en la autenticidad del relato, y en cambio en la segunda lo primordial es la exactitud y la intención de representar la realidad.

Por último, señala Lejeune, es esencial la función que juega el lector en la autobiografía. El pacto no podría ejecutarse sin la presencia del lector que lo acepta y le da validez. Si no existe esa confianza por parte del lector de que lo que está leyendo es producto de una actitud honesta y auténtica, el pacto no tiene razón de ser y por lo tanto el discurso autobiográfico pierde su intención original.

1.1.3. La autobiografía desde la perspectiva deconstruccionista.

Como se esbozó al inicio de este trabajo, los deconstruccionistas toman la postura inversa frente al relato autobiográfico. No sólo le niegan el carácter de género, sino que ponen en tela de juicio las bases sobre las cuales se habían fundado los estudios críticos acerca de la autobiografía. Analizaremos en una primera instancia la postura de Paul De Man en *Autobiography as De-Facement*. Para De Man, buscar definiciones genéricas a un discurso que plantea una serie de problemas y en donde cada caso concreto parece ser una excepción a la

norma, resulta ocioso (De Man, Paul. *Autobiography as De-Facement* en *Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984, 68). Como sabemos, los deconstruccionistas por lo general son muy escépticos respecto a las clasificaciones y definiciones, ya que éstas son el reflejo de un pensamiento fonofalologocéntrico. Para ellos, el englobar y etiquetar la autobiografía dentro de un solo género resulta problemático desde el punto de vista conceptual, teórico y práctico. Para De Man más que la circunscripción a un determinado género literario, resulta interesante confrontar la autobiografía y la ficción. De Man coincide con Lejeune en el sentido de que

la autobiografía depende de hechos actuales y potencialmente verificables en una forma mucho menos ambivalente que en la ficción de la misma forma que pertenece a un modo de referencialidad, representación y diégesis más sencillo. La autobiografía puede contener fantasmas y sueños, pero esas desviaciones de la realidad quedan plasmadas en un sujeto único cuya identidad está definida por la irrefutable legibilidad de su nombre propio [...] Pero, ¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de la referencia de la misma forma que una fotografía depende de su objeto o un retrato de su modelo? (Traducción mía, *Autobiography* 68-9)²

Como vemos en esta cita si bien De Man acepta que la autobiografía tenga un referente cuestiona la representación de ese sujeto que escribe la autobiografía, es decir del “yo”. Para De Man, el autor en la autobiografía se encuentra constreñido a utilizar los métodos del autorretrato, y por ende la representación de su propia persona está limitada a los recursos de representación,

² “*Autobiography* seems to depend on actual and potentially verifiable events in a less ambivalent way than fiction does. It seems to belong to a simpler mode of referentiality, of representation, and of diegeses. It may contain lots of phantasms and dreams, but these deviations from reality remain rooted in a single subject whose identity is defined by the uncontested readability of his proper name. [...] But are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject or a (realistic) picture on its model?” *Autobiography*, 69-9.

en este caso al lenguaje. Al considerar la mimesis como un método de figuración, De Man se pregunta si es el referente el que determina la figura representada o más bien lo contrario, es decir que la figura representada esté basada en una ilusión de referente (69). Esta ilusión de referente es finalmente una creación, de la misma forma que en la novela histórica el autor va creando el referente al momento de crear el referido, es decir la obra literaria. Este argumento por sí solo destruye la tesis de Lejeune que afirma que la autobiografía se refiere a hechos reales y, hasta cierto punto, comprobables. Al poner en tela de juicio el referente e incluirlo en el campo de la ficción, De Man rompe los límites entre la ficción y la autobiografía y afirma que no puede existir una distinción tajante (como lo pretendía Lejeune) entre esos dos discursos (De Man nunca habla de géneros en el caso de la autobiografía). De Man concluye que la autobiografía no es un género ni un modo, sino una figura de lectura o de entendimiento que ocurre, en cierto grado, en todos los textos (70). El momento autobiográfico ocurre cuando existe una alineación entre los dos sujetos involucrados en el proceso de lectura, a través del cual cada uno se determina por mutua sustitución reflexiva. Esta estructura implica diferencias al igual que semejanzas, ya que ambos dependen del intercambio sustitutivo, el cual a su vez constituye el sujeto. Esta estructura especular se encuentra interiorizada en un texto en el cual el autor se declara a sí mismo como el sujeto de su propio entendimiento. De Man coincide con Genette en el sentido de que

el momento especular no es una situación o un evento que se pueda ubicar en la historia, sino que es la manifestación, en el nivel del referente, de una estructura lingüística. El momento especular que forma parte de todo entendimiento, revela su estructura tropológica que sustenta todo acto cognoscitivo, incluyendo el conocimiento de uno mismo. La autobiografía en este sentido resulta interesante

no porque revele un auto conocimiento confiable, de hecho no lo hace, sino que demuestra la imposibilidad de clausura y de totalización (es decir la imposibilidad de devenir, *coming into being*) de todos los sistemas textuales elaborados a base de sustituciones tropológicas. (La traducción es mía, *Autobiography* 70-71)³

Por otra parte, De Man critica la postura de Lejeune al señalar que para él la identidad de la autobiografía no es solamente figurativa y cognoscitiva, sino contractual. Esta identidad está basada no en tropos, como lo proponen los deconstruccionistas, sino en actos de habla (*speech acts*). Para Lejeune, dice De Man, el nombre que aparece en la portada no es el nombre propio de un sujeto capaz de autoconocimiento y entendimiento, sino la firma, la que da al contrato la autoridad legal, mas no epistemológica. Para De Man, el hecho de que Lejeune use indistintamente nombre propio y firma, marca la confusión y complejidad del problema.

De Man en su ensayo *Autobiography as De-Facement* hace un estudio de la autobiografía utilizando como ejemplo el trabajo *Essays upon Epitaphs* de Wordsworth, para demostrar que el discurso autobiográfico es un discurso de la auto-restauración (*self-restoration*), mismo efecto que produce la prosopopeya al darle vida o rostro a lo inanimado. En este ensayo de Wordsworth, nos dice De Man, la piedra en donde está escrito el epitafio es un “nombre desnudo” y el texto es leído por el sol. En esta espléndida metáfora, el poeta explica la función de la prosopopeya, que una vez leída por el sol, adquiere una voz propia. “Se pasa del sol al ojo y finalmente al lenguaje como nombre y como voz” (Derrida, Jacques. *Memorias para Paul De Man*. Barcelona: Gedisa, 1998, 39). Es la figura de la prosopopeya la que completa la metáfora del sol y cierra así el espectro tropológico iniciado por la figura del sol. La prosopopeya

³ “... the specular moment is not primarily a situation or an event that can be located in a history, but that it is the manifestation, on the level of the referent, of a linguistic structure. The specular moment that is part of all understanding reveals the tropological structure that underlies all cognitions, including knowledge of self. The interest of autobiography, then, is not that it reveals reliable self-knowledge-it does not- but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions” (*Autobiography As De-Facement* 70-71).

constituye la ficción, la creación que da voz a lo que no tiene voz y nombre propio a ese “nombre desnudo”. En esta metáfora “la voz cobra boca, ojo y finalmente rostro, una cadena que está manifiesta en la etimología del nombre del tropo, *prosopon poiien*, conferir una máscara o rostro (*prosopon*)” (39). Del estudio comparativo del ensayo de Wordsworth sobre los epitafios, que es a su vez un epitafio de Wordsworth, De Man concluye que la prosopopeya es el tropo de la autobiografía a través de la cual nuestro nombre, como en el poema de Milton, se vuelve inteligible y memorable como un rostro. Esto es precisamente, nos dice De Man, lo que hace la autobiografía, “dar y quitar rostros con *face* [encarar, arrostar] y *deface* [mutilar], figura, figuración y desfiguración” (*Autobiography* 76). Para De Man, la figura dominante tanto en el discurso epitáfico como en el autobiográfico es la prosopopeya, es decir la “ficción de la voz-de-ultratumba, una piedra sin letra dejaría al sol suspendido en la nada” (77). Derrida en *Memorias para Paul De Man*, comenta sobre esta idea al señalar que “esta ficción de voz (refiriéndose a la prosopopeya), esta *voz ficcional*, dirá más tarde Paul De Man, cobra la forma de una *interpelación*. A partir de su demostración, sólo citaré esta suerte de teorema de la prosopopeya, el cual figuradamente nos interpela, nos mira, nos describe y nos prescribe... y lo que él (De Man) nos recuerda es que la prosopopeya sigue siendo una voz ficcional” (Derrida 38).

En su ensayo, *Autobiography as De-Facement*, De Man concluye que al ser el lenguaje una figura (ya sea metáfora o prosopopeya), no puede ser la cosa tal cual es, sino únicamente la representación, la imagen de la cosa. En este sentido el lenguaje es privativo. Esto nos lleva a la conclusión de que la autobiografía no puede ser, como lo dice Lejeune, la vida del autor, o tener necesariamente un referente “real”, sino que el discurso autobiográfico es en este sentido, una ficción, una construcción que hace el autor de su vida, y como representación de ésta constituye un acto puro de ficción.

Derrida en su obra *Memorias para Paul De Man*, retoma las ideas de De Man en torno a la autobiografía, pero desde el punto de vista de los efectos que produce en la memoria. Refiriéndose al problema de la memoria que no abordaremos en este momento, dice que “todo lo que inscribimos en el presente vivo de nuestra relación con los otros ya lleva, siempre, la signatura de *Memorias- de- ultratumba*” (40). Así como la memoria o remembranza del otro, nos dice, vive y se inscribe en nosotros mismos, ya que no podemos hablar de memoria de otro sino a partir de nuestro propio *self*, lo mismo sucede al realizar una autobiografía. El autor de la misma, al recordar su pasado o su vida, está inscribiendo ese “yo” ficcional, ya que como comentamos anteriormente, constituye una representación y por lo tanto no puede plasmar la realidad tal cual es, de la misma forma en que traemos en nuestro propio ser la memoria del “otro”.

1.1.4. La autobiografía como relato ficcional. La autoficción.

Como hemos podido analizar con anterioridad, no podemos hablar de autobiografía como un género hermético y totalmente distinto a la ficción, tal y como lo pretendía Lejeune. Por otra parte tenemos que reconocer que el discurso autobiográfico presenta particularidades que tampoco podemos englobar dentro de un discurso ficticio tradicional. Una de estas particularidades, es que en el discurso autobiográfico se presenta la ficcionalización del “yo” y no de cualquier otro personaje. Como hemos podido analizar anteriormente, el autor de la autobiografía está construyendo ese “yo” (narrador-personaje-autor en términos de Lejeune) a través de la ficción. Esta ficcionalización del yo puede ser más o menos consciente. Hay autores que sabiendo que la representación de sí mismos no podrá apegarse nunca a la supuesta realidad, y que por lo tanto la ficción resulta inevitable e innegable, optan por designar su obra como novela autobiográfica. Algunos críticos literarios como Alicia Morero de la Iglesia en su libro *Autoficción en España* han denominado a la novela autobiográfica como “autoficción” que se

“interpreta como ficción del autor sobre sí mismo” (Morero 14). En estos casos la ficcionalización del yo es conciente y voluntaria, ya que se echa mano de forma deliberada, de recursos narrativos ficcionales. Existen otros casos, como lo es el de la obra que nos ocupa *Moments of Being*, en donde la ficcionalización del yo no se realiza de manera tan conciente y voluntaria como en una novela autobiográfica. Alicia Morero señala que es importante distinguir entre la novela autobiográfica y el discurso autobiográfico propiamente dicho (aunque sabemos que éste necesariamente va a contener elementos de ficcionalización). Lo más importante para el escritor de la novela es el esteticismo que se busca a través de la configuración de la obra. Sin embargo, existen autobiografías en donde se da una intención específica, un compromiso autobiográfico del autor frente a su(s) lector(es), y en donde se pretende representar una enunciación sobre sí mismo a través de un modo directo. Lo que pretende muchas veces el autor autobiográfico es la asimilación intelectual de los contenidos de la obra por parte del lector y no el fin estético.

1.2. La literatura epistolar.

1.2.1. La novela epistolar.

Las novelas epistolares, también denominadas “cartas-novelas” (*letter novels*) se caracterizan por ser narradas en parte o en todo a través de cartas escritas por los personajes. Los orígenes de la literatura epistolar remontan al poeta romano Ovidio (43 a.C.- 17 D.C.), así como en el autor helénico Alciphron (segundo o tercer siglo D.C.) La ficción epistolar tuvo su auge a finales de los siglos XVII, XVIII y principios del XIX, en la medida en la cual contribuyó al desarrollo de la novela moderna. Muchas obras literarias de la época fueron escritas bajo la forma de cartas, incluyendo las *Lettres d’une Péruvienne* (Cartas de una mujer peruana) de Madame de Graphigny en 1747, *Clarisa* de Samuel Richardson (1748), *Julie ou La nouvelle*

Héloïse (Julia o la nueva Eloisa) de Jacques Rousseau (1761), *Die Leiden des jungen Werthers* (Los sufrimientos del joven Werther) de Goethe (1774), *Les liaisons dangereuses* (Relaciones peligrosas) de Choderlos de Laclos (1782), y *Ultime lettere dei Jacopo Ortis* (Cartas a Ortis) de Jacopo Ortis (1802). Estas novelas tuvieron un enorme éxito cuando las publicaron por primera vez y continúan siendo leídas y estudiadas por académicos y el público de lectores en general. Muchos de los grandes novelistas del siglo XIX, de Jane Austen a Fedor Dostoievski, usaron el género epistolar para sus primeras obras u otros experimentos, antes de escoger la forma del narrador omnisciente en gran parte de su obra. A finales del siglo XX, esta forma de escritura fue particularmente adoptada por autoras feministas del mundo entero. La autora portuguesa Maria Velho da Costa escribió sus *Novas cartas portuguesas* (Nuevas cartas portuguesas) en 1972 en respuesta a las *Cartas portuguesas* de Mariana Alcoforado y Noel Bouton Chamilly (1669). La autora italiana Dacia Maraini publicó *Lettere a Marina* (Cartas a Marina) en 1981, y las estadounidenses Anna Castillo y Alice Walker, publicaron *The Mixquiahuala letters* (Cartas de Mixquiahuala) y *The color purple* (El color púrpura), en 1986 y 1982 respectivamente. También tenemos el caso de la escritora senegalesa, Miriami Ba con *Une si longue lettre* (Una carta tan larga) de 1981 y la autora taiwanesa Li Ang con *I feng wei chi ti ching shu* (Una carta de amor sin aroma) de 1986.

El problema de clasificar a la novela epistolar como un género estriba en que se dejarían fuera muchos escritos que no son novelas. Por ejemplo, algunos importantes y antiguos escritos epistolares, no son propiamente novelas, sino que están contruidos bajo la estructura del *Decamerón* en donde existe una multiplicidad de cartas que son leídas y contadas a determinado grupo. Curiosamente la obra que se ha denominado la primera novela epistolar, *Roman des lettres* (Novela de cartas) de Abbé d'Aubignac, más bien cae en la categoría de ficción epistolar

más que en la de novela epistolar propiamente dicha. Se presentan dos principales dificultades al clasificar una obra como novela epistolar: la primera consiste en determinar cuál es la proporción de cartas que se necesita en la extensión de la obra para que se pueda clasificar como novela epistolar, así como la forma de distinguir entre una novela epistolar y una novela bajo la modalidad de memoria o de diario.

Robert Adams Day en 1966, describe otros géneros similares a la novela epistolar: el drama, la autobiografía, el diario, las “verdaderas” cartas y el periódico. Elizabeth MacArthur (1990) sugiere que a principios de la etapa moderna, ciertos autores preferían utilizar la forma epistolar por su preocupación de crear sentido y cuestionar diversos temas a través de formas plurales y fragmentarias como enciclopedias, diálogos y cartas.

Hay ficciones en las que se utiliza un modo mixto, en el cual se mezclan cartas con otras formas de narrativa. *Kufсах shekhorah* (Caja negra) de Amos Oz (1986) contiene, además de cartas, telegramas, reportes de investigadores privados, postales seleccionadas por un científico político referentes al tema del fanatismo religioso, así como reseñas del libro que resulte. También tenemos el caso de *Love letters between a Nobleman and his sister* (Cartas de amor entre un Don y su hermana) de Aphra Behn (1683-1687), quizás la primera novela epistolar en el idioma inglés, en donde toda la primera parte consiste en cartas, mientras que la segunda parte contiene cartas que fueron integradas en la narrativa en tercera persona y la tercera parte no contiene ninguna carta. En la ficción renacentista, como *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (1492), se incluyen cartas en casi cada página de la obra, pero utilizando la tercera persona como voz narrativa. Las cartas son ilustrativas y sustituyen el diálogo entre los personajes, mas no funcionan como trama. Un problema inverso ocurre cuando una obra completa comienza por una carta (por ejemplo, querido...), pero que no está dividida en cartas individuales en donde no se

encuentran otras características de literatura epistolar. Es el caso de la obra picaresca *El Lazarillo de Tormes* (1554) que es una deposición dirigida a un magistrado. La historia de Lazarillo constituye un alegato, una forma que empieza con una carta a un juez. Sin embargo se trata de un relato en tono familiar, semejante al lenguaje oral, más que un relato formal que contiene un documento legal. Es por esta razón que normalmente no se considera al *Lazarillo* como novela epistolar.

La novela epistolar comparte, junto con el diario o las memorias, un enfoque en la subjetividad y la libre auto expresión a través del lenguaje, y tiene entre otros, el objetivo de poner a la narrativa en un contexto social determinado. Las colecciones de cartas y diarios se presentan frecuentemente al público como recopiladas, intercambiadas, editadas y publicadas. En otras palabras, valen por sí mismas, tienen su origen propio. En cambio, la novela epistolar enfatiza en estos temas de manera dialogal, a través de un intercambio de cartas, puntos de vistas y perspectivas, a diferencia de la novela/diario en donde el tema principal se centra en la interioridad de un personaje/narrador. Sin embargo, por lo general se mezclan las dos formas. La obra *Memories of Emma Courtney* de Mary Hay (1796), está escrita como memorias de la vida de una heroína, y estas memorias aparecen bajo la forma de una carta enviada a su hijo Augusto Harley para revelarles los misterios de su verdadero parentesco. Otro ejemplo, quizás más conocido es el de *Los sufrimientos del joven Werther*, en el cual Werther escribe largas cartas a su amigo Wilhelm, pero cuyas respuestas de éste último no son reveladas, aún y cuando se infiera algo de ellas por el lenguaje utilizado por Werther. A medida que Werther se obsesiona cada vez más de su amor por Charlotte y por su propia muerte, las cartas van perdiendo progresivamente su orientación dialogal hacia el lector, y no son enviadas. Lo que empezó como una novela epistolar, se vuelve una novela/diario.

El origen más antiguo de la ficción epistolar surge desde el autor griego Alciphron, sin embargo se trata de pequeños fragmentos de prosa, a veces sin ninguna conexión entre ellos, que pretendían ser cartas auténticas de granjeros y pescadores atenienses. Ovidio compuso la *Heroidas* en el siglo XV a.C., una colección de poéticas epístolas escritas por mujeres históricas o místicas a sus amantes ausentes (e.g. Penélope a Ulises, Dido a Ateneas). Los textos de Ovidio, al igual que los de Alciphron, no se relacionan entre sí, y están escritos en verso en vez de prosa. Sin embargo, dichos textos tuvieron una enorme influencia en la novela epistolar a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Por otro lado las *Cartas portuguesas* de Gabriel de Lavergne Guilleragues (1669), se toma erróneamente como el primer ejemplo de la novela epistolar. La obra consiste en una colección de cinco cartas de una monja portuguesa a su amante, un oficial francés, y relatan con un lenguaje apasionado que es una reminiscencia de las heroínas de Ovidio, sus sentimientos de amor, odio y venganza, y que simultáneamente representan una “cura” para la trágica dependencia de la monja. Desde su publicación anónima, la obra ha sido estudiada como auténtica aunque ahora la academia la considera como ficción.

Por el otro lado, los avatares de Alciphron, son sátiras que enmarcan cartas en un contexto de lectura. La obra *Il corriero svagliato* de Ferrante Pallavicino (1641) es una de las primeras obras de este género, que produjo varias imitaciones en el siglo siguiente. En la obra de Pallavicino, un príncipe italiano intercepta el correo de un rival para obtener información política. Deja a cuatro de sus cortesanos a examinar los contenidos no políticos de las cartas. Las cartas revelan un mundo de oportunismo e inmoralidad que los cortesanos comentan a lo largo de la obra.

Lo que hoy se conoce como novela epistolar por lo general se refiere a relatos de amor entre diversos personajes cuya relación es casi siempre trágica. Esto es cierto para las obras

maestras de la literatura epistolar de los siglos XVII, XVIII y XIX. Bajo estos parámetros, la obra *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura (1548), puede ser considerada como la primera novela epistolar. La prosa de Segura nos relata la historia de amor entre un hombre y una mujer soltera, cuyo amor sólo puede ser expresado a través de la escritura, ya que el hablar con ella resulta imposible. Los hermanos de la mujer, al descubrir las cartas y ver que el autor de ellas no es un candidato idóneo para su hermana, deciden mandarla a un convento, desde donde ella continúa escribiendo a su amante.

En Norteamérica la ficción epistolar dio un auge particular a la novela, ya que proporcionó un contexto moral a la ficción, que la novela por sí misma no tenía. Las obras de Samuel Richardson son un ejemplo de lo anterior. Las primeras obras de ficción americanas, utilizaban la forma epistolar para presentar imágenes negativas de lo que pudiera suceder a aquellos que se desviaran del camino de la propiedad privada. Otra obra considerada por algunos como la primera novela americana, *The power of sympathy* de William Hill Brown (1789), también es epistolar.

Los estudios críticos de la ficción epistolar suelen dividirla en tres categorías: la bibliográfica-histórica, la formalista y la sociopolítica. Los críticos norteamericanos Frank Singer (1933) y Robert Adams Day (1966), dan una aproximación similar a la forma epistolar, a la que denominan “revolucionaria.” Day habla de una “forma de transición” de la novela epistolar en donde las cartas representan de un 5 a 30 por ciento de la obra. Esta estructura, comenta, es preparatoria de lo que consituiría la novela epistolar pura, por decirlo de alguna forma, la cual prepara a su vez las narrativas de autores como Jane Austen, Charles Dickens y Honoré de Balzac. Bernard Bray (1967) propone que la novela epistolar del siglo XVII nació cuando los autores que fueron educados con manuales escritos bajo la forma de cartas, unieron algunas de

las formas de esas cartas de instrucciones, con el fin de crear la mimesis de un autor de cartas. De acuerdo con este crítico, la novela epistolar fue creada prácticamente por accidente, y una vez que se fue desarrollando la narrativa por cartas, ésta pasó de ser monolítica (un solo autor) a polifónica (múltiples autores de cartas). Laurent Versini, crítico francés (1979), coincide con esta teoría y señala que la novela epistolar emerge como un subgénero cuando se pasa de un solo sujeto-escritor (de cartas) para los manuales epistolares franceses, a una polifonía y una visión caleidoscópica de la realidad. Choderlos de Laclos en su obra *Les liaisons dangereuses* toma la polifonía y la vacía de su contenido. Laclos niega la función mediática y reveladora de la carta, ya que en su obra la carta no dice nada sobre el mundo ni revela los deseos del remitente, a menos que el autor de la carta sea un escritor un tanto torpe. En la obra de Goethe, *Los sufrimientos del joven Werther*, la carta se torna más bien en una especie de diario, ya que no existe la contestación de dichas cartas, como es el caso del escrito de Virginia Woolf “Reminiscences”, en donde dirige la memoria-carta a su sobrino. En general Singer y Day, así como Bray y Versini no profundizan en el contexto social de la ficción epistolar. Para ellos la literatura epistolar tiene sus propias leyes formales que sus mejores productos agotan, causando que éstas se mezclen con otras formas narrativas.

Los historiadores literarios atribuyen el abandono de la novela epistolar en el siglo XIX a un desarrollo de mejores técnicas narrativas que evitan la torpeza, redundancia y ocasionales absurdos que puede presentar la ficción epistolar. Por ejemplo, los críticos han estudiado con cierto divertimento, las curiosas situaciones en las cuales se escriben cartas en las novelas epistolares: Valmont, personaje de las *Liaisons dangereuses* obtiene una satisfacción irónica al usar la espalda de una de sus amantes como mesa de escritura. La heroína de Richardson, *Clarissa* es encerrada en un cuarto vacío por su familia, y consigue obtener papel y pluma para

escribirle a Anna Howe. Se da por entendido que dichas aberraciones son más bien producto de defectos de la técnica epistolar más que ensayos para mostrar el encierro de los personajes. La novela epistolar también se utilizó para contrastar el poder de la escritura sobre el diálogo, así como para mostrar y hasta ridiculizar en ciertas ocasiones, la fascinación de la época por una nueva *techné*. De la misma forma se puede también criticar la fascinación por el narrador omnisciente en el siglo XIX. Aún cuando el personaje de la ficción epistolar escribe de una forma superhumana, su entendimiento y saber se encuentran limitados al de un ser humano, a diferencia del narrador omnisciente que es una especie de dios que todo lo sabe. Como nuestras propias vidas, las novelas epistolares pueden no tener narrador, ya que las cartas escritas simultáneamente comprenden elementos de la trama, y sólo se vuelven narraciones cuando son “leídas o escuchadas” por el lector de la novela. Es importante señalar, como lo comenta otra crítica literaria, Elizabeth MacArthur: “que más que criticar a la literatura epistolar por su falla de pertenencia a definiciones comúnmente aceptadas de la narrativa, nosotros ponemos en cuestión estas definiciones” (Schellinger, Paul, ed. *Encyclopedia of the Novel*. Vol. I. London: Fitzroy Dearborn Publishers, 387).

La literatura epistolar se ha estudiado también desde la perspectiva del género así como desde el punto de vista de la investigación de corte sociopolítico. Ensayos realizados por las críticas norteamericanas Kauffman (1986), Jensen (1995), Ruth Perry (1980) y Elizabeth C. Goldmith (1989), exploran las complejas relaciones de género que se presentan en la producción epistolar. Todos estos estudios parten del análisis histórico cuya primera fuente, como lo analizamos anteriormente, se remonta a Ovidio. Para estos críticos la evolución de la carta familiar se convirtió en un género literario en donde se les permitía a las mujeres sobresalir, siempre y cuando su campo se restringiera a algunos estereotipos literarios y culturales, como el

del amado abandonado. Así fue como la novela epistolar se volvió un importante vehículo cultural para dar voz a las mujeres, tanto como personajes como autoras. La literatura occidental nunca había producido tal cantidad de personajes realistas y elocuentes en la literatura epistolar, empezando con Mariana (la monja portuguesa de *Cartas Portuguesas*), seguida de Pamela y Clarissa de Richardson, la princesa peruana de Graffigny, Julie de Rousseau y Madame de Merteuil de Laclos.

Sin embargo las dimensiones sociopolíticas de la literatura epistolar no se restringen a cuestiones de género. Gran parte de la fuerza de la literatura epistolar deriva de la utilización de las cartas en las instituciones legales, económicas y políticas, así como de su uso como fuente de noticias. Los estudios epistolares no han estudiado a fondo estos temas y su influencia en la novela epistolar. La crítica inglesa Favret (1993) y su compatriota Nicola Watson (1994) han realizado interesantes estudios en torno a la construcción de la historia política de la carta, sobre todo en Inglaterra, durante y después de la revolución francesa, así como los efectos que produjeron en la literatura epistolar.

1.3. El diario.

Antes de entrar al análisis teórico-literario de lo que constituye un diario, y en específico el diario íntimo (es importante resaltar que se toma el término íntimo tal y como lo define Nora Catelli en su ensayo titulado *El diario íntimo: una posición femenina* en *Revista de Occidente* número 184. Madrid: 1996, como “aquello más interior que define la zona espiritual reservada de una persona o grupo”), para distinguirlo de otro tipo de diarios como pueden ser los de viaje por ejemplo, es conveniente analizar brevemente la historia de este género literario. Para algunos autores, el diario es quizá, el único género verdaderamente nuevo desde Aristóteles (Freixas, Laura, *El auge del diario íntimo en España* en *Revista de Occidente*). Antes existían diarios, pero

éstos no tenían la característica de intimidad. Como ejemplo tenemos el diario de Colón, el del médico de Luis XIII, del rey Eduardo VI, entre otros. Así como estos diarios tienen una modalidad de tipo crónico, en donde se realizan anotaciones, notas de viaje e impresiones, los diarios íntimos tienen una modalidad de confesión. De hecho resulta muy difícil trazar la línea entre lo que constituye un diario íntimo y una confesión, desde el punto de vista de los géneros literarios. La obra de corte confesional más conocida en la literatura universal es *Las confesiones* de Jean Jacques Rousseau. Según Laura Freixas, el verdadero diario íntimo se inicia a partir de la reforma religiosa en Inglaterra. De aquí surgen autores como Pepys, Wesley, Swift y Bosell, así como en Francia después de la revolución (Maine de Biran, Joubert, etc.). Durante los siglos XIX y XX seguirá desarrollándose el género sobre todo en los dos países mencionados, Francia e Inglaterra, y en menor medida en Suiza, Rusia y Estados Unidos, hasta finalmente convertirse en un género literario trabajado principalmente por autores como Amiel, Constant, Stendhal, Lord Byron, Walter Scott, Carlyle y Tolstoi. Estos autores, salvo por el caso de Amiel que ignoraba que su diario se fuera a publicar algún día, sabían que sus trabajos íntimos serían puestos en algún momento a la luz pública. Por el otro lado, tenemos autores como los Goncourt, Katherine Mansfield, la propia Virginia Woolf, Anais Nín, Simone de Beauvoir, André Gide, Witold Gombrowicz y Julien Green, quienes escribieron sus diarios con la intención explícita de publicarlos. Aquí cabe mencionar de que esto es cierto para algunos diarios de Virginia Woolf, ya que en el caso de la obra póstuma que analizaremos en este trabajo, *Moments of Being*, Woolf nunca manifestó la intención de publicar dichas memorias, que como veremos, algunas de ellas corresponden a la estructura del diario.

Para otros autores como Alain Girard, los orígenes del diario íntimo pueden situarse alrededor de los años 1800, antes de la eclosión romántica. Su nacimiento es el resultado del

encuentro entre las dos corrientes dominantes que impregnan el pensamiento y sensibilidad de esa época: por un lado, la exaltación del sentimiento y la moda de las confesiones, siguiendo las huellas de Rousseau; por el otro, la ambición de los ideólogos de fundar la ciencia del hombre sobre la observación, colocando la sensación en el origen del entendimiento, de acuerdo con Locke, Helvetius y Condillac.

Para Girard, los primeros redactores de diarios íntimos importantes, Maine de Biran, Benjamin Constant, Joubert, Stendhal, todos nacidos en el siglo XVIII, no tuvieron otra ambición, en un primer momento, que la de comprender las operaciones del espíritu, plasmar las relaciones de lo físico y lo moral, y en general un mayor conocimiento del hombre. Tras un siglo de negación, nos dice Girard, estos autores descubren en el fondo de sí mismos una inquietud y una emoción de naturaleza religiosa. La observación interior se transforma en algunos casos, en examen de conciencia. Finalmente la escritura secreta del diario sale poco a poco de la sombra a partir de 1850 a través de la publicación de numerosos textos póstumos. Es así como reflexiones que en principio sólo estaban destinadas a sus autores, se dan a conocer al público de lectores. La mayor parte de los temas actuales del pensamiento contemporáneo se encuentran esbozados en los diarios póstumos del siglo XIX: la reflexión sobre lo que constituye el yo, la individualidad frente a lo colectivo, la multiplicidad del yo, el sentimiento del absurdo que puede llegar a producir la reflexión profunda del yo y del sentido de la vida, el amor y el odio hacia uno mismo, son algunos de los rasgos del pensamiento contemporáneo, que ya esbozaban los autores de diarios íntimos del siglo XIX. Por otra parte, fuertes motivos de orden existencial han motivado a gran parte de los diaristas, desde Biran a Constant, Vigny o Amiel. De acuerdo con Alain Girard, los escritores del siglo XX han tomado esta misma idea de conciencia y de autoconocimiento para hacer más viva la experiencia del yo tal y como la vivieron los intimistas del siglo XIX. El

diario íntimo finalmente expresa la interrogación del individuo frente a su nueva posición en el mundo. En este sentido el diario aparece como un rasgo característico de una sociedad, como síntoma de una época.

Para Nora Catelli (*El diario íntimo: una posición femenina en Revista de Occidente*), desde el significado múltiple de lo íntimo, el modelo de recogerse en la intimidad para escribir un diario, no implica la búsqueda de placidez, sino al contrario, un encierro contradictorio, angustioso y amenazante, aunque ya no religioso, y como tal, análogo de actitudes y costumbres femeninas en paralelo desarrollo histórico. Hay que recordar, nos dice Catelli, que para las mujeres escribir un diario había sido, primero por razones institucionales y religiosas, luego por razones laicas, “encerrarse a solas con aquellas fuerzas que intiman, o exigen o penetran” (Catelli 93). Para Nora Catelli, los orígenes de la escritura femenina del diario, no están basados, como lo afirman ciertos críticos, en una forma de liberación y de trasgresión, sino muy por el contrario, en el resultado de la violencia de un confinamiento, antes institucional y después imaginario, y finalmente en una interiorización del temor, que la propia palabra, intimidad, plasma.

Por eso, si existiese una característica especial, peculiar de los diarios de mujeres, posiblemente mostraría las formas más violentas de aquella fusión entre los demonios y el sujeto; delataría las zonas de la experiencia personal, privada y doméstica en que las que se expresa el temor a los demonios interiores justo en el momento histórico en que se unen definitivamente con el sujeto. (Catelli 94)

Para Catelli, muchos estudiosos del diario de mujeres, han desconocido “el carácter terrorífico que debió haber tenido el encierro doméstico de la mujer a principios del siglo XIX, cuando la ideología rousseauiana se extendió por todo el orbe occidental y quedó cristalizada en la domesticidad como cárcel, o mejor, como institución ‘total’ (Catelli 94). De acuerdo con

Catelli, algunos críticos pudieran considerar exagerado aludir al carácter terrorífico del encierro doméstico. Sin embargo cita el ejemplo de Elizabeth Barrett Browning, confinada por su padre en una habitación durante casi veinticinco años, quien escribió un par de atemorizados testimonios autobiográficos para que los leyera su padre, *My own Character* y *Glimpses into my Own Life and Literary Character*, publicados por primera vez en 1914. Catelli también comenta el caso de Mary Shelley, quien no sólo construyó en *Frankenstein* uno de los símbolos del terror al hombre nuevo del siglo XIX, sino que dedicó el grueso de sus cartas y sus diarios a mostrar su reverencia familiar y amorosa hacia Percy Shelley. Catelli señala que en ambos casos existe una materialización del miedo al confinamiento en una habitación, para el caso de Barrett, o en un cuerpo, en el caso de Shelley.

El crecimiento de la población, de acuerdo con Girard, es lo que hace que cada vez más, el interés se torne en el individuo. En un primer momento, nos dice Girard, los autores de diarios lo hacían con el fin de buscar un conocimiento objetivo y científico (caso de los diarios de viajes o los dietarios), o bien para obtener observaciones rigurosas y poder llegar a determinadas conclusiones. Pero poco a poco, esto va cambiando y el individuo se interesa cada vez más en su propio ser, y busca respuestas en ese complejo mundo del yo.

Girard también menciona que una de las razones del auge del diario íntimo durante el siglo XIX se debe a que muchos autores, concientes de la dificultad que representa la escritura, utilizaban el diario como un boceto de sus obras, y en este sentido el diario íntimo les permitió descargar la difícil tarea de la escritura, contándola. Para Girard el diario íntimo define la propia existencia del ser humano y contrarresta el sentimiento de evanescencia, causado por una sociedad cada vez más impersonal. De acuerdo con Beatrice Didier “el diario íntimo del escritor pronto se convierte, ante todo y por encima de todo, en un depósito de escritura” (Beatrice

Didier, *El diario ¿forma abierta?* En *Revista de Occidente*, 44). En su investigación Didier concluye que en nuestra época, en que la noción del individuo y del “yo” se abate en retirada, el diario íntimo, bajo la forma que conoció en el siglo XIX y la primera parte del siglo XX, no parece posible. Sin embargo, el diario íntimo, nos dice Didier, tiene amplias posibilidades de desarrollo si es considerado como un “envoltorio literario que puede arropar todas las formas disidentes, fragmentos de poemas, novelas en migajas, si es a la vez un maravilloso ejercicio de escritura” (45). El diario en este sentido es “un texto que genera otros textos, una génesis permanente” (46).

Existen finalmente múltiples razones por las cuales una persona o escritor puede escribir un diario íntimo. En el caso concreto que nos ocupa, Virginia Woolf, sabemos que ella empieza su primer diario íntimo en 1915, a la edad de 32 años. Virginia Woolf no tenía la intención de publicar sus diarios íntimos. Existen algunos escritos, como los contenidos en la obra *Moments of Being*, en donde quizás Woolf tuvo en algún momento la intención de publicar, pero no tal y como aparecen en la obra, ya que ella misma escribió de “work in progress” (trabajo en elaboración). Lo que sí sabemos, es que Woolf utilizaba sus diarios como un ejercicio de escritura y de estilo tal y como lo mencionaba Girard, y a la vez, como lo hemos comentado anteriormente, como una forma de liberarse de las arduas labores y exigencias que implican ser un escritor. Ella misma, en algunos pasajes de “A Sketch of the Past” contenido en *Moments of Being* comenta que está escribiendo esta memoria-diario como un descanso de sus labores como escritora (en ese preciso momento, estaba escribiendo la biografía de Roger Fry). Por la intensidad, pasión y generosidad con la que Woolf relata no sólo su vida sino una infinidad de temas, podemos deducir que esta forma de escritura fue mucho más que un ejercicio. Seguramente a Woolf le sucedió lo que a otros escritores-diaristas, el interés por el auto

conocimiento, así como el encontrar una forma libre de expresión de las ideas y de los eventos cotidianos con la única limitante del registro del día en que se insertan dichos eventos en el diario. De esta forma creo que Virginia Woolf desarrolló en sus diarios ideas que más adelante le sirvieron como material para sus novelas y demás obras.

El 14 de mayo de 1925, Woolf escribe en su diario: “La verdad es que escribir es el placer profundo y ser leída el superficial. Ahora estoy en tensión por el deseo de dejar el periodismo y dedicarme a *Al faro*. Ésta va a ser bastante corta: mostraré el personaje de papá completo; y el de mamá; y St. Ives; y la infancia; y todas las cosas que siempre trato de meter, la vida, la muerte, etc.” (Virginia Woolf, *Diarios 1925-1930*. Ed. Anne Olivier Bell. Traducción de Maribel de Juan. Madrid: Ediciones Siruela, 2003, p. 32).

Como vemos en este pasaje, a Virginia Woolf le surgen varias ideas en torno a la configuración de su obra, *To the Lighthouse*, al escribir su diario. El diario es entonces, para un gran número de escritores, una forma de reflexionar sobre la creación literaria.

Gracias a un acuerdo entre los editores ingleses y americanos, titulares de los derechos de autor de Virginia Woolf, se decidió publicar todos los diarios íntimos de Woolf que van desde 1915, hasta el año de su muerte en 1941. Se trata de la colección completa de los diarios publicados en cinco volúmenes (*The diary of Virginia Woolf*, introducción de Quentin Bell, editado por Anne Olivier Bell. London: Hogarth Press, 1977).

De acuerdo con Laura Freixas, (*Auge del diario ¿íntimo? en España en Revista de Occidente*), en las últimas décadas surge un interés muy particular por los diarios íntimos. Quizá, nos dice Freixas, la sociedad cansada del mundo externo y del bombardeo de información en la era de la informática y medios masivos de comunicaciones, busca en el diario el espacio interior y privado, como un cobijo ante el mundo de lo público. Es así como de acuerdo con Freixas, a

partir de los años ochentas, florece el género del diario, ya sean obras recientes o textos antiguos rescatados o reeditados: El diario de Colón, de Anais Nñn, *Diario de Guerra* de George Orwell, *Diario de Job* de Fernando Savater, entre otros.

Alain Girard coincide con Freixas ya que para él ninguna otra época como la actual ha sido tan rica en testimonios personales de escritores y artistas sobre sí mismos. No sólo se publican los diarios de los autores del siglo pasado, o nuevas ediciones más completas, sino que numerosos escritores publican su propio diario o fragmentos del mismo. De otros, se anuncia al poco tiempo de su muerte, la publicación de sus cuadernos o apuntes cotidianos. Daría la impresión, dice Girard, que para un gran número de autores la obra literaria no ha sido su única meta, sino que es necesaria la escritura más íntima, el desnudarse frente al lector. Tampoco a los propios lectores parece bastarles la obra del autor, y muchas veces éstos están ávidos de conocer más sobre la vida y las circunstancias que rodean la producción de la obra del autor. Lo que quieren los lectores, de acuerdo con Girard, muchas veces es un conocimiento más íntimo del autor y detalles específicos sobre su vida, acaso en algunos casos presos de una curiosidad casi voyeurista o morbosa. En ocasiones, parecería como si la obra misma de cierto autor, importara menos que la vida de éste.

También es importante comentar que en las últimas décadas ha existido desde el punto de vista de la teoría literaria, un gran número de críticos que se han interesado en el estudio de las escrituras del yo, ya sean autobiografías, diarios íntimos o correspondencia, entre otros. Durante siglos, estas escrituras fueron consideradas como menores y muchos críticos literarios las despreciaban, o por lo menos las consideraban como un género menor, debido a su supuesta falta de literariedad y por no reunir ciertas características básicas de lo que se considera una obra literaria. Sin embargo, en esta era posmoderna en donde se le da mayor cabida a las escrituras

marginales, a aquellas que precisamente no caen en los estándares del canon, los críticos literarios tienen cada vez más interés en analizar este tipo de escrituras, como lo son las escrituras del yo en donde entraría el diario íntimo.

Philippe Lejeune en su ensayo titulado *La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996)* publicado en *Revista de Occidente*, comparte sus experiencias en el estudio del diario íntimo. El estudio consiste en analizar las prácticas del diario en Francia en la década que va de 1886 a 1996. Una de las primeras complicaciones con las que se encontró Lejeune, consistió en el muestreo de los diarios íntimos, debido a que muchos de ellos no han sido publicados. ¿Cómo acceder entonces a estos diarios?, ¿Cómo estar seguros que la parte publicada es representativa del conjunto?, se pregunta Lejeune. Otro de los problemas que encontró en su investigación se refiere a la transformación de los diarios. Es raro, dice Lejeune, que un diario sea publicado tal y como ha sido escrito, sin retoques o cortes. Por otra parte, los diarios en su mayoría, son tan largos y repetitivos que resultan inpublicables. Los dos diarios íntimos más celebres en la lengua francesa, los de Amiel y Marie Bahkirtseff, dice Lejeune, son citados y comentados por críticos que no han podido realmente leerlos, considerando que la edición íntegra de Amiel consiste en doce gruesos volúmenes. Aún en el caso de los diarios publicados, éstos no son muchas veces fáciles de conseguir, y las propias bibliotecas y archivos públicos no son ricos en diarios íntimos. Por último, el destino de la gran mayoría de los diarios íntimos es ser destruidos, en un momento o el otro, por el propio autor o cualquiera de sus descendientes. En este sentido, Lejeune coincide con la postura de Beatrice Didier quien sugiere que el diario es uno de los textos literarios más vulnerables: por la autocensura que se aplica tan a menudo, por el propio proceso de la escritura de estos textos, o por la pura y simple destrucción de fragmentos que no gustan al escritor o que quizá considera peligrosos en el texto. También

puede intervenir, dice Didier, la censura familiar, sobre todo en el caso de los diarios que son publicados después de la muerte del autor, o por condicionantes editoriales de todo tipo.

Por otra parte, dice Lejeune, otra limitación al estudio consiste en que antes que un texto, el diario es una práctica. Señala que escritos para uno mismo, los diarios están llenos de sobreentendidos y se llevan irregularmente. Por eso, hay que aprender a leer entre líneas para lograr comprender muchas de estas escrituras íntimas. Es por esta razón que muchos críticos literarios se han avocado a estudiar los diarios de escritores o de personas notables, ya que las obras de dichas personas y el contexto histórico, permiten seguirlos mejor. Al experimentar estas dificultades, Lejeune optó por realizar una encuesta por cuestionario. En un primer momento, Lejeune realizó su encuesta con distintos grupos de enseñanza secundaria o universitaria (538 personas). Más de la mitad, afirmaron haber llevado en el pasado o llevar actualmente un diario. De los datos estadísticos arrojados, Lejeune señala que se pueden extraer dos conclusiones: primero que la adolescencia, sobre todo para las mujeres, es el gran momento del diario. La segunda, que un número importante de personas lleva un diario durante un momento de crisis, o ciertos periodos de su vida adulta (diarios de crisis sentimentales, de curas analíticas, de duelo, de embarazo, de vacaciones, de militancia o de vida profesional).

Por otra parte está la dificultad de distinguir entre los diarios íntimos y los llamados dietarios en donde el autor busca el registro contable (de acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española, el dietario es el libro en donde se anotan los ingresos y gastos diarios de una casa), la crónica de eventos y de diarios de viajes, que si bien pueden contener algunos pasajes de tipo íntimo, se escriben con la finalidad de registrar y cronicar determinados eventos. La diferencia básica entre el diario íntimo y el dietario está en que en el primero predomina lo afectivo y en el segundo, lo intelectual; el primero, conserve o no las fechas, está enraizado en la

vida cotidiana, mientras el segundo resulta intemporal. El dietario no es entonces ni diario ni íntimo. De acuerdo con Laura Freixas, actualmente existen críticos literarios que confunden los términos memorias, diarios y autobiografía. Con el fin de intentar dilucidar el problema de definición del diario, nos acogeremos a la propuesta de Alain Girard como punto de partida. En su obra titulada *Le journal intime* (París: PUF, 1963), considerado como un ensayo clásico sobre el tema, Girard señala las características del diario íntimo: se escribe día a día, lo cual no necesariamente implica que el autor debe de escribir cada día, pero lo importante es que se trata de un relato cronológico de eventos en donde es muy importante la anotación de la fecha en la cual se inserta el texto; sin una estructura predeterminada lo cual dota al diario de una libertad total, ya que por su propia naturaleza no está sujeto a ninguna estructura predeterminada, a diferencia de otros géneros literarios como el cuento; es secreto, esto aún y cuando se tenga la intención de publicarlos posteriormente ya que se trata de un escrito íntimo y por ende, que sólo el autor conoce durante el proceso de la escritura; está redactado en primera persona, característica indispensable al igual que el género autobiográfico tradicional y por último, que el autor en su faceta privada, está presente en el diario íntimo.

Ahora abordaremos el estudio del diario y de lo que constituye este tipo de escritura, desde el punto de vista del crítico Enric Bou en su ensayo titulado *El diario: periferia y escritura* (*Revista de Occidente* 121-135). Para Bou, el diario ocupa una posición paradójica en el sentido de que siendo en apariencia el tipo de texto que más se presta a una exhibición de sinceridad, es al mismo tiempo el más manipulable. Señala el ejemplo de algunos escritores que han recurrido a “préstamos intragenéricos”, es decir a mezclas de géneros. Por la otra parte, a Enric Bou le sorprende que frente a la obsesión por el diario que se puede detectar en otras culturas, debido como lo señala Blanchot, a esa presión que supone el no tener confesor, exista una situación

desértica en las culturas hispánicas. Dice Bou: “¿A quién podemos colocar junto a Samuel Pepys, Katherine Mansfield y Anaïs Nin, Stendhal, Amiel, los hermanos Goncourt, André Gide, Franz Kafka, Thomas Mann, Max Frisch, Tolstoi o Cesare Pavese?” (123). Para Bou, el diario es “una crónica cotidiana, escrita desde el presente, de una experiencia personal” (124). Quien escribe un diario, dice Bou, se interesa por anotar los hechos de cada día, personales, familiares, literarios y político-sociales. Por lo tanto, el diario necesita de unas mínimas condiciones: anotaciones periódicas, atención hacia lo inmediato y entidad literaria. Se caracteriza también por la monotonía, la repetición de días, conversaciones y lecturas. Para Bou, tres elementos son fundamentales en el diario: el narrador escribe en primera persona, acerca de sí mismo; escribe sobre la realidad diaria, con un dominio claro del presente en que se produce la escritura, sin acceso al futuro; produce un informe escrito que eventualmente decide publicar. Del lector único, de la sinceridad y autenticidad casi absolutos, pasamos entonces a la “sinceridad manipulada” tal y como lo señala Bou, de cara a un público. Nunca se sabrá cuanto de ese diario ha sido suprimido o reescrito. Jean Rousset se enfrentó también con este problema. Según Rousset el diario es una especie de escritura secreta, se trata de un soliloquio, un monólogo (opuesto, por ejemplo a la carta que propicia el diálogo), que rehuye las miradas de los demás (125).

Para Maurice Blanchot, el diario íntimo

que parece tan desprendido de las formas, tan dócil ante los movimientos de la vida y capaz de todas las libertades, ya que pensamientos, sueños, ficciones, comentarios de sí mismo, acontecimientos importantes, insignificantes, todo le conviene, en el orden y el desorden que se quiera, está sometido a una cláusula de apariencia liviana, pero temible: debe respetar el calendario. Este es el pacto que

sella. El calendario es su demonio, el inspirador, el compositor, el provocador y el guardia. Escribir un diario íntimo significa ponerse momentáneamente bajo el amparo de los días comunes, poner al escritor bajo esa misma protección, y significa protegerse contra la escritura sometiéndola a esa regularidad feliz que uno se compromete a mantener. Lo que se escribe se arraiga entonces, quiérase o no, en lo cotidiano y en la perspectiva que lo cotidiano delimita”. (Maurice Blanchot. *El diario íntimo y el relato*, en *Revista de Occidente*, 47)

En el caso de la memoria-diario de Virginia Woolf titulada “Sketch of the Past” que analizaremos más adelante con detalle, se trata de una mezcla de diario y de memoria, en el sentido en que no siempre aparece en el texto la limitante del día o de determinado periodo de tiempo, tal y como lo menciona Blanchot, quien hace mucho énfasis en la estructura del diario que necesariamente implica un constreñimiento al calendario. Sin embargo, tal y como lo analizaremos, además de esta supuesta limitante, podríamos decir que el diario es una forma de escritura totalmente abierta.

El diario ofrece entonces inagotables posibilidades, la del registro, la expresión de los sentimientos más profundos del autor, que finalmente al hablarse a sí mismo está realizando una introspección, así como un medio honesto y real, ya que en el diario no se trata de explicar o demostrar nada, simplemente escribir desde lo más profundo de la voz interior del autor. Por otro lado el diario constituye una forma de abarcar un gran número de temas, que pueden ir desde lo puramente evocativo, hasta reflexiones filosóficas sobre el sentido de la vida, psicológicas, sociológicas, morales, etcétera. En este sentido, podríamos decir que la definición de Baroja de la novela como “un saco donde cabe todo” podría convenir más bien al diario. De hecho el diario no sólo puede incluir la propia escritura, sino un gran número de documentos y objetos que se

insertan y que forman parte de texto mismo. Existen autores que han insertado en sus diarios íntimos cartas propias o de terceros, boletos diversos, notas varias y hasta recibos de compras o de servicios. Stendhal, como muchos otros, deja páginas de cuentas, en particular en el año de 1804, en hojas enteras de su diario (Didier 39). El diario puede ser también un cuaderno de notas, una especie de repertorio de citas: el de Paul Claudel durante meses enteros no es casi nada más (40). Tenemos también el ejemplo del diario de Jacques Rivière que en ciertas épocas se limita a compilar textos leídos durante su cautiverio. De acuerdo con Beatrice Didier, cuando el diario no es estrictamente introspectivo, se convierte en sede del reportaje. No es un azar, nos dice ella, que la palabra francesa *journal* designe a la vez el diario y el periódico. El día a día está en el origen de los dos tipos de escritura. El diario-reportaje, el extremo opuesto al diario puramente introspectivo, recoge ampliamente las conversaciones, mientras que en el discurso introspectivo la relación indirecta triunfa y la palabra del otro no es verdaderamente escuchada y por lo general no queda de ella sino alguna que otra frase que emerge de un tejido de estilo indirecto. Por el contrario, en el diario-reportaje se reproducen diálogos enteros, como en una especie de *cinéma-verité*, un estilo de reportaje-documental. El caso de Julien Green es interesante porque ha practicado una inmensa variedad de registros: desde pasajes de pura introspección, de meditación religiosa, y de crónica de las relaciones y los encuentros con amigos así como reportajes de la situación política en vísperas de la guerra de 1939, entre otros. Julien Green ha practicado incluso el diario de polémica, por ejemplo, cuando replica a François Mauriac. Si el diario-reportaje se publica, se puede volver un arma, una respuesta a un ataque, como sucedió con Julien Green. En algunos casos, se introducen fragmentos de discursos de otros personajes, distintos al diarista, y en este sentido el diario-reportaje puede consentirse en entrevistas (41).

Aún cuando la siguiente opinión pueda parecer contradictoria en cuanto a los términos utilizados, casi como un oxímoron, el diario íntimo es totalmente abierto, en cuanto a que el autor puede insertar no sólo su escritura, sino otros elementos externos. Por otra parte, la espontaneidad característica de los diarios puede tener algunos inconvenientes desde el punto de vista puramente literario, ya que muchas veces los diarios “en bruto”, sobre todo aquellos que no han sido trabajados posteriormente en miras de una posible publicación de los mismos, contienen errores, repeticiones, y son prolijos o de desigual interés. Sin embargo, la honestidad y veracidad que en ellos se contiene compensa esos posibles errores que una reescritura eliminaría, aunque también tiene el inconveniente en ciertos casos, de restarle veracidad, ya que finalmente la reescritura de un diario íntimo en bruto conlleva a la creación de un nuevo texto literario.

Hoy en día, los diarios han perdido alguna de sus características de conformidad con la definición que propone Alain Girard, sobre todo el elemento de intimidad. El diario íntimo también ha dejado de ser secreto, lo que hace difícil la expresión de intimidad en él contenida, y paralelamente la intimidad misma se rebaja, en ciertos medios de comunicación, al rango de exhibicionismo. Esto es natural ya que los géneros mismos van evolucionado a través del tiempo, sin embargo, algunos de los diarios actuales de escritores o personajes de la cultura popular, aún cuando se denominan diarios íntimos, distan mucho del discurso intimista tal y como lo concibieron los diaristas del siglo XIX y XX.

Otra de las problemáticas que plantea el diario es su tenue distinción con otros géneros literarios. En este sentido, la frontera entre el diario y la correspondencia se encuentra mal definida. Resulta difícil trazar una línea divisoria entre estos dos géneros, ya que muchas veces, tal como lo analizábamos anteriormente, los diarios pueden contener cartas o fragmentos de correspondencias varias. En este sentido, los dos géneros interactúan y tienen muchos aspectos

en común: la ausencia de límites, la fragmentación, el día a día, el hecho de ser concebidos, al menos inicialmente, sin el propósito de publicación. Ni los diarios, ni la correspondencia son “obras” propiamente dichas: no tienen el carácter de acabado que tiene una novela o un cuento, no tienen estructura determinada, y no están sujetos, en algunos casos, a la publicación y difusión, como es el caso de otras obras literarias. Incluso, si las correspondencias y los diarios íntimos se publican finalmente, siguen estando marcados por esa libertad, esa ausencia de forma inherente a su origen. Sin embargo, lo que distingue a estos dos géneros, es la relación que se establece con el otro. Otra diferencia estriba en que las correspondencias tienen un destinatario, al menos ficticio, como en el caso de la memoria “Reminiscences” de Virginia Woolf, contenida en la obra póstuma *Moments of Being*, en donde Woolf dirige el escrito a su sobrino.

1.4. La anti-novela.

Para intentar comprender lo que se entiende por “novela moderna” es indispensable analizar propiedades inherentes a la denominada “novela tradicional”. Es importante señalar que la escritura, como cualquier otro arte, responde a las circunstancias y problemáticas de determinada época. Por lo tanto, para entender las características de la novela moderna, nos avocaremos también al contexto histórico, político y social de la época conocida como el modernismo, con el fin de entender el cambio y experimentación en las diferentes formas narrativas. En la denominada novela tradicional, por lo general no hay experimentación en cuanto se refiere a que el narrador, el tiempo y el espacio por lo general están bien definidos y los personajes tienen una sola voz definida.

El término moderno es en sí mismo problemático. ¿En dónde empieza realmente lo “moderno”? ¿Moderno en relación a qué? Para efectos de nuestro análisis, más que marcar una época bien definida a partir de la cual las novelas se podrían denominar “modernas”, preferimos

avocarnos a la concepción de lo moderno en función de lo innovador en términos tanto de estructura y formas narrativas, como de contenido y sentido de la novela. Una primera característica de la novela moderna es el conflicto que plantea, o más bien la falta de resolución de éste. El lector de la novela moderna no se encuentra con respuestas, sino más bien con preguntas. Preguntas en torno a la novela misma, a la trama, a los personajes, pero también cuestionamientos en relación al sentido de la vida y al sentido en cualquier acepción. La experiencia de la novela moderna es, por lo tanto, compleja para el lector. Lejos de llevarlo de la mano, el autor transgrede al lector y lo obliga a cuestionar todo aquello que le presenta. Uno de los problemas centrales del movimiento modernista es la imposibilidad de representar al mundo. Los intelectuales y artistas se dan cuenta de que resulta imposible representar al mundo tal cual es. La figura del narrador omnisciente que sabe y controla a sus personajes como un dios, es puesta en tela de juicio. La fuerza y control del héroe ya no convencen; la unicidad de voces no corresponde al mundo complejo de la psicología del ser humano. Las descripciones detalladas no logran transmitir el verdadero sentido de las cosas. En pocas palabras, los autores, conscientes de la imposibilidad de representar el mundo, cuestionan las formas narrativas tradicionales, las critican y a su vez exploran nuevas formas de representación o de acercamiento a una realidad que se les escapa de las manos.

Por lo anterior, preferimos considerar como “moderna”, desde el punto de vista del contenido, a aquella obra en la que la búsqueda del sentido de la vida no se acaba con el hallazgo de este sentido, en donde muchas veces no hay respuestas claras sino por el contrario, el planteamiento de grandes interrogantes que la mayoría de las veces quedan sin respuesta. La gran pregunta de los escritores es entonces: ¿Qué debe hacer un novelista que quiera representar al hombre moderno y su entorno?

La figura del héroe es puesta en tela de juicio por los escritores modernos. La novela tradicional se caracterizaba por la presencia de personajes que lograban con mayor o menos destreza, librar las dificultades de la vida. Estos iban desde el héroe de aventuras del siglo diecisiete hasta el héroe psicológicamente refinado de fines del diecinueve y principios del veinte. Ejemplos claros del cuestionamiento de la figura del héroe y la crítica al concepto mismo, son Joyce y Kafka. Joyce en el *Ulises* plantea una especie de anti-héroe al escoger a un personaje común y corriente, Bloom, como eje de su novela. Un personaje sin grandes aspiraciones, con debilidades y fallas como cualquier ser humano. Para lograr diferenciar a los personajes “modernos” de los héroes “tradicionales”, debemos señalar las características esenciales que configuran a éstos últimos. El héroe tradicional, por llamarle de alguna forma, es un individuo que se afirma a si mismo en el encuentro con el mundo, que se despliega como un hombre fuerte ante la sociedad.

El héroe por lo general es un ente que se diferencia del mundo por su personalidad, su superioridad de formación o su capacidad de amar o de apasionarse por algo; sus virtudes se encuentran exaltadas. Por lo general tiene un nombre y una ascendencia. Pertenece a la esencia del héroe el poderse identificar con su fuerza, con su poder y con su pasión. Los personajes de las novelas modernas son difíciles de comprender, y por lo general son víctimas de las circunstancias que les ha tocado vivir. No cuentan con dotes o dones particulares, tienen defectos, son banales y triviales en sus acciones y relaciones con los demás. Por otra parte, no están bien definidos, son mutantes y a través de ellos fluye una multiplicidad de voces, como es el caso de los personajes de Woolf que analizaremos más adelante. El personaje de la novela moderna es un ser angustiado que se cuestiona el sentido de su propia vida y del mundo que lo rodea. Podríamos decir que el papel del héroe ha sido desmitificado en el mundo moderno.

Como lo señala Paul Conrad Kurz en su ensayo *Metamorfosis de la novela moderna* (Kurz, García-Vinó et al., *La nueva novela europea*. Madrid: Ed. Guadarrama, 1968, 30), un ejemplo de la caracterización de los personajes modernos está en la configuración del personaje “K” en *El proceso* de Kafka. Este personaje ni siquiera tiene un nombre completo, se llama simplemente “K”, no tiene ascendientes ni rostro, ni virtud ni pasión en el sentido del siglo diecinueve. “K” se ha interpretado como una nulidad de hombre, un *x* cualquiera. Este personaje no tiene siquiera lo mínimo para ser una persona, el nombre propio. Carente de identidad propia, es un personaje fante que no sabe lo que sucede a su alrededor, al cual le es negada toda información y que actúa casi por instinto.

Como ya lo señalábamos, los autores modernos exploran nuevas formas de representación, y por ende de narrativa. Joyce y Woolf son los primeros autores en utilizar la forma narrativa conocida como “flujo de conciencia” (*Stream of Consciousness*) el cual analizaremos con detalle en capítulos posteriores, en cuanto a su implementación en la novela *To the Lighthouse*. En las novelas de Woolf no encontramos acontecimientos ordenados de acuerdo a sus causas y consecuencias, sino las asociaciones, recuerdos, cuadros exteriores e interiores, que configuran un mundo en donde la lógica decimonónica no tiene cabida. Un mundo más bien subjetivo, representado por una multiplicidad de visiones, perspectivas y voces. Podríamos decir que se da una interiorización de los acontecimientos a través de los personajes. En vez de una narración totalizadora como la de la novela tradicional, se ponen constantemente en cuestión los acontecimientos internos y externos y se ofrece al lector una visión multidimensional de la realidad, que se representa en función de la percepción que de ésta tienen los personajes. El narrar por medio de la reproducción del flujo de conciencia es el último refinamiento del narrar

psicológico y subjetivo. El “qué” de la narración es cada vez menos importante, que el “cómo” se cuenta la historia (Kurtz 35).

Otra característica que ya esbozábamos anteriormente, es la del cambio de la posición omnisciente del narrador. En la novela moderna, el narrador ya no se sitúa en un pedestal olímpico en donde observa y controla todas las acciones y pensamientos de sus personajes. Como lo señala Kurtz, el narrador renuncia y pone en cuestión su propia autoridad. “El narrador moderno ha renunciado cada vez más a esa autoridad de poder y saber frente a una realidad representada y frente al lector” (39). Como lo analizaremos más detalladamente en *To the Lighthouse*, la voz del narrador no tiene ningún indicio de autoridad sobre los personajes. En algunos pasajes, la voz del supuesto “narrador” es casi titubeante, como si el propio narrador no supiera lo que está pasando en determinado momento. El narrador en ocasiones es un crítico de la realidad, y por lo tanto su percepción y representación de la realidad es limitada, como lo es la visión de los personajes. Nadie, ni el propio narrador, es poseedor de una “verdad” en la novela moderna.

Por otra parte, la configuración del tiempo y del espacio es muy distinta a la de la novela clásica o tradicional. En la novela moderna el tiempo por lo general no es narrado cronológicamente y muchas veces éste alcanza una densidad extrema (un día como es el caso de novelas como *Ulises* o *Mrs. Dalloway*), en vez de semanas, meses, años o una vida entera, como en las novelas de corte tradicional. Por otro lado, sucesos que no tienen ninguna conexión causal inmediata pueden ser sobrepuestos o yuxtapuestos mediante la conciencia asociativa del personaje o del narrador. A un tiempo múltiple pertenecen distintos escenarios que se superponen. Tenemos el ejemplo de la novela *To the Lighthouse* que tiene una estructura muy compleja, en donde la autora ilumina acontecimientos o eventos externos, desde distintas

perspectivas y que, de acuerdo con la percepción y la conciencia de los personajes, sólo se representa en fragmentos. Se narran, entonces, hechos desde distintas perspectivas, con diferentes voces, según lo vayan percibiendo los personajes. Nos encontramos entonces ante una representación fragmentada del mundo, en donde como lectores, tenemos que ir armando el rompecabezas de impresiones, pensamientos y voces derivados del flujo de conciencia de los personajes, para configurar nuestra propia interpretación a partir de dicha representación fragmentada que de la historia nos dan personajes y narrador. Esta configuración de la trama, del tiempo y del espacio cuestiona la existencia de una verdad absoluta. La película *Rashomon* de Akira Kurosawa está estructurada de la misma forma que algunas novelas modernas. El director nos presenta fragmentos de narraciones, la verdad de cada uno de los personajes-testigos de un crimen. No existe un narrador omnisciente que guíe al espectador, ni que proporcione ningún indicio en torno a quién de ellos dice o narra “la verdadera historia”. Kurosawa cuestiona al espectador en el planteamiento de las distintas verdades y sugiere que no existe una verdad objetiva. Se trata de las voces polifónicas en el caso de la novela, como las llama Oscar Tacca. Hablaremos de esto más en detalle en el análisis estructural de la novela *To the Lighthouse*.

Como conclusión podemos sugerir que el término anti-novela resulta poco adecuado, ya que nos encontramos siempre en el mundo de la novela y de la ficción, sólo que la escritura, como todo proceso creativo que refleja el sentir del ser humano, va evolucionando y, como tal, transformándose y creando nuevas formas de expresión. Podemos decir que a partir de principios del siglo XX, escritores como Virginia Woolf o James Joyce rompen con el paradigma de la novela tradicional y establecen nuevas formas narrativas más audaces que reflejan el pensamiento de toda una época: el pensamiento moderno de principios de siglo XX, el cuestionamiento de una sola “realidad”, “historia” o “perspectiva”. La anti-novela constituye

entonces, una nueva forma de expresión en donde se abandona el concepto de narrador omnisciente, un quasi-dios. En la nueva novela moderna o anti-novela, el narrador ya no es un intermediario entre el autor y el lector, las experiencias de los personajes se tornan más vívidas, más cercanas desde el momento en que no están presentadas por la lente del narrador. Estos nuevos estilos narrativos confrontan al lector, lo cuestionan y lo dejan muchas veces sin respuesta. El papel del lector se vuelve más activo, ya que en muchas ocasiones el narrador-guía se ha desvanecido. Lo mismo ocurre con la configuración del tiempo, no lineal, y del espacio, en donde se rompe con las estructuras tradicionales de representación.

Capítulo 2. *Moments of Being (Momentos de Vida).* ¿Autobiografía, confesión o ficción?

Moments of Being (Momentos de vida) es una colección de escritos autobiográficos de Virginia Woolf, los cuales fueron publicados *postmortem*. La primera edición es de 1976, y posteriormente una segunda edición en 1985 debido a que la biblioteca británica (British Library) lugar en donde se encuentra uno de los principales archivos de Virginia Woolf, adquirió un manuscrito de Virginia Woolf de 27 páginas que se insertó en la segunda edición. Las memorias contenidas en la obra *Moments of Being*, fueron recuperadas de los archivos de Virginia Woolf que se encuentran tanto en la British Library, como en la biblioteca de la Universidad de Sussex. Se trata pues, de material que Virginia Woolf quizás nunca pensó publicar (a diferencia de otras obras publicadas póstumamente por Leonard Woolf, pero que Virginia Woolf pensaba publicar en algún momento). Jeanne Schulkind, la compiladora, editora y presentadora del libro que conocemos como *Moments of Being*, explica que la publicación de estos materiales se debe en gran parte a la importancia de poner a la luz pública, algunos de los escritos más representativos de la vida de Virginia Woolf. Es importante señalar que salvo la primera parte de la compilación *Moments of Being*, “Reminiscences”, los demás manuscritos llevaban la leyenda “work in progress” (trabajo en proceso o revisión). Para efectos de este trabajo, no nos adentraremos en la cuestión ética acerca de la validez o no de publicar un trabajo del cual la autora probablemente nunca tuvo la intención de publicar, sino que nos concentraremos más bien en el análisis de la obra, para después proceder a una interpretación hermenéutica de la misma.

La obra o colección de escritos *Moments of Being* consta de tres partes: La primera titulada “Reminiscences” (recuerdos) fue escrita en 1907 cuando Virginia tenía apenas 25 años y

constituye un ejercicio de escritura que describe la vida de Vanesa Bell, su hermana, bajo la forma de una carta dirigida (aún cuando no aparece el destinatario como en una carta tradicional) a su sobrino Julian Bell, hijo de Vanessa y de Clive. Analizaremos la forma epistolar de esta memoria con más detalle posteriormente. Más que un escrito sobre la vida de Vanessa, *Reminiscences* se construye como una memoria de la niñez y adolescencia de las dos hermanas, Virginia y Vanessa. La segunda parte titulada “A Sketch of the Past”, fue escrita entre 1939 y 1940 cuando Woolf tenía 57 años. Este escrito fue concebido por la propia Woolf como autobiográfico, quizás el inicio de una autobiografía que nunca alcanzó a publicar. Woolf escribió esta memoria al final de su carrera como escritora, y fue para ella un descanso de muchos otros compromisos y de su malestar con la primera guerra mundial. La tercera parte del libro se denomina “The Memoir Club Contributions” y está conformada a su vez por tres ensayos titulados “22 Hyde Park Gate”, “Old Bloomsbury” y “Am I a Snob”?

Empezaremos por el análisis de la primera memoria, “Reminiscences”. Con el fin de ubicar el contexto en el cual fue escrito, perspectiva esencial sobre todo cuando se trata de un escrito autobiográfico, nos acogeremos a algunos datos biográficos de Woolf, que la editora de la compilación *Moments of Being*, Jeanne Schulkind, menciona en su introducción. “Reminiscences” es un ejercicio de escritura que Woolf realiza a la edad de 25 años y sus biógrafos coinciden que sólo enseñaba este tipo de escritos a sus amigos o familiares íntimos. Se trata, como el título de la memoria lo indica, de remembranzas de su vida con Julia Stephen, su madre, Stella Duckworth (hija de su madre pero no del padre de Virginia) y Vanessa Bell, con quienes pasó su niñez en la casa ubicada en 22 Hyde Park, en el centro de Londres. La estructura de la memoria es muy interesante, ya que se trata de una especie de carta dirigida a Julian Bell, su sobrino, hijo de Vanessa, aún cuando no se menciona como destinatario a la manera en que se

hace en una carta tradicional (e.g. Querido Julian:) Sin embargo, Julian constituye sólo un pretexto para la memoria y hasta se llega a poner en duda la inspiración que pudo tener Julian en Virginia, ya que de acuerdo con Quentin Bell, el escrito fue elaborado antes del nacimiento de Julian (en febrero de 1908) (Bell, Quentin. *Virginia Woolf; a biography*. New York: Harcourt Brace, 1974. Vol. I, 122). Esta memoria fue mencionada en dos cartas después del nacimiento de Julian, una de Virginia a Clive Bell, escrita el 15 de abril de 1908 y la otra de Vanessa a Virginia el 20 de abril de 1908 (Colección Berg, the New York Public Library). En la carta a su cuñado Clive, se muestra que Vanessa fue la fuente principal de inspiración de esta memoria: “I have been writing Nessa’s life; and I am going to send you 2 chapters in a day or two. It might have been so good! As it is, I am too near, and too far; and it seems to be blurred, and I ask myself why write it at all? Seeing I never shall recapture what you have, by your side this minute”¹ (Woolf. *Letters*, I, No. 406).

Un dato curioso, es que Virginia Woolf al dirigir esta carta a la siguiente generación (Julian), y al ampliar el tema para incluir a la familia Stephen, con el fin de no marcar una clara distinción entre biografía (de Vanessa) y autobiografía, continuó con la tradición familiar. Su abuelo, James Stephen escribió sus memorias para que las leyeran sus hijos² (*The Memoirs of James Stephen. Writen by Himself for the Use of His Children*, ed. M.M. Bevington. London: Hogarth Press, 1954); y su padre, Leslie, escribió el *Mausoleum Book*, dirigido a sus hijos e hijastros. Woolf en “Reminiscences” hace referencia a esta autobiografía: “You will not find in what I say, or again in those sincere but conventional phrases in the life or your grandfather, or in the noble lamentations with which he fills the pages of his autobiography, any semblance of a

¹ “He estado escribiendo la vida de Nessa y voy a enviarte dos capítulos en algunos días. ¡Pudo haber sido tan bueno! Tal y como está, creo que estoy demasiado cerca y demasiado lejos. Todo parece desdibujado y me pregunto ¿porqué escribir todo esto? Viendo que nunca lograré representar lo que tú tienes, en este instante a tu lado” Traducción mía.

² Este manuscrito se encuentra hoy en el Museo Británico.

woman whom you can love.” (Woolf, Virginia. *Moments of Being*. New York: Harcourt Brace, 2nda. Edición, 1985, 36)³

Woolf empieza su memoria con el recuerdo de Vanessa que tenía tres años más que ella. La autora recrea el ambiente de amor, seguridad y armonía de esos años en el seno de la familia Stephen. Esto no duró mucho, como lo relata Virginia en esta memoria, debido a las muertes abruptas de Julia, su madre, y de Stella, su media hermana, muertes que causaron un fuerte trauma en la vida de Virginia.

Con el fin de dilucidar los diferentes miembros familiares directos y afines a Virginia Woolf y de facilitar el análisis de la memoria, nos permitiremos hacer una breve genealogía familiar.

Julia Jackson, madre de Virginia, nació en 1846. En 1867, a la edad de 21 años, se casó con Herbert Duckworth, un abogado que murió tres años después, en septiembre de 1870. Tuvieron tres hijos, George (nacido en 1868), Stella (1869) y Gerald (1870). Después de ocho años de viudez, Julia se casó con Leslie Stephen, cuya primera esposa, Minny, murió en el año de 1875, dejando a una hija, Laura, cuya deficiencia mental se fue agudizando con el paso del tiempo. Julia y Leslie Stephen tuvieron cuatro hijos: Vanessa (1879), Thoby (1880), **Virginia (1882)** y Adrian (1883). A la muerte de Julia en 1895, Stella se vuelve el ama de casa de Hyde Park Gate. Stella se casa con John Waller (Jack) en 1897, y muere tres meses después. Es entonces cuando Vanessa toma el control de la casa y se vuelve el “angel de la casa”, un rol que no iba con su personalidad.

³ “No encontrarás en lo que digo, ni tampoco en aquellas sinceras pero convencionales frases de la vida de tu abuelo, ni en las nobles lamentaciones que llenan las páginas de la autobiografía de éste, la imagen de una mujer a la que tú puedas amar” (*Momentos de Vida* 53).

La memoria “Reminiscences” acaba abruptamente, cuando Jack está saliendo de su depresión después de la muerte de Stella. Quentin Bell lo atribuye quizás, a lo doloroso que fue para Virginia el describir la relación entre Vanessa y Jack. La memoria “Reminiscences” está basada en un escrito de 56 cuartillas, pasado a máquina por Virginia y que contiene correcciones de su puño y letra en tinta azul y negra. Las correcciones, nos explica Jeanne Schulkind la editora del libro *Moments of Being*, son menores y constituyen principalmente cuestiones de estilo. En el texto original hay algunas repeticiones, errores gramaticales o frases oscuras que Woolf seguramente hubiera eliminado si hubiese preparado su texto para publicación, cosa que como señalamos al inicio de este capítulo, no tenía en mente al momento de escribirlo.

En esta primera memoria, Woolf se dirige, como lo hemos señalado anteriormente a su sobrino Julian y empieza directamente la memoria casi como si fuera una carta: “Your mother was born in 1879”⁴ (28). La memoria está ciertamente inspirada en Vanessa Bell a la que Virginia admiraba y adoraba. Los demás personajes del periodo de tiempo descrito en la memoria (niñez temprana de Virginia, aproximadamente de los 6 años de edad, hasta unos años posteriores a la muerte de Stella Duckworth, cuando tenía 13 años), son presentados como “madre” (Vanessa Bell), “abuela” (Julia Stephen), “abuelo” (Leslie Stephen) y el narrador “yo” (Virginia Woolf), ya que la memoria va dirigida a Julian, casi como si se tratara de un discurso oral.

Es interesante analizar el comienzo de la memoria: “Your mother...” (“tu madre...”) No existe ningún tipo de referente temporal ni físico, no sabemos a quién se dirige (aunque después por supuesto, el lector infiere que se trata de Julian Bell, su sobrino.) Como lectores, nos encontramos abruptamente en un discurso que parece no tener ni pies ni cabeza, muy distinto al de la narrativa tradicional, y hasta cierto punto, desconstruccionista. Woolf como lo veremos más

⁴ “Tu madre nació en 1879” (traducción mía).

adelante, va tejiendo sus recuerdos. Empieza por describir a Vanessa su hermana a partir de una fotografía, y de la ternura que le inspira el rostro de Vanessa. De pronto, hay un cambio brusco de perspectiva y ya no es Virginia quien admira a su hermana, sino la propia madre, Julia Stephen, quien se siente orgullosa de tener a una hija como Vanessa. Es como si por un momento, Virginia hubiese tomado el papel de su madre y estuviese observando a Vanessa, desde la perspectiva de su madre: “For the rest, a mother who gazed in her face might feel her heart leap at the endowment already promised her daughter, for she has to have great beauty. And in this case the mother would feel tender joy within her”⁵ (28). Virginia reconoce su limitación en la percepción de ciertas cosas debido a su corta edad en ese momento y por eso utiliza el “I have heard” o “I can imagine” (“he escuchado” o “puedo imaginarme”). Woolf imagina a su hermana cuidando a sus hermanos más chicos, incluyéndose por supuesto. Tenemos entonces una triple relación de madre-hija-hermana. Cuando Virginia se refiere a su propia madre, siempre usa la tercera persona “her mother” (“su madre”) (ya que está hablando de Vanessa), pero es curioso que no utilice el “our mother” (“nuestra madre”), o bien se refiera simplemente a ella, desde la perspectiva de Julian, como “your grandmother” (“tu abuela”) (lo mismo sucede en el caso de su padre, Leslie Stephen). Hasta este momento, la imagen de Vanessa está en el imaginario de Virginia. Posteriormente, se trata de recuerdos que Virginia Woolf, a la edad de 25 años cuando escribe esta memoria, va teniendo de su hermana: “I met your mother, in a loom happily encircled by the firelight, and peopled with legs and skirts”⁶(29). Woolf hace uso de los sentidos como desencadenantes de la memoria. Al igual que Proust en *A la recherche du temps perdu*, Woolf mide las estaciones y el tiempo a través de sensaciones

⁵ “Por lo demás, cualquier madre que le mirara la cara hubiera sentido que el corazón le daba un vuelco, al ver lo mucho que la hija prometía, por cuanto iba a ser de gran belleza. Y, en este caso, la madre hubiera sentido, asimismo, tierna alegría en su interior” (Woolf, Virginia. *Momentos de Vida*. Traducción de Andrés Bosch. Barcelona: Ed. Lumen, 1980, página 42).

⁶ “Allí conocí a tu madre, en una penumbra felizmente rodeada de luz de fuego y poblada de piernas y faldas” (*Momentos de Vida* 42).

visuales y olfativas: “There were smells and flowers and dead leaves and chestnuts, by which you distinguished the seasons, and each had innumerable associations, and power to flood the brain in a second”⁷ (29).

Por otra parte vemos cómo su universo afectivo se limita a los miembros directos de su familia, sus padres y sus hermanos congénitos, y hace referencia a sus medios hermanos como “the others” (George, Stella y Gerarld). Woolf recuerda a su hermana como muy seria desde chica, y por ser la mayor, siempre se sintió de cierta forma responsable frente a sus padres y sus hermanos. Mientras recuerda a Vanessa, sobre todo desde el punto de vista afectivo, Virginia Woolf también hace reflexiones más profundas sobre el hecho mismo de recordar y de la memoria: “When I try to see her I see more distinctly how our lives are pieces in a pattern and to judge one truly you must consider how this side is squeezed and that indented and a third expanded and none are really isolated”⁸ (30). La construcción de la memoria y de los recuerdos es similar a ir armando un rompecabezas en donde no siempre se encuentran todas las piezas y en donde resulta imposible ser objetivos. Virginia al recordar a su hermana la está construyendo, está configurando al personaje de Vanessa desde su propia percepción. En este sentido, podríamos decir que esta memoria no constituye la biografía de Vanessa, sino que Virginia está ficcionalizando al personaje de Vanessa, ya que ésta imagen nunca podría corresponder a la realidad. Volvemos así a la idea de que tanto las supuestas biografías como las autobiografías son simplemente relatos de ficción, desde una perspectiva quizás más íntima.

⁷ “Había olores y flores, hojas muertas y castañas, gracias a lo cual se distinguían las estaciones, y cada una tenía innumerables asociaciones, y poder para inundar el cerebro en un segundo” (*Momentos de Vida* 42).

⁸ “Cuando intento verla veo con más claridad que nuestras vidas son parte de una forma, y que para juzgar en verdad a alguien hay que considerar que este lado está encogido, y el otro está mellado, y el tercero estirado, y que nadie está realmente aislado” (*Momentos de Vida* 44).

Por momentos, como lectores sentimos que Virginia sólo está utilizando como “pretexto” a su hermana para hablar de sí misma, debido a la intensidad con la que relata ciertos momentos. El hablar en tercera persona de su hermana y de sí misma como parte de un todo, le da cierta distancia para relatar eventos tan traumáticos como la muerte de su madre o de Stella, su media hermana. La muerte de su madre sirve como desencadenador de otras memorias y de la vida de su propia madre (los sufrimientos que tuvo ésta a lo largo de su vida, como la muerte de su primer esposo, y su relación con el padre de Virginia). En la descripción de Julia Stephen, es muy notorio su papel de “ángel de la casa” así como su bondad y servicialidad: “Four children were born to her; there were four others already, older, demanding other care; she taught us, was their companion, and soothed, cheered, inspired, nursed, deceived your grandfather; and any one coming for help found her invincibly upright in her place, with time to five, earnest consideration, and the most practical sympathy”⁹ (34). Woolf admira la bondad y disposición de servicio de su madre, aún cuando siente que se dedicó demasiado a los demás y que nunca tuvo tiempo para sí misma como para realizar algún proyecto personal más allá de su familia y de su hogar. En parte Virginia Woolf atribuye la muerte de su madre, a un cansancio excesivo de entrega constante a los demás. Cuando el padre de Virginia estuvo enfermo, no quiso contratar a una enfermera y nunca quiso que una maestra les enseñara a sus hijos, en fin, ella lo quería hacer todo. Poco a poco se le va acabando la energía: “she sank, like an exhausted swimmer, deeper and deeper in the water, and could only at that moments descry some restful shore on the horizon to be gained in old age when all this toil was over”¹⁰ (39).

⁹ “Cuatro hijos tuvo, y había cuatro más, mayores, exigiendo sus cuidados; nos enseñó, fue su compañera, y tranquilizó, alegró, inspiró, cuidó y engañó a vuestro abuelo; y cuantos a ella acudían para pedir ayuda siempre la encontraron erguida en su lugar, con tiempo que dar, la más sincera consideración y la más práctica comprensión” (*Momentos de Vida* 50).

¹⁰ “Se hundía, al igual que el nadador agotado, más y más en las aguas, y solamente durante unos instantes podía percibir una playa en la que descansar, en el horizonte, a la que llegaría en la vejez, cuando sus trabajos hubieran terminado” (*Momentos de Vida* 58).

El dolor tan intenso de Virginia a la muerte de su madre, se ve reflejado en el uso de un lenguaje e imágenes sombrías

If what I have said of her has any meaning you will believe that her death was the greatest disaster that could happen; it is as though on some brilliant day of spring the racing clouds of a sudden stood still, grew dark, and massed themselves; the wind flagged, and all the creatures on the earth moaned or wandered seeking aimlessly.¹¹ (40)

y “Her death, on the 5th of May, 1895, began a period of Oriental gloom, for surely there as something in the **darkened rooms, the groans**, the passionate **lamentations**”¹² (40; las negritas son mías). Sin embargo, la presencia de la madre es tan fuerte e importante en la vida de Virginia, que aún después de su muerte, ésta permanece y resucita

The dead, so people say, are forgotten, or they should rather say, that life has for the most part little significance to any of us. But now and again on more occasions that I can number, in bed at night, or in the street, or as I come into the room, there she is, beautiful, emphatic, with her familiar phrase and her laugh; closer than any of the living are, lighting our random lives as with a burning torch, infinitely noble and delightful to her children.¹³ (40)

¹¹ “Si lo que he dicho de ella tiene algún significado, te darás cuenta de que su muerte fue el mayor desastre que pudo ocurrir; fue como si en un esplendente día de primavera las rápidas nubes se quedaran de repente quietas, se oscurecieran y se amontonaran; aullara el viento, y todos los seres de la tierra gimieran y vagaran sin rumbo” (*Momentos de Vida* 58).

¹² “Su muerte, el día 5 de mayo de 1895, inauguró un período de oriental tristeza, ya que, sin la menor duda, algo había en las estancias en penumbra, en los gemidos, en las apasionadas lamentaciones” (*Momentos de Vida* 59).

¹³ “Los muertos, dice la gente, se olvidan, aunque quizá sería mejor decir que la vida, en su mayor parte, poco significado tiene para nosotros. Pero una y otra vez, y en más ocasiones de las que puedo recordar, en la cama por la noche, o en la calle, o al entrar en mi aposento, allí está ella; hermosa, vital, con su conocida frase, su conocida risa; más cerca que cualquier ser vivo, iluminando nuestras vidas sin rumbo con una antorcha, infinitamente noble y deliciosa para sus hijos” (*Momentos de Vida* 59).

El amor y a la vez el dolor que produjo la muerte de su madre se ven reflejados en esta descripción poética de su espíritu siempre presente. Woolf utiliza la figura de la prosopopeya para dar vida a los muertos a través de la memoria. Y logra, en sentido metafórico por supuesto, traer a su madre al texto mismo: “there she is” (aquí está). Primero nos habla en términos genéricos de los muertos, de lo que la gente dice de ellos, del olvido que de ellos de tiene. Utiliza el pasado para marcar el olvido y después contrastarlo con el presente: “there she is.” Hubiera podido utilizar el “there she was”, (ahí estaba) para seguir con la lógica temporal. Sin embargo, utiliza el presente para enfatizar la presencia de la madre, no sólo en su memoria, sino en el texto mismo. Por otro lado, la simpleza de la oración “there she is”, sin ningún otro adjetivo o verbo, refuerza la inmediatez de la presencia, el *instant de passage*, del cual hablan los deconstruccionistas. Se trata pues de una especie de resucitación de la madre a través de la memoria.

Virginia dedica la memoria “Reminiscences” principalmente a la descripción de las personas más cercanas en esa etapa de su vida, es decir, sus padres, sus hermanos (aún cuando en esta memoria se habla sobre todo de Vanessa, con muy pocas referencias a Thoby y Adrian) y Stella, su media hermana. Woolf también hace algunas referencias aisladas a los demás medio hermanos, George y Gerald así como a Jack, el esposo de Stella.

Uno de los ejes principales de esta primera memoria, “Reminiscences”, es el amor maternal y el rol de la mujer como “ángel de al casa.” Como lo mencionamos anteriormente, Woolf tiene una imagen muy tierna de su madre. Al morir ésta, Stella se convierte en una especie de sustituto materno tanto para Virginia como para sus hermanos, el “ángel de la casa” que cuida del padre, Leslie Stephen, quien entra en una fuerte depresión al morir su esposa: “he gave himself up to the passion which seemed to burn within him, and groaned aloud or protested again

and again his wish to die”¹⁴ (41) y que constantemente demanda atención por parte de Stella: “[...] he did not scruple to lay before her his sufferings and to demand perpetual attention, and whatever comfort she had to give”¹⁵ (41). Stella nos es presentada con todas las cualidades de ternura y amor de su madre pero no tan inteligente como ella: “She was not clever, she seldom read a book”¹⁶ (41). A la muerte de Julia Stephen, Stella tiene que asumir, de forma casi inmediata, todas las labores domésticas y de ama de casa de su madre

The shock to Stella was complete; she began, by sheer pure beauty of character, to do all that she could for everyone; but almost automatically [...] Directly your grandmother was dead, Stella inherited all the duties that she had discharged, and like some creaking old waggon, pitifully rusted, and yet filled with stirring young creatures, our family once more toiled painfully along the way.¹⁷ (43-44)

Es interesante analizar las metáforas del tren que utiliza Woolf. Aquí vemos que Stella constituye la máquina que hace que el tren, la familia, siga su marcha, aún a pesar de que los vagones están oxidados y dolientes. También podemos observar esta misma imagen poética del tren cuando Woolf describe el dolor que la muerte de su madre causó a su padre Leslie: “And now that against all his expectations, his wife had died before him, he was like one who, by the failure of some stay, reels staggering blindly about the world”¹⁸ (40).

¹⁴ “Se entregaba a la pasión que parecía consumirle, o gemía o manifestaba una y otra vez su deseo de morir” (*Momentos de Vida* 60).

¹⁵ No sentía escrúpulo alguno en revelar a Stella sus sufrimientos y en exigirle perpetua atención y cuanto consuelo pudiera darle” (*Momentos de Vida* 61).

¹⁶ Stella no era inteligente, rara vez leía un libro” (*Momentos de Vida* 61).

¹⁷ “Stella quedó totalmente deshecha; por pura belleza de carácter, comenzó a hacer cuanto podía por todos, pero casi automáticamente [...] Tan pronto tu abuela hubo muerto, Stella heredó todos los deberes que aquella cumpliera. Y como un viejo y chirriante carro, lamentablemente oxidado, aunque lleno de inquietas criaturas, nuestra familia volvió a seguir, con penas y trabajos, su camino” (*Momentos de Vida* 64-65).

¹⁸ “Y ahora, cuando, en contra de todas sus previsiones, su esposa le había precedido en la muerte, se encontraba en la situación de aquel que, por romperse un cabo de su embarcación, navega a ciegas por el mundo” (*Momentos de Vida* 59).

Woolf nos describe la estrecha relación entre Stella y su hermana Vanessa. Stella ve en Vanessa, muchos de los atributos de su propia madre, y se enorgullece de ella casi como si fuese su propia madre: “And Stella felt also, no doubt, that curiously intimate pride which a woman feels when she sees womanly virtues beautifully expressed by another, the torch still worthily carried; and the pride was very tender in this case and mixed with much of a maternal joy”¹⁹ (47). Y es así como Vanessa va tomando poco a poco ciertas responsabilidades de la casa, casi como si Stella intuyera su muerte que estaba por venir, y fuera preparando a Vanessa en su nuevo rol de ama de casa: “And this, as I think, was the time when your mother first came somewhat tentatively upon the scene, her age being then almost seventeen”²⁰ (46). La presencia de Vanessa como nueva ama de casa se torna indispensable cuando Stella decide finalmente casarse con Jack y mudarse a otra casa, después de una amplia discusión acerca de si la nueva pareja debiera vivir con los Stephen y los Duckworth. Y es así como Vanessa tiene que tomar el control de la casa, no tanto por voluntad propia, sino porque la familia así se lo impuso y era en cierta forma natural que ella se hiciera cargo de las responsabilidades de Stella

It generally happens in seasons of such bewilderment as that in which we now found ourselves, that one person becomes immediately the central figure, as it were the solid figure, and on this occasion it was your mother. Many reasons combined to give her this prominence. She fulfilled the duties which Stella had but lately fulfilled; she had much of the beauty and something of the character which with but little stretch of the imagination we could accept as worthy to carry on the tradition; for in our morbid state, haunted by great ghosts, we insisted that

¹⁹ “Y no cabe duda de que Stella experimentaba aquel curiosamente íntimo sentimiento de orgullo que siente una mujer cuando ve virtudes femeninas bellamente expresadas por otra mujer que lleva con dignidad en alto la antorcha; y, en este caso, el orgullo era muy tierno, al tiempo que mezclado con maternal alegría” (*Momentos de Vida* 69).

²⁰ “Y me parece que éste fue el tiempo en que tu madre entró por primera vez en escena, un tanto dubitativamente, contando casi diecisiete años” (*Momentos de Vida* 68).

to be like mother, or like Stella, was to achieve the height of human perfection.

Vanessa then at the age of eighteen years exalted, in the most tragic way, to a strange position, full of power and responsibility.²¹ (53)

Virginia relata la situación trágica de cómo su hermana fue insertada en esta vida que ella no escogió, llena de responsabilidades que no eran propias para una adolescente, y esto en detrimento de su pasión por el arte (la pintura en particular) y de su inteligencia, a la cual Virginia Woolf en numerosas ocasiones hace referencia. Virginia ve con ojos de ternura a su hermana Vanessa quien se encontraba abrumada en su nuevo papel de “ángel de la casa”: “Your mother, as I have said, coming into this inheritance, with all its complications, was bewildered; so many demands were made on her [...] She was just eighteen, and when she should have been free and tentative, she was required to be definitive and exact”²² (54). Virginia Woolf culpa en parte a su padre por esta situación, ya que él le exigía demasiado a su hermana mayor: “[...] that he was quite prepared to take Vanessa for his next victim. When he was sad, he explained, she should be sad; when he was angry, as he was periodically when she asked him for a cheque, she should weep”²³ (56). Esto contribuyó en gran medida a la aversión que tuvo Virginia durante mucho tiempo hacia su padre, el cual era visto como un tirano, dominante e inflexible: “We made him the type of all that we hated in our lives; he as the tyrant of inconceivable selfishness,

²¹ “En ocasiones de tan grande desconcierto, cual ésta en que ahora nos encontrábamos, por lo general ocurre que una persona se convierte inmediatamente en la figura central, como si fuera la única figura sólida, y en esta ocasión fue tu madre. Muchas razones concurren para que adquiriese esta preeminencia. Cumplía los deberes que, hasta hacía muy poco tiempo, Stella había cumplido; tenía la belleza y parte del carácter que, esforzando sólo un poco la imaginación, podíamos aceptar como dignos de proseguir la tradición, ya que, en el enfermizo estado de ánimo en que nos hallábamos, insistíamos en que ser como nuestra madre o como Stella representaba alcanzar la cumbre de la humana perfección. Vanessa, que a la sazón contaba dieciocho años, fue exaltada, de la más trágica manera que quepa imaginar, a esta extraña posición, peltórica de poder y de responsabilidad” (*Momentos de Vida* 78).

²² “Tal como he dicho, tu madre, al recibir este legado, con todas sus complicaciones, quedó desorientada; muchas eran las exigencias que le formulaban [...] Tenía sólo dieciocho años y, correspondiéndole comportarse con libertad y tentando el camino, se le exigía que fuera rígida y exacta” (*Momentos de Vida* 79).

²³ “[...] de que estaba plenamente dispuesto a convertir a Vanessa en su próxima víctima. Explicó que, cuando él estaba triste, también Vanesa debía estarlo; cuando él se irritaba, lo cual hacía periódicamente cuando Vanesa le pedía un cheque, ésta debía llorar” (*Momentos de Vida* 82).

who had replaced the beauty and merriment of the dead with ugliness and gloom”²⁴ (56). El carácter dominante de Leslie Stephen se verá reflejado en el personaje del señor Ramsay en la novela *To the Lighthouse* que analizaremos más adelante. A la muerte de Stella, que vuelve a tomar a toda la familia por sorpresa y que Woolf relata con profundo dolor, Vanessa debe reforzar su papel de ama de casa y no sólo responder a las insistencias del padre tododemandante, sino ahora de Jack, el esposo de Stella, con el cual establece una relación estrecha y hasta cierto punto íntima.

Esto en cuanto al análisis temático y de los personajes de la memoria “Reminiscences”. Desde el punto de vista del tiempo, podríamos decir que éste se encuentra configurado de una forma bastante lineal, ya que los recuerdos de Virginia Woolf se dan dentro del tiempo cronológico de esos años, de sus primeros recuerdos de niña hasta la muerte de Stella en 1897 y sobre todo que giran alrededor de los eventos dramáticos que marcaron su niñez y principios de la adolescencia: la muerte de su madre y de Stella, su media hermana. El espacio, de la misma forma se constriñe a la casa situada en Hyde Park, a algunos veranos en la casa de campo en St-Yves y en Corby, en donde Virginia relata haber pasado las semanas más tristes, debido en parte a que Jack robaba toda la atención de su hermana y Virginia se sentía muy celosa y desprotegida. Por último podemos decir que la memoria “Reminiscences” termina de forma un poco abrupta (Quentin Bell lo atribuye al dolor de Virginia que sospechaba de una relación íntima entre su hermana Vanessa y Jack, el esposo de Stella). No hay una firma, ni un despido, como sería lo común en la estructura epistolar, lo cual afirma la hipótesis sostenida al inicio de este análisis, de que más que una carta, se trata de una memoria aparentemente dirigida a su sobrino, para dar un

²⁴ Convertimos a tu abuelo en la encarnación típica de cuanto odiábamos en nuestra vida; era el tirano de inconcebible egoísmo que había sustituido la belleza y la alegría de las muertas por la fealdad y la lobreguez” (*Momentos de Vida* 82).

poco más de distancia a eventos muy dolorosos y como una búsqueda de un interlocutor para relatar aquella época tan dura de su vida.

La memoria titulada “A Sketch of the Past”, presentada como la segunda parte de la obra *Moments of Being*, cubre prácticamente la misma parte de la vida de Woolf, pero estos eventos son abordados desde una perspectiva totalmente distinta. Virginia Woolf tiene casi sesenta años cuando escribe esta memoria (entre 1939 y 1940). Woolf relata que dicha memoria fue escrita como un descanso de su larga trayectoria como escritora y de su fatiga y repulsión por la guerra. Podemos notar en esta memoria un mayor grado de maestría en el uso del lenguaje y de las formas narrativas que en la primera memoria, esto por supuesto debido a que nos encontramos aquí con una Virginia Woolf en su plena madurez artística, y no con la joven de 25 años que escribió “Reminiscences” casi como un ejercicio de escritura. Virginia Woolf en “A Sketch of the Past” utiliza como plataforma el momento presente (el año de 1939 y de 1940) para relatar el significado de algunas de las experiencias que tuvo como niña, sus primeros recuerdos, así como de figuras que dominaron su vida en esa etapa. Sus primeras memorias se refieren principalmente a su madre, la figura central, al igual que en la memoria “Reminiscences”, y posteriormente recuerdos de St. Ives, Cornwall y Talland House en donde los Stephen pasaron sus vacaciones de verano entre 1882 y 1894. Las memorias del campo idílico se contraponen a descripciones de la vida en Londres, en la casa en Hyde Park Gate en donde crecieron los Stephen. Una vez más, Woolf nos presenta sus recuerdos y sufrimientos provocados por la muerte de su madre, así como el reordenamiento de la vida familiar alrededor de Stella. La primera enfermedad mental de Virginia ocurre en esta época. La nueva reorganización de la vida familiar se ve perturbada por el matrimonio de Jack y de Stella y posteriormente destruida por la muerte de Stella tres meses después. Las tensiones familiares en el hogar de Virginia, que

prácticamente no existieron durante la vida de Julia Stephen y que fueron atendidas por Stella, se tornan más agudas en ese momento: las adolescentes Stephen se tienen que someter a los planes que George Duckworth les tiene preparados en relación a su futuro, deben ‘entrar’ (y ser presentadas) a la sociedad con sus reglas y convenciones rígidas, los hijos deben someterse cada vez más a un padre casi sordo y cada vez más deprimido y aislado de la realidad, un verdadero tirano a sus ojos. “Sketch of the Past”, se concentra en un típico día, alrededor de 1900 en esta familia victoriana de nivel medio alto.

Woolf inició la memoria “Sketch of the Past” el 18 de abril de 1939. Para Virginia esta actividad era como un descanso de las arduas labores en que representaba la elaboración de la biografía de Roger Fry: “[...] as I write by fits and starts by way of a holiday from Roger. I have no energy at the moment to spend upon the horrid labour that it needs to make an orderly and expressed work of art”²⁵ (75). La última inserción a esta memoria es del 17 de noviembre de 1940, cuatro meses antes de la muerte de Virginia Woolf. El texto que fue editado y presentado en el libro *Moments of Being*, consta de dos trabajos separados escritos a máquina, uno en posesión de la biblioteca de Sussex y el otro en la biblioteca británica. El segundo claramente representa la continuación del primero. Jeanne Schulkind, editora de las memorias contenidas en la obra *Moments of Being*, comenta que de haberse terminado la memoria “A Sketch of the Past” por Woolf, ésta la hubiera seguramente revisado y completado. Los dos escritos contienen anotaciones y correcciones realizadas por la propia Virginia Woolf así como correcciones, sobre todo tipográficas y de estilo, realizadas por Leonard Woolf (62-63).

²⁵ “[...] ya que escribo a arrebatos, para descansar de Roger. En estos momentos no tengo energías para emprender la horrenda labor que hay que llevar a cabo para hacer una obra de arte ordenada y manifiesta” (*Momentos de Vida* 108).

Después de esta breve introducción e información biográfica de Woolf en relación a esa época, realizaremos el análisis estructural y hermenéutico de la memoria “Sketch of the Past”.

La estructura narrativa en “Sketch of the Past” refleja precisamente las dificultades de representación, sobre todo cuando se trata de representar ciertos momentos que tienen una carga afectiva muy grande. Podríamos decir que la memoria titulada “Sketch of the Past” está estructurada como un diario. Empieza con una fecha: “Two days ago- Sunday 16th. April 1939 to be precise- Nessa said that if I did not start writing my memoirs I should soon be too old”²⁶ (64). Con esta frase introductoria, la petición de su hermana de que Virginia escriba sus memorias, Woolf va explorando la etapa que va desde su primer recuerdo, hasta la adolescencia. Se trata curiosamente de la misma etapa de su vida que en “Reminiscences”, salvo que ésta es abordada desde una perspectiva totalmente distinta. Además Woolf señala que se trata de un descanso de la escritura de la biografía de Roger Fry, la cual representaba un desgaste intelectual muy fuerte. Es así como después de esta breve introducción explicativa del porqué del escrito, que Woolf se sumerge en su pasado: “I begin: the first memory”²⁷ (64). En esta memoria Woolf constantemente hace referencias al acto mismo de representación y las dificultades del género autobiográfico: “There are several difficulties. In the first place, the enormous number of things I can remember, in the second, the number of different ways in which memoirs can be written”²⁸ (64).

Sin embargo, Woolf pretende no darle importancia a la forma de cómo empezar y estructurar su memoria-diario y se deja guiar por el flujo natural de su memoria. Empieza entonces a relatar su primer recuerdo: su cuarto en St-Ives, en donde los Stephen pasaban sus

²⁶ “Hace dos días —el domingo 16 de abril de 1939, para ser exactos—, Nessa dijo que, si yo no comenzaba a escribir mis memorias, pronto sería tan vieja que no podría hacerlo” (*Momentos de Vida* 93).

²⁷ “Comienzo: el primer recuerdo” (*Momentos de Vida* 94).

²⁸ “Hay varias dificultades. En primer lugar, el enorme número de cosas que recuerdo, y en segundo lugar el número de distintas maneras en que cabe escribir unas memorias” (*Momentos de Vida* 93).

vacaciones de verano. Sin embargo, la parte racional y analítica de Woolf le impide dejarse llevar por el simple flujo de la memoria y de relatar los eventos tal y como se va acordando de ellos. En el proceso de recordar algunos eventos de su pasado, se cuestiona quién era ella en ese momento dado. Woolf aprovecha la dificultad que está experimentado en el momento de escribir su propia memoria, para realizar una extrapolación y cuestionar y criticar el género biográfico y autobiográfico. Nos dice Woolf que el principal problema en la biografía o autobiografía estriba en el hecho de que los autores relatan un cúmulo de eventos que le suceden a determinada persona, pero nunca se resuelve el problema esencial de quién es la persona a la que le suceden esos eventos. Por lo general, explica Woolf, los autores de escritos biográficos se enfrentan a la problemática de representación del ser humano: “Here I come to one of the memoir writer’s difficulties [...] The reason is that it is so difficult to describe any human being. So they say: ‘This is what happened’; but they do not say what the person was like to whom it happened. And the events mean very little unless we know first to whom it happened. Who was I then?”²⁹ (65). Aquí nos encontramos frente a uno de los principales problemas que se analizó al inicio de este trabajo, que consiste en la representación del “yo”. Claramente Virginia Woolf está conciente de las limitaciones e imposibilidades de representación de una “realidad objetiva”, ya que muchos años han pasado entre el momento en que sucedieron los eventos que ella intenta plasmar a través de sus memorias, y el momento en que los recuerda y escribe. Es por esta razón que Virginia Woolf ficcionaliza ese “yo” y le da más importancia a la configuración artística de ese “yo” que a la precisión de los eventos: “[...] Perhaps we were going to St. Ives; more probably, for from the light it must have been evening, we were coming back to London. **But it is more**

²⁹ “Y aquí me encuentro aunte una de las dificultades con que se tropieza el escritor de memorias... Dejan fuera a la persona a quien le ocurren las cosas. Dicen: “Esto es lo que pasó”, pero no dicen cómo era la persona a quien le pasó. Y los hechos poco significan si no conocemos antes a la persona a quien le ocurren. ¿Quién era yo entonces?” (*Momentos de Vida* 94-95).

convenient artistically to suppose that we were going to St. Ives, for that will lead to my other memory”³⁰ (64; las negritas son mías).

Virginia trata de responder a la pregunta ¿quién era yo en ese entonces?, a través de un análisis de su vida al estilo de una biografía tradicional

Adeline Virginia Stephen, the second daughter of Leslie and Julia Prinsep Stephen, born on 25th January 1882, descended from a great many people, some famous, others obscure; born into a large connection, born not of rich parents, but of well-to-do parents, born into a very communicative, literate, letter writing, visiting, articulate, late nineteenth century world; so that I could if I liked to take the trouble, write a great deal here not only about my mother and father but about uncles and aunts, cousins and friends. But I do not know how much of this, or what part of this, made me feel what I felt in the nursery at St. Ives.³¹ (65)

Como podemos observar, Woolf utiliza un tono casi irónico para burlarse de las biografías tradicionales en donde, como comentábamos anteriormente, se enumeran ciertos eventos sin transmitir lo que realmente sintió la persona que los vivió. Un poco más adelante en “Sketch of the Past” señala

[...] why it is so difficult to give any account of the person to whom things happen.

The person is evidently immensely complicated. Witness the incident of the looking-glass. Though I have done my best to explain why I was ashamed of

³⁰ “Quizás íbamos a St. Ives, aunque es más probable –ya que, a juzgar por la luz, tenía que ser de noche– que regresáramos a Londres. Pero, desde un punto de vista artístico, es más cómodo suponer que íbamos a St. Ives, ya que esto llevará a mi otro recuerdo” (*Momentos de Vida* 94).

³¹ “Adeline Virginia Stephen, segunda hija de Leslie y Julia Prinsep Stephen, nacida el veintinco de enero de 1882, descendiente de gran número de personas, unas famosas y otras oscuras; nacida en el seno de una familia numerosa, hija no de padres ricos, sino con un buen pasar, nacida en un mundo de fines del siglo XIX, muy comunicativo, literario, epistolar, dado a las visitas y articulado; de tal manera que, si quisiera tomarme tal molestia, podría escribir mucho, aquí, no sólo acerca de mi padre y de mi madre, sino también acerca de tíos y tías, primos y amigos. Pero ignoro cuánta parte de esto o qué parte de esto me hizo sentir lo que sentí en el cuarto infantil de St. Ives” (*Momentos de Vida* 95).

looking at my own face I have only been able to discover some possible reasons; there may be others; I do not suppose that I have got all the truth; yet this is a simple incident; and it happened to me personally; and I have no motive for lying about it. In spite of all this, people write what they call ‘lives’ of other people; that is, they collect a number of events, and leave the person to whom it happened unknown³². (69)

Aquí Woolf cuestiona el carácter de autenticidad y de honestidad al que se refería Philippe Lejeune en su *pacto autobiográfico*. Por más honesto y veraz que pretenda ser un relato autobiográfico, siempre seguirá siendo un “yo” ficcionalizado.

Es por esta razón, que Woolf se olvida de la estructura tradicional de una autobiografía que normalmente empezaría por el nacimiento, fechas, etc., para concentrarse más bien en la intensidad de los recuerdos, sus primeros recuerdos de la niñez.

Es interesante analizar cómo un recuerdo la lleva a otro y así sucesivamente. La imagen de los colores y formas de las flores del estampado del vestido de su madre, la conducen a su primer recuerdo, el más intenso, cuando estaba acostada y adormilada en su cuarto en St. Ives, oyendo el flujo de las olas

It is of hearing the waves breaking, one, two, one, two, and sending a splash of water over the beach; and then breaking, one, two, one, two, behind a yellow blind. It is of hearing the blind draw its little acorn across the floor as the wind blew the blind out. It is of lying and hearing this splash and seeing this light, and

³² “[...] la razón por la que es tan difícil dar una explicación por pobre que sea, de la persona a quien le ocurren las cosas. Salta a la vista que la persona es inmensamente complicada. La prueba está en la anécdota del espejo. A pesar de que he hecho cuanto he podido para explicar por qué me daba vergüenza contemplar mi propia cara, sólo he sido capaz de descubrir unas cuantas posibles razones; puede haber otras; no creo que haya descubierto la verdad y es una anécdota sencilla y me ocurrió a mí personalmente y no tengo motivo alguno para mentir al respecto. A pesar de lo dicho, la gente escribe lo que llama “vidas” de otra gente; es decir, reúnen cierto número de hechos, y no dan a conocer la persona a quien estos hechos ocurrieron” (*Momentos de Vida* 100-101).

feeling, it is almost impossible that I should be here; of feeling the purest ecstasy I can conceive.³³ (64-65)

Este recuerdo con una gran carga sensual, casi erótica, se conecta con el siguiente recuerdo de los jardines de los alrededores de la casa de campo en St- Yves

The next memory- all these colour-and- soundmemories hang together at St. Yves- was much more robust; it was highly sensual. It was later. It still makes me feel warm; as if everything were ripe; humming; sunny; smelling so many smells at once; and all making a whole that even now makes me stop- as I stopped at the top to look down at the gardens. They were sunk beneath the road. The apples were on a level with one's head. The gardens gave off a murmur of bees; the apples were red and gold; there were also pink flowers; and grey and silver leaves. The buzz, the croon, the smell, all seemed to press voluptuously against some membrane; not to burst it; but to hum round one such a complete rapture of pleasure that I stopped, smelt; looked. But again, I cannot describe that rapture. It was rapture rather than ecstasy.³⁴ (66)

³³ “Y es el recuerdo de oír las olas al romper, una, dos, una, dos, y mandando el agua a la playa; y después rompiendo, una, dos, una, dos, detrás de una persiana amarilla. Es el recuerdo de oír cómo la persiana arrastraba por el suelo la pequeña pieza en forma de bellota, al extremo del cordón, cuando el viento impulsaba la persiana hacia fuera. Es el recuerdo de yacer, y de oír el agua, y de ver esta luz, y de sentir, es casi imposible que yo esté aquí; de sentir el más puro éxtasis que se pueda concebir” (*Momentos de Vida* 94).

³⁴ “El recuerdo siguiente —todos esos recuerdos de color y sonido se juntan en St. Ives— fue mucho más recio, fue intensamente sensual. Ocurrió más tarde. Todavía me produce sensación de calidez; como si todo fuera maduro; zumbante; soleado; oliendo a muchos olores al mismo tiempo; y formando todo un conjunto que incluso ahora me obliga a detenerme —tal como me detuve entonces, yendo a la playa; me detuve en lo alto para mirar hacia abajo, hacia los huertos. Estaban hundidos bajo el camino. Las manzanas se encontraban al nivel de mi cabeza. De los huertos salía un zumbido de abejas; las manzanas eran rojas y doradas; también había flores rosadas; y hojas grises y plateadas. El zumbido, el zureo, el olor, todo parecía oprimirse voluptuosamente contra una membrana, pero no para reventarla, sino para zumbar alrededor de una hasta elevarla a un tan total rapto de placer que me detuve. Olí, miré. Pero, una vez más, no puedo describir el rapto. Fue rapto antes que éxtasis” (*Momentos de Vida* 96-97).

Estos dos recuerdos son descritos por Woolf de forma rítmica, semejando el fluir de las olas y el zumbido de las abejas. Todos los sentidos están presentes, sobre todo el visual y el auditivo. Ante la imposibilidad de plasmar a través de la escritura la intensidad de estos recuerdos, imagina que quizás a través de la pintura se podría representarlos con mayor exactitud “If I were a painter I should paint these first impressions in pale yellow, silver and green”³⁵ (66) y “If I were painting myself I should have to find some –rod, shall I say- something that would stand for the conception”³⁶ (73).

Es interesante observar cómo Woolf, a través de la escritura de sus memorias, hace una reflexión sobre el poder de la memoria y del recuerdo

At times I can go back to St. Ives more completely than I can this morning. I can reach a state where I seem to be watching things happen as if I were there. That is, I suppose, that my memory supplies what I had forgotten, so that it seems as if it were happening independently, **though I am really making it happen.** In certain favorable moods, memories- what one has forgotten- come to the top. Now if this is so, is it not possible- I often wonder- that things we have felt with great intensity have an existence independent of our minds; are in fact still in existence? And if so, will it not be possible, in time, that some device will be invented by which we can tap them? [...] Instead of remembering here a scene and there a sound, I shall fit a plug into the wall; and listen to the past³⁷. (67; las negritas son mías)

³⁵ “Si fuera pintora, pintaría estas primeras impresiones en amarillo pálido, plateado y verde” (*Momentos de Vida* 96).

³⁶ “Si pintara tendría que encontrar algún –digamos criterio–, algo que representara este concepto” (*Momentos de Vida* 105).

³⁷ “A veces puedo regresar a St. Ives de una forma más completa que esta mañana. Puedo llegar a un estado en el que me parece contemplar la sucesión de los hechos, igual que si estuviera allí. Supongo que esto se debe a que mi recuerdo me proporciona lo que había olvidado, de manera que parece esté ocurriendo con carácter

Es a través de la imaginación realmente como podemos refigurar nuestra vida y recrearla. Es la imaginación la que nos permite, como lo señala Woolf en su metáfora, conectarnos y escuchar el pasado.

La memoria es un gran poder que permite ir uniendo las diferentes piezas del rompecabezas que es la vida. En el caso preciso de Virginia Woolf, este proceso funciona como un psicoanálisis, en donde la escritura tiene un efecto terapéutico

And so I go on to suppose that the shock-receiving capacity is what makes me a writer. I hazard the explanation that a shock is at once in my case followed by the desire to explain it [...] and I make it real by putting it into words. It is only by putting it into words that I make it a whole; this wholeness means that it has lost the power to hurt me; it gives me, perhaps because by doing so I take away the pain, a great delight to put the severed parts together.³⁸ (72)

Al igual que en un proceso psicoanalítico, Woolf al recordar ciertas experiencias traumáticas en su niñez y adolescencia y refigurarlas a través de la escritura, les da una explicación y alcanza su comprensión y también, una autocomprensión de sí misma. Un ejemplo ilustrativo de esto es la explicación que confiere al hecho de que sintiera vergüenza al mirarse frente al espejo cuando tenía seis o siete años. Virginia Woolf lo conecta al hecho de tener un sentimiento de culpa y repulsión por su propio cuerpo. Poco a poco va tejiendo a través de la

independiente, **cuando en realidad yo soy quien hace que ocurra**. En ciertos estados de ánimo favorables, los recuerdos —lo que una ha olvidado— quedan superpuestos a todo. En este caso, ¿no será posible, me pregunto a menudo, que las cosas que se han sentido con gran intensidad tengan una existencia independiente de nuestra mente?[...] En vez de recordar una escena aquí, un sonido allá, voy a plantar un enchufe en la pared y escuchar el pasado” (*Momentos de Vida* 97-98).

³⁸ “Y de ahí paso a suponer que mi capacidad de recibir golpes es lo que me hace escritora. A modo de explicación me atreveré a decir que, en mi caso, el golpe va siempre seguido del deseo de explicarlo [...] y yo le doy la realidad al expresarlo en palabras. Sólo expresándolo en palabras le doy el carácter de algo íntegro, y esta integridad significa que ha perdido el poder de causarme daño; me produce un gran placer juntar las partes separadas, lo cual quizá se debe a que, al hacerlo, elimino el dolor” (*Momentos de Vida* 104-105, las negritas son mías).

memoria, distintos recuerdos, hasta llegar a uno terriblemente doloroso de cuando Gerald, su medio hermano, la subió a una mesa del ante comedor y le tocó sus partes íntimas.

Es así como la primera parte de “Sketch of the Past” está estructurada, por medio de recuerdos que Woolf va refigurando y explicando. Unos recuerdos le llevan a otros y así sucesivamente, lo que hace que no parezca existir una estructura en la narración. Estos relatos de ciertos “momentos de vida” como los denomina ella, de gran intensidad, comparados con los “momentos de no vida” que podrían ser aquellos eventos o acontecimientos triviales que nos suceden día a día pero que no dejan ninguna huella importante en nuestras vidas, se ven interrumpidos por algunas reflexiones en torno a la dificultad del proceso creativo, sobre todo del género biográfico y autobiográfico, acompañado de duras críticas a los autores que los realizan, así como de reflexiones filosóficas en torno a la vida, el pasado y la memoria. Sin embargo, existe una segunda parte en donde Woolf organiza sus memorias bajo la forma de diario. Ella misma lo señala: “2nd. May... I write the date, because I think that I have discovered a possible form for these notes. That is, to make them include the present- at least enough of the present to serve as platform to stand upon. It would be interesting to make the two people, I now, I then, come into contrast”³⁹ (75). En esta estructura de diario, Virginia Woolf después de poner la fecha, hace una breve introducción de sus actividades de los días previos al día que utiliza como “plataforma” para hundirse en sus recuerdos, por ejemplo la dificultad que está teniendo en escribir la biografía de Roger Fry, o algunos eventos que le suceden entre las fechas de inserción en su diario. Es interesante observar que en una ocasión, antes de la fecha, pone “The Present” (el Presente) para marcar la distinción entre la plataforma, como ella la llama, del tiempo

³⁹ “Dos de mayo...: escribo la fecha porque me parece que he descubierto una posible forma de dar a estas notas. A saber, hacer que incluyan el presente, por lo menos que lo incluyan de manera suficiente para que sirva de plataforma en la que situarse. Sería interesante poner en contraste a las dos personas, yo ahora y yo entonces” (*Momentos de Vida* 108).

presente en el cual está escribiendo, y los recuerdos de su pasado. Woolf sabe que es imposible representar a la Virginia de ocho o diez años; sin embargo deja que su imaginación supla estas deficiencias y le da más importancia a la configuración artística. El problema muchas veces, nos dice Woolf, está en la distancia que nos separa del momento que intentamos recordar y representar: “I cannot see Kensington Gardens as I saw it as a child because I saw it only two days ago”⁴⁰ (75). Al igual que la magdalena de Proust, algunos objetos como las anémonas azules y moradas funcionan como disparadores de recuerdos, en este caso de los globos que se vendían a la entrada de los jardines de Kensington. Los recuerdos de la niñez de Woolf, están llenos de colores y sonidos, como lo resume la siguiente frase:

Many bright colours; many distinct sounds; some human beings, caricatures; comic; several violent moments of being, always including a circle of the scene which they cut out: and all surrounded by a vast space- that is a tough visual description of my childhood. This is how I shape it; and how I see myself as a child, roaming about, in that space of time which lasted from 1882 to 1895.⁴¹ (79)

Desde el punto de vista temático, Woolf concentra gran parte de esta memoria a su madre y al efecto que su muerte tuvo en ella. Desde el punto de vista narrativo, pasamos de descripciones coloridas y llenas de vida de su niñez, a descripciones desgarrantes del dolor y sufrimiento por la muerte de su madre. Al igual que el segundo capítulo “Time Passes” en la novela *To the Lighthouse*, que funciona como un pasillo entre el primer capítulo y el tercero y

⁴⁰ “No puedo ver los jardines de Kensington tal como los veía de niña, porque los vi hace un par de días” (*Momentos de Vida* 109).

⁴¹ “Muchos colores vivos; muchos claros sonidos; algunos seres humanos, caricaturas; cómicos; varios violentos momentos de ser, en los que siempre hay un círculo que rodeaba la escena y que aquéllos cortaban; y todo rodeado de un vasto espacio —ésta es, a grandes rasgos, la descripción visual de la infancia. Así la conformo yo; y me veo, siendo niña, vagando de un lado para otro, en un espacio de tiempo que duró desde 1882 hasta 1895” (*Momentos de Vida* 115).

representa el paso del tiempo y la guerra, en “Sketch of the Past” Woolf utiliza un recurso similar para marcar el paso del tiempo, en este caso el crecimiento:

One must get the feeling of everything approaching and then disappearing, getting large, getting small, passing at different rates of speed past the little creature; one must get the feeling that made her press on, the little creature driven without her being able to stop it, or to change it, driven as a plant is driven up out of the earth, up until the stalk grows, the leaf grows, buds swells. That is what is indescribable, that is what makes all images too static, for no sooner has one said this was so, than it was past and altered. How immense must be the force of life which turns a baby, who can just distinguish a great blot of blue and purple on a black background, into the child who thirteen years later can feel all that I felt on May 5th 1895- now almost exactly to a day, forty-four years ago- when my mother died.⁴² (79)

Al estilo de Lewis Carroll en *Alice in Wonderland* (*Alicia en el país de las maravillas*), Woolf utiliza la metáfora de la planta para comparar el crecimiento de una niña, ella misma por supuesto. El proceso resulta tan doloroso, que al igual que en otras ocasiones a lo largo de esta memoria, utiliza la tercera persona, en este caso “little creature” (pequeña criatura) o bien “the child” (el niño) para referirse a ella misma. La fecha de la muerte de su madre el 5 de mayo de 1895, sirve como corte tanto temático como estructural en la memoria. A partir de este momento,

⁴² “Es preciso captar la sensación de todo acercándose y después desapareciendo, haciéndose grande y haciéndose pequeño, pasando a diferentes velocidades ante el pequeño ser; hay que captar la sensación que impulsaba a la niña hacia delante, la pequeña criatura impulsada por el crecimiento de sus piernas y de sus brazos, sin que ella pudiera detenerlo, o alterarlo, impulsada como una planta es impulsada a salir de la tierra, y a crecer mientras crecen sus tallos, y crecen las hojas, y se hinchan los brotes. Esto es lo indescriptible, esto es lo que hace que todas las imágenes sean demasiado estáticas, porque tan pronto se dice esto era así, ya había pasado y ya había quedado alterado. Cuán inmensa ha de ser la fuerza de la vida que transforma a una niña que apenas puede distinguir una gran mancha azul y morada sobre un fondo negro en aquel otro ser, trece años después, capaz de sentir lo que yo sentí el día 5 de mayo de 1895 —ahora hace cuarenta y cuatro años, casi al día—, día en que mi madre murió” (*Momentos de Vida* 115).

Woolf dedica casi la totalidad de la memoria al recuerdo y vida de su madre. Y es aquí cuando el proceso de escritura se torna verdaderamente en un proceso de expiación y de reconciliación con sus padres. Woolf en esta memoria “Sketch of the Past” describe cómo su madre fue una obsesión constante en su vida, hasta que logró finalmente reconciliarse con ella, y con su padre dicho sea de paso, al escribir la novela *To the Lighthouse*: “But I wrote the book very quickly; and when it was written, I ceased to be obsessed by my mother. I no longer hear her voice; I do not see her. I suppose that I did for myself what psycho-analysts do for their patients I expressed some very long felt and deeply felt emotion. And in expressing it I explained it and then laid it to rest”⁴³ (81).

No nos detendremos demasiado en el tema de la madre en este momento y en su rol como el “ángel de la casa”, ya que este tema se abordará específicamente en el tercer capítulo de este trabajo. Para Woolf el tema de su madre es tan conflictivo que le resulta muy difícil representarla:

If it were true, as I said above, that the things that ceased in childhood, are easy to describe because they are complete, then it should be easy to say what I felt for my mother, who died when I was thirteen. Thus I should be able to see her completely undisturbed by alter impressions, as I saw Mr. Gibbs and C.B. Clarke. But the theory, though true of them, breaks down completely with her. It breaks down in a curious way, which I will explain, for perhaps it may help to explain

⁴³ “Pero escribo el libro muy aprisa, y cuando estuvo escrito dejé de estar obsesionada por mi madre. Ya no oigo su voz; ya no la veo. Creo que hice, en mi propio beneficio, lo que los psicoanalistas hacen en beneficio de sus pacientes. Expresé una emoción sentida durante muy largo tiempo, y muy profundamente sentida. Y, al expresarla, la expliqué, y después le di reposo” (*Momentos de Vida* 117-118).

why I find it now so curiously difficult to describe both my feeling for her, and her herself.⁴⁴ (80)

Los señores Gibbs y Clark fueron personas que Woolf conoció y que murieron cuando ella era todavía niña. Woolf dice que, al igual que los personajes de Dickens, estas personas son simples, casi como caricaturas. Se trata de personajes completos y vividos cuya representación es relativamente sencilla. Y esto, entendemos más adelante, ya que no existe un lazo afectivo entre ellos y la persona que los representa, en este caso el escritor. En cambio en el caso de su madre, los afectos abruma cualquier sentido de objetividad y dificultan la representación: “Yet if one could give a sense of my mother’s personality one would have to be an artist. It would be as difficult to do that, as it should be done, as to paint a Cézanne”⁴⁵ (85).

Julia Stephen constituye para Woolf, una figura central en su vida. Expresiones como “there she was, in the very centre of that great Cathedral space which was my childhood”⁴⁶ (81), “she was the whole thing”⁴⁷ (83), “Hyde Park gate was full of her”⁴⁸ (83), “she was central”⁴⁹ (83) y “omnipresent”⁵⁰ (84), nos recalcan la importancia de Julia Stephen en la vida de Woolf y por lo tanto, un desmoronamiento de su vida después de la muerte de ésta. Woolf urge en la vida de su madre, para intentar comprender el carácter de ésta: sus padres (los abuelos de Virginia), su educación tradicionalista, sus dos matrimonios, entre otros. Podemos también percibir unos celos

⁴⁴ “Si fuera verdad, tal como antes he dicho, que aquellas cosas que cesaron en la infancia se describen fácilmente debido a que son íntegras, tendría que ser fácil decir lo que yo sentía por mi madre, que murió cuando yo tenía trece años. Debiera verla totalmente inalterada por impresiones posteriores, tal como vi al señor Gibbs y al señor C.B. Clarke. Pero la teoría, a pesar de ser cierta con respecto a éstos, queda totalmente desbaratada en lo tocante a mi madre. Y queda desbaratada de una manera curiosa, que explicaré, porque quizá contribuya a explicar por qué me es tan curiosamente difícil describir tanto mis sentimientos hacia ella como a ella misma” (*Momentos de Vida* 116).

⁴⁵ “Sin embargo, para transmitir cierto sentido de cómo era la personalidad de mi madre hace falta ser un artista. Hacerlo, tal como debe hacerse, es tan difícil como pintar un Cézanne” (*Momentos de Vida* 124).

⁴⁶ “Allí estaba ella, en el mismísimo centro de aquel gran espacio catedralicio que era la infancia” (*Momentos de Vida* 118).

⁴⁷ “Mi madre lo era todo” (*Momentos de Vida* 120).

⁴⁸ “Hyde Park Gate rebosaba de ella” (*Momentos de Vida* 120).

⁴⁹ “Ella era central” (*Momentos de Vida* 120).

⁵⁰ “Omnipresente” (*Momentos de Vida* 122).

intensos de Woolf hacia su madre, que si bien era el referente obligado para muchas cosas, nunca le dio el tiempo y afecto que ella como niña necesitaba. Y esto se debe a que Julia Stephen en su papel de “ángel de la casa” era un ser totalmente social, dedicada a las labores domésticas, demasiado ocupada por lo externo y por la sociedad victoriana que la rodeaba, así como por sus obras de caridad. Posteriormente, Woolf hace un recuento de Stella, su media hermana que se vuelve el nuevo “ángel de la casa” a la muerte de Julia Stephen, así como de la relación entre Stella y su madre, los amoríos de Stella y finalmente su casamiento con Jack dos meses antes de su muerte.

Más adelante en “Sketch of the Past”, Virginia describe la relación con su padre, sobre todo entre la muerte de Stella en 1897 y la muerte de su padre en 1904. Estos años fueron especialmente dolorosos ya que su padre, Leslie Stephen, cambiaba de carácter intempestivamente, se estaba volviendo sordo y exigía cariño y atención constantes por parte de sus hijas, Vanessa y Virginia. Al igual que con su madre, Virginia Woolf dejó de estar obsesionada por la figura paterna hasta que terminó la novela *To the Lighthouse*, en donde acepta a sus padres tal y como fueron y logra así una reconciliación con su pasado: “Further, just as I rubbed out a good deal of the force of my mother’s memory by writing about her in *To the Lighthouse*, so I rubbed out much of his memory there too. Yet he too obsessed me for years. Until I wrote it out, I would find my lips moving; I would be arguing with him; raging against him; saying to myself all that I never said to him”⁵¹ (108).

⁵¹ “Es más, en el momento en que robaba un poco más de la fuerza de la memoria de mi madre, al escribir sobre ella en *Al Faro*, robaba también parte de la memoria de mi padre. Él también me obsesionó durante años, hasta que escribí *Al Faro* pude sentir que mis labios se movían nuevamente; pude discutir con él; enojarme con él; decirme a mí misma todo lo que nunca le pude decir a él” (traducción mía).

En el tercer capítulo, analizaremos con mayor detalle la forma mediante la cual Woolf logra reconciliarse con su pasado a través del proceso curativo de la configuración de su novela *To the Lighthouse*.

Como lo comentábamos anteriormente, Woolf sabe que la distancia y el paso del tiempo son factores determinantes en la representación y que muchas veces al estar muy cerca del objeto que se pretende representar, se pierde la objetividad, si es que ésta existe. Al escribir sobre su padre, treinta y seis años más tarde, Woolf logra un cambio de perspectiva: “I see him now from round the corner; not directly in front of me”⁵² (108). Es así, con esta distancia, del modo en que Woolf describe a su padre, primero como se imagina su vida con los demás, y después su relación con él. Es interesante ver cómo una vez más Virginia Woolf presenta a los personajes (y digo personajes ya que funcionan como tales en la autobiografía) como creaciones puras. En toda la memoria, no existe ningún indicio en el que Woolf afirme que las cosas sucedieron en la forma en la cual las relata, la autora siempre sugiere que se trata de cómo ella se imagina sus vidas y de cómo interpreta el pasado, es decir una creación literaria al fin y al cabo, lo cual reafirma la idea que hemos venido sosteniendo a lo largo de este trabajo, de que el género autobiográfico forma parte del relato de ficción: “But before I analyze our relation as father and daughter, **I will try to sketch him as I think he must have been**, not to me, but to the world at large”⁵³ (108; las negritas son mías). Encontramos de nuevo, la idea del bosquejo (*sketch*), siguiendo la línea de la metáfora pictórica que utiliza Woolf, lo que implica una simple aproximación a la imagen del padre, y no su totalidad, quizás porque Woolf sabe que esto último sería imposible. Woolf lo describe como un intelectual frustrado (esto explica la necesidad tan grande de reconocimiento), serio, aburrido, violento y egoísta, entre otros rasgos: “[...] and it was

⁵² “Lo veo ahora desde la perspectiva de una esquina; no directamente frente a mí” (traducción mía).

⁵³ “Pero antes de que analice nuestra relación como padre e hija, **intentaré esbozarlo como creo que era**, no para mí, sino para el resto del mundo” (traducción y negritas mías).

the tyrant father-the exacting, the violent, the histrionic, the demonstrative, the self-centred, the self pitying, the deaf, the appealing, the alternately loved and hated father- that dominated me then. It was like being shut up in the same cage with a wild beast”⁵⁴ (116).

“Now I shall try to describe the cage- 22 Hyde Park Gate- as it was in July 1897”⁵⁵ (116). Con esta frase de transición, Woolf se avoca a la descripción de los lugares, de las casas en lo específico, en donde sucedió gran parte de los eventos que ha venido relatando en esta memoria “Sketch of the Past”. La casa en donde vivió hasta la edad de veintidós años, situada en Hyde Park, funciona como un personaje. Las distintas partes de la casa, el cuarto de Virginia cuando era niña, el salón de té, el *hall* de recepción, entre otros, corresponden a los diferentes miembros del ser humano. Cada parte tiene funciones y características propias. Además, los espacios de la casa tienen un fuerte contenido simbólico y representan las costumbres sociales de la época: “The tea table rather than the dinner table was the centre of Victorian family life... the double bedded bedroom on the first floor was the sexual centre; the birth centre, the death centre of the house”⁵⁶ (118), y más adelante: “The division in our lives was curious. Downstairs there was pure convention; upstairs pure intellect”⁵⁷ (157). Asimismo, el estudio del padre funciona como el cerebro de la casa: “His old rocking chair covered in American cloth was the centre of the room which was the brain of the house”⁵⁸ (119). La casa funciona como un personaje a su vez dividido en otros personajes, que serían los diferentes miembros del cuerpo, y por lo tanto

⁵⁴ “[...] y era el padre tirano, exigente, violento, histriónico, demostrativo, egoísta, víctima, sordo, suplicante; el padre querido y odiado, el que me dominaba en ese momento. Era como estar encerrada en la misma jaula con una bestia salvaje” (traducción mía).

⁵⁵ “Ahora intentaré describir la jaula –22 Hyde Park Gate- como fue en julio de 1897” (traducción mía).

⁵⁶ “La mesa del té, más que la mesa del comedor, era el centro de la familia Victoriana [...] la recámara con camas dobles en el primer piso, era el centro sexual; el centro de los nacimientos, el centro de la muerte en la casa” (traducción mía).

⁵⁷ “La division que se daba en nuestra vida era curiosa. En la planta baja había puro convencionalismo; en el piso superior, puro intelecto” (*Momentos de Vida* 197).

⁵⁸ “Su vieja mecedora cubierta de tela americana, estaba en el centro del cuarto, que era el cerebro de la casa” (traducción mía).

reflejan las acciones y sentimientos de eventos que sucedieron en estos lugares. El cuarto de Virginia Woolf en este sentido, tiene un fuerte contenido simbólico y emocional. Por un lado, representa un refugio en donde puede aislarse de los demás, pensar y leer, y por el otro, un lugar que le infunde miedo, ya que ahí fue en donde George, su medio hermano, abusó de ella:

Which should I describe first- the living half of the room, or the sleeping half? They must be described separately; yet they were always running together. How they fought each other; that is, how often I was in a rage in that room; and in despair; and in ecstasy; how I read myself into a trance of perfect bliss; [...] how it was there I retreated to when father enraged me [...] And it was from that room Gerald fetched me when father died. There I first heard those horrible voices...⁵⁹

(123)

Virginia Woolf utiliza su cuarto como símbolo de su vida: éste refleja por un lado momentos muy dolorosos de su pasado, la muerte de su madre en primer lugar, la de Stella, la de su padre, así como los abusos sexuales por parte de sus dos medios hermanos, y por el otro, la felicidad, el espacio de libertad, el refugio de la sociedad victoriana, una verdadera “habitación propia” en donde pensar y crear.

Posteriormente, Woolf describe en “Sketch of the Past” la casa de campo, Talland House, en St-Ives, en donde pasó gran parte de sus vacaciones cuando era niña y adolescente. Este lugar junto al mar, nos es descrito como un lugar maravilloso, lleno de gratos recuerdos. La novela *To the Lighthouse*, como lo analizaremos posteriormente, está inspirada en este lugar de veraneo.

Junto con el recuerdo de St-Ives, aparece en sus memorias el recuerdo de Thoby, su hermano

⁵⁹ “Cuál debo describir primero, ¿la parte viva de la habitación, o la parte durmiente? Deben ser descritas en forma separada, aún y cuando siempre funcionaban juntas. Cada cuando se peleaban entre sí dependía de cuándo entraba en furia en esa habitación, o en desesperación o en éxtasis, o bien cuando me encontraba en un estado de goce perfecto... o bien cuando me refugiaba cuando mi padre me hacía enrabiar [...] y fue en esa habitación que Gerald me buscaba cuando murió mi padre. Fue ahí en dónde escuché por primera vez aquellas terribles voces” (traducción mía).

mayor que murió a los veintiséis años de edad. Al igual que en “Reminiscences”, Woolf relata el dolor que le produjo la muerte de Stella, con la cual se había encariñado bastante sobre todo después de la muerte de su madre, así como su relación tan cercana con Vanessa y el terrible impacto cuando descubre que ésta mantenía una relación con Jack, el esposo de Stella, después de la muerte de esta última. Woolf dedica la última parte de “Sketch of the Past” a George Duckworth, su medio hermano y de cómo después de la muerte de su madre, le pedía que la acompañara a un gran número de eventos sociales de la sociedad victoriana de aquella época, cosa que Virginia no soportaba, pero finalmente George la tenía controlada, sobre todo desde el punto de vista económico, ya que era él quien administraba el dinero de la casa. Sin embargo reconoce que gracias a estos eventos, pudo conocer a grandes personalidades, entre las cuales destacan figuras como la de Henry James.

Esto en cuanto a la estructura de la memoria y el análisis temático. Pasemos ahora a una interpretación hermenéutica de algunos pasajes de la memoria. Lo que resulta muy interesante en “Sketch of the Past”, es cómo Virginia Woolf a través de la memoria y de la construcción o refiguración de su propia vida, logra mediante la escritura, juntar los diferentes recuerdos interiorizantes y crear una ficcionalización de los mismos. Al nombrar las cosas (y recordemos aquí a Paul De Man y Derrida que hablan del poder del nombre como una manera de invocar los objetos), Woolf logra dar vida al pasado. A través de esta invocación del pasado y de darle nombre en la escritura a esos recuerdos, Woolf crea una narrativa que es mucho más fuerte y vívida que su vida misma: “and I make it real by putting it into words. It is only by putting it into words that I make it a whole; this wholeness means that it has lost its power to hurt me”⁶⁰ (72). El proceso tan complejo de desentrañar a través de la memoria esta maraña de ideas y recuerdos,

⁶⁰ “Sólo expresándolo en palabras le doy el carácter de algo íntegro, y esta integridad significa que ha perdido el poder de causarme daño” (*Momentos de Vida* 105).

está representado en la memoria “Reminiscences” por el uso de la metáfora “cotton wool of daily life”⁶¹ (72). El poder de la evocación y de transformar la realidad a través de la ficcionalización, se encuentra en el uso de metonimias, similares a las que utiliza Proust en *A la recherche du temps perdu* (En búsqueda del tiempo perdido)

that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we- I mean all human beings- are connected with this; and the whole world is a world of art; that we are part of the work of art. *Hamlet* or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass that we call the world. But there is no Shakespeare, there is no Beethoven; certainly and emphatically there is no God; **we are the words; we are the music; we are the thing itself**.⁶² (72; las negritas son mías)

Intentemos descifrar el contenido tan profundo y filosófico de este pasaje. El arte, dice Woolf, está en nosotros mismos. Somos la esencia, la materia prima, podríamos decir, de la obra de arte, ya que somos sentimientos que permiten que la obra misma sea recibida. No puede existir Hamlet sin el hombre que le dio vida, de la misma forma que no puede existir un cuarteto sin el músico que lo imaginó y lo creó a través de una inscripción (ya sea en una partitura o en la escritura, ambos conjuntos de signos a través de los cuales se inscriben las emociones, las vivencias, los momentos de vida de los cuales nos habla Woolf). En el uso de las metonimias “nosotros somos la música” o “las palabras”, Woolf retoma la idea deconstruccionista de la autobiografía, en el sentido de que a través del poder de las palabras, de nombrar, nos inscribimos en el presente. Se trata de una recreación de la esencia misma del ser humano a

⁶¹ “tras el algodón en rama de la vida cotidiana” (*Momentos de Vida* 105).

⁶² “la idea de que detrás del algodón se oculta una forma, de que nosotros —y quiero decir todos los seres humanos— estamos relacionados con ello, de que el mundo entero es una obra de arte, de que somos parte de una obra de arte. *Hamlet* o un cuarteto de Beethoven es la verdad acerca de esa vasta masa a la que llamamos mundo. Pero no hay Shakespeare, y no hay Beethoven; con toda certeza y con carácter categórico, no hay Dios; **nosotros somos las palabras; nosotros somos la música; nosotros somos la cosa en sí misma**” (*Momentos de Vida* 105, las negritas son mías).

través de la obra, de la inscripción. Y esta escritura, estas memorias que de nosotros mismos hacemos a través de la escritura autobiográfica por ejemplo, resulta más real y llegamos al punto de encarnarnos en las palabras, tal y como lo sugiere Woolf en esta memoria, “Sketch of the Past”.

Analizaremos ahora la estructura narrativa en “Sketch of the Past” con el fin de observar cómo Woolf la deconstruye. Como muchos deconstruccionistas, parte del principio de la imposibilidad de captar o representar el momento presente. En “Sketch of the Past”, después de la descripción de los señores Gibbs y Clarks que murieron cuando ella era niña, y que quedaron, podríamos decir, congelados en su memoria y cuyas representaciones están vacías de sentimientos, al igual que los personajes de Dickens, escribe lo siguiente:

2nd. May... I write the date, because I think that I have discovered a possible form for these notes. That is, to make them include the present-at least enough of the present to serve as platform to stand upon [...] And further, this past is much affected by the present moment. What I write today I should not write in a year's time. But I cannot work this out...⁶³ (75)

Woolf está consciente de que la representación del presente es imposible, que la misma cosa no podrá ser representada de la misma forma hoy que mañana, ya que siempre cambiará la perspectiva, el ángulo bajo el cual miramos las cosas. El propio título de esta memoria, “Sketch of the Past” refleja la imposibilidad de representar el pasado a través de la memoria. No se trata de una obra completa que englobe un todo, sino de un simple *sketch* o boceto de su vida y de su pasado. La perspectiva que Woolf tenía de niña no puede ser la misma de la que tuvo al escribir

⁶³ “Dos de mayo...: escribo la fecha porque me parece que he descubierto una possible forma que dar a estas notas. A saber, hacer que incluyan el presente, por lo menos que lo incluyan de manera suficiente para que sirva de plataforma en la que situarse [...] Además, este pasado está muy influenciado por el presente instante. Lo que hoy escribo no lo escribiría dentro de un año. Pero no puedo llevar a efecto este propósito...” (*Momentos de Vida* 108).

esta memoria, a los cincuenta y siete años de edad. Ante esa imposibilidad de representar el momento presente, o de cómo sucedieron las cosas en el pasado, lo importante al fin y al cabo radica en la experiencia y representación estética. Es aquí en donde podemos observar la genialidad de autores como Virginia Woolf que al igual que Proust, elabora descripciones a través de los sentidos, de cosas que difícilmente pueden tener una representación gráfica, como la niñez, tal y como la vive un niño. Los colores rojo, púrpura y azul del vestido de su madre sobre un fondo negro, constituyen la primera imagen que Virginia Woolf tiene de su pasado. El color de las anémonas, al igual que la magdalena remojada en el té en el caso de Marcel, desatan en Virginia Woolf una serie de recuerdos o memorias interiorizantes: “Anemones, the blue and the purple bunches that are now being sold, always bring back the quivering mound of air-balls outside the gate of Kensington gardens”⁶⁴ (76). Se trata de una doble conexión entre las flores del vestido de su madre, y la forma circular de los globos que se vendían afuera de los jardines de Kensington. Al mismo tiempo, esta imagen simboliza la niñez, y la forma circular en la cual ven los niños: “It seems to me that a child must have a curious focus; it sees an air-ball or a shell with extreme distinctness; I still see the air-balls, blue and purple, and the ribs on the shells; but these points are enclosed in the vast empty space beneath the nursery table!”⁶⁵ (78); así como un poco más adelante en la narración: “Many bright colours; many distinct sounds; some human beings, caricatures; comic; several violent moments of being, always including a circle of the scene which they cut out: and all surrounded by the vast space. That is a rough visual description of

⁶⁴ “Las anémonas, los ramilletes azules y morados que ahora se venden, siempre me recuerdan el tembloroso montón de globos junto a la entrada de los jardines de Kensington” (*Momentos de Vida* 110).

⁶⁵ “Me parece que los niños forzosamente han de tener un punto de vista curioso; desde este punto de vista se ve con gran nitidez un globo o una concha; todavía veo los globos, azules y morados, y las aristas de la concha; pero estas cosas quedan encerradas en vastos espacios vacíos. Por ejemplo, ¡cuán amplio era el espacio debajo de la mesa del cuarto de los niños!” (*Momentos de Vida* 113-114).

childhood”⁶⁶ (79). Estos dos pasajes merecen un análisis más detallado, por su fuerza narrativa y por el simbolismo que conllevan. Los momentos cargados de intensidad, de emociones, llenos de colores o de vida, como son los momentos de vida, contienen un círculo, un indicio de aquello que ha quedado fuera. Aquí podríamos hacer una doble interpretación. Woolf se puede estar refiriendo a aquello que necesariamente queda fuera, en los márgenes, como rebaba después de haber inscrito con un troquel, es decir el ocultamiento de un “yo” que resulta imposible de englobar dentro de la autobiografía, ya que como comentábamos anteriormente, el discurso autobiográfico no puede ser totalizador; y por otro lado la interpretación de corte psicoanalítico en el sentido de que son precisamente los momentos más dolorosos, como diría Freud, que han quedado escondidos en nuestro inconsciente. Además, es interesante observar que alrededor de todos estos recuerdos o memorias interiorizantes, se encuentra un espacio amplio y vacío, acaso representativo de la gran soledad que encubre su niñez y que marcó su vida entera, la muerte de su madre.

Como comentábamos anteriormente, el discurso deconstruccionista, aparte de ofrecer una visión alternativa, ve las cosas desde otra perspectiva, se sitúa en los márgenes. A través de su narrativa, Virginia Woolf se sitúa en diferentes niveles para escribir los mismos eventos desde distintos puntos de vista y describe este cambio de visión, a través del crecimiento y evolución psíquica del personaje. La vida constituye ese largo pasillo a través del cual ella va evolucionando, creciendo y viendo las cosas de distintas maneras:

⁶⁶ “Muchos colores vivos; muchos claros sonidos; algunos seres humanos, caricaturas; cómicos; varios violentos momentos de ser, en los que siempre hay un círculo que rodeaba la escena y que aquéllos cortaban; y todo rodeado de un vasto espacio —ésta es, a grandes rasgos, la descripción visual de la infancia” (*Momentos de Vida* 115).

And how I see myself as a child, roaming about, in that space of time which lasted from 1882 to 1895. A great hall I could liken it to; with windows letting in strange lights; and murmurs and spaces of deep silence. But somehow into that picture must be brought, too, the sense of movement and change. Nothing remained stable long. One must get the feeling of everything approaching and disappearing, getting large, getting small, passing at different rates of speed past the little creature...for no sooner has one said this so, than it was past and altered.⁶⁷ (79)

Volvemos a encontrar la aporía del tiempo, de la cual nos habla San Agustín en sus *Confesiones*, y la imposibilidad de representación del presente. Volvamos al eje conductor de la narración, la muerte de la madre. La figura de la madre constituye el eje temático, mas no estructural (ya que si no se estaría haciendo precisamente lo que se pretende evitar, un discurso canónico o tradicional) de la narrativa. Woolf retoma la idea de la presencia, de la invocación de la madre: “Certainly there she was, in the very centre of the great Cathedral space which was my childhood”⁶⁸ (81). O bien: “And of course she was central. I suspect the world central gets closest to the general feeling I had of living so completely in her atmosphere that one never got far enough away from her to see her as a person [...] She was the whole thing”⁶⁹ (83). Es a través de un distanciamiento, de situarse en los márgenes de esa imagen totalizadora de su madre como el “ángel de la casa”, como logra realmente evocar la esencia misma de su ser, no a la manera de la

⁶⁷ “y me veo, siendo niña, vagando de un lado a otro, en un espacio de tiempo que duró desde 1882 hasta 1895. Podría compararlo con una gran sala; con ventanas por las que penetraban extrañas luces; y murmullos y espacio de profundo silencio. Pero, de una manera u otra, es preciso incorporar también a este cuadro la sensación de movimiento y cambio. Nada siguió estable durante mucho tiempo. Es preciso captar la sensación de todo acercándose y después desapareciendo, haciéndose grande y haciéndose pequeño, pasando a diferentes velocidades ante el pequeño ser... porque tan pronto se dice esto era así, ya había pasado y ya había quedado alterado” (*Momentos de Vida* 115).

⁶⁸ “Ciertamente, allí estaba ella, en el mismísimo centro de aquel gran espacio catedralicio que era la infancia” (*Momentos de Vida* 118).

⁶⁹ “Y desde luego era central. Sospecho que la palabra “central” expresa mejor que cualquier otra el general sentimiento que yo tenía de vivir tan íntegramente dentro de la atmósfera de mi madre que jamás me alejaba de ella lo suficiente para verla en cuanto persona [...] Mi madre lo era todo” (*Momentos de Vida* 120).

madre aplastante, sino en su soledad, en su esencia: “there she was”⁷⁰ (87). En “Sketch of the Past”, encontramos la dificultad para Woolf de recordar a su madre, tal y como era: “But if I turn to my mother, how difficult it is to single her out as she really was; to imagine what she was thinking, to put a single sentence into her mouth!”⁷¹ (87). Woolf, en “Sketch of the Past”, busca al igual que en su novela *To the Lighthouse*, diferentes ángulos o perspectivas desde las cuales analizar los eventos o personajes. Cuando Woolf se refiere a los recuerdos que tiene de su padre señala: “My father now falls to be described [...] I am much nearer his age now than my own then. But do I therefore ‘understand’ him better than I did? Or have I only queered the angle of that immensely important relationship, so that I shall fail to describe it, either from this point of view or my own? **I see him now from round the corner; not directly in front of me**”⁷² (107-108; las negritas son mías) o “...that one never got far enough away to see her as a person”⁷³ (83). La genialidad de Woolf reside precisamente en el modo en el cual a través de formas narrativas poco tradicionales o deconstructivistas logra relatar los eventos o sentimientos de los personajes desde diferentes ángulos.

En “Sketch of the Past”, Woolf utiliza una metáfora muy interesante en cuanto a la representación y ficcionalización de la realidad

I find that scene making is my natural way of marking the past. A scene always comes to the top, arranged, representative. This confirms me in my instinctive notion- it is irrational; it will not stand argument- that **we are sealed vessels**

⁷⁰ “ahí estaba”.

⁷¹ “Pero si vuelvo a pensar en mi madre, cuán difícil es concretarla tal como realmente era, imaginar lo que pensaba... ¡poner aunque sólo sea una frase en sus labios!” (*Momentos de Vida* 127).

⁷² “Es ahora el turno de describir a mi padre... Estoy ahora mucho más cerca de su edad en aquel momento, que la que tenía en ese entonces. Pero ¿quiere eso decir que lo pueda ‘entender’ mejor ahora? O bien he estropeado el ángulo de esa importantísima relación, de manera que puedo fracasar en el intento de describirla, ya sea desde ese punto de vista o mi propio punto de vista? Lo veo ahora desde el ángulo de una esquina; no directamente frente a mí” (la traducción y las negritas son mías).

⁷³ “... que jamás me alejaba de ella lo suficiente para verla en cuanto persona” (*Momentos de Vida* 120).

afloat upon what is convenient to call reality; at some moments, without a reason, without an effort, the sealing matter cracks; in floods reality; that is a scene- for there were made of something permanent; that is a proof of their ‘reality’.⁷⁴ (142; las negritas son mías)

Woolf utiliza esta metáfora para demostrar cómo opera el proceso creativo de ficcionalización de los personajes y de la representación mediante la escritura. Vemos a través del uso de esta imagen, la fragilidad del ser humano, la dificultad de definir lo que se denomina “real”, ya que como señala ella misma, la realidad es lo que creemos conveniente denominar como tal, y lo importante es el poder de ficcionalización y de la representación de la supuesta realidad, a través de la creación de escenas o representaciones literarias que son finalmente eternas, ya que no se destruyen con el paso del tiempo, sino que toman vida y quedan inscritas en la obra. Podríamos decir que Woolf, a lo largo de su memoria “Sketch of the Past”, juega con metáforas acuáticas y con los personajes que flotan sobre el mar: “That is why I do not wish to bring Thoby out of the boat into my room”⁷⁵ (136), “I could collect a great more **floating** incidents- scenes in Kensington Gardens”⁷⁶ (77, las negritas son mías), “Let me then, like a child advancing with bare feet into a **cold river**, descend again into that stream”⁷⁷ (98). El agua

⁷⁴ “He comprobado que la formación de escenas es mi natural manera de señalar el pasado. Siempre se ha formado una escena: representativa, duradera. Esto confirma mi instintiva noción (de nada serviría razonarlo; es irracional); la sensación de **que somos vasijas selladas flotando en lo que, por comodidad, hemos dado en llamar realidad**; en ciertos momentos, la materia que sella la vasija se resquebraja; a chorros entra la realidad; es decir, esas escenas –ya que ¿cómo podrían sobrevivir año tras año, a no ser que estuvieran formadas por algo relativamente permanente?” (*Momentos de Vida*. 178- 179, las negritas son mías).

⁷⁵ “Ésta es la razón por la que no quiero sacar a Thoby de la barca para ponerlo en mi aposento” (*Momentos de Vida* 171).

⁷⁶ “Podría contar muchas más anécdotas pasajeras, escenas de los jardines de Kensington” (*Momentos de Vida* 112).

⁷⁷ “Por lo tanto, séame permitido, como un niño penetrando descalzo en un **río frío**, descender una vez más a este caudal” (*Momentos de Vida* 144).

simboliza también el pasado: “the present **sliding over the depths of the past**”⁷⁸ (98; las negritas son mías).

Analizemos ahora a tercera parte del libro *Moments of Being* que se denomina “The Memoir Club Contributions” y está conformada a su vez por tres ensayos titulados “22 Hyde Park Gate”, “Old Bloomsbury” y “Am I a Snob”?

Estos tres ensayos fueron entregados al grupo de lectura, *Memoir Club*, entre 1920 y 1936. Este círculo estaba integrado por un grupo de amigos intelectuales que se reunían a leer sus memorias. El grupo se formó en el año de 1920 y sus integrantes fueron los siguientes: los Woolfs, Bells, Forster, Fry, Duncan Grant, Keynes, Desmond y Molly MacCarthy, Adrian, Lytton Strachey y Saxon Sydney-Turner. Casi todos sus miembros constituyeron el antiguo grupo de Bloomsbury (*Old Bloomsbury*), a excepción de los MacCarthies. Leonard Woolf en su autobiografía, comenta que estos trece miembros fueron los mismos que los del grupo de Bloomsbury, aunque otros críticos como Rosenbaum, lo cuestionan. Este club literario se reunió hasta 1960 y fue encabezado por Molly MacCarthy hasta 1946 y posteriormente por Vanessa Bell, Quentin Bell y finalmente por Frances Partidge. El propósito del club era leer escritos autobiográficos, sin ningún tipo de pretensión académica o escolástica, sin investigación y completamente honestos. Se podría decir que funcionaba también como una terapia de grupo, y los escritos eran presentados en una forma íntima. Las dos primeras memorias, “22 Hyde Park Gate” y “Old Bloomsbury” (viejo Bloomsbury), fueron escritas a principios de los años 20 cuando Virginia Woolf estaba a punto de entrar en su madurez artística, es decir, de crear nuevas formas y experimentar en su narrativa. La última memoria, “Am I a Snob”? (¿Soy una esnob?)

⁷⁸ “El pasado sólo regresa cuando el presente se desliza tan suavemente como la superficie de un **profundo río**” (*Momentos de Vida* 143, las negritas son mías).

fue entregada al grupo *Memoir Club* a finales de los años 30 y relata eventos relacionados a esa década.

En estas memorias que constituyen la tercera parte del libro *Moments of Being*, Virginia Woolf utiliza un estilo más fino e irónico para confrontar a su grupo de amigos intelectuales. No hay que olvidar que a diferencia de las dos primeras partes de la compilación, estas memorias fueron presentadas a un público en específico, al *Memoir Club*.

La primera de las memorias titulada “22 Hyde Park Gate”, aunque fue escrita veinte años antes que “Sketch of the Past”, retoma la narrativa de este escrito autobiográfico después de la muerte de Stella y antes de la muerte de Leslie Stephen en 1904. Se considera que esta memoria fue presentada al *Memoir Club* entre 1920 y 1921, según lo sugiere correspondencia de Virginia Woolf (162). En “22 Hyde Park Gate” Woolf realiza una biografía de George Duckworth, su medio hermano. La memoria relata el proceso mediante el cual George introduce a sus hermanas Vanessa y Virginia en la sociedad victoriana, esto a iniciativa suya y utilizándolas más bien como damas de compañía, como objetos para lucir su vanidad. George primero llevaba a Vanessa a todos sus eventos sociales como acompañante, situación que resultaba incómoda para Vanessa, cuya principal pasión era la pintura y no los roles sociales

I cannot conceal my own opinion that Vanessa was to blame; not indeed that she could help herself, but if, I sometimes think, she had been born with one shoulder higher than another, with a limp, with a squint, with a large mole on her left cheek, both our lives would have been changed for the better. As it was, George had a good deal of reason on his side. It was plain that Vanessa in her white satin dress made by Mrs Young, wearing a single flawless amethyst round her neck, and a blue enamel butterfly in her hair, the gifts, of course, of George himself-

beautiful, motherless, aged only eighteen, was a touching spectacle, **an ornament for any dinner table**... Unfortunately, what was inside Vanessa did not altogether correspond to what was outside. Underneath the necklaces and the enamel butterflies was one passionate desire- for paint and turpentine, for turpentine and paint.⁷⁹ (170 –171; las negritas son mías)

Después de un fuerte pleito entre Vanessa y George, éste último decide ya no invitar a Vanessa, sino a Virginia. Al ser George la cabeza económica de la casa después de la muerte de Leslie Stephen, Virginia se ve forzada a someterse a las presiones de su medio hermano y a decorar las mesas y eventos sociales de George. Sin embargo, la actitud de Virginia es muy distinta a aquella tomada por Vanessa, ya que ésta última casi no hablaba en las reuniones y no disimulaba su malestar, mientras que Virginia seduce al público con sus comentarios inteligentes y pertinentes, lo cual agrada de sobremanera a George. Virginia relata cómo se va dando un acercamiento cada vez más intenso con su medio hermano, que concluye con una visita de George, una noche después de haber asistido a una cena con prominentes personalidades, a su habitación: “Sleep had almost come to me. The room was dark. The house silent. Then, creaking stealthily, the door opened; treading gingerly, someone entered. ‘Who?’ I cried. ‘Don’t be

⁷⁹ “No puedo ocultar que, en mi opinión, Vanesa era culpable, aunque también es cierto que no podía evitarlo, pero, si hubiera nacido con un hombro más alto que el otro, algo coja, bizca y con una gran verruga en la mejilla izquierda, tanto su vida como la mía hubieran sido mejores. Tal como estaban las cosas, George llevaba gran parte de razón. Evidentemente, Vanesa, con su blanco vestido de satín hecho por la señora Young, luciendo una sola e impecable amatista colgada del cuello y una mariposa de esmalte azul en el cabello – regalos del propio George, claro está-, hermosa, sin madre, con sólo dieciocho años, constituía un conmovedor espectáculo, **un ornamento para cualquier mesa**... Desdichadamente, lo que Vanesa llevaba dentro de sí no se correspondía con su aspecto exterior. Bajo las gargantillas y las mariposas de esmalte alentaba un apasionado deseo; deseo de pintura y aguarrás, aguarrás y pintura” (*Momentos de Vida* 215, las negritas son mías).

frightened', George whispered. 'And don't turn on the light, oh beloved. Beloved' - and he flung himself on my bed, and took me in his arms".⁸⁰ (177)

La segunda memoria titulada "Old Bloomsbury" fue entregada al *Memoir Club* un año después de la anterior, es decir aproximadamente en el año de 1922 (Bell, Tomo I, 124-125). Esta memoria es prácticamente la continuación de la anterior, desde el punto de vista cronológico de la vida de Virginia Woolf, ya que retoma el año de 1903 y pasa inmediatamente al cambio de casa, de Hyde Park a Gordon Square, en el barrio de Bloomsbury, después de la muerte de Leslie Stephen. La editora de la obra póstuma *Moments of Being* comenta que el texto consta de treinta y siete cuartillas a máquina con correcciones a lápiz y pluma del puño y letra de Virginia Woolf (179).

Entre los principales temas de la memoria "Old Bloomsbury", están el contraste entre la vida de Woolf en Hyde Park, Kensington, en donde creció como niña y la vida de Bloomsbury

From such discussions Vanessa and I got probably much the same pleasure that undergraduates get when they meet friends of their own for the first time. In the world of the Booths and the Maxes we were not asked to use our brains much. Here we used nothing else. . . . The young men I have named had no 'manners' in the Hyde Park Gate sense. They criticized our arguments as severely as their own. They never seemed to notice how we were dressed or if we were nice looking or

⁸⁰ "Ya casi me había dormido. El cuarto estaba a oscuras. La casa, en silencio. Entonces, con un leve gemido, se abrió la puerta. Alguien entró de puntillas, Grité: "¿Quién es?" George susurró: "No te asustes. Y no enciendas la luz, mi amor, ¡oh mi amor!" Se arrojó en mi cama y me abrazó" (*Momentos de Vida* 224).

not. All that tremendous encumbrance of appearance and behavior which George [Duckworth] had piled upon our first years vanished completely.⁸¹ (190-91)

Asimismo aparece como tema central, una reflexión en torno a la lucha entre los convencionalismos sociales y todas aquellas restricciones implícitas de la vida victoriana de la época, y el mundo del intelecto y de la creatividad: “So there was now nothing that one could not say, nothing that one could not do, at 46 Gordon Square. It was, I think, a great advance in civilisation”⁸² (196).

Bloomsbury es un barrio del centro de Londres, en donde actualmente se encuentra el museo británico. Entre 1904 y 1915 y entre 1924 y 1939, Virginia Woolf vivió en cinco distintas casas en el mismo barrio: 46 Gordon Square (1904-1907, con Vanessa, Thoby y Adrian Stephen), 29 Fitzroy Square (1907-1911, con Adrian Stephen), 38 Brunswick Square (1911-1915, con Adrian Stephen, Duncan Grant, Maynard Keynes y Leonard Woolf), 52 Tavistock Square (1924-1939, casada ya con Leonard Woolf), 37 Mecklenburgh Square (1939 -1940, cuando el edificio fue dañado por una bomba).

De acuerdo con uno de los biógrafos de Woolf, Hermione Lee, el grupo de Bloomsbury resulta difícil de definir, ya que “aquellos que pertenecieron, dicen que se trataba de una ficción, o que simplemente era muy diverso para poder ser categorizado, o que para cuando lo nombraron así, dejó de existir... Definido vagamente, se puede decir que lo constituyeron un grupo de

⁸¹ “A Vanessa y a mí, estas conversiones nos producían, probablemente, el mismo placer que experimentan los estudiantes universitarios cuando hacen amigos por primera vez. En el mundo de los Booths y de los Maxes, no se nos pedía que utilizáramos gran cosa nuestro cerebro. Aquí, sólo el cerebro empleábamos... Los muchachos a quienes he mencionado carecían en absoluto de “modales”, en el sentido que a esta palabra se daba en Hyde Park Gate. Sometían a crítica nuestras argumentaciones con la misma severidad que las suyas. No parecían darse cuenta de la manera en que íbamos vestidas o de si nuestro aspecto era agradable o no. Aquella tremenda carga de la apariencia que George había puesto sobre nosotras en nuestros primeros años había desaparecido” (*Momentos de Vida* 241).

⁸² “En Gordon Square, 46, nada había que no se pudiera decir, nada que no se pudiera hacer. Creo que representaba un gran avance, en lo tocante a civilización” (*Momentos de Vida* 250).

amigos con ideas similares que vivían en un área particular de Londres y cuyos intereses principales eran el arte y la política.”⁸³

Woolf utilizó por primera vez el nombre *Bloomsbury Group* en 1914 en una carta, en donde establece un contraste entre sus amigos de Londres y aquellos que conoció en una visita a la ciudad de Northumberland. Asimismo, el crítico Hermione Lee menciona que Leonard Woolf en los 60’s incluía a las siguientes personas como parte del *Grupo Bloomsbury*: Vanessa y Clive Bell, Virginia y Leonard Woolf, Adrian y Karin Stephen, Lytton Strachey, Roger Fry, Desmond y Molly MacCarthy, y posteriormente Julian, Quentin y Angélica Bell así como David Garnett. Otras listas incluyen también a Ottoline Morrell, Dora Carrington y James y Alix Strachey así como al economista Maynard Keynes y al novelista E. M. Forster (Lee, Hermione. *Virginia Woolf*. London. Chatto & Windus, 1996, 258-259).

Bloomsbury se volvió sinónimo de libertad de pensamiento, círculo intelectual, artístico y hasta de discusión sexual en donde todos los temas eran permitidos y en donde Woolf declara abiertamente su independencia frente a las normas y códigos sociales de la época victoriana. La propia Virginia Woolf hace una distinción entre el grupo de Bloomsbury original (*Old Bloomsbury*) y el posterior. El núcleo de personas que formaron el grupo del *Old Bloomsbury* fueron, salvo por el caso de Clive Bell y de Thoby Stephen, integrantes de un grupo previo conocido también como los *Cambridge Apostles* y éste surgió a su vez de un grupo semi-secreto, el *Cambridge Conversazione Society* fundado en los años 1820’s (*Moments of Being* 80 y nota de la editora Jeanne Schulkind).

⁸³ “Those who ‘belonged’ to it said that it was a figment, or that it was too diverse to be categorisable, or that by the time it came to be named it had ceased to exist. . . . [Loosely defined, it describes] a number of like-minded friends living in a particular area of London and involved mainly with the arts and politics” Lee, Hermione, *Virginia Woolf*. London. Chatto & Windus, 1996, 258-259, traducción mía).

“Old Bloomsbury” comienza con una breve introducción dirigida al auditorio del *Memoir Club*. Se trata, dice Woolf, de un encargo que le fue encomendado por Molly MacCarthy, secretaria en aquel entonces del *Memoir Club*, de describir Bloomsbury de 1904 a 1914. Después de esta introducción, Woolf retoma el recuerdo del abuso sexual de George cuando la visita por primera ocasión en su cuarto: “George would fling himself on my bed, cuddling and kissing and otherwise embracing me in order, as he told Dr. Savage later, to comfort me for the fatal illness of my father- who was dying three or four storeys lower down of cancer”⁸⁴ (182). Como vemos, la explicación que George da al doctor de Virginia es irrisoria. Posteriormente, ella realiza una descripción minuciosa de las partes y los espacios de la casa en Hyde Park, para contraponerla a la nueva casa en Bloomsbury. La primera casa en Hyde Park en el barrio de Kensington, tiene una fuerte carga emocional, está llena de recuerdos familiares, algunos gratos y otros trágicos

Here the four of us were born; here my grandmother died; here my mother died; here my father died; here Stella became engaged to Jack Hills and two doors further down the street after three months of marriage she died too. When I look back upon that house it seems to me so crowded with scenes of family life, grotesque, comic and tragic; with the violent emotions of youth, revolt, despair, intoxicating happiness, immense boredom, with parties of the famous and the dull; with rages again, George and Gerald; with love scenes with Jack Hills; with passionate affection for my father alternating with passionate hatred of him.⁸⁵

(183)

⁸⁴ “George se arrojó en mi cama, manoseándome y besándome, y, en términos generales, abrazándome, con el fin, tal como después explicó al doctor Savage, de proporcionarme consuelo en la fatal enfermedad de mi padre, que se estaba muriendo, tres o cuatro pisos más abajo, de cáncer” (*Momentos de Vida* 229).

⁸⁵ “Allí nacimos nosotros cuatro: allí murió mi abuelo; allí murió mi madre; allí murió mi padre; allí, Stella se comprometió en matrimonio con Jack Hills, y Stella murió dos puertas más allá, en la misma calle, después de tres meses de matrimonio. Cuando recuerdo aquella casa, me parece tan repleta de escenas familiares, grotescas, cómicas y trágicas; de violentas emociones juveniles, de rebeldía, desesperación, embriagadora

Y de pronto, dice, tanto la familia como la casa desaparecieron en una noche. Se trata del segundo colapso mental de Virginia Woolf en mayo de 1904, cuando pasó casi tres meses en Burnham Wood, Welwyn, en donde por primera vez intentó suicidarse. Cuando se recupera de este colapso, Hyde Park se había vendido y los cuatro hermanos se trasladan en octubre de 1904, al barrio de Bloomsbury a una nueva casa situada en el número 46 de Gordon Square. Virginia vivió ese cambio de casa como un verdadero cambio en su vida. Los recuerdos de la nueva casa en Bloomsbury son alegres, la casa tenía vista a un parque, las habitaciones eran amplias, cosa que no sucedía en Hyde Park en donde llegaron a convivir de diecisiete a dieciocho personas al mismo tiempo.

Woolf describe la forma en la cual se formó el grupo conocido como *Bloomsbury*. Éste surge a partir de una serie de reuniones que tenían lugar en la casa de los Stephen los jueves por las noches. A estas reuniones, asistían sobre todo amigos de Thoby, el hermano de Virginia, jóvenes intelectuales que estudiaban en Cambridge con Thoby. Entre ellos destacan Saxon Sydney-Turner, Strachey, Bell, Woolf, Hilton y Young, entre otros. Vanessa y Thoby, y por supuesto Virginia, también formaban parte del grupo. Woolf recuerda en esta memoria, cómo éstos jóvenes no tenían los modales de la casa en Hyde Park: “The young men I have named had no ‘maners’ in the Hyde Park sense. They criticised our arguments as severely as their own. They never seemed to notice how we were dressed or if we were nice looking or not. All that tremendous encumbrance of appearance and behaviour which George had piles upon our first years vanished completely”⁸⁶ (191). En este sentido, el grupo era no sólo enriquecedor desde un

felicidad, inmenso aburrimiento, con reuniones de famosos y de aburridos; con rabias contra George y Gerald; con escenas de amor con Jack Hills; con apasionado afecto hacia mi padre, alternado con apasionado odio también hacia él” (*Momentos de Vida* 230-231).

⁸⁶ “Los muchachos a quienes he mencionado carecían en absoluto de “modales”, en el sentido que a esta palabra se daba en Hyde Park Gate. Sometían a crítica nuestras argumentaciones con la misma severidad que las suyas. No parecían darse cuenta de la manera en que íbamos vestidas o de si nuestro aspecto era agradable o no.

punto de vista intelectual, sino que Woolf se sintió liberada de las normas y convencionalismos que tanto detestaba de la sociedad victoriana. Sentía que podía ser ella misma, y que iba a ser juzgada por sus opiniones y no por sus modales o su forma de vestir. Sin embargo, en estas reuniones, lo que ella misma denominará más tarde el *Old Bloomsbury*, terminaron a raíz del matrimonio de Vanessa y la muerte de Thoby. El grupo se seguía reuniendo los jueves por la noche, pero ya no era lo mismo. Sin embargo, se abre un “segundo capítulo” de Bloomsbury, tal y como lo denomina Woolf, después de la muerte de Thoby en donde se dejan a un lado los debates intelectuales y se pasa a tratar cualquier tipo de tema, sobre todo el sexual. Virginia vive este periodo de Bloomsbury como una verdadera liberación: “Thus many customs and beliefs were revised. Indeed the future of Bloomsbury was to prove that many variations can be played on the theme of sex”⁸⁷ (196-197). Entre 1910 y 1914, un gran número de nuevos miembros se integraron al grupo, entre los cuales destacan Roger Fry y Yeats. Poco tiempo después (Woolf no da la fecha precisa en su memoria, pero señala que fue después de la guerra), otro tipo de reuniones, enfocadas más bien al entretenimiento (bailes, cenas, etc.) desplazaron a este círculo de reflexión, lectura y comentario, marcando el final del *Bloomsbury Group*.

La última memoria de la tercera parte de la obra, “Memoir Club Contributions”, se denomina “Am I a Snob”? y fue escrita cuando Virginia Woolf estaba en el auge de su carrera. Se presentó al *Memoir Club* en el año de 1936. Woolf comienza su memoria diciendo que Molly, la secretaria del Club, le había pedido que escribiera algo y al no estar inspirada, dice que el tema de su memoria será ella misma. Woolf cae en la cuenta de que esto es muy vago, y decide entonces enfocarlo en responder a la pregunta: ¿Soy una esnob? Woolf realiza una indagación en

Aquella tremenda carga de la apariencia que George había puesto sobre nosotras en nuestros primeros años había desaparecido” (*Momentos de Vida* 241).

⁸⁷ “De esta manera, muchas fueron las costumbres y creencias que sometimos a revisión. En realidad, el Bloomsbury del futuro demostraría que el tema de la sexualidad es susceptible de muchas variaciones” (*Momentos de Vida* 250).

torno al término esnob y concluye que la esencia de una persona esnob está en la voluntad de impresionar a los demás. Woolf hace un recuento de momentos en los cuales impresionó a otras personas, y en particular sus encuentros con Margot Oxford, esposa del conde de Oxford, quien la invita primero a encuentros casuales, y luego a eventos más formales y le corre todas las cortesías posibles (e.g. firmaba sus invitaciones como “your ever admiring”).⁸⁸ Woolf se incluye dentro de los esnobs, aunque por su tono irónico la memoria se puede entender como una fuerte crítica a los intelectuales engraidos de la época. A este respecto en lo particular, Woolf relata su encuentro con Arnold Bennett en un evento social, justo después de que éste último había hecho una severa crítica a su libro *Orlando*. Bennett le dice a Woolf: “ I am sorry Mrs. Woolf [...] that I slanged your book last night [...] I didn’t like your book [...] I thought it was a very bad book...”⁸⁹ (212), a lo cual Woolf responde con sarcasmo: “You can’t hate my books more than I hate yours, Mr. Bennett”⁹⁰ (212), y es así como Woolf en la última memoria de la obra titulada *Moments of Being*, describe el esnobismo de la sociedad de la época, y sobre todo de los intelectuales.

Desde un punto de vista teórico, la memoria *Moments of Being* se inscribe dentro de los tres géneros literarios que hemos analizado, es decir, la autobiografía, la literatura epistolar y el diario. La primera parte titulada “Reminiscences” contiene elementos del género autobiográfico, y epistolar, mientras que “Sketch of the Past” está estructurada como un diario. Por último las memorias contenidas dentro de la tercera parte de la obra *Moments of Being*, “The Memoir Club Contributions,” son escritos autobiográficos estructurados bajo la forma de ensayos, ya que éstos fueron presentados al *Memoir Club* del cual Virginia Woolf formaba parte.

⁸⁸ “tu siempre admiradora” (traducción mía).

⁸⁹ “ ‘Siento mucho, señora Woolf, haber vilipendiado su libro anoche [...], comenzó [...] ‘Su libro no me gustó.’ [...] ‘Lo consideraré un libro muy malo...’ ” (*Momentos de Vida* 270).

⁹⁰ “Es difícil que mis libros le desagraden tanto como me desagradan los suyos, señor Bennett” (*Momentos de Vida* 270).

Capítulo 3. La anti-novela, y dentro de ésta *To the Lighthouse* (Al faro). La ficcionalización de los personajes, la narración como discurso novelístico, la reconfiguración de los personajes como única posibilidad de reconciliación.

Como lo habíamos anticipado, en este capítulo abordaremos la novela *To the Lighthouse* desde una perspectiva hermenéutica con el fin de validar la propuesta que se ha venido haciendo acerca de la recreación de los padres de Virginia Woolf por esta misma, como personajes de ficción y lograr así la reconciliación con ellos.

Con fin de demostrar la configuración de los personajes de la novela *To the Lighthouse* como única posibilidad de reconciliación de Virginia Woolf con sus padres y su pasado, iniciaremos con un análisis estructural de la novela.

En cuanto a su estructura externa, la novela *To the Lighthouse* consta de 3 partes que se titulan respectivamente: “The Window” (La ventana), “Time Passes” (Pasa el tiempo) y “The Lighthouse” (El faro). Por su composición, algunos críticos la describen como una sonata. (Goldman, Jane, ed., *Virginia Woolf, to the Lighthouse and the waves*. New York: Columbia University Press, 1998, 33). Cada parte está a su vez, dividida en varios capítulos. La primera tiene diecinueve capítulos, la segunda diez y la tercera trece. Las partes corresponden a cierto orden cronológico, ya que entre la primera y la tercera transcurren diez años. “The Window” y “The Lighthouse” se encuentran conectadas por la segunda parte de la obra, que funciona, como lo expresó la propia Virginia Woolf, como “un largo pasillo que une las otras dos”¹ (Ms. Appendix A, *‘To the Lighthouse’: The Original Holograph Draft*, Ed. Susan Dick, London: The Hogarth Press, 1983, 44-5). Más adelante analizaremos con mayor detalle la función que juega este capítulo, tanto en un nivel estructural, como en el simbólico en la novela. La división en capítulos es muy distinta a la que encontraríamos en una novela decimonónica, en donde por lo

¹ “Two blocks joined by a corridor” (traducción mía).

general, la estructura de la misma es lineal. Existen algunos capítulos que comienzan con el fluir psíquico de alguno de los personajes, cuando en el capítulo anterior, ni siquiera apareció ese personaje y nos hallábamos en una escena totalmente distinta o en un tiempo diverso.

Un ejemplo claro lo encontramos en el capítulo tercero de la parte titulada *The Lighthouse*, que transcribo a continuación:

“[Macalister’s boy took one of the fish and cut a square out of its side to bait his hook with. The mutilated body (it was alive still) was thrown back into the sea.]”² (Woolf, Virginia *To the Lighthouse*. New York: Harcourt Brace, 1989, 180). La última frase del capítulo anterior, se refiere al conflicto que está viviendo Lily Briscoe por encontrar una imagen satisfactoria de la señora Ramsay, y la imploración en llanto que de ella hace. En el siguiente capítulo (VII), el narrador vuelve a la escena del capítulo V. De la misma forma que el hijo del cuidador del faro (Macalister) corta con su cuchillo un pedazo de pescado, así Virginia Woolf, inserta este fragmento o mutilación de relato, que además está entre corchetes para acentuar su carácter fragmentario dentro de la estructura de la obra.

Es importante aclarar que la propia Virginia Woolf, no era muy afectada a las interpretaciones tajantes o en un solo sentido. En una carta a Roger Fry señala

I mean *nothing* by *The Lighthouse*. One has to have a central line down the middle of the book to hold the design together. I saw that all sorts of feelings would accrue to this, but I refused to think them out, and trusted people would make it the deposit of their own emotions- which they have done, one thinking it means one thing another another. I can’t manage Symbolism except in this vague,

² “[El chico de Macalister cogió uno de los peces y le cortó un pedazo del costado para hacer un cebo. Volvió a tirar el cuerpo cortado, que todavía vivía, al mar]” (Woolf, Virginia. *Al Faro*. Traducción de Antonio Marichalar. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, Cuarta edición, 1976, 274).

generalised way. Whether it's right or wrong I don't know, but directly I'm told what a thing means, it becomes hateful to me.³ (Woolf, Carta a Roger Fry, 27 de mayo de 1927, *letters*, III, 385)

De esta cita podemos desprender que la obra de Virginia Woolf, puede interpretarse de distintas formas, y por supuesto cada una de ellas es enteramente válida, en cuanto a que ésta constituye nuestra propia lectura y apropiación hermenéutica. Por otro lado, Virginia Woolf señala que si bien el faro en sí mismo no representa nada en particular y que le tocaría a cada lector dar su propia interpretación, éste funciona como un eje desde el punto de vista estructural en la novela. En las dos primeras partes de la novela, el faro se dibuja como telón de fondo de la acción y de los personajes. En la primera parte de la novela, "The Window", James quiere ir al faro, el padre no lo deja y la señora Ramsay teje unas calcetas para el hijo del cuidador del faro. En la tercera parte, *To the Lighthouse*, Lily observa el faro mientras pinta, y el señor Ramsay y sus dos hijos emprenden el viaje hacia el faro.

En cuanto al manejo del tiempo objetivo, podemos hablar de distintos tiempos en los cuales transcurre la acción, en las tres diferentes partes de la novela. La determinación del tiempo real u objetivo no resulta del todo claro en la novela, en el sentido de que no existen eventos claves o relevantes que marquen el tiempo cronológico, o que por lo menos nos sirvan, a nosotros los lectores, como puntos de referencia. Sin embargo, podríamos decir que el tiempo de la primera parte de la novela, podría abarcar un día entero.

³ "No me refiero a nada en lo particular con la figura del faro. Uno necesita tener una línea central que unifique la obra. Me imaginé que una gran cantidad de emociones derivarían de esto, pero preferí no pensar en ellas y tenía la confianza de que la gente que leyera la obra, iba a verter sus propias emociones, lo cual han hecho, y así una persona piensa que el faro significa una cosa, y otra persona piensa algo distinto. No concibo el simbolismo más que en esta forma vaga y general. No sé si sea bueno o malo, pero en el momento en que alguien me dice lo que significa una cosa, empiezo a odiar a esa cosa" (traducción mía).

El relato empieza con la tensión que se crea en torno a la ilusión de uno de los hijos de los Ramsay, James, de ir al faro. Por una parte su madre le dice que está bien, que sí irá pero por la otra la figura patriarcal se impone al decir que no, que no está bien y que no se podrá ir al faro debido a las condiciones meteorológicas. Esta tensión inicial presagia ya desde el inicio, la tensión temática que se va a dar a lo largo de la obra, la visión femenina (ella, entusiasta y comprensiva) y masculina (él, cuidadoso, racional y científico) representadas por el señor y la señora Ramsay, y la función de los diferentes roles sociales. También esboza la serie de preocupaciones e incertidumbres que se verán a lo largo de la obra, sobre todo la incertidumbre acerca del futuro. Esta primera parte termina al final del día, de una forma circular, ya que la señora Ramsay vuelve a hacer referencia al cuestionamiento acerca de ir o no al faro. En este sentido, el plano temporal de esta primera parte es lineal, transcurren los eventos en un solo día, y circular, ya que inicia y concluye con la misma reflexión. Los acontecimientos o eventos del día son de una gran sencillez, y no tienen ninguna importancia en sí mismos, es decir, funcionan sólo como pretextos para desencadenar o hacer que surjan las voces internas o el fluir psíquico de los personajes. Los eventos o acciones del día son los siguientes: la mañana inicia con la tensión que hemos señalado previamente, el ir o no al faro, el señor Ramsay camina haciendo sus elucubraciones acerca de cómo ir más allá de la letra “Q”, la señora Ramsay atiende las necesidades de sus hijos y de sus invitados como buena anfitriona y “ángel de la casa”, actúa como cupido entre Minta y Paul, organiza una cena con el succulento *Boeuf en Daube* y acuesta a sus hijos. Después de las actividades del día, los señores Ramsay se sientan en la sala, él a leer y ella a meditar sobre los eventos del día.

En la segunda parte de la novela, “Time Passes”, el tiempo real u objetivo es de diez años. Se trata de una parte de la obra que funciona como unión entre las otras dos. El tiempo se

constituye en personaje y va devorando, en un sentido metafórico, la casa de campo de los Ramsay. Este capítulo simboliza el transcurso del tiempo, la soledad, la destrucción, la muerte y la guerra. La naturaleza se va apoderando de la casa, carcomiendo cada objeto. En esta parte de la novela, el narrador omnisciente va enumerando una a una las muertes o devenires de los personajes.

En cuanto a la tercera parte, sabemos que han transcurrido diez años. Lily Briscoe regresa a casa de los Ramsay, igual que el señor Ramsay, Cam y James. No tenemos mayores indicativos en cuanto al tiempo objetivo, sin embargo por la forma en que está configurado el tiempo en el relato, podemos pensar que se trata de una jornada (mientras Lily pinta su cuadro y durante la cual el señor Ramsay y sus hijos emprenden la travesía hacia el faro).

En la primera parte, se describe la vida cotidiana de la familia Ramsay, una familia victoriana tradicional, que pasa sus vacaciones en una casa de campo en St. Ives en las Hebrides, cerca de la costa escocesa. Sabemos que Woolf pasó varios años de su niñez con sus padres y hermanos en una casa en este lugar (Talland House). En el texto no tenemos más que referencias aisladas que nos remiten a este lugar real, como son la descripción del mar, de las olas, del faro, de las dunas de arena o de los acantilados típicos de esa zona geográfica. En esta primera parte de la novela, Woolf nos presenta a distintos personajes: al señor y a la señora Ramsay. Sabemos que la señora Ramsay tiene 50 años, por lo cual asumimos que el señor Ramsay es un poco mayor. La familia Ramsay tiene ocho hijos de nombres James, Cam, Prue, Nancy, Jasper, Andrew, Mary y Rose. De algunos de ellos sabemos muy poco, como es el caso de Andrew, cuya única referencia está en la parte titulada "Time Passes" en donde se menciona que murió durante la guerra. En cambio, en la obra se encuentran bien configurados algunos de los personajes, hijos de los Ramsay, como Cam o James que acaban por hacer, diez años después, el

viaje hacia el faro. Por el número de hijos de los Ramsay, podemos suponer que se trata de una familia victoriana tradicional y que pertenece a un nivel socioeconómico alto (aunque no se menciona el trabajo del señor Ramsay, existen elementos que lo describen como un intelectual que llega por momentos a ser arrogante). Otro de los personajes principales, eje sobre todo de la tercera parte de la novela, es Lily Briscoe, la pintora amiga de los Ramsay. En el análisis e interpretación hermenéutica de los personajes, me concentraré en estas tres figuras pivotes de la acción, el señor y la señora Ramsay y Lily Briscoe.

Por otra parte tenemos personajes un tanto secundarios, como son Charles Tansley, un estudiante que se encuentra bajo la protección del señor Ramsay, el cual es ridiculizado por su formalidad con los niños; August Carmichael, un filósofo también amigo de la familia Ramsay; William Bankes, un botánico viudo que vive en la misma casa de huéspedes que Lily Briscoe y que conoce al señor Ramsay desde hace mucho tiempo; Minta Doyle, una joven mujer, huésped en la casa de campo de los Ramsay y protegida de la señora Ramsay, quien la quiere casar con Paul Rayley; Paul Rayley, un joven que coquetea con Minta a solicitud de la señora Ramsay; la señora McNab, el ama de llaves de los Ramsay, una señora mayor que sufre dolores relacionados con la vejez; la señora Bast, asistente de la señora Ramsay, empleada doméstica, así como Marie, la joven sirvienta suiza; George, el hijo de la señora Bast; la señora Beckworth, otra invitada de los Ramsay, que dibuja; el señor Macalister, un pescador y cuidador del faro de setenta y cinco años de edad, que acompaña al señor Ramsay y a sus hijos al faro, y por último el hijo de Macalister que también acompaña a los Ramsay en su travesía en barco hacia el faro.

El espacio externo de la novela, como lo hemos ya comentado, se sitúa en una casa de campo en el pueblo de St. Ives, en la isla llamada Hebrides en la costa escocesa. Tenemos varias descripciones de caminatas que hacen los personajes alrededor de la casa, lo cual permite ubicar

lugares como senderos al borde del mar, el muelle, las dunas, la bahía, los acantilados, el jardín en donde pinta Lily y desde donde se logra percibir a lo lejos el faro, la casa de los Ramsay, sobre todo en la escena de la cena en donde se reúnen prácticamente todos los personajes a saborear el maravilloso *Boeuf en daube* que ha preparado la señora Ramsay, la sala de los Ramsay donde ésta teje una vez que sus hijos se han ido a dormir. En la segunda parte de la novela, un narrador omnisciente, hace una descripción meticulosa del deterioro de la casa, del paso del tiempo, presentando así una visión metafórica de la guerra. Esta segunda parte de la novela, puede también representar una conexión un tanto abstracta impersonal, entre el mundo victoriano de finales de siglo y el “nuevo mundo” de la post-guerra. En la tercera parte de la novela, “The Lighthouse”, los espacios son principalmente el jardín de los Ramsay, la vista de la bahía y del faro, así como la travesía en el barco hacia el faro.

Si bien estos espacios constituyen por decirlo de algún modo, lugares comunes, la descripción que de ellos hace Virginia Woolf, los transforman en lugares muy particulares cargados de emociones. Un claro ejemplo de lo anterior es la cena del *Boeuf en Daube* en donde confluyen emociones tan fuertes, que pareciera que los objetos cobran vida propia y la perspectiva del narrador se hace a través de ellos: “ Now eight candles were stood down the table, and after the first stoop the flames stood upright and drew with them into visibility the long table entire, and in the middle a yellow and purple dish of fruit”⁴ (*To the Lighthouse* 96-7).

Esto en cuanto al espacio externo u objetivo. Ahora bien, el espacio interno de los personajes está muy relacionado con el tiempo interno de los mismos, es decir, esto lo sabemos a través del fluir psíquico de los mismos. Virginia Woolf rompe, al igual que otros autores de su época como James Joyce, con la estructura tradicional de la narración. En vez de utilizar a un

⁴ “Había, ahora, ocho velas sobre la mesa. Las llamas, después de las primeras vacilaciones, se mantenían derechas alcanzando con su loz toda la mesa y en el centro un plato de fruta amarillo y violeta” (*Al faro* 147).

narrador que va tejiendo la trama de la acción, Woolf nos adentra directamente en los pensamientos de los personajes, en su fluir psíquico. Algo que resulta muy interesante desde el punto de vista narrativo, es la forma en la cual se presentan esas reflexiones o monólogos interiores de los personajes. Estos pensamientos no se incorporan a la obra bajo ningún orden o estructura formal, sino que la autora los inserta en el texto de manera casi abrupta. Pasamos entonces de la descripción de un lugar o de una acción, al fluir de alguno de sus personajes. Woolf va dando saltos en su narrativa al presentarnos con diferentes visiones y puntos de vista, pasando de lo externo a lo interno, de lo material a lo espiritual, de lo efímero a lo trascendente. Woolf no describe todo aquello que acontece a los personajes sino que nos da pinceladas de impresiones, desde su propio fluir psíquico. Estas meditaciones internas de los personajes, que pueden ir desde lo más trivial, la preocupación de Minta por haber perdido el broche que le regaló su abuela, hasta reflexiones filosóficas sobre el sentido de la vida o la importancia de la creación artística, se encadenan a través de asociaciones, tal y como ocurre dentro de nuestra mente, mas no siguiendo una secuencia lineal a la manera de la novela decimonónica. En este sentido el mecanismo de asociación de ideas y pensamientos es no-lineal. El impacto o efecto que esto produce en el lector, tiene que ver en muchos casos, más con la poesía que con la narrativa. Aquí estriba uno de los grandes logros de autores como Joyce en el *Ulises*, o la propia Virginia Woolf, que son precursores de una nueva forma narrativa en donde la presentación de las ideas, no corresponde ni se encuadra dentro de la trama tradicional. Esta forma de narrativa que se puede llamar “impresionista”, pudo haber sido influida por obra de William James, un distinguido teórico psicoanalista que describía este constante y ágil movimiento como el flujo de conciencia (“*Stream of consciousness*”) (Goldman, Jane, ed., *Virginia Woolf, to the Lighthouse and the waves*. New York: Columbia University Press, 1998, 8).

Así, los personajes se nos revelan, configurados principalmente a través de sus ideas, de sus miedos y de sus alegrías. El hilo conductor está constituido por el fluir libre de consciencia, y es éste el que va tejiendo la trama que no es lineal. La estructura interna del texto tampoco sigue una estructura lógica formal, y no existe una concatenación de eventos que nos lleven a un desenlace tradicional. Por supuesto que como toda obra literaria, el texto tiene que tener un sustento, y por supuesto un final. Lo que sucede es que Virginia Woolf opta por relatar eventos cotidianos que no constituyen hilos de la acción en sí mismos, sino que sirven para desencadenar el fluir psíquico de los personajes. Es precisamente este fluir psíquico de los personajes lo que va tejiendo la trama y en este sentido los hilos de la acción serían los propios pensamientos y sentimientos de los personajes. La trama y los hilos de la acción son muy distintos a los que encontraríamos en una novela en este sentido, de corte realista o naturalista decimonónico. Se trata, pues, de una trama que rompe con los esquemas tradicionales, y responde a lo que la llamada “anti-novela” plantea (ver capítulo 1 de este trabajo). Al no basarse en acciones concretas, sino más bien en el fluir psíquico de los personajes, la trama consiste en dar cuenta de cómo los personajes luchan internamente con sus propias ideas, cómo cuestionan el mundo que los rodea, cómo buscan desprenderse de aquellos valores introyectados pero que no los convencen, y finalmente cómo logran ser libres. Para Virginia Woolf, la trama no se centra en las acciones o eventos que realizan y viven los personajes, sino en lo que acontece en sus mentes, en su fluir psíquico. La trama se va tejiendo en función del desarrollo de sus reflexiones y cuestionamientos. En la mayoría de las novelas con una trama tradicional, por llamarlas de algún modo, existen ciertas circunstancias externas o eventos sobre los cuales giran los personajes y éstos desencadenan en muchos casos, sus sentimientos. Así el autor configura la tristeza de un personaje a partir de determinada acción o suceso. En las novelas de Virginia Woolf, los

acontecimientos son accesorios, triviales, superfluos en sí mismos, mas son necesarios para el conocimiento del fluir psíquico de los personajes. En el caso del faro, éste es fundamental para los sentimientos de los personajes, desde el título mismo de la novela, la tensión acerca de ir o no al faro, el tejido de la señora Ramsay, el viaje al faro del señor Ramsay y sus hijos, las diferentes perspectivas que tiene Lily Briscoe en torno al faro, etcétera. La cotidianidad de las acciones externas permite que se le dé mucho más importancia a la interioridad de los personajes mismos que a la acción o trama. En ellos estriba la esencia de la obra. Podríamos decir, que en un sentido metafórico, Virginia Woolf va pintando su obra a través de las emociones y pensamientos de éstos, en donde cada color es una ventana interior hacia sus mentes. Esto lo podemos percibir en el desarrollo y la configuración del personaje de Lily Briscoe. El conflicto y la batalla interna que libra acerca de su propia identidad, del sentido de su vida, de la creación artística, constituye uno de los ejes de la acción de la novela, batalla que culmina con la visión que logra obtener al final de la novela, hecho que le permite terminar su obra pictórica. Son finalmente las voces de los personajes, las que como dice Oscar Tacca, forman una: “polifonía, o coro, una acústica que recoge su propia profundidad” (Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Editorial Gredos, 1978, 16).

Algo que además resulta sumamente interesante en la novela, es la visión estereoscópica de los acontecimientos y de los personajes. Para Oscar Tacca:

Existe, otra forma de omnisciencia, o de *cuasi* omnisciencia, que consiste en saberlo todo, ya no desde un punto de vista superior e inhumano al modo del narrador omnisciente, sino acumulando la información que sobre un personaje (o episodio) tienen los restantes: es esa visión, plural, polivalente, o pluriperspectiva [...] En la visión omnisciente, lo fundamental es el don de penetración, de

videncia, mientras que en la visión estereoscópica lo es el don de ubicuidad. El autor nunca asoma, el mismo narrador parece ausente: todo sucede como si los mismos personajes presentaran las pruebas sueltas de una deposición. (*Las voces de la novela* 96-97)

En la configuración de los personajes, Virginia Woolf mezcla los diferentes flujos psíquicos, y en este sentido, el lector no tiene una sola visión del personaje (como normalmente sucedería con un narrador omnisciente o un narrador-personaje o testigo, en donde por más amplitud de visión que se tenga, ésta se limita al ángulo desde el cual se sitúa dicho narrador), sino una multiplicidad de ángulos. En *To the Lighthouse* tenemos diferentes perspectivas desde donde se analizan los personajes. Al igual que un faro que va alumbrando diferentes puntos, Woolf los presenta no sólo desde su interioridad más profunda, a través de sus sentimientos y el fluir de sus ideas, sino a través de los ojos de los demás. Así, el personaje de la señora Ramsay se va configurando a partir de las distintas percepciones que de ella tienen los otros: los invitados a su casa de campo, los hijos, su esposo, y particularmente, Lily Briscoe en la tercera parte de la novela, a través del recuerdo.

Para ilustrar lo anterior, es pertinente un análisis del capítulo quinto de la primera parte de la novela, la escena en la cual la señora Ramsay está tejiendo unas calcetas para el hijo del cuidador del faro. El análisis de este fragmento se basa en un artículo del crítico Eric Auerbach titulado '*The brown stocking*' (*Mimesis: The representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1953, 525-41).

El pasaje que analizaremos comienza con un comentario de la señora Ramsay: “and even if it isn't fine tomorrow”⁵ (*To the Lighthouse* 26), el cual se ve interrumpido doblemente, primero por la vista de William Bankes y de Lily Briscoe que pasean juntos, y después por la

⁵ “—Y hasta si no hace buen tiempo—” (*Al Faro* 42).

impresión que los dos han dejado en ella: los ojos rasgados de Lily, un atractivo que no será fácil para un hombre percibir, y la idea de que Lily y el señor Bankes pudieran casarse. De ahí volvemos al tejido de la señora Ramsay cuando le dice a su hijo inquieto: “My dear, stand still”⁶ (26). De pronto, tenemos otra interrupción en la narrativa, la señora Ramsay mira hacia el techo mientras se pregunta qué pasa con su hijo James, siempre tan inquieto. Aquí Woolf nos presenta la mirada de la señora Ramsay que observa el cuarto, las paredes cuarteadas, las sillas, los muebles deteriorados, los libros, y aquí otro salto a la idea de que ella misma no tiene tiempo para leerlos y de que esos libros no serían aptos para la casa del faro, y es nuevamente interrumpida por la insistencia a James de que no se mueva (aquí la frase está entre paréntesis). Y volvemos a la casa, de cómo los niños entran y salen con cangrejos y arena, ensuciándola, sobre su frustración de que nadie cierre las puertas o abra las ventanas, sobre el paso del tiempo y el deterioro. En este fluir psíquico de la señora Ramsay, cuando habla de las ventanas, tiene el recuerdo de Marie, una joven sirvienta suiza que miraba melancólicamente por la ventana, anhelando las montañas suizas y recordando la muerte de su padre. Aquí la reflexión se torna más filosófica: “and there was no hope, no hope whatever”⁷ (28) y la irritación de la señora Ramsay se traduce por el insistente: “Stand still. Don’t be tiresome”⁸ (28). Posteriormente tenemos una afirmación: “Never did anybody look so sad”⁹ (28). Auerbach se pregunta de dónde viene esta voz. ¿De dónde surge la mirada, el punto de vista que observa a la señora Ramsay si en el cuarto sólo están ella y su hijo? Concluye que quizás sea la propia autora quien introduce aquí una visión del personaje y del mundo. Tampoco puede ser un narrador omnisciente, ya que como veíamos anteriormente, no existe tal. La percepción de los personajes nunca es cierta y

⁶ “—Estáte quieto, monín—” (*Al Faro* 43).

⁷ “y no había esperanza, no había ninguna esperanza” (*Al Faro* 46).

⁸ “—Estáte quieto. No me canses” (*Al Faro* 46).

⁹ “¡Quién viese a nadie tan triste!” (*Al Faro* 46).

objetiva, como sería la perspectiva de un narrador omnisciente. Auerbach va mucho más allá al afirmar que ni siquiera la propia autora nos da una visión clara de los acontecimientos, como si su propia visión fuese también limitada: “The person speaking here, whoever it is, acts the part of one who has only an impression of Mrs. Ramsay, who looks at her face and renders the impression received, but is doubtful of its proper interpretation.... No one is certain of anything here: it is all mere supposition, glances cast by one person upon another whose enigma he cannot solve”¹⁰ (*Virginia Woolf, to the lighthouse and the waves* 38).

Después tenemos la introducción de otra voz “people said”¹¹ (28) y de otra perspectiva que cambia radicalmente en cuanto al tiempo y al espacio: la casa del señor Bankes, en Londres y en otro tiempo. No tenemos una indicación clara de cuándo sucede: “said Mr. Bankes **once...**”¹² (*To the Lighthouse* 29; las negritas son mías), pero podemos suponer que sucedió hace tiempo, quizás varios años antes. Sin embargo, y en esto consiste precisamente la técnica del flujo de conciencia o *stream of consciousness*, lo que dice el señor Bankes en la conversación telefónica, está en perfecta continuidad con lo que se señala en el párrafo precedente. Existe pues, una concatenación de ideas, aún cuando éstas nos remitan a distintos lugares y tiempos. No se trata de una descripción objetiva, sino de una impresión recibida por una persona específica en un momento también concreto, como si fuese la suma de todas las impresiones que preceden: la imagen de la sirvienta suiza, la tristeza oculta de la señora Ramsay, lo que la gente piensa de ella, la impresión que de ella tienen los demás personajes. Mientras habla con ella, el señor Bankes fantasea con la señora Ramsay, piensa en su belleza: “He saw her at the end of the line very clearly Greek, straight, blue-eyed. How incongruous it seemed to be telephoning to a woman like

¹⁰ “La persona que aquí habla, sea quien sea, actúa la parte de alguien que sólo tiene una impresión de la señora Ramsay. Esta persona ve a la Sra. Ramsay, transmite la impresión recibida pero duda de su propia interpretación. Nadie está seguro de nada aquí: todo es mera suposición, miradas de una persona sobre otra, cuyo enigma no puede resolver” (traducción mía).

¹¹ “La gente dice” (traducción mía).

¹² “—dijo **una vez** Mr. Bankes” (*Al Faro* 47, las negritas son mías).

that. The Graces assembling seemed to have joined hands in meadows of asphodel to compose that face. He would catch the 10:30 at Euston”¹³ (29). En esta frase vemos el cambio repentino en el pensamiento del señor Bankes, pasa de hablar con la señora Ramsay y fantasear con ella, a la decisión de tomar el tren de las diez y media. La imagen y recuerdo que el señor Bankes tiene de la señora Ramsay se prolonga, sigue fluyendo después de la conversación telefónica. Él sigue pensando en ella y recordando su belleza mientras observa la construcción de un hotel vecino, y su pensamiento no se desprende de la imagen de la señora Ramsay. Para el señor Bankes, hay siempre algo misterioso que no logra comprender del todo acerca de la señora Ramsay, algo que está en conflicto con su belleza, como por ejemplo el hablar por teléfono. Por otra parte le conflictúa la idea de que ella no parece tener conciencia de su belleza. Sus actividades diarias, como estar siempre pendiente de sus hijos y jugar el papel del “ángel de la casa”, no son fáciles de reconciliar con la armonía de su rostro: “she clapped a deer-stalker’s hat on her head, she ran across the lawn in golosees to snatch a child from mischief”¹⁴ (29). El señor Bankes trata de resolver este conflicto desde su mente metódica. Intenta plantearse algunas conjeturas pero no puede decidirse. Mientras elucubra todo esto, sus impresiones sobre la construcción vecina lo abruman. El problema de la señora Ramsay se vuelve entonces insoluble para el científico señor Bankes. Termina por desesperarse, lo cual se muestra a través de la repetición: “He did not know. He did not know. He must go back to his work”¹⁵ (30). Aquí termina esta segunda larga interrupción, marcada tipográficamente por medio del uso del paréntesis, y volvemos una vez más al cuarto en la casa de campo, en donde la señora Ramsay teje las calcetas acompañada de

¹³ “La veía al otro lado del hilo con su perfil griego, sus ojos azules y su nariz recta. ¡Cuán incongruente resulta es estar telefoneando a una mujer como ésa! Diríase que las gracias hubieran tenido que reunirse, tomadas por la mano en un campo de asfodelos, para componer rostro semejante. Sí, tomaría el tren de las diez y treinta en Euston” (*Al Faro* 47).

¹⁴ “Se plantaba un sombrero de cazador, atravesaba el césped correteando con unos chanclos puestos para salvar a un niño que estaba cometiendo alguna travesura” (*Al Faro* 48).

¹⁵ “No sabía. No sabía. Tenía que volver a su trabajo” (*Al Faro* 48).

su hijo que recorta figuras de papel. La última imagen de este capítulo, nos presenta a una señora Ramsay dulce y tierna, que Woolf describe como una pintura de Miguel Ángel, que besa a su hijo en la frente (en contraposición al constante y severo “stand still” de párrafos anteriores).

Del análisis de este capítulo se desprenden varias consideraciones desde el punto de vista de la narrativa. El escritor como narrador de verdades objetivas ha prácticamente desaparecido: casi todos los hechos constituyen reflejos en el fluir psíquico de los personajes. Cuando se describe la casa, no tenemos una descripción objetiva, que Virginia Woolf posee como autora de los objetos, sino sólo la descripción de éstos a través de los ojos de la señora Ramsay, y a partir de sus sentimientos en determinado momento. Por otro lado, tampoco tenemos un conocimiento total de los personajes, como lo vimos en el capítulo anterior en el caso de la señora Ramsay, sino simplemente la percepción que de ella tienen otros personajes. En general, podríamos decir que no existe en toda la novela, un punto de vista externo de un narrador extradiegético, desde el cual los personajes o acontecimientos puedan ser comentados. En ese mismo sentido, tampoco existe una realidad objetiva, por llamarla de alguna forma, más allá de lo que existe en el fluir de conciencia de los personajes, incluso en momentos en donde podría parecer que se trata de una visión externa, semejante a la de un narrador externo u omnisciente, como: “Said Mrs. Ramsay, raising her eyes”¹⁶ o “said Mr. Bankes once, hearing her voice”¹⁷. Esta voz si bien hace una descripción objetiva, el tono nos indica que no lo hace con una visión certera, sino con ojos de duda y cuestionamiento, casi como si fuera la visión o percepción de otro personaje.

Auberbach comenta que las técnicas utilizadas para explorar y describir el flujo de conciencia de los personajes, han sido analizadas por numerosos críticos, desde el punto de vista

¹⁶ “Dijo la Sra. Ramsay, levantando los ojos” (traducción mía).

¹⁷ “Dijo el Sr. Bankes, oyendo su voz” (traducción mía).

sintáctico y narrativo. Algunas de estas técnicas se han denominado *erlebte Rede*, *stream of consciousness* o *monologue intérieur* (Virginia Woolf, *to the lighthouse and the waves* 40). Sin embargo, estas formas estilísticas, sobre todo el *erlebte Rede*, fueron utilizadas en la literatura mucho antes pero no con el mismo fin estético. Tal como se desprende del análisis del pasaje anterior, Virginia Woolf logra el efecto deseado de oscurecer y cuestionar una realidad objetiva, al presentarse ella misma, no como la autora omnisciente, sino como alguien que se cuestiona y duda de sus propios personajes, como si éstos fuesen igualmente desconocidos para ella, como para sus lectores. En este sentido no existe una visión totalmente clara de los personajes, de los hechos, o de la vida misma a un nivel más filosófico, sino simplemente pinceladas, impresiones de los personajes y de los hechos, tal y como se van presentado, fluyendo como fluyen las ideas en nuestras mentes, como fluye la vida. Muchos de los autores tradicionales, que se inscriben o siguen los lineamientos de la novela decimonónica, difícilmente abdicaban de su posición de autoridad. Las diferentes percepciones que de la señora Ramsay tienen los demás personajes, y la propia Virginia Woolf, obligan al lector a cuestionarse acerca de quién es realmente ese personaje, así como de los límites de la representación y de una realidad objetiva. La técnica utilizada por Woolf nos presenta distintas percepciones, en momentos y lugares diversos, todas ellas subjetivas por supuesto, que finalmente también nos dan una visión más amplia de la supuesta realidad, ya que siempre será cuestionable una visión única o central, autoritaria, que los deconstruccionsitas llamarían fonofalologocéntrica. Auerbach se refiere a esta técnica como “representaciones múltiples de conciencia”¹⁸ (Virginia Woolf, *To the Lighthouse and the Waves*, 42). Me atrevería a decir que tal vez la técnica empleada por Woolf, no sólo corresponda a dar un efecto estético distinto en cuanto a la percepción y configuración de una realidad, sino que refleje su visión feminista, mucho más intuitiva. Esta visión de los personajes y del mundo, no

¹⁸ “multipersonal representación of consciousness” (traducción mía).

corresponde a aquella visión puramente subjetiva en donde a raíz de un determinado acontecimiento, el autor nos presenta la ventana al interior o al pensamiento del personaje. Esta técnica por lo general sólo admite esa visión particular que de la realidad tiene el personaje, la cual raramente es cuestionada y que se toma como cierta.

El tiempo y el espacio subjetivos se mezclan en el fluir psíquico. El análisis del tiempo en el fluir psíquico, merece un estudio más detallado, y utilizaremos para su estudio el mismo capítulo quinto de la primera parte, la escena cuando la señora Ramsay está tejiendo las calcetas. En el pasaje que aquí se comenta, Woolf da más importancia al tiempo subjetivo, es decir el tiempo del pensamiento de la señora Ramsay, cuando observa el techo de su casa y piensa en un sin número de cosas. El tiempo subjetivo o el fluir psíquico funciona como un interludio en el tiempo objetivo en el cual sucede la acción, es decir el acto de estar tejiendo las calcetas. No existe en este sentido una correlación entre los acontecimientos o acciones externos que le dan origen a los pensamientos, y el tiempo de esas reflexiones. Aparece, un gran contraste entre el breve lapso de tiempo del acontecimiento o acción externa y el proceso del flujo de conciencia, onírico, que comprende todo un universo subjetivo. Para Virginia Woolf, los acontecimientos externos han perdido su hegemonía, son utilizados para liberar e interpretar acontecimientos internos, es decir, estados de ánimo y conciencia (fluir psíquico) de los personajes. Por lo general los acontecimientos internos de los personajes funcionan en la narrativa tradicional para preparar y motivar otros exteriores significantes o viceversa. En el capítulo que analizamos anteriormente, uno de los acontecimientos externos que desencadena todo el fluir psíquico de la señora Ramsay, es el simple hecho de voltear a ver hacia el techo, ya que James no mantiene su pie quieto. Este hecho tan insignificante, tan trivial y cotidiano, es el que libera el proceso interno en la psique de la señora Ramsay. Ese proceso del fluir psíquico no guarda ninguna correlación de tiempo o de

lugar, con el que le dio origen. La señora Ramsay está tejiendo en su casa en las Hebrides con su hijo en determinado momento, y en la descripción de sus pensamientos, estamos en otro tiempo (años antes) y en otros lugares (la casa del señor Bankes en Londres, en el cuarto de la sirvienta suiza, etcétera.) En el flujo de conciencia no existen pausas, las percepciones, recuerdos y sensaciones van fluyendo sin ningún tipo de conexión lógica o formal, de acuerdo a lo que consideramos lógico en el nivel de la conciencia. Uno remite al otro y así sucesivamente, como sucede cuando pensamos en la vida real: una cosa nos hace recordar otra totalmente distinta y del mismo modo, sucesivamente. Virginia Woolf utiliza una gran cantidad de imágenes poéticas así como un tono y fluir de frases rítmico para marcar una percepción intuitiva de la realidad.

La idea principal que me gustaría resaltar consiste en que un acontecimiento insignificante o trivial desencadena ideas o cadenas de ideas que se desprenden del tiempo presente en el cual acontece, y que fluyen a través del tiempo subjetivo. Woolf le da por supuesto mucho mayor importancia al fluir psíquico de sus personajes, que a la acción que lo desata, que es casi una ocasión (la medida de las calcetas a James, el mirar hacia el techo, una llamada de teléfono, el mirar por la ventana, etc.) o un pretexto para que el lector se adentre en el mundo interno de los personajes. Esta técnica también la utiliza James Joyce, en donde los eventos externos de su novela *Ulises* son totalmente triviales (la jornada de Bloom), y sin embargo las reflexiones son de una gran profundidad y abarcan un conocimiento casi enciclopédico. El nuevo estilo narrativo que propugnan los novelistas en las primeras décadas del siglo XX, tiene una estrecha conexión con una nueva forma de ver la vida. En vez de representaciones cronológicas del mundo exterior, optan, como Virginia Woolf, por una visión cósmica de las cosas y de las acciones o sucesos, en donde no sólo cabe una interpretación, sino varias, en donde el lector puede conocer a determinado personaje a través de una multiplicidad de visiones y perspectivas,

en donde confluyen distintos reflejos de flujo de conciencias. Muchas de estas visiones se sobreponen, se complementan o se contradicen, lo cual provoca en el lector muchas veces un sentimiento de angustia y confusión. Pero éste es realmente su objetivo: concientes de la limitación de la representación, ofrecer una visión multidimensional y multiperspectivista.

Una vez realizado el análisis formal o estructural de la novela, nos permitimos realizar la interpretación hermenéutica, y posteriormente la apropiación de la misma a un nivel personal.

Es sabido que Virginia Woolf escribió *To the Lighthouse* en parte para “exorcizar” a sus padres. De hecho comenta en “Sketch of the Past”, uno de los capítulos de su autobiografía *Moments of Being*, que escribió la novela en muy poco tiempo y como una necesidad de liberarse de su pasado y rescatar la imagen real de sus padres. Después de haber terminado esta novela, Woolf declaró en ese mismo capítulo “Sketch of the Past”, lo siguiente: “I ceased to be obsessed by my mother. I no longer hear her voice; I do not see her”¹⁹ (*Moments of Being* 81), ya que anteriormente Woolf estaba obsesionada y abrumada por la presencia de su madre: “the presence of my mother obsessed me... She was one of the invisible presences.”²⁰ (*Moments of Being* 80) El proceso de reconciliación que Woolf logra a través de la escritura, es semejante al proceso curativo a través de la confesión del cual habla Paul Ricoeur en su obra *Finitud y Culpabilidad*. Para Ricoeur, “la confesión es palabra, una palabra que el hombre pronuncia sobre sí mismo” (Ricoeur, Paul. *Finitud y Culpabilidad*. Traducción de Cecilio Sánchez Gil. Madrid: Taurus, 1982, 167). El acto de confesión, nos dice Ricoeur, “se desarrolla siempre dentro del elemento del lenguaje” (*Finitud* 174).

En este sentido la confesión es un ritual liberatorio, a través del cual y por medio de la palabra, el ser humano logra redimir el sentido de culpabilidad. La confesión “es un principio de

¹⁹ “Dejé de estar obsesionada por mi madre. Ya no oigo su voz; ya no la veo” (*Momentos de Vida* 118).

²⁰ “La presencia de mi madre me obsesionó... Fue una de esas invisibles presencias” (*Momentos de Vida* 116).

apropiación, al mismo tiempo que de esclarecimiento del temor mediante el elemento de la palabra. Por el mero hecho de expresarse el temor, deja de ser grito para convertirse en confesión. En una palabra, precisamente al refractarse el miedo en la palabra, manifiesta que posee un sentido, un alcance, una intención más bien ética que física” (*Finitud* 205).

Como veíamos anteriormente, Virginia Woolf en su memoria “Sketch of the Past”, señala que mediante el proceso de escritura de *To the Lighthouse*, pudo reconciliarse con su pasado y finalmente perdonar a sus padres. Podríamos decir que en un sentido ricoeuriano, Woolf expurga ciertas culpas (sabemos que la relación con sus padres fue muy conflictiva), a través de la escritura de la novela. Como analizaremos más adelante, es mediante la configuración de los personajes como Woolf recrea la imagen de sus padres y se reconcilia con éstos, así como con su pasado.

El poder de la palabra es liberatorio, nos dice Ricoeur en *Finitud y Culpabilidad*, y sirve como proceso curativo, ya que como lo afirma la propia Virginia Woolf, después de escribir la novela *To the Lighthouse*, se sintió liberada y dejó de estar obsesionada por la imagen de sus padres. “El lenguaje es la luz de la emoción. La confesión coloca la conciencia de culpabilidad bajo los rayos luminosos de la palabra. Por la confesión, el hombre se hace palabra hasta la experiencia de su obscuridad, de su sufrimiento y de su angustia” (*Finitud* 171).

En “Sketch of the Past”, Virginia describe cómo logró liberarse de la imagen aplastante y terrible de su padre, a través de la escritura: “yet he too obsessed me for years. Until I wrote it out, I would find my lips moving; I would be arguing with him; raging against him, saying to myself all that I never said to him” (*To the Lighthouse* 108)²¹. Como vemos en esta confesión, Woolf reconoce que el proceso creativo le sirve como diálogo consigo misma y como una forma

²¹ “él también me obsesionó durante años, hasta que escribí *Al faro* pude sentir que mis labios se movían nuevamente; **pude discutir con él; enojarme con él; decirme a mí misma todo lo que nunca le pude decir a él**” (traducción y negritas mías).

de autoliberación, ya que puede verter todos sus miedos y angustias del pasado en la obra y así lograr la reconciliación con su padre. En este sentido podríamos decir que la escritura funciona como un proceso psicoanalítico, en donde la autora puede revisar su pasado y reconciliarse con él.

Partimos entonces del principio de que la novela *To the Lighthouse* tiene fuertes rasgos autobiográficos, y que tanto el señor como la señora Ramsay están configurados a partir del referente real de los padres de Virginia Woolf. Como en *A Room of One's Own*, la novela *To the Lighthouse* explora los efectos del sistema familiar patriarcal desde múltiples ángulos: el narcisismo del patriarca mimado y consentido, el enojo de los hijos, los roles sociales de una madre abnegada relegada a las labores domésticas que se ve confrontada a observarse a sí misma ante los ojos de los demás y que es constantemente amenazada por una pérdida total de su ser. Tanto el personaje del señor como de la señora Ramsay pueden, en una primera instancia, parecer ante el lector como prototipos de ciertos estereotipos bien definidos (hombre-mujer), de una familia victoriana. Sin embargo, analizaremos cómo la configuración de los personajes es mucho más compleja y no puede ser reducida a roles sociales, tanto masculinos como femeninos. Veremos cómo es a través del personaje de Lily Briscoe, a quien podríamos considerar como la hija artística de los Ramsay, que Virginia Woolf logra reunificar a los demás personajes, y en un nivel personal, reconciliarse con sus padres y con su pasado.

Para entender el proceso de reconciliación al que nos hemos referido, es decir, tanto en el nivel de los personajes como el personal de la propia autora, resulta esencial analizar los personajes del señor y de la señora Ramsay. Esta última podría ser identificada en el primer capítulo, "The window", como el "ángel de la casa" que constantemente se da a los demás: a sus hijos (leyendo a James, tranquilizando a Cam), a su esposo (brindándole simpatía y sosiego,

acompañándolo a caminar cuando ella preferiría quedarse sentada), a sus huéspedes (organizando cenas, convenciendo al señor Banks que se quede a cenar, etc.) Podríamos decir que la señora Ramsay, es en sentido figurativo por supuesto, una verdadera esponja: “[...] since she was a woman, all day long with this and that; one wanting this, another that; the children were growing up; she often felt she was nothing but a sponge sopped full of human emotions”²² (*To the Lighthouse* 32). Este personaje, como veremos a continuación no sólo es un ángel dulce y femenino. También escribe cartas, da órdenes y se sienta recta. Tiene una fuerte presencia en lo público y se le reconocen sus méritos como anfitriona y líder familiar. Pero su verdadero ser existe tan sólo en instantes o momentos aislados. La señora Ramsay tiene muy poco espacio de crecimiento personal y emocional. Es únicamente cuando sus hijos se van a dormir cuando puede realmente ser ella misma, “herself by herself”: “[...] children never forget. For this reason, it was so important what one said, and what one did, and it was a relief when they went to bed. For now she need not think about anybody. She could be herself, by herself”²³ (62).

Por otro lado, el señor Ramsay tampoco es del todo un tirano demandante que no cede. En *Sketch of the Past*, Woolf lo describe de la siguiente manera: “[...] and it was the tyrant father- the exacting, the violent, the histrionic, the demonstrative, the self-centered, the self pitying, the deaf, the appealing, the alternately loved and hated father- that dominated me then. It was like being shut up in the same cage with a wild beast”²⁴ (*Moments of Being* 116). También es una persona que necesita cariño y afecto: “wants to be taken within the circle of life, warmed

²² “Era una mujer y estaban viniendo naturalmente a ella durante todo el día con una cosa y otra; uno quería esto, otro aquello, los chicos iban creciendo; muchas veces se sintió tan sólo una esponja embebida de emociones humanas” (*Al Faro* 118).

²³ “[...] los niños nunca olvidan. “Por esta razón es de suma importancia todo lo que se dice o se hace, y se siente un gran alivio cuando se van a la cama. Ahora ya no tenía que pensar en nadie. Podía ser ella misma para ella misma.” (*Al Faro* 96).

²⁴ “[...] y era el padre tirano, exigente, violento, histriónico, demostrativo, egoísta, víctima, sordo, suplicante; el padre querido y odiado, el que me dominaba en ese momento. Era como estar encerrada en la misma jaula con una bestia salvaje” (Traducción mía)

and soothed, to have his senses restored to him, his bareness made fertile, and all the rooms in the house made full of life”²⁵ (*To the Lighthouse* 37). Como vemos es también un personaje ávido de simpatía, frágil como cualquier ser humano, como analizaremos posteriormente en el pasaje de la barca con sus hijos hacia el faro.

El tercer capítulo de la novela *To the Lighthouse* empieza con una reflexión de Lily Briscoe sobre la vida: “What does it mean, what can it all mean?”²⁶ (145). Mientras observa su taza de café vacía piensa “...how aimless it was, how chaotic, how unreal”²⁷ (146). Lily Briscoe está consciente que debe dar un sentido a su vida, y que la única forma de lograrlo, es mediante la reconciliación con su pasado. La pintura es el medio a través del cual logra esta reconciliación, así como reconstruir y ordenar las diferentes partes de su pasado. Al inicio del tercer capítulo de la novela, cuando quiere terminar su lienzo después de diez años, no puede concentrarse. La distrae el recuerdo que tiene tanto del señor Ramsay, que aún vive, como de la señora Ramsay que ha muerto. Estos recuerdos opacan su inspiración. Lily implora a la señora Ramsay en varias ocasiones: “Mrs. Ramsay! Lily cried, Mrs. Ramsay! But nothing happened. The pain increased”²⁸ (180). Lo mismo le sucede con el señor Ramsay: “She had taken the wrong brush in her agitation at Mr. Ramsay’s presence and her easel, rammed into the earth so nervously, was at the wrong angle”²⁹ (157). Podríamos decir que la pintura de Lily es casi una extensión de su propio cuerpo. Está agitada al ver al señor Ramsay, pero es su caballete el que tiembla. La falta de concentración provocada por esas presencias y recuerdos le impide concluir su obra y encontrar

²⁵ “Quería conmiseración, que le asegurasen, ante todo, que tenía genio y después ser acogido, arropado y apaciguado dentro del círculo de la vida, que le devolviesen el uso de sus sentidos, fertilizasen su aridez y llenaran de vida todos los cuartos de la casa” (*Al Faro* 59).

²⁶ “¿Qué significa esto? ¿Qué significado puede tener todo esto?” (*Al Faro* 221).

²⁷ “¡Qué incertidumbre, qué caos, qué irrealidad la de todo ello!” (*Al Faro* 223).

²⁸ “—¡Mrs. Ramsay! —exclamó Lily—. ¡Mrs. Ramsay! —Pero no ocurrió nada. Aumentó el dolor” (*Al Faro* 275).

²⁹ “En su agitación, ante la presencia de Mr. Ramsay, había cogido un pincel equivocado y su caballete, que instaló con un ademán nervioso, quedó torcido” (*Al Faro* 239).

el balance necesario tanto en su vida, como en el proceso de creación artística: “For whatever reason she could not achieve that razor edge of balance between two opposites forces; Mr. Ramsay and the picture, which was necessary”³⁰ (193). Pero, ¿cuáles son esas dos fuerzas que no le permiten terminar su cuadro? Al inicio del tercer capítulo, Lily Briscoe recuerda estar sentada en el jardín en ese mismo lugar hace diez años, y siente una necesidad de pintar: “She would paint that picture now... Where were her paints, she wondered? Her paints, yes. She had left them in the hall last night. She would start at once. She got up quickly, **before Mr. Ramsay turned**”³¹ (147, las negritas son mías). Primero vemos que es la figura dominante y patriarcal del señor Ramsay la que le impide terminar su cuadro. Por otro lado, Lily Briscoe está buscando ese balance perfecto: “razor edge of balance”,³² necesita reorganizar las partes que conforman su cuadro: “move that tree to the middle”³³ (147) y como veremos, ese balance sólo será posible a través de la aceptación y reconciliación con su pasado.

Sin embargo, el señor y la señora Ramsay que pudieran parecer como una distracción al proceso creativo de Lily, también constituyen una fuente vital de inspiración. Lily debe luchar contra dos fuerzas, la presencia física del señor Ramsay, y la espiritual de la señora Ramsay, con el fin de lograr su “visión” al final de la novela y encontrar ese balance perfecto al que nos hemos referido previamente. Lily intenta visualizar a la señora Ramsay: “Mrs. Ramsay! Mrs. Ramsay! she repeated. She owed it all to her”³⁴ (161), pero sólo la puede percibir en un rol social, como una esponja que se da a los demás: “Mrs. Ramsay bringing them together; Mrs.

³⁰ “Por alguna razón no podía conseguir equilibrar, con absoluta precisión, esas dos fuerzas: Mr. Ramsay y el cuadro; y ese equilibrio era, no obstante, necesario” (*Al Faro* 293).

³¹ “Lo pintaría ahora... ¿Dónde estarán sus colores?, pensó. Sus colores, sí; los había dejado en el ‘hall’ la noche anterior. Empezaría en seguida. Y se levantó rápidamente **antes de que volviese Mr. Ramsay.**” (*Al Faro* 224, las negritas son mías)

³² “Filo del balance” (traducción mía).

³³ “Era menester trasladar el árbol al centro” (*Al Faro* 224)

³⁴ “¡Mrs. Ramsay! ¡Mrs. Ramsay!, repitió. A ella le debía esta revelación” (*Al Faro* 246)

Ramsay saying ‘life stands here’; Mrs. Ramsay making the moment something permanent”³⁵ (161) o “Mrs. Ramsay had given. Giving, giving, giving, she had died and left all this. Really, she was angry at Mrs. Ramsay”³⁶ (149). Esta percepción de la señora Ramsay impide que Lily se pueda inspirar: ‘Mrs. Ramsay! Mrs. Ramsay!’ she cried, feeling the horror come back”³⁷ (202). Podemos decir que esta imagen la persigue, no se puede liberar de ella, está en una lucha interna por intentar olvidar el enojo que le provoca la imagen de esa madre postiza que siempre se dedicó a los demás y que tuvo muy poco espacio de crecimiento personal, siendo el “ángel de la casa” perfecto. Esto por supuesto se refleja en la imposibilidad de pintar y de terminar el cuadro, que como veremos, puede ser interpretado como una analogía de la vida de Lily, y de la propia Virginia Woolf. Sin embargo, de repente Lily tiene una visión de la señora Ramsay que la inspira: “Mrs. Ramsay. It was part of her perfect goodness, sat there quite simply, in the chair, flicked her needles to and fro, knitted her reddish brown stockings, cast her shadow on the step. There she sat”³⁸ (202). Lily finalmente ve a la señora Ramsay tal y como es, “the thing itself before it has been made anything”³⁹ (193). Lily Briscoe puede recordar y revivir a través de la prosopopeya, a la señora Ramsay como ella misma y captar su esencia. Una esencia que se materializa a través de una presencia física, comparable a la de una silla o una mesa. Podríamos decir, que en un nivel autobiográfico, Virginia Woolf a través del personaje de Lily Briscoe, rescata la imagen de su madre, y en esta tercera parte de la novela titulada *The Lighthouse*, recupera el personaje de la señora Ramsay mediante el recuerdo que de ella tiene Lily Briscoe,

³⁵ “Y Mrs. Ramsay reuniéndoles, Mrs. Ramsay diciéndole a la vida: ‘¡Détente!’ Mrs. Ramsay convirtiendo el instante actual en algo permanente” (*Al Faro* 245)

³⁶ “Mrs. Ramsay había dado. Dando, dando, dando, había muerto y había dejado todo esto. En verdad, sentía enojo contra Mrs. Ramsay” (*Al Faro* 228).

³⁷ “—¡Mrs. Ramsay! ¡Mrs. Ramsay! —exclamó, sintiendo que era, de nuevo, presa del antiguo terror” (*Al Faro* 306).

³⁸ “Mrs. Ramsay (formaba parte de su extremada bondad para con Lily) permaneció ahí sentada, sencillamente, en la silla, haciendo ir y venir sus agujas tejiendo su calcetín, y extendió su sombra por encima de los escalones. Permanecía sentada ahí” (*Al Faro* 307).

³⁹ “la cosa en sí, antes de convertirla en algo” (*Al Faro* 293).

pero no como el “ángel de la casa” del capítulo primero, sino como un ser humano cualquiera. En la trama de la novela, en el momento en el cual Lily reconfigura esta imagen de la señora Ramsay y encuentra la inspiración necesaria en su proceso creativo, se reconcilia con la imagen materna, y ahora emprende la búsqueda de la figura paterna: “Where was the boat now? and Mr. Ramsay? She wanted him”⁴⁰ (202).

La reconciliación con el señor Ramsay es un poco distinta a la de la señora Ramsay. Como hemos visto, Lily se siente irritada y hasta cierto punto enojada con la presencia del señor Ramsay: “That man, she thought, her anger rising in her, never gave; that man took”⁴¹ (149). El carácter del señor Ramsay es exactamente lo opuesto al de su esposa, él sólo demanda atención y no está dispuesto a dar. Pero poco a poco, ante los ojos de Lily Briscoe, este personaje también se torna más humano y se aleja de la figura patriarcal y tirana de la primera parte de la novela. Vemos que el señor Ramsay también necesita cariño. La forma en la cual Lily responde a esta demanda de afecto merece la pena ser analizada. Lily, al admirar sus botas, subestima el efecto que este aparentemente insignificante acto puede tener en él. Es más, hasta se avergüenza ya que encuentra que el comentario es un poco tonto e inútil: “What beautiful boots! She exclaimed. She was ashamed of herself. To praise his boots when he asked her to solace his soul”⁴² (153). Pero de lo que Lily no se da cuenta (hasta casi el final de la novela, antes de su última pincelada) es que el comentario sobre lo bonitas que estaban sus botas era precisamente lo que el señor Ramsay estaba pidiendo a gritos: ser tomado en cuenta y que alguien le demostrara algún tipo de afecto. Podríamos decir que la importancia de este comentario estriba en su sencillez.

⁴⁰ “¿Dónde estaba ahora aquel barco? ¿Dónde estaba Mr. Ramsay? Tenía necesidad de él” (*Al Faro* 307).

⁴¹ “Ese hombre, pensó —sintiendo la cólera invadirla—, no daba nunca nada: ese hombre apesaba” (*Al Faro* 228).

⁴² “—¡Qué magníficos zapatos! —exclamó. Y sintióse avergonzada. ¡Alabar sus zapatos cuando lo que le pedía era consuelo para su alma!” (*Al Faro* 233).

Virginia Woolf sugiere en *To the Lighthouse*, que los seres humanos no necesitamos de acontecimientos extraordinarios para ser felices, sino que es a través de pequeñas cosas, en hechos mundanos de todos los días, donde las personas encuentran el afecto de los demás: “that sudden recovery of vitality and interest in ordinary human things”⁴³ (156). Como mencionamos anteriormente, las preocupaciones de Lily de no haberle dado al señor Ramsay afecto o simpatía, constituye una de las fuerzas contra las cuales debe de luchar: “The sympathy she had not given him weighted her down. It made it difficult for her to paint”⁴⁴ (170). Y es solamente al final de la novela, antes del último pincelazo y de la visión final de Lily, cuando se da cuenta de que le había dado al señor Ramsay aquello que necesitaba: “Ah, but she was relieved. Whatever she had wanted to give him, when he left her that morning, she had given him at last”⁴⁵ (208). Este reconocimiento es esencial al proceso de reconciliación que implica necesariamente reciprocidad (las dos partes deben de dar algo). En el caso del señor Ramsay, esto ha ocurrido: Lily le ha dado el afecto que él necesitaba en ese momento, al admirar sus botas, y como consecuencia Lily percibe una visión más humana del señor Ramsay, lo que le permite aceptarlo tal como es.

Otro aspecto importante en el proceso de reconciliación al que nos hemos referido, es aquel entre el señor Ramsay y sus hijos. Esta reconciliación sucede en el tiempo objetivo de la novela, se trata de una reconciliación que se da en el momento presente de la acción de la novela (en contraposición a la reconciliación de Lily tanto con la señora Ramsay que está muerta, como con el señor Ramsay a través de una interpretación de un comentario y de acciones que sucedieron con anterioridad). Esta idea encuentra un paralelo en los pensamientos de Cam: “[...] She was thinking how all those paths and the lawn, thick and knotted with the love they had

⁴³ “de repente, aquella nueva vida, aquel ardor súbito hacia las cosas humanas más corrientes” (*Al Faro* 237).

⁴⁴ “Le pesaba la compasión que no había ofrecido. Y le era difícil pintar” (*Al Faro* 259).

⁴⁵ “Pero se sentía aliviada. Lo que había querido darle, cuando la dejó aquella mañana; se lo había dado al fin” (*Al Faro* 315-316).

lived there, was gone: were rubbed out, were past; were unreal; and how this was real; the boat and the sail with its patch”⁴⁶ (166-167). Tanto James como Cam tenían un pacto implícito de resistir al padre: “to resist tyranny to the death”⁴⁷ (165), pero deben finalmente ceder. Cam erotiza a su padre a través del librito que está leyendo en la barca: “For no one attracted her more; his hands were beautiful, and his feet, and his voice, and his words, and his haste, and his temper, and his oddity, and his passion, and his saying straight out before every one, we perish each alone, and his remoteness. (He had opened his book)”⁴⁸ (169). Existe una mención en diversas ocasiones al pequeño libro (“little book”), y éste constituye un instrumento para humanizar al gran tirano que lo está leyendo. Cam quiere que James, su hermano, perciba a su padre de esta forma, como un ser humano, en una posición podríamos decir un tanto vulnerable: “But look! she said, looking at him. Look at him now. She looked at him, reading the little book with his legs curled”⁴⁹ (190) y “He sat there bareheaded with the wind blowing his hair about, extraordinarily exposed to everything”⁵⁰ (202).

También James, al observar a su padre en esta posición, se identifica con él: “He looked, James thought... as if he had become physically what was always at the back of both of their minds, that loneliness which was for both of them the truth about things”⁵¹ (202- 203). Cam acepta a su padre y se llega hasta a sentir segura con él “And she went on telling herself a story

⁴⁶ “[...] Estaba pensando que todos esos caminos y senderos impregnados y entrelazados con la existencia que habían vivido allí, se habían borrado, habían pasado a ser irreales y ahora estaban siendo sustituidos por la presente realidad; y el barco con su vela remendada” (*Al Faro* 253).

⁴⁷ “resistir la tiranía hasta la muerte” (*Al Faro* 251).

⁴⁸ “Era verdad que nadie le atraía tanto como él; sus manos se le antojaban bellísimas, y sus pies y su voz y sus palabras y su precipitación y su mal genio y sus rarezas y su apasionamiento y su modo de decir francamente delante de todo el mundo: perecemos, cada uno solo –y hasta su aspecto enajenado. (Abrió el libro)” (*Al Faro* 258).

⁴⁹ “Pero ¡míralo!, contestaría ella, contemplándolo; míralo ahora. Cam lo miró ahí leyendo su librito sentado sobre sus piernas” (*Al Faro* 289).

⁵⁰ “Estaba, ahí, sentado, la cabeza descubierta: el aire alborotaba sus cabellos, extraordinariamente expuestos a la intemperie” (*Al Faro* 307).

⁵¹ “El parecía, pensó James [...] parecía que se había convertido físicamente en aquello que se hallaba siempre en el fondo de la mente de ambos: la soledad que expresaba para los dos la verdad de las cosas” (*Al Faro* 307).

about escaping from a sinking ship, for she was safe, while he sat there”⁵² (190), idea que se opone a la imagen previa de resistencia al padre, casi como si fuera una fuerza amenazante. James también perdona a su padre quien finalmente lo felicita: “At last he said, triumphantly: ‘Well done!’ James had steered them like a born sailor [...] He was so pleased that he was not going to let anybody share a grain of his pleasure”⁵³ (206). También podemos observar cómo tanto James como Cam, quienes al inicio se mostraban renuentes a hablar con su padre: “Cam [...] wondered how to answer her father about the puppy; how to resist his entreaty”⁵⁴ (168), al llegar al faro están dispuestos a dar: “What do you want? they both wanted to ask. They both wanted to say, Ask us anything and we will give it to you”⁵⁵ (207). El proceso de reconciliación entre Cam, James y el señor Ramsay llega a su término: el señor Ramsay les dio cariño a sus hijos y a cambio, ellos estuvieron dispuestos a abrirse, y a corresponderle en sus afectos.

El proceso de reconciliación de los distintos personajes en sus diferentes niveles es un proceso muy complejo y difícil. Ahora nos referiremos a la dificultad de éste, desde la perspectiva de Lily, la artista. Ella tiene que luchar con las imágenes y recuerdos de su pasado (imágenes patriarcales, como los comentarios del señor Tansley cuando decía que las mujeres no podían pintar ni escribir). En la búsqueda de Lily de su propia identidad, explora la posibilidad de identificación con las dos figuras, la del padre y de la madre, que encuentra en el señor y la señora Ramsay respectivamente, y al mismo tiempo las rechaza. Tiene que luchar contra esas imágenes que le impiden inspirarse y crear: la imagen del señor Ramsay como un tirano egoísta que demanda atención todo el tiempo y la de la señora Ramsay como una mujer sumisa que se ve

⁵² “Y ella siguió contándose un cuento acerca de un naufragio, pues se sentía en seguridad mientras su padre estuviera sentado ahí” (*Al Faro* 289).

⁵³ “Por fin, dijo triunfante: —¡Bien maniobrado!—pues James los había dirigido como un marino nato. Estaba tan contento que no permitiría que nadie le frustrase ni un átomo de su placer” (*Al Faro* 313).

⁵⁴ “Cam [...] y se preguntó cómo contestaría a su padre en lo que se refería al cachorro; cómo resistir a la súplica” (*Al Faro* 255).

⁵⁵ “¿Qué es lo que quieres? Ambos querían decir: pídenos algo y te lo daremos” (*Al Faro* 314).

a sí misma siempre en relación con los demás, casi como un objeto o un servicio. Esto explica la posición de “ataque” de Lily frente a su lienzo: “Can’t paint, can’t write, she murmured monotonously, anxiously considering what her plan of **attack** should be. For the mass loomed before her; it protrudes; she felt it pressing on her eyeballs”⁵⁶ (159) y “she **attacked** that problem of the hedge”⁵⁷ (181, las negritas son mías).

Al aceptar al señor y a la señora Ramsay tal como son, al encontrar ese balance entre los personajes, es decir, darse cuenta que ninguno de los dos constituye esa imagen abrumadora sino que son personas comunes que también necesitan afectos; y reconciliarse con su pasado, Lily Briscoe encuentra ese “balance perfecto” y construye su propio espacio en la vida. Creo, y quizá Virginia Woolf también lo pensó así, que es únicamente a través de la aceptación y reconciliación con nuestro pasado como podemos encontrar nuestra propia identidad. Podríamos decir que la pintura de Lily funciona como metáfora de su propia vida. Algunas de las partes que constituyen esa pintura, deben ser llenadas, pintadas con fragmentos de su pasado: “the empty spaces. Such were some of the parts, but how to bring them together?”⁵⁸ (147), “the space would fill; those empty flourishes would form into shape”⁵⁹ (180), y “And as she dipped into the blue paint, she dipped into the past there”⁶⁰ (172). Otros espacios en el lienzo definen su posición actual en la vida, como lo es la línea en el medio de la pintura. Lily se siente dividida y frustrada al no poder encontrar el centro, su propia posición en la vida (metafóricamente en la pintura) y su

⁵⁶ “¡Incapaz de pintar, incapaz de escribir! Murmuró, con monotonía, preguntándose, ansiosa, cuál debía ser su **plan de ataque**. Pues la masa imponía, ante ella, su presencia, sobresalía: la sentía como haciendo presión sobre sus párpados” (*Al Faro* 242, las negritas son mías).

⁵⁷ “**Atacó** el problema del seto” (*Al Faro* 276, las negritas son mías).

⁵⁸ “Los sitios vacíos. Estas eran algunas partes, pero ¿cómo reunir las?, se preguntó” (*Al Faro* 224).

⁵⁹ “el espacio vacante se llenaría y esos vanos arabescos recobrarían su forma” (*Al Faro* 274).

⁶⁰ “Y al tocar la pintura azul con su pincel, tocaba, al mismo tiempo, el pasado” (*Al Faro* 261).

propia identidad: “So they were gone, she thought, sighing with relief and disappointment [...] She felt curiously divided, as if one part of her were drawn out there”⁶¹ (156).

Otro aspecto interesante en lo referente al proceso creativo de Lily es la distancia. Con el fin de reunir, en su sentido metafórico, al señor y a la señora Ramsay en su lienzo y de lograr la reconciliación con ellos y su pasado, necesita un poco de distancia. Existen varios pasajes en la novela que se refieren a la distancia y a la manera en la cual vemos las cosas desde ángulos distintos: “[...] the Lighthouse looked this morning at an immense distance”⁶² (156), “Now again, moved as she was by some instinctive need of distance”⁶³ (181-182) y “[...] so much depends, she thought upon distance: whether people are near us or far from us”⁶⁴ (191). Para lograr una visión clara del señor y la señora Ramsay, Lily necesita cierta distancia física en relación a éstos. En el caso de la señora Ramsay no es necesario, ya que está muerta, pero en el caso del señor Ramsay necesita esa distancia: “for her feelings for Mr. Ramsay changed as he sailed further and further”⁶⁵ (191). Creo que la distancia le permite a Lily pensar más objetivamente y ver las cosas desde una perspectiva distinta: “For nothing was simply one thing. The other Lighthouse was true too. It was sometimes hardly to be seen across the bay”⁶⁶ (186). Al obtener esta visión al final de la novela, Lily pudo ver ese otro faro, que es más difícil de percibir, es decir, tuvo una visión distinta de su pasado y del señor y de la señora Ramsay. Esta nueva perspectiva le permite crear.

⁶¹ “¡Ya se han ido!, pensó Lily, con un suspiro en el que había alivio y perplejidad... Se sentía —y era raro— dividida en dos; una parte de ella atraída allá lejos...” (*Al Faro* 238).

⁶² “[...] el faro aparecía, esta mañana, a una distancia inmensa” (*Al Faro* 238).

⁶³ “Una vez más, movida como estaba por una necesidad instintiva de distancia...” (*Al Faro* 276).

⁶⁴ “[...] la distancia —se dijo— tiene una gran importancia, así como el hecho de que la gente esté cerca o lejos de nosotros” (*Al Faro* 290).

⁶⁵ “Pues, su sentimiento hacia Mr. Ramsay variaba a medida que se alejaba” (*Al Faro* 290).

⁶⁶ “Pues nada es tan sólo una cosa; aquello otro era también el faro. A veces no se distinguía apenas al otro lado de la bahía” (*Al Faro* 283).

Lily Briscoe a través de su pintura, crea la unidad. Trae al proceso de reconciliación y al lienzo, en sentido figurado, a las figuras paterna y materna, pero no como entidades polarizadas, como lo eran al inicio (él como el patriarca, ella como la madre proveedora), sino como personajes mixtos, con sus defectos y cualidades. En el primer capítulo Lily piensa en su pintura: “It was a question, she remembered, how to connect this mass on the right hand with that on the left”⁶⁷ (53). Al trazar la línea en el centro, Lily une (el cuadro está acabado, tuvo su visión) y al mismo tiempo define su postura en la vida, su propio ser. La línea marca una separación, pero simultáneamente la unidad en el cuadro, ya que constituye la última pincelada y permite que la obra se complete. Tanto el señor como la señora Ramsay también tienen un lado humano y sensible y son perdonados por su hija postiza, Lily Briscoe. Podemos decir que también existe una conexión entre la llegada del velero con el señor Ramsay y sus hijos al faro, y la visión final de Lily: “ ‘He has landed’ she said aloud. ‘It is finished’ ”⁶⁸ (208). La reconciliación entre Cam, James y el señor Ramsay le ayuda también en su propia aceptación y reconciliación interna. La última pincelada, que es una línea al centro del lienzo, representa como lo hemos visto, la posición de Lily, entre el señor y la señora Ramsay. Más que por su valor estético (Lily dice que va a terminar seguramente abandonado en un ático: “It would be hung in the attics, she thought; it would be destroyed”⁶⁹ (208), Lily sabe que lo más importante es que la pintura le ha servido como un instrumento para reconciliarse con el señor y la señora Ramsay (y por ende Virginia Woolf a través del personaje de Lily Briscoe se reconcilia con su pasado y sus padres), y así encontrar su propia identidad. Lily y Virginia Woolf terminan sus creaciones artísticas

⁶⁷ “El problema —recordó— consistía en trabar la masa de la derecha con la de la izquierda” (*Al Faro* 84).

⁶⁸ “—Ha desembarcado —dijo en alta voz— ya se ha terminado” (*Al Faro* 316).

⁶⁹ “Lo colgarían en algún ático—pensó—, lo destruirían” (*Al Faro* 317).

(Lily, la pintura, Woolf la novela), y construyen su propia visión del amor, ya que “love had a thousand shapes”⁷⁰ (192).

⁷⁰ “El amor tiene mil facetas” (*Al Faro* 292).

Conclusiones.

Como se planteó en la hipótesis, Virginia Woolf, al término de la novela *To the Lighthouse*, pudo finalmente reconciliarse con sus padres y su pasado. La creación artística a partir de su cualidad ficcional, y en lo específico la configuración de los personajes, hace posible una transformación en los sentimientos de la artista, y permite la liberación personal. La creación artística configura pues, un espacio, una “habitación propia”, en el que opera la búsqueda y el encuentro de sí misma y de los otros.

Para demostrar esta hipótesis, era importante conocer y analizar la vida de Virginia Woolf, a partir de sus escritos autobiográficos titulados *Moments of Being*. En primera instancia, se realizó un análisis teórico de esta obra a la luz de los tres géneros de discurso, a saber, la autobiografía, la literatura epistolar y el diario. Se vio cómo aún cuando se trata de autobiografía, misma que forma parte de las llamadas “escrituras del yo”, no se puede hablar de un género particular como tal, ya que el propio “yo” que utiliza Woolf implica una recreación de sí misma, y por ende, una ficción. Asimismo, se analizó la manera en que algunas partes de la obra están estructuradas como cartas o literatura epistolar, y otras siguen la estructura del diario. La primera parte titulada “Reminiscences” contiene elementos del género autobiográfico y epistolar, mientras que la segunda, “Sketch of the Past”, está estructurada como un diario. Por último las memorias contenidas dentro de la tercera parte de la obra, “The Memoir Club Contributions”, son escritos autobiográficos configurados bajo la forma de ensayos, ya que éstos fueron presentados al *Memoir Club* del cual Woolf formaba parte. Esto en cuanto a lo que se refiere al análisis teórico-estructural de la obra *Moments of Being*. Pero más importante aún para demostrar la hipótesis planteada, es el hecho de que la obra sirve como base para entender no sólo la vida privada de Virginia Woolf, sino el proceso artístico que la llevó a la configuración de la novela

To the Lighthouse. Sólo entendiendo sus miedos, sus temores y el que la imagen de sus padres y de su pasado la abrumaran y obsesionaran, podemos entender la importancia de la escritura de la novela como proceso liberatorio y curativo. Sólo conociendo y sensibilizándonos con su vida, podremos entender la importancia de la creación artística como proceso liberatorio.

En el capítulo tercero de esta tesis, se analizó la novela *To the Lighthouse* desde la perspectiva teórico-estructural, y la forma en que se inscribe dentro de la llamada “anti-novela” en donde no existe un narrador al estilo realista decimonónico, en donde el fluir psíquico de los personajes se entrelaza, en donde se mezclan las voces narrativas, y el tiempo y el espacio están configurados desde una perspectiva distinta a la que se venía haciendo en el siglo anterior. Así, la novela *To the Lighthouse* es una de las primeras novelas del siglo XX en donde se rompe con los esquemas establecidos hasta ese momento. En este sentido la novela es innovadora desde el punto de vista narrativo y estructural.

Posteriormente se la abordó hermenéuticamente con el fin de entender la forma en que los personajes están configurados y de cómo tiene fuertes contenidos autobiográficos. Así, los personajes del señor y la señora Ramsay están inspirados en los padres de Woolf, y éstos son aceptados, y por ende perdonados, por Lily Briscoe, la pintora que metafóricamente hablando es la propia Virginia Woolf. En la novela, hasta el momento en que Lily logra aceptar al señor y a la señora Ramsay tal como son, con sus cualidades y defectos, pero sobre todo desde una perspectiva más humana, es cuando logra terminar su cuadro. La historia de Lily funciona también como una metáfora de la vida de Virginia Woolf, y el cuadro que pinta representa ese espacio creativo y liberador que Virginia necesita, es decir, la escritura de *To the Lighthouse* para reconciliarse con su pasado.

El espacio de la creación artística es también un espacio de crecimiento personal, en donde el individuo puede descubrir su propia identidad, tal y como lo hacen Lily Briscoe al terminar su cuadro, y Virginia Woolf al terminar la obra literaria. Aislado del mundo exterior como puede ser la familia y los roles sociales, este espacio creativo que es una verdadera “habitación propia” en el sentido woolfiano, permite que la artista tenga un diálogo interno consigo misma. Es a través de esta introspección como Virginia Woolf logra reflexionar sobre el sentido mismo de su vida, refigurar su pasado y reconciliarse con él. En este sentido el arte es en sí mismo liberador, ya que permite al artista adentrarse en sí mismo, entrar en otro mundo en donde sólo están él y su obra, en donde nada más tiene cabida.

Este trabajo pretendió presentar un análisis comparativo entre las dos obras, *Moments of Being* y *To the Lighthouse*, ya que ambas permiten un diálogo entre sí y están interrelacionadas. No podríamos llegar a la hipótesis que se plantea, de la liberación personal de la autora a través de la creación artística (en este caso específico, de la escritura de *To the Lighthouse*), sin entender los rasgos autobiográficos contenidos en ésta, y la intencionalidad de la autora de utilizar esta novela como proceso curativo. Esto, claro está, sin quitarle mérito a la novela, por el contrario, es decir, de considerarla como una obra de gran calidad literaria por sí misma, independientemente de la necesidad interna de la escritora acerca del proceso de reconciliación del que hablamos. La escritura de Woolf es, en este sentido, de tipo confesional tal y como lo señala Ricoeur en su obra *Finitud y culpabilidad*.

Virginia Woolf es y será, una de las autoras más estudiadas del siglo XX, no sólo por su propuesta feminista que no se abordó en este trabajo precisamente por considerar que ha sido una de las perspectivas más estudiadas de su obra, sino por la calidad literaria de sus obras. Virginia Woolf no sólo utilizó técnicas narrativas muy innovadoras para la época, como el “*stream of*

counciousness” o flujo de conciencia, al igual que James Joyce, sino que fue una de las creadoras de la novela moderna o post-moderna, tal y como la conocemos hoy en día. La misma importancia aplicaría a los escritos titulados *Moments of Being*, ya que en éstos la autora mezcla los géneros de discurso y nos presenta fragmentos autobiográficos no sólo originales en su estructura y formas narrativas, sino que éstos nos sirven como base para conocer su vida y entender mejor su obra.

No considero válidas las críticas literarias que únicamente se basan en la vida de los autores para analizar su obra, ya que muchas veces se deslegitima la obra de arte en sí misma, y se cae en una especie de proceso psicoanalítico de los autores y de sus obras. En estos casos, algunos críticos buscan justificar las obras con base en la vida de los autores, sin diferenciar que la obra de arte habla y debe hablar por sí misma.

En el caso que nos ocupa, el análisis de la vida de Woolf se realizó únicamente a través de sus escritos autobiográficos y confesionales con el fin de comprender mejor su obra creativa, sobre todo la ficcional. Es por esta razón que se buscó establecer un balance entre el análisis de su obra autobiográfica y ficcional. Al tener un particular interés en la vida de Virginia Woolf y gran admiración por sus logros literarios y sociales que han marcado la pauta en muchos aspectos de nuestro mundo moderno, me pareció importante analizar ambos aspectos, su vida y obra, y demostrar la hipótesis planteada, aquella de la reconciliación y liberación personal a través de la creación artística. Estoy convencida del poder del arte para transformar el mundo, pero también como un proceso interno del artista refigurador de sí mismo. En ese sentido se inscribe la propuesta de este trabajo.

Bibliografía

- Anderson, Linda. *Women and Autobiography in the Twentieth Century: Remembered Futures*, London; New York: Prentice Hall: Harvester Wheatsheaf, 1997.
- Asher, Evelyn Westermann. "The Fragility of the Self in Virginia Woolf's *To the Lighthouse* and Christa Wolf's *Nachdenken uber Christa T*". (1992) Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum.
- Auerbach, Eric. "The Brown stocking" publicado en la revista *Mimesis: The representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1953.
- Bell, Anne Oliver. *Editing Virginia's Woolf's diary*. London: Bloomsbury Workshop, 1989.
- Bell, Quentin. *Virginia Woolf; a Biography*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1974.
- Beuchot, Mauricio. *Hermenéutica y psicoanálisis*. Tesis. Universidad Iberoamericana, 1984.
- Brée, Germanine. "Autogynography". *The Southern Review*, 22 (abril 1986): Louisiana State University, vol. 22.
- Brivic, Sheldon. "Love as Destruction in Woolf's *To the Lighthouse*", *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature (Mosaic)*, Vol. 27, No. 3. Canada: Winnipeg, 1994.
- Beer, Gillian. "The Body of the People in Virginia Woolf", *Women Reading Women's Writing*. Roe, Sue. Brighton, Eng.: Harvester, 1987. Ps. 83-114.
- Bruss, Elizabeth. "L'autobiographie considérée comme acte littéraire." *Poétique*. No. 17, 1974.
- Castilla del Pino, Carlos. *Introducción a la hermenéutica del lenguaje*. Barcelona: Ediciones Península, 1975.
- Ciplijauskaitė, Birutė. *La novela femenina contemporánea, 1970-1985: hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1988.

- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, University of California Press, Berkeley, 1978.
- Cassirer, Ernest. *Filosofía de las formas simbólicas, El lenguaje, El pensamiento mítico, Fenomenologías del reconocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- De Man, Paul. *Autobiography as De-facement, The Rhetoric of Romanticism*. University Press Nueva York: Columbia University Press, 1984.
- _____. *Alegorías de la lectura: lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Traducción de Enrique Lynch. Barcelona: Lumen, 1990.
- Derrida, Jacques. *Memorias para Paul De Man*. Traducción de Carlos Gardini. Colección Hombre y sociedad, Serie Cla-de-ma, Filosofía. Barcelona: Gedisa, 1989.
- Diccionario de la Lengua Española, Vigésima Primera Edición. Madrid: Real Academia Española, 1999.
- Dick, Susan, Ed. *“To the Lighthouse”: The Original Holograph Draft*. London: The Hogarth Press, 1983.
- Didier, Beatrice. *L’écriture-femme*. Paris: PUF, 1981.
- Diez Borque, José María. et al., *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus Ediciones, 1985.
- Eakin, Paul John. Introducción a Philippe Lejeune, *On Autobiography*, University of Minnesota Press, Menneapolis, 1989.
- Emery, Mary Lou. “Robbed of Meaning: The Work at the Center of *To the Lighthouse*”. *MFS Modern Fiction Studies (MFS)*. Vol. 38. No. 1. Baltimore, MD., 1992.

- Folkenflik, Robert. Introducción: "The Institution of Autobiography". *The Culture of Autobiography, Constructions of Self-Representation*, Stanford University Press, Stanford, 1993.
- Forster, E. M. (Edward Morgan). *Virginia Woolf*. New York: Harcourt Brace, 1942.
- Gadamer, Hans Georg. *La razón en la época de la ciencia*, Traducción del alemán por Ernesto Garzón Valdés. Barcelona: Alfa, 1981.
- _____. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica Filosófica*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1984.
- Girard, Alain. *Le journal intime*. Paris: PUF, 1963.
- Goldman, Jane, ed. *Virginia Woolf, to the Lighthouse and the waves*. New York: Columbia University Press, 1998.
- Gordon, Lyndall. *Virginia Woolf, a writer's life*. New York : Norton, 1984.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Traducción de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Madrid: Eds. Guadarrama, 1978.
- Haule, James M.; Mauron. C. (tr.), 'Le Temps passe and the Original Typescript: An Early Version of the 'Time Passes' Section of *To the Lighthouse*. *Twentieth Century Literature; A Scholarly and Critical Journal (TCL)*. Albany, N.Y., 1983.
- Hirsch, E.D. Jr. *The Aims of Interpretation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.
- Hussey, Mark. *Virginia Woolf A-Z*. New York: Oxford University Press, 1996.
- Ihde, Don. *Hermeneutic Phenomenology, The Philosophy of Paul Ricoeur*. Evanston: Northwestern University Press, 1971.

- Ingarden, Roman. *The Literary Work of Art. An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature.* tr. del alemán por George Grabowics. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer: teoría del efecto estético.* Traducción del alemán por J.A. Gimbernat; traducciones del inglés por Manueto. Teoría y crítica literaria. Madrid: Taurus, 1987.
- _____. *The Implied Reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett.* Baltimore, London: The Johns Hopkins University, 1974.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética.* Traducción de Jaime Siles y Ela Ma. Fernández-Palacios. Teoría y crítica literaria. Madrid: Taurus, 1986.
- Kaplan, Sydney Janet. *Feminine consciousness in the modern British novel.* Urbana: University of Illinois, 1975.
- Kristeva, Julia, O. Nannoni. et al. *(El) trabajo de la metáfora. Identificación / Interpretación.* Tr. del francés de Margarita Mizraji. Barcelona: Editorial Gedisa, 1985.
- Kurz, García. -Vinó et al. *La Nueva Novela Europea.* Ed. Guadarrama, Madrid, 1968.
- Latham, Jacqueline E. M., comp. "Critics on Virginia Woolf". *Readings in literary criticism.* No. 8, London: Allen & Unwin, 1970.
- Lee, Hermione. *Virginia Woolf.* London: Chatto & Windus, 1996.
- Lejeune, Philippe. *L'autobiographie en France.* París: Colin, 1971.
- _____. *Le pacte autobiographique.* Paris: Seuil, 1975.
- Littleton, Jacob. "Mrs. Dalloway: Portrait of the Artist as a Middle-Aged Woman", *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal (TCL).* Albany, N.Y., 1995.

- Magliola, Robert R., *Phenomenology and Literature. An Introduction*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1977.
- Miller, Beth Kurti. *Mujeres en la literatura*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1982.
- Morero de la Iglesia, Alicia. *La autoficción en España*. Berlín: Peter Lang, 2000.
- Ortiz-Osés, Andrés. *Mundo, hombre y lenguaje crítico*, Estudios de filosofía hermenéutica, Salamanca: Ediciones Sígueme, 1976.
- Panken, Shirley. *Virginia Woolf and the "Lust of creation" : a psychoanalytic exploration*, Albany : State University of New York Press, 1987.
- Prado Gloria. *Creación, Recepción y Efecto. Una aproximación Hermenéutica a la Obra Literaria*. México: Ed. Diana, 1992.
- Peterson, Linda. " Institutionalizing Women's Autobiography: Nineteenth Century Editors and the Shaping of an autobiographical Tradition", *The Culture of Autobiography Constructions of Self-Representation*.
- Pippett, Aileen. *The moth and the star; a biography of Virginia Woolf*. Boston: Little Brown [1955] New York, Kraus Reprint Co., 1969.
- Poole, Roger. 1939, *The unknown Virginia Woolf*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995.
- Revista de Occidente*, número 184. Madrid: Fundación Ortega y Gasset, 1996.
- Ricoeur, Paul. *Interpretation Theory; Discourse and the Surplus of Meaning*. Forth Worth, Texas: Christian University Press, 1976.
- _____. *A Ricoeur reader reflection and imagination* ed. Mario J. Valdés, Canada, University of Toronto, 1991.

- _____. *Finitud y culpabilidad*. Traducción de Cecilio Sánchez Gil. Madrid: Taurus, 1982.
- _____. *Tiempo y narración I, II*. Madrid: Cristiandad, 1987.
- _____. *El conflicto de las interpretaciones, Introducción a la simbólica del mal, Hermenéutica y psicoanálisis, Hermenéutica y estructuralismo*, Buenos Aires: Asociación Editorial La Aurora, Ediciones Megápolis, 1975.
- _____. *La metáfora viva*. Traducción Agustín Neira, Madrid: Europa, 1980.
- _____. *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. Lingüística y teoría literaria. México: UIA y Siglo XXI, 1995.
- Richter, Harvena. "The Ulysses Connection: Clarissa Dalloway's Bloomsday", *Studies in the Novel* (SNNTS), Denton, Texas. Article in: vol. 21 no. 3, 1989.
- Rigel, Beth et. al. *Approaches to Teaching Woolf's to the Lighthouse*. New York: Modern Language Association of America, 2001.
- Schellinger, Paul, ed. *Encyclopedia of the Novel*. Vol. I. London: Fitzroy Dearborn Publishers, 387.
- Snow, Lotus. "Visions of Design: Virginia Woolf's 'Time Passes' and *Between the Acts*", *Research Studies*, Pullman, WA. Article in: vol. 44, 1976.
- Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography, Marginality and the Fiction of Self-Representation*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Spengemann, William. *The Forms of Autobiography, Episodes in the History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1980.
- Stanton D. ed. *Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*, Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

Stephen, James. *The memoirs of James Stephen. Written by Himself for the use of his children.*

Ed. M:M: Bevington. London: Hogarth Press, 1954.

Tacca, Oscar. *Las voces de la novela.* Madrid: Editorial Gredos, 1978.

Thakur, N.C., *The symbolism of Virginia Woolf,* London, New York: Oxford University Press, 1965.

Vattimo, Gianni. *Fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna,* tr. del italiano de Alberto L. Bixio. México: Editorial Gedisa Mexicana, 1985.

Warren, Barbara. *The feminine image in literature.* Hayden Humanities series, Rochelle Park, N.J.: Hayden, 1973.

Walker, Brandy Brown. "Lily's Last Stroke: Painting in Process in Virginia Woolf, *To the Lighthouse*". 6th Annual Conference, Clemson University, June 13-16, 1996, Gillespie, Diane F. (ed.); Hankis, Leslie K. (ed). *Virginia Woolf and the Arts: Selected Papers from the Sixth Annual Conference on Virginia Woolf.* New York, N.Y: Pace UP, 1997.

Warner, John M., "Symbolic Patterns of Retreat and Reconciliation" in '*To the Lighthouse*', *Discourse.* Vol. 12, Concordia College, Moorhead, Minnesota, 1969.

Watson, Julia. "Toward an Anti-Metaphysics of Autobiography", *The Culture of Autobiography, Construction of Self-Representation,* (ed. Robert Folkenflik). Stanford: University Press, 1993.

Woolf, Virginia. *The diary of Virginia Woolf,* introduction by Quentin Bell, edited by Anne Olivier Bell. London: Hogarth Press, 1977.

_____. *A writer's diary: being extracts from the diary of Virginia Woolf.* New York: Harcourt Brace, 1954.

_____. *Moments of Being.* New York : Harcourt Brace Jovanovich, 2nda. edición 1985.

- ____. *Moments of Being : unpublished autobiographical writings*, London : Chatto and Windus for Sussex University Press, 1976.
- ____. *Las mujeres y la literatura*. Barcelona : Lumen, 1981.
- ____. *Women and Writing*. Ed. Michele Barrett. New York: Harcourt Brace, 1980.
- ____. *Books and portaits : some further selections from the literary and biographical writings of Virginia Woolf*. ed. Mary Lyon. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1978.
- ____. *La torre inclinada y otros ensayos*. Palabras en el tiempo, Ensayos ; 129, Barcelona : Lumen, 1977.
- ____. *A writer's diary : being extracts from the diary of Virginia Woolf*. edited by Leonard Woolf, Non-fiction/Literature, Frogmore, St. Albans : Triad Panther, 1978.
- ____. *Letters*, vol. I y III.
- ____. *Cartas a mujeres*. Elección y prólogo de Nora Catelli; traducción de Susana Constante. Palabra en el tiempo; 207, Barcelona: Lumen, 1991.
- ____. *Diario íntimo*. Edición de Anne Oliver Bell; Traducción de Justo Navarro, [Laura Freixas], El Espejo de tinta, Barcelona : Grijalbo : Mondadori, 1992
- ____. *El Viejo Bloomsbury y otros ensayos*. Lección, traducción y prólogo de Federico Patán, Poemas y ensayos. Grandes ensayistas. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, 1999.
- ____. *To the Lighthouse*. Nueva York: Harcourt Brace, 1989.
- ____. *A Room of One's Own*. Nueva York: Harcourt Brace, 1989.
- ____. *Mrs. Dalloway*. Nueva York: Harcourt Brace, 1989.
- ____. *Between the Acts*. Harcourt Brace, 1989.
- ____. *Orlando: a biography*. London: Granada, 1978.

- _____. *The voyage out*. London: Granada, 1978.
- _____. *Al Faro*. Traducción de Antonio Marichalar. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, Cuarta edición, 1976.
- _____. *Momentos de Vida*. Traducción de Andrés Bosch. Editorial Lumen. Primera edición, 1980.
- _____. *Diarios 1925-1930*. Ed. Anne Olivier Bell. Traducción de Maribel de Juan. Madrid. Ediciones Siruela, 2003.