

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. Auberbach 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).