

SUBJETIVACIÓN E IDENTIDAD EN LAS OLAS DE VIRGINIA WOOLF**Subjectivation and Identity in Virginia Woolf's *The Waves***

Autores: Andrés Ferrada Aguilar¹ y Soledad Gasman León²

Filiación: Universidad de Chile, Santiago, Chile y Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, Chile.

E-mails: ferrada2010@gmail.com y gasmanle@hotmail.com

RESUMEN

El presente trabajo es una muestra parcial de un proyecto sobre *The Waves* (*Las olas*), 1931, de Virginia Woolf, centrado en la relectura de los nueve momentos que componen la novela a través de nueve ensayos secuenciales. La novela articula seis monólogos interiores que, desde el modernismo de Woolf, enuncian subjetividades conscientes de su fragilidad existencial e identitaria. El artículo presenta ideas preliminares sobre estas subjetividades en los momentos iniciales de la narración con el fin de identificar, a través de una lectura a dos voces, zonas críticas en la obra de Woolf que pudiesen abrir surcos de lectura en el ámbito de los estudios literarios en nuestro país. En este sentido, el texto de Andrés Ferrada "Subjetivación: un espacio entre naturaleza y cultura" propone una lectura de la fragmentación del sujeto moderno en la figura de Louis, mientras que Soledad Gasman aborda la constitución de la identidad de los personajes femeninos en "Exaltación, completud, consolidación: tres artesanías en una caracterización woolfiana".

Palabras clave: modernismo, monólogo interior, crisis del sujeto moderno, caracterización, subjetivación, identidad.

ABSTRACT

This paper represents a sample of a project on Virginia Woolf's 1931 *The Waves*, which focuses on the revision of the nine moments in the novel through nine sequential essays. The novel displays subjectivities aware of their existential fragility through the modernist articulation of six interior monologues. The article explores preliminary ideas on these subjectivities in the opening moments of the narration in order to identify critical areas to foster new readings of Woolf's novel in the context of literary studies in Chile. In this sense, in "Subjectivation: nature and culture" Andrés Ferrada proposes an interpretation of the fragmentation of the modern subject in the figure of Louis, while in "Exaltation, completeness, consolidation: handcrafts in a woolfian characterization" Soledad Gasman works upon the constitution of identity in the female characters.

Keywords: Modernism, interior monologue, crisis of the modern subject, characterization, subjectivation, identity.

Preliminar

El propósito de este trabajo es ofrecer nuestra aproximación a la obra de Virginia Woolf, mediante la exposición de las impresiones y reflexiones a partir de la lectura de los primeros momentos de la novela *Las olas* (*The Waves*).

A ochenta años de su publicación en 1931, esta obra nos da la oportunidad de examinar la maduración de un proceso iniciado en *Mrs. Dalloway* (1925) y en *To the Lighthouse* (1927) que culmina—creemos—en *The Waves*, narración en la que el monólogo interior se entrecruza y hace dialogar a seis voces distintas. A través de la interacción de los seis monólogos, desde la infancia a la vejez, nos pareció que los personajes reclamaban para sí una subjetividad y una identidad propias. Es justamente la huella dejada en nosotros de esa búsqueda de identidad la que intentamos rescatar en estos dos textos, uno referido al personaje Louis y el otro a Susan, Jinny y Rhoda.

El modo de enfrentarnos a la novela de Woolf puede complementar y diversificar los estudios académicos en torno a la autora en nuestro país. Admitiendo el uso de registros distintivos en cada uno de los textos que presentamos, surge también una interpelación mutua a partir de la cual identificamos áreas críticas que, esperamos, estimulen nuevas perspectivas para abordar una obra que ofrece constantes lecturas.

“Subjetivación: un espacio entre naturaleza y cultura” de Andrés Ferrada y “Exaltación, completud, consolidación: tres artesanías en una caracterización woolfiana” de Soledad Gasman, convergen temáticamente y a la vez dibujan posibles senderos de lectura que no se cierran, con los que invitamos al lector a desarrollar sus propias sospechas sobre los cruces entre literatura, filosofía, arte y vida.

Subjetivación: un espacio entre naturaleza y cultura
Meanwhile the concussion of the waves breaking
*fell with muffled thuds, like logs falling, on the shore*³.
 (Virginia Woolf)

Las reflexiones que presentamos a continuación siguen la pista de una sospecha que, a medida que avanza la lectura de la novela, pareciera dar paso a nuevas interrogantes: los personajes de *The Waves* [*Las olas*], de 1931, serían manifestaciones narrativas del modernismo literario que los anima. Esto supone que cada uno de los personajes es producto de una doble determinación: por un lado, representa las condiciones paradójicas del espacio y tiempo modernos que habita, y por otro, alumbra los recursos literarios que hacen posible su enunciación. La convergencia de estos impulsos se presenta con mayor claridad en el personaje de Louis y en los conflictos arraigados en su subjetivación. En atención a lo anterior, el desarrollo de nuestra lectura ofrecerá un recorrido que permita visualizar a este personaje como figura paradigmática del conflicto entre la época moderna y una estética modernista, siempre al interior del espacio novelado de *Las olas* creado por Virginia Woolf.

Proponemos que este conflicto es parte de una dialéctica en la que participan dos fuerzas, una histórica y otra artística, y que se expresaría en el personaje de Louis en una oscilación constante entre las instituciones que lo modelan culturalmente y una marcada tendencia a constituir su propia subjetividad. En este sentido las acotaciones de Calinescu son particularmente relevantes cuando señala que “en algún momento de la primera mitad del siglo XIX se produce una irreversible separación entre la modernidad como un momento de la historia de la civilización occidental . . . y la modernidad como concepto estético. Desde entonces la relación entre las dos modernidades ha sido irreductiblemente hostil” (50). El personaje nace en el entrecruce de dos trayectorias que lo signan como sujeto moderno y, al mismo tiempo, como una subjetividad que busca emanciparse de esas signaturas que se reconocen tradicionalmente en la “doctrina del progreso, la confianza en las posibilidades benefactoras de la ciencia y la tecnología, el interés por el tiempo medible . . . , el culto a la razón, y el ideal de libertad definido dentro del entramado de un humanismo abstracto” (Calinescu 51).

En el primer momento de la novela, la caracterización de Louis cuando niño enfatiza su reclusión en un escondite vegetal que adquiere relevancia no sólo en el jardín de Elvedon, sino también en varios episodios a lo largo de la narración, ya sea como el espacio de ensimismamiento resguardado o como el lugar sensible que gesta una subjetivación reclamada por asedios externos. En este escondite el cuerpo de Louis alcanza cualidades translúcidas, absorbiendo y refractando luz a través de los pequeños claros que delatan su presencia en la red de hojas, raíces y plantas: “Stalks rise from the black hollows beneath. The flowers swim like fish made of light upon the dark, green waters. I hold a stalk in my hand. I am the stalk”⁴ (Woolf 11-12). La dispersión del personaje adquiere, entonces, la forma de una regresión al mutismo de la tierra, afín con la representación orgánica de su cuerpo.

Ahora bien, el deseo de enclaustramiento no corresponde necesariamente al del monje, anacoreta o incluso a la aversión social del misántropo. En todos estos casos paradigmáticos existe un vínculo con la reflexión mística o el cultivo del egoísmo. La aspiración de Louis nos remite, por el contrario, a la disolución del yo y a la suspensión provisional del artificio del lenguaje con el fin de permanecer unido a la tierra; lazo que invierte el pacto racional entre el hombre culturizado y su comunidad. El significado de las palabras se expresa a través de utensilios retóricos que, para el niño ensimismado, carecen de significación. En este sentido su aspiración no se subordina a la exigencia de legitimarse como ciudadano inglés, sino que al deseo de transformarse en un viajero del mundo, ignorando las referencias coloniales; Australia e Inglaterra dejan de ser destinos y se convierten, más bien, en hitos de una travesía. El término *viajero* se usa en sentido amplio para indicar no sólo la involuntaria migración de Louis en su niñez desde Australia a la metrópolis londinense, sino también el desplazamiento de su propia subjetividad en la trayectoria narrativa de *Las olas*. En este contexto, la categoría del sujeto considera, en efecto, la fluidez de su emergencia al interior de la obra narrativa, pero a la luz de un espacio crítico que enfatiza su contingencia y enmascaramiento: “Así como el mundo está compuesto por un número indefinido de significaciones . . . , el sujeto sufre el juego de las perspectivas” (Krysinski 283). Lo múltiple y fragmentado, siguiendo esta constatación medular en la filosofía de Nietzsche, no constituyen faltas del ser, se instalan más bien como los signos constitutivos de una experiencia mutable. Nietzsche, de acuerdo a

Krysinski, “subvirtió de este modo la idea de un origen que aseguraría al sujeto una permanencia de las representaciones de sí” (283).

Considerando estos puntos, la novela puede leerse como un mapa que traza el itinerario de los personajes llevándolos, mediante las posibilidades estéticas y expresivas del monólogo interior, al ámbito de una intersubjetividad en la que sus identidades surgen provisionalmente al amparo de las percepciones que cada personaje construye de los otros. Pero no solamente desde una perspectiva de comunicación *entre* personajes. Como señala Gasman en su lectura, otra forma disponible para la expresión de la identidad es la autoimagen, reflejo desde el cual los personajes femeninos crean sus respectivas subjetividades a través del juego de sus cuerpos y gestos. En este ámbito, y observando también las múltiples alusiones a la gesticulación en los personajes masculinos, es posible especular hasta qué punto el sujeto instalado en *Las olas* se convierte en un mediador sensible y bajo qué perspectiva. En “Las incidencias del sujeto en el discurso”, por ejemplo, Krysinski señala que el sujeto adopta la figura de “un creador del sentido ya en el primer nivel de su situación en el mundo como estructura-receptáculo de las sensaciones y como su traductor” (274), acotando que “como actividad cultural, la literatura tiene su origen en el cuerpo del sujeto. La reflexión y la sublimación se engendran en y por la relación dinámica entre el sujeto y el mundo” (274). El dinamismo de estas relaciones entre el sujeto y su medio sensible se enuncia ya en un ensayo de 1919, “Modern Fiction” [“La novela moderna”]⁵, en el que Woolf estima que la vida no es

a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?⁶ (Daiches citando a Woolf 192).

Las palabras de la autora nos aproximan a una escritura en el contexto modernista que privilegia la *novelación de la subjetividad* y que *Las olas* traduce en seis voces/cuerpos monologantes. La presencia de estas voces que se comunican entre sí a través del monólogo interior puede considerarse el punto de partida para establecer la forma en que Virginia Woolf realiza una *novelación de la subjetividad* en sus trabajos, permitiendo así una aproximación a las particularidades en la escritura modernista de la autora.

Es evidente que la inscripción de la subjetividad o su emergencia en el contexto narrativo de la novela no es un procedimiento que podamos atribuir exclusivamente al modernismo inglés o a la escritura de Woolf, sin embargo en *Las olas* la autora confecciona para esta subjetividad una textura o un soporte expresivo que, a diferencia de lo que se observa en *La Sra. Dalloway* o *El faro*, constituye una digresión significativa: si bien la subjetividad se introduce a partir de voces que se enuncian por medio de un monólogo interior, éste rebasa los límites de cada personaje y se funde en una corriente de la conciencia cuya trayectoria difícilmente puede atribuirse a una voz única. En otras palabras, la convergencia de estas voces constituye una inflexión escritural que las hace audibles. En *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Erich Auerbach examina el modo en que Woolf expresa la interioridad de sus personajes, específicamente en *El Faro*, señalando que “la autora es capaz de distanciarse de la objetividad, y con ello promueve puntos de vista diversos, una ‘multiplicidad’ de distintas conciencias” (Marsh 199). A partir de esta constatación el autor distingue la “representación multipersonal de la conciencia” de un

“subjetivismo unipersonal”. En *Las olas*, en cambio, observamos no sólo la presencia de varias subjetividades que interactúan en la caracterización de un personaje, sino su confluencia y, de momentos, disolución en un flujo de conciencias⁷. Como diría Henry James, Woolf nos sorprende con “otra vuelta de tuerca” al reformular el *donnée*, es decir uno de los supuestos sobre el cual se construye la obra.

Esta suerte de fuga es una preocupación con la que Woolf va instalando una poética cuyas ideas, esparcidas en sus trabajos críticos, enfatizan la imposibilidad de contener la realidad bajo deslindes nítidos, delineados con exactitud objetivista o acopio de detalles externos por contemporáneos suyos, como el escritor Arnold Bennett, cuya muerte ocurre el mismo año en que aparece *Las olas*. En “Modern Fiction”, por ejemplo, Woolf declara que para los modernistas el foco de interés deberían ser “the dark places of psychology” (Childs citando a Woolf 80), que el contexto se encarga de especificar más claramente como los recintos no explorados de la subjetividad de los personajes⁸, mientras que en “Mr Bennett and Mrs Brown”, ensayo publicado en 1924, la autora establece que “[t]he literary convention of the time is so artificial that, naturally, the feeble are tempted to outrage, and the strong are led to destroy the very foundations and rules of literary society. *Signs of this are everywhere apparent. Grammar is violated; syntax disintegrated*”⁹ (Childs 82). No sólo la gramática y la sintaxis se desintegran, también los ejes individuales de enunciación que delinean a los personajes.

Mientras sus amigos recitan la lección en latín, lengua culta asociada al imperio de la razón, la mente de Louis y su cuerpo ocupan otro espacio, en el que sus raíces “go down to the depths of the world, through earth dry with brick, and damp earth, through veins of lead and silver. I am all fibre. All tremors shake me, and the weight of the earth is pressed to my ribs”¹⁰ (12). Se produce en este momento—y más tarde en los episodios de la capilla y la cena que reúne a los amigos ya maduros en los capítulos finales de la novela—un pliegue de subjetivación que, según Deleuze, deberíamos entender como la producción de un modo de existencia que no está necesariamente vinculada a un sujeto, y se encarna más bien en “una individuación, particular o colectiva, que caracteriza un acontecimiento (una hora del día, una corriente, un viento, una vida...). Se trata de un modo intensivo y no de un sujeto personal. Es una dimensión específica sin la cual no sería posible superar el saber ni resistir al poder” (85). Este pasaje anticipa el deseo de disolución que irá experimentando el personaje en sincronía con la problematización del vínculo entre cultura y naturaleza en una sociedad urbana masificada, post-industrial y “desencantada”¹¹. A medida que el día avanza, acentuando el reflejo del sol en los objetos, convirtiendo sus formas en aristas conmensurables y visibles, la influencia del mundo exterior se superpone al sueño vegetal de Louis. El deseo no desaparece; sólo se aplaza y distancia en medio de las exigencias coercitivas de las palabras. En este segundo momento del día, que no guarda sincronía con el tiempo ficticio en la narración, los personajes son ya adolescentes e intuyen el desgarramiento de una próxima desintegración. Las vacaciones se aproximan y, con ellas, los amigos se separan: Louis ordena su equipaje, enmascarándose en una fortaleza que pronto se triza. Su mirada frustrada, conminada a fusionarse con la insidia de argumentos banales¹², se cruza con la frágil estabilidad de Bernard.

A pesar de la máscara rota, en la introducción a la segunda parte de la novela observamos que es posible recuperar el escondite de ramas y hojas. La atmósfera de protección en la matriz vegetal que discutimos más arriba se recrea en la capilla que, como una *mise en*

*scène*¹³, proporciona los elementos para el pliegue autobiográfico en el que vuelven a irrumpir las subjetividades de los personajes. Louis reflexiona:

I like the dimness that falls as we enter the sacred building We put off our distinctions as we enter I feel come over me the sense of the earth under me, and my roots going down and down till they wrap themselves round some hardness at the centre¹⁴ (35).

Al desvincularse de las máscaras creadas por la cultura burguesa “producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo” (Calinescu 50), los personajes aprehenden la realidad con materiales subjetivos que Woolf introduce en la primera parte de la novela. La corriente de la conciencia y el monólogo interior que le sirve de soporte, como asimismo la plétora de impresiones y frases repentinas, aparentemente inconexas, con las que los personajes forjan una visión del mundo son recursos que intervienen no sólo en la creación de una escritura modernista, sino también en la constitución de subjetividades excéntricas que progresivamente se desprenden de las máscaras modernas. Percival, por ejemplo y de acuerdo a lo que observa su amigo Neville, “sees nothing; he hears nothing. He is remote from us all in a pagan universe”¹⁵ (36), universo que será identificado con la poesía y los gestos idiosincrásicos que la configuran.

Los conflictos revelados en la integración del yo son parte de las ideas centrales que Woolf elabora en una colección de cinco ensayos autobiográficos publicados en forma póstuma en 1975, titulados *Moments of Being*. En uno de ellos, “Sketch of the Past” [“Notas del pasado”], la autora afirma que a medida que nos desplazamos conscientemente por el cúmulo de experiencias de la vida, la distinción entre el ser y la realidad se acrecienta. Existen, sin embargo, los “momentos del ser”¹⁶, instancias en las que nos comunicamos intuitiva e integralmente con la realidad. O en palabras similares, aunque no exactamente sinónimas, una epifanía, concepto con el que James Joyce se refiere al mismo tipo de conexión. Si el ego se expresa en trascendentes y efímeros “momentos del ser”, entonces el episodio en la capilla ofrece los recursos para dicha actualización. Enmarcado por la proximidad silenciosa de los cuerpos y el claroscuro de la capilla –que coinciden simétricamente con la gruta vegetal en Elvedon– Louis reformula la instancia religiosa a imagen de su propia subjetivación, enunciada a través del monólogo interior y expresada en la regresión del sujeto a la naturaleza.

Louis siente la necesidad de encontrar aquella comunión perdida en que experimentó la realización de un momento de su ser. La idea, la sensación, están aún con él. Y así como en la capilla, vuelve a reconocerla:

From discord, from hatred (I despise dabblers in imagery—I resent the power of Percival intensely) my shattered mind is pieced together by some sudden perception. I take the trees, the clouds, to be witnesses of my complete integration¹⁷ (39).

Cada uno de los personajes se encuentra inmerso en su propia voz y sospecha la prematura desintegración de este sentido de comunión, haciendo que Louis exclame: “Here on this ring of grass we have sat together, bound by the tremendous power of some inner compulsion. The trees wave, the clouds pass. The time approaches when these soliloquies shall be shared”¹⁸ (39). El animado círculo que los reúne en el césped es el punto que destruye las dolientes máscaras de la tragedia: la domesticidad de Susan, el erotismo de

Jinny, las especulaciones de Rhoda, el deseo de Neville, la locuacidad de Bernard, la marginalidad de Louis y la poesía de Percival, introduciéndolos en un espacio trascendente:

Now grass and trees, the travelling air blowing empty spaces in the blue which they then recover, shaking the leaves which then replace themselves, and our ring here, sitting, with our arms binding our knees, hint at some other order, and better, which makes a reason everlasting¹⁹ (40).

Una tercera instancia asociada al deseo de conexión es el paisaje nocturno que, junto a los motivos de retraimiento, ocultamiento y huída, adquiere relevancia tanto para la tesitura poética de los monólogos como para la creación de una atmósfera que reivindica la subjetivación de los personajes. Las escenas crepusculares transforman la dimensión social de Louis— representada en su origen australiano y su educación en el seno de una familia burguesa—en una contingencia que desaparece en un estremecedor silencio cósmico. No sorprende, entonces, que Neville descarte a Louis como confidente de su amor por Percival, considerándole “too cold, too universal”²⁰ (51). Se percibe un horizonte nocturno que borra todo tipo de distinciones, un velo de tinta que Woolf derrama con precisión artística, asegurándose que logremos discernir la figura del personaje en la página en blanco y negro: “when Darkness comes I put off this unenviable body—my large nose, my thin lips, my colonial accent—and inhabit space. I am then Virgil’s companion, and Plato’s”²¹ (52-53). Tan pronto la huída nocturna parece consolidarse, sobreviene el reconocimiento de habitar un orden logo- céntrico hecho de artificios que tensionan la relación entre la subjetivación a través del pacto con la naturaleza y la cultura de un espacio-tiempo ineludible: “I will achieve in my life—Heaven grant that it be not long—some gigantic amalgamation between the two discrepancies so hideously apparent to me. Out of my suffering I will do it”²² (53).

El conflicto entre integración y disolución se expresa con mecanismos que resaltan las voces discrepantes del logos occidental y la voz interna ágrafa. Durante la ceremonia de término de clases, por ejemplo, el rector conmemora las gestas literarias consagradas desde el lirismo romano clásico en tiempos de Augusto hasta los románticos y victorianos en las figuras de Horacio, Tennyson, Keats y Arnold. Y junto a ellos, los nombres de científicos, artistas, teólogos, historiadores, inscritos en placas de metal. Pese a todo, de acuerdo a Louis, el problema subsiste y las diferencias permanecen irreconciliables. La mirada se desliza instintivamente hacia el paisaje fuera de la ventana: “I see wild birds, and impulses wilder than the wildest birds strike from my wild heart. My eyes are wild; my lips tightly pressed. The bird flies; the flower dances”²³ (58). Nuevamente, la amenaza de ser uno en relación a otros hace que el adolescente escuche “the sullen thud of the waves; and the chained beast stamps on the beach. It stamps and stamps”²⁴ (58). Ese es el sufrimiento de Louis; observar lúcido la disputa entre las palabras y la naturaleza, convirtiéndose así en una versión moderna de Odiseo seducido por el canto de las sirenas. Al respecto es posible observar, además, una lucha constante entre los elementos de la naturaleza, representados al interior de la narración por la enigmática presencia del mar, inalcanzable e inescrutable, y los paisajes bucólicos y campestres que rodean la costa. El mar y las colinas circundantes parecieran ofrecer una inagotable sensación de complicidad, pero también de antagonismo reflejado en las constantes referencias a las olas que, al adentrarse en la tierra, la consumen y disuelven progresivamente. La noche misma, por

citar otro ejemplo, se apodera de las imágenes diurnas, creando una atmósfera pertinente a la incertidumbre en que se sumergen los personajes a medida que envejecen.

La regresión es inevitable y, de vuelta a casa, la mirada de Ulises-Louis se fija en los agrestes paisajes campestres, sintiendo que

Now disembodied, passing over fields without lodgement . . . all is dreamlike and dim to me. These hard thoughts, this envy, this bitterness, make no lodgement in me. I am the ghost of Louis, an ephemeral passer-by, in whose mind dreams have power, and garden sounds when in the early morning petals float on fathomless depths, and the birds sing²⁵ (67).

La naturaleza es el espacio que permite a Louis el paso regresivo desde el logocentrismo al ámbito de una matriz pre-histórica: “I dash and sprinkle myself with the bright waters of childhood. Its thin veil quivers. But the wild beast stamps and stamps on the shore”²⁶ (67). Constatamos que este viaje, además de asimilar características sensoriales, se convierte también en un gesto ético, ya que, como señala Abbagnano, “el sujeto retorna a la naturaleza porque él es originariamente naturaleza. A través del retorno a la naturaleza, retorna en realidad a su propio origen, que es naturaleza. Por ello es el retorno a la naturaleza para él un purificarse, un reducirse al principio, un reconocer y poner en sí lo esencial” (156). Louis percibe el peso de una modernidad sustentada en valores burgueses que contradicen el despliegue fluido de la subjetividad, principios que desde el pensamiento iluminista del siglo XVIII y hasta su consolidación en el XIX imponen sobre el sujeto una rúbrica de esencias ontológicas²⁷.

A modo de corolario de estas ideas que abren la posibilidad de una elaboración más detallada del problema de la subjetivación en *Las olas*²⁸, se puede establecer que la tensión entre el ethos moderno y la estética modernista no se resuelve en una síntesis de asimilación o influencias mutuas. Bajo esta propuesta constatamos que tanto la visión histórica como la artística, entendidas ambas como expresiones de la modernidad, convergen en el personaje de Louis efectuando una problematización de su subjetividad. Dicho conflicto se hace visible cuando los intentos por comunicarse con la naturaleza se debilitan con el canto de las sirenas, imagen asociada a fuerzas que impiden la subjetivación bajo espacios distintos a los impuestos por la idea burguesa de modernidad. La lectura del segundo momento de la novela y los posteriores también sugiere que Louis renuncia a las signaturas de la cultura y a la disolución que ofrece la naturaleza y entra, por el contrario, en una zona de indecidibilidad. Esto permite comprender un aspecto que se acentúa a medida que avanza la narración y que hemos introducido en el contexto de la subjetivación a la luz de las ideas de Deleuze: nos referimos a una instancia de subjetivación que Louis construye para y desde sí mismo, es decir, la instalación de un espacio-tiempo idiosincrásico que se distancia de los principios racionalizantes que definen al sujeto moderno y se acerca, más bien, a lo que Virginia Woolf establece como el momento en que las certezas desaparecen y emerge *aquella dimensión semitransparente que nos rodea desde el inicio de la conciencia hasta el final*. Es el sujeto enfrentado a su propia contingencia en el movimiento del devenir, duplicado en clave modernista en la imagen líquida y constantemente renovada de las olas.

Exaltación, completud, consolidación: tres artesanías en una caracterización woolfiana.

*The birds, whose breasts were speckled canary
and rose, now sang a strain or two together,
wildly, lake skaters rollicking arm-in-arm and
were suddenly silent, breaking asunder*²⁹.
(Virginia Woolf)

Al intentar desentrañar los misterios que la lectura de *The Waves* nos iba abriendo, surgió la presencia de tres estéticas emparentadas –creemos– con rasgos del auto-retrato que la autora nos entrega, a través de sus escritos biográficos. Seguimos la ruta entre realidad y ficción y se nos abrieron más y más pistas hacia esas tres estéticas que se esbozaban sutilmente, cuyas características nos dejaban a la vista nociones de exaltación, completud y consolidación. Este recorrido nos llevó a comprender la prolijidad con que Woolf trabajó ciertas experiencias personales, transformándolas en materia apropiada a la caracterización de sus personajes. El pesquisar esta pista que se bifurcaba en tres caminos hizo necesario abordar a los tres personajes femeninos: Susan, Rhoda y Jinny.

La lectura del primer momento de la novela había recorrido el trayecto que Woolf nos proponía en el desarrollo del discurso: acercarnos a la representación del amplio espectro de sensaciones que sus personajes desarrollaban –técnica que la autora describe en escritos autobiográficos y en otros textos de ficción– y, seguir sus ecos intertextuales. Ambos aspectos imprimían una huella en cada plano del discurso. Huella que una vez seguida expuso las frases infantiles de los seis niños que jugaban en Elvedon, girando en torno a un acontecimiento: el primer beso. Si bien identificables en su subjetividad, ellas compartían cualidades de escisión, tangenciabilidad y difusión. Este comienzo nos pareció marcado por una atmósfera erótica y a la vez edénica por la reiterada alusión a elementos tales como “el manzano”, “la condena” “el jardín”, “la serpiente”, y a nociones de tentación, límite, prohibición y huída. También permitió reconocer en el paralelo Elvedon – Edén y en la apelación directa al lector –en el último monólogo de Bernard donde Woolf sugiere modos de narrar– una relación creador/autor/lector desde una perspectiva inusual. Sus caminos abrieron en nuestra lectura tres universos interrelacionados: el Edén como el paraíso del creador, como el texto escrito por el autor, y como el reconstruido por el lector. En el primero vimos las acciones de Adán, Eva y del Dios cristiano. En el segundo, los seis niños de Elvedon, futuros actores de la novela que crea Woolf. En el tercero, la reconstitución de ese universo en el imaginario de cada lector. Creador, autor y lector parecían igualmente limitados por la pulsión de su quehacer específico. Por momentos eran despedidos del universo novelado y también arrojados hacia una matriz acuosa, golpeada por el recurrente sonido de las olas, que les recordaba ese paraíso abandonado.

El beso que narraban las seis voces infantiles en ese primer momento nos sugirió ya una artesanía disímil para cada voz femenina: Susan, desgarrada, Rhoda, fantasiosa y Jinny gestora. Woolf otorgaba a cada una de ellas un universo particular para desarrollar y exponer su identidad. Así, lo que se esbozaba a penas allí, en este segundo momento se amplía y profundiza. Si la subjetivación de Louis –como señala Ferrada– se representa en términos de naturaleza y cultura, veamos cómo la subjetivación de Susan se nos insinúa ahora en términos de mistificación, la de Rodha de ruptura y la de Jinny de consolidación.

Alejados de Elvedon, los tres personajes femeninos llegan a la escuela superior. Su interacción en este nuevo contexto introduce al lector en su proceso adaptativo: rechazo e idealización por parte de Susan, rechazo y búsqueda de la completud en Rhoda. Adhesión

y lucimiento en Jinny. "We are drawn through the booking-office on to the platform as a stream draws twigs and straws round the piers of a bridge"³⁰ (Woolf 30) señala Louis al caminar hacia el tren que lo llevará a la escuela. Susan dice que le desagradan el olor, las higiénicas baldosas, los alegres chistes y el matiz brillante que la rodea en la escuela, donde todo le parece falso y corrompido: "I hate the cheerfull jokes and the glazed look of every one"³¹ (33).

Bajo el amparo de la oscuridad, llora por haber sido arrancada de su casa y separada de su padre. Recuerda su ardilla, las palomas que dejó a cargo del chico y evoca los sonidos de la puerta batiente de la cocina. Cuenta los días, los meses que le faltan para volver con su padre; al subir la escala de la escuela enumera los peldaños imaginando que cada uno de ellos es una consumación de tiempo. Luego, arranca y estruja las hojas del calendario, y mientras escuchan a los misioneros de China y las llevan a museos y exposiciones de arte, se niega a rezar como se le indica, y en vez de poner atención a lo que le muestran, imagina las olas que forman las espigas en el campo y los puñados de heno que van dejando las carretas de los campesinos al pasar. En el prado de juegos, dice odiar la obligación de presenciar las actividades de los demás. Piensa que enterrará la escuela y las imágenes que irá construyendo de sus compañeras e instructoras, que detesta. Sólo le gusta el paisaje de lejanas colinas que se divisa desde la ventana de la buhardilla y el cerezo. Donde vive, rememora, las olas son larguísimas y se escuchan por las noches. Debe esperar ocho días para desplegar su libertad y deshacerse de todas las limitaciones de la escuela que arrugan y encogen. Imagina que cuando regrese, caminará bajo los castaños, irá a buscar a su perro, sacará las conchas y las espigas que dejó guardadas en su armario y arrancará de sí lo que hace en la escuela. En su campo, los hombres hacen cosas de veras, las vacas son de veras y todo lo que la rodea. Decide que no enviará a sus hijos a la escuela. Al ver a su padre hablando con un campesino, se estremece y llora³². De esta dialéctica entre integración y negación la autora introduce a la familia y su hogar como los elementos visibles del proceso de la subjetivación de Susan.

A diferencia de Jinny y de Rhoda, ella necesita regresar con su familia. Allí, se reconoce y se hace reconocible para otros. Su familia le otorga identidad. Mientras se gesta esta identificación, desatando el impulso por regresar al campo –al espacio donde todo tiene un carácter esencial–, germina el repudio. Ese rechazo interpondrá entre su cuerpo y el de los otros la misma distancia que la separa de lo que para ella es trascendente, constituyéndose en una observadora ajena a los demás: "Rhoda y Jinny sit far off in brown serge, and look at Miss Lambert"³³ (33), dice Susan. El repudio se disolverá sólo en el momento en que descienda del tren, aspire "the cold air, the salt air with the Shell of turnip fields in it"³⁴ (62) y se re-encuentre con su padre.

Esta defensa de sus lazos familiares, y que se acompaña del gesto de enterrar –literalmente envueltos en un pañuelo– la tristeza y los disgustos que le provocan el mundo al que debe enfrentarse, la dibujan como una Antígona que, dando sepultura a los suyos, defendía los lazos familiares para cumplir el mandato de los dioses. Susan no entierra lo sagrado para ella sino lo profano, pero este gesto reviste su subjetividad de un halo de sacralidad, exaltando aquello en lo cual cree, el rasgo gravitante de esta sublimación es el arraigo al hogar, al lar. Este será tan fuerte y tan constituyente de su identidad que le impedirá reconocer en otra realidad un atisbo de verdad.

Por su parte, Rhoda deambula buscando una forma de ser. "Here I am nobody. I have no face"³⁵, nos dice. Con todas sus compañeras vestidas iguales, siente que le han robado su identidad y se promete buscar un rostro que llevará guardado. Le parece que ella es transparente. Observa los gestos de Jinny y de Susan y trata de imitarlos, pero cree que ambas se ríen de ella y que la desprecian, y necesita que la admiren. Si las otras niñas dicen que han veraneado en Scarborough, el lugar se ilumina para ella. Al ver pasar a la instructora, imagina que las cosas cambian a su paso y se pregunta si después del cambio dejan de ser las mismas. Su cuerpo también cambia, y deja pasar la luz. Por las noches espera que desaparezca para permitir al árbol que crece en su cabeza, seguir creciendo, y desea que no lo derriben ni lo interrumpan. En el tren de regreso recuerda el verano en que, después de una fiesta, se vio paralizada frente a un charco que no pudo cruzar. "Identity failed me. We are nothing"³⁶ (66), pensó antes de caerse, para después, apoyándose torpemente, volver al interior de su cuerpo, bordeando el charco³⁷. Habiendo salido de la escuela, reflexiona que todos ellos han dado un paso más en el efímero transcurrir de la vida, la que califica como "This is part of the emerging monster to whom we are attached"³⁸ (65).

Exenta de un arraigo como el de Susan, Rhoda busca un rostro, una máscara con que cubrir el vacío que habita en su cara: "I will seek out a face, a composed, a monumental face, and will endow it with omnisciente, and wear it under my dress like a talisman"³⁹ (33). La búsqueda de algo que llene su vacío la mueve hacia la exploración y adopción de identidades ajenas. Su cuerpo se va vistiendo de "rostros" como el cuenco de piedra en el que pone a flotar pétalos de distintos colores. Las máscaras adoptadas la obligan a esconderse. Se sabe artificiosa, portadora de un disfraz, del cual tarde o temprano tendrá que deshacerse. En este proceso de auto-imponerse vestiduras, la ansiedad va tomando fuerza en ella. Antes de vestirse con el ropaje señorita Lambert, la profesora, sufre una mimetización con el brillo del anillo de la instructora. Luego, es la persona de la instructora la que se intenta adoptar: "All is solemn, all is pale where she stands, like a statue in a grove"⁴⁰ señala, refiriéndose a la señorita Lambert. La misma intención vemos en Louis, cuando "se enmascara en una fortaleza" mientras ordena su equipaje. Fortaleza que se trizará como el rostro adoptado por Rhoda. Y no es este el único punto de unión entre los personajes: así como el cuerpo de Louis se hizo traslúcido y apropiado al mutismo de la tierra en el primer momento, el cuerpo de Rhoda deviene transparente y moldeable: "even my body now lets the light through; my spine is soft like wax near the flame of the candle"⁴¹ (45). Sin embargo, esta maleabilidad corporal no sólo le permite construir sino también destruir el espacio de ensueño donde se desplaza. Por momentos es la emperatriz y adopta una postura desafiante, y luego dice: "It is no solid; it gives me no satisfaction – this Empress dream. It leaves me, now that it has fallen, here in the passage rather shivering"⁴² (56).

La ilusión de ser otra persona, como la fortaleza de Louis, se rompe y las cosas se hacen pálidas, hasta que la mirada y las manos de Rhoda le devuelven un cierto esplendor que intenta ofrendar. No obstante, este acto de ofrendar-se no encuentra receptor, y el espacio onírico crece sobre su cabeza como un árbol de papel "quivering in green pavilions"⁴³ (56). Esta referencia nos empieza a sugerir el contraste entre lo interno–propio y lo externo–ajeno al cuerpo Rhoda. Lo interno–propio a ella estaría en el ámbito vegetal, autogenerativo, de manera similar a la representación orgánica de Louis en su escondite vegetal. El cuerpo de Rhoda sería portador de una profunda fuerza creadora que nacería y fluiría. Sin embargo,

al confrontar esta fuerza generativa con el mundo externo se produce un quiebre: "There is some check in the flow of my being; a deep stream presses on some obstacle"⁴⁴ (57). El "afuera" no acoge su ofrenda y, por lo tanto, lo que podría traducirse en expansión y crecimiento, en creación, deviene en ostracismo: "I will gather my flowers and present them –Oh! to whom?"⁴⁵ (57), se pregunta con tristeza.

Y, si en Louis el sufrimiento nace a partir de "la disputa entre las palabras y la naturaleza", el de Rhoda se originaría en el choque de su fuerza generativa contra un mundo hostil que no acepta su ofrenda. El deseo del viaje presente en Louis, viene a mitigar su dolor como también lo hacen esos momentos de comunión que le permiten sentirse uno con la naturaleza. Entonces, parece liberar momentáneamente el conflicto que padece entre integración y disolución. Rhoda, en cambio, al guardar para sí la ofrenda que cree poseer no abandona el sentimiento de parálisis e incompletud que la invade. Su quiebre con el mundo es más profundo, como deja ver su suicidio posterior. En este sentido, la cultura que Louis enfrenta lo seduce y le permite llegar a ser ese "transeúnte efímero", que cada cierto tiempo olvida la fragilidad que le confiere el hecho de ser un extranjero. El universo creado por Woolf para dar paso a la subjetividad de ambos personajes tiene matices opuestos: Louis oscila entre su arraigo a la naturaleza y el universo cultural que su inmersión en Inglaterra le supone. Louis viaja "en el exterior" de sí mismo. Rhoda lo hace sólo dentro de sí. Para ella no hay más bosque que el de los árboles que crecen sobre su cabeza, no hay un mar que cruzar sino un charco que la paraliza. No hay nombres, ni gestas. Un ramo de flores que recoge de la calle y que no sabe a quien ofrendar. El contraste al que abren estos dos mundos sugiere hondas brechas entre la subjetividad femenina y la masculina, especialmente en relación al empleo de la "máscara", cuyo objeto en Louis es disfrazar un sentimiento que posee, mientras que para Rhoda significa en primera instancia adquirir un rostro, del cual se siente exenta.

Como decíamos, Rhoda necesita portar un rostro, y también llenar el vacío y disimular las fisuras que siente poseer, a diferencia de Jinny, a quien, pendiente de los vestidos, le parece que la mujer morena de la escuela viste uno inadecuado para la ocasión. Detesta el pequeño espejo que no lo muestra entero y se apura para llegar al grande: "I see myself entire. I see my body and head in one now; for even in this serge frock they are one, my body and my head"⁴⁶ (42). Baila y salta, dice, "I leap like one of those flames that run between the creaks of the Earth"⁴⁷ (42). Todo la hace llamear; sin embargo, nos señala que no puede seguir los cambios de las palabras, ni un pensamiento que va desde el pasado al presente. Tampoco sueña como Susan y Rhoda. En los juegos, ha ganado el partido y desea ser elegida, llamada, convocada por alguna persona que se sienta atraída por ella. Se ata el cabello con una cinta, de manera que la cinta flote destellando y su pelo luzca impecable. Imagina un encuentro con un hombre, y su vestido desplegado de manera que ella parezca una flor. Nunca se entristece. Cuando se acerca el final de la escuela piensa en fiestas, en que un hombre descubrirá en ella lo peculiar que posee. En el tren sonríe al caballero que la mira, sintiendo que su cuerpo tiene vida propia e independencia.

Jinny se manifiesta poseedora de algo peculiar, de cierta cualidad, y expresa el deseo de adornar su cuerpo en sintonía con lo que está muy bien: "for winter I should like a thin dress shot with red threads that would gleam in the firelight"⁴⁸ (34), señala. En *Diario de una escritora*, el 23 de enero de 1935, Woolf dice: "¡Qué curioso sentido el del vestir! Comprar el abrigo de Angélica, el mío, oír a las mujeres hablar, como si de caballos de carrera se

tratará, de faldas nuevas. Y estoy inquieta porque mañana he de almorzar con Clive, e iré con mi nuevo abrigo” (318). Al vestir su cuerpo es cuando Jinny aspira a “I would make a flower shape as I sank down , in the middle of the room, on a gilt chair”⁴⁹ (34), lo que se contrapone absolutamente con la aspiración de Rhoda, para quien el anonimato e invisibilidad son fundamentales.

Jinny se nos representa como consciente de su valía, condición que deberá exponer y que ejercerá atracción sobre los otros. En ella no hay ni repudio ni disimulo. Se constituye como tal siendo lo que la sociedad imperante en la época espera de ella. Jinny es justamente eso, sin criticar, sin esperar algo distinto. No quiere mostrarse en parcialidades, quiere exponerse entera en el espejo; Rhoda en cambio, piensa: “But I will duck behind her (Susan) to hide it, for I am not here. I have no face. . . . See now with what extraordinary certainty Jinny pulls on her stockings”⁵⁰ (43). Susan, por su parte, no repara en el espejo pero cuenta los peldaños de la escala del mismo modo como arranca los días consumados del calendario.

Durante la lectura del libro de rezos, y a diferencia de Rhoda y Susan, Jinny, se recrea en el vestido de la profesora Lambert. Susan mira desde la distancia, no queriendo adherir al espacio que se le ofrece bajo el retrato de la reina Alejandra. Rhoda se deja seducir por el brillo “purpúreo” del anillo de la señorita Lambert, pareciéndole “it is a vinous, it is an amorous light”⁵¹ (33). Jinny entra en el juego del lucimiento que se insinúa tanto en el retrato de la reina como en la imagen de la banderola bordada por una antigua alumna. Se identifica de manera espontánea con un código preestablecido que otorga relevancia a su persona. Se consolida ella como sujeto y consolida el canon que la muestra.

Si suponemos que Woolf utiliza como símbolos de la tradición victoriana (el retrato de la reina, la banderola, la señorita Lambert y el libro de rezos), el rechazo de Susan reflejaría su propensión hacia un modo pre-victoriano, más cercano a una sensibilidad romántica en que se busca una comunión del Hombre con la Naturaleza, distante de los avances urbano-industriales⁵². Por otra parte, más que a los valores victorianos imperantes en la época, la inclinación de Rhoda hacia algunos de aquellos elementos reflejaría su necesidad de mostrar una identificación provisoria con el destello victoriano, que aparece como monumental a sus ojos. Además de transitoria y gracias a ello, esta identificación trasluce una nueva forma en gestación. Anuncia un devenir otra que o sucumbirá o romperá con la Rhoda mimética. Jinny, en cambio, se muestra proclive al canon victoriano gracias a su auto complacencia, su orgullo y necesidad de sentirse poderosa. Ello se manifiesta cuando se mira de cuerpo entero en el espejo, o en aquellas oportunidades en que suscita admiración y reverencia: al ganar al tenis y celebrar su triunfo, al saberse observada por un hombre en el tren.

La identificación o rechazo de valores victorianos pre-establecidos y la utilización de ciertos elementos como de la tradición, la encontramos especialmente desarrollada en el personaje Orlando de la novela homónima de Woolf, publicada en 1928. En esta novela el narrador nos refiere el deseo de Orlando de emparejarse de acuerdo al “espíritu de la época”, el que establece que a cada hombre le corresponde una mujer de manera vitalicia. Habiendo pasado muchos años de su vida (la que dura 500 años, durante los cuales el personaje muta de hombre a mujer y viceversa), la protagonista siendo mujer, un día empieza a hacer caso de los rumores circundantes y de los símbolos que los representan, entre ellos, el anillo de matrimonio que llevan las mujeres casadas. Es así como se fija en el anillo que su

servienta lleva en el dedo y se lo pide, pero la sirvienta le dice que preferiría morir antes de sacárselo para mostrarlo. Creemos que este gesto deja ver, de manera mucho más explícita que la que hemos interpretado en Jinny, una adhesión y defensa al canon victoriano de la época. En este caso, la sirvienta no se plantea la cuestión y simplemente siente la necesidad de “llevar puesto el anillo” porque la identificaría como mujer casada y “perteneciente” al varón cuyo nombre se estampa en la argolla. A diferencia de ella, Orlando –ser reflexivo, mutante de sexo y de moral– no ha sentido esta necesidad y sólo en la confrontación con el modo de ser de su sirvienta se ve soltera, impar, sola y empieza a desarrollar el deseo no sólo de apoyarse en alguien, sino también de exhibir su propia alianza con un varón.

Como conclusión, se podría agregar que Woolf sugiere la presencia de una artesanía distinta para el cuerpo de los tres personajes femeninos. En este sentido cada personaje se convierte en un material tallado con rasgos diferentes, permitiéndonos intuir sus identidades no como constructos psicológicos que obedecen a una moldura síquica determinada, o a un “idealismo familiarista y teatral”(16) al decir de Deleuze, sino más bien como piezas de una estética identificable. Lo que parece muy factible de acuerdo a lo expresado por la autora, en relación a lograr que un personaje quede completo. “De ahí llego [continúa] a lo que bien pudiera llamarse una filosofía, de todas maneras se trata de una idea constante en mí, 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, que el mundo entero es una obra de arte, de que somos parte de una obra de arte” (Virginia Woolf, *Momentos de vida* 105).

Si todos nosotros, al decir de Woolf, somos parte de una obra de arte, bien puede plantearse que los seres de ficción creados a partir de una filosofía tal lo son. Es así como el lector al “quitar el algodón” vislumbra tres molduras que, en la forma de personajes adhieren o rechazan gestos y posturas estéticas. En su adhesión y exaltación del pasado, de lo rural-natural y en ellos a lo trascendente, el cuerpo Susan parece tomar la forma romántica. Como rechazo a los códigos victorianos y búsqueda de una identidad, de la completud en la cual reconocerse, el cuerpo Rhoda tomaría la forma simbólica. En la consolidación de un perfil armonioso con el entorno, e intención de lucir un esplendor constitutivo, el cuerpo Jinny adquiriría la forma clásica. La pertinencia de esta idea y su presencia en el resto de la novela es justamente lo que se desarrolla en los ensayos siguientes.

Bibliografía:

- Abbagnano, Nicola. “La existencia y el arte”. *Introducción al existencialismo*. México D.F.: Fondo Cultura Económica, 1987: 155-173. Impreso.
- Agamben, Giorgio. “El día del juicio”. *Profanaciones*. Trad. de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005: 29-34. Impreso.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Trad. María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos, 1991. Impreso.
- Childs, Peter. *Modernism*. London: Routledge, 2004. Impreso.
- Daiches, David. *The novel and the modern world*. Chicago: Chicago UP, 1960. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Conversaciones: 1970-1990*. Trad. José Luis Pardo. Web. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1990. www.philosophia.cl/Escuela

- Eliot, T. S. "The love song of J. Alfred Prufrock". *The waste land and other poems*. New York: Signet Classic, 1998. Impreso.
- Krysinski, Wladimir. "Subjectum comparationis": Las incidencias del sujeto en el discurso". *Teoría literaria*. México D. F.: Siglo XXI Editores, 2002: 270-286. Impreso.
- Marsh, Nicholas. *Virginia Woolf. The Novels*. New York: St. Martin's Press, 1998. Impreso.
- Woolf, Virginia. *Diario de una escritora*. Trad. Andrés Bosch. Barcelona: Lumen, 1981. Impreso.
- . *El lector común*. Trad. Daniel Nisa Cáceres. Barcelona: Lumen, 2009. Impreso.
- . *Momentos de vida*. Trad. Andrés Bosch. Barcelona: Lumen, 1980. Impreso.
- . *Mrs Dalloway* [1925]. London: Penguin Classic, 1996. Impreso.
- . *Orlando*. Trad. Jorge Luis Borges. Barcelona: Edhasa, 2009. Impreso.
- . *Orlando* [1928]. Londres: Vintage Books, 1990. Impreso.
- . *The waves* [1931]. New York: Harcourt, 1978. Impreso.

Fecha de recepción: 9/3/11
Fecha de aceptación: 22/3/11

1 Andrés Ferrada es Licenciado en Lengua y Literatura Inglesas, de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, y Magíster en Literatura Norteamericana, de la California State University, Fullerton. Actualmente realiza la tesis doctoral en Literatura en la Universidad de Chile, estudiando las crónicas urbanas de José Donoso, bajo la dirección de Leonidas Morales T.) y Soledad Gasman León ((Soledad Gasman es Licenciada en Lengua y Literatura Inglesas, de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, realizando una beca de pregrado en la Universidad de Millersville, Pensilvania, Estados Unidos. Desde 2004 dirige talleres de literatura en forma independiente.

2 Soledad Gasman es Licenciada en Lengua y Literatura Inglesas, de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, realizando una beca de pregrado en la Universidad de Millersville, Pensilvania, Estados Unidos. Desde 2004 dirige talleres de literatura en forma independiente.

3 Cada uno de los nueve momentos de la novela es antecedido por un preámbulo que describe el paso de las horas durante el día, dejando su huella sensible en la textura de formas, colores y volúmenes en dos espacios: una casa aparentemente deshabitada y las olas a la orilla del mar. La cita corresponde a la última oración de la nota que abre el segundo momento de la novela: "Mientras tanto, la fuerza de las olas se desvanecía en golpes apaciguados, como troncos que caen en la orilla". Las traducciones de los pasajes de la novela como asimismo de las fuentes bibliográficas en inglés corresponden al autor de este artículo.

4 "Las ramas aparecen desde negras profundidades. Las flores nadan como peces de luz sobre aguas oscuras y verdes. Sujeto una rama en mi mano. Yo soy esa rama".

5 El ensayo se publicó originalmente en el Times Literary Supplement el 10 de abril de 1919 bajo el título "Modern Novels". En el mismo trabajo la autora se refiere a la tiranía impuesta por la mimesis realista de sus predecesores, en particular por los "materialistas" Wells y Galsworthy, indicando que si "[s]e obedece al tirano; la novela se hace a la perfección. Pero a veces, cada vez con mayor frecuencia a medida que pasa el tiempo, sospechamos que hay una duda momentánea, un arrebato de rebeldía mientras las páginas se llenan como de costumbre. ¿Es así la vida? ¿Deben ser así las novelas?" El lector común 64."

6 "La realidad no es una serie de lámparas dispuestas simétricamente; la vida es un halo luminoso, un envoltorio semitransparente que nos rodea desde el inicio de la conciencia hasta el final. ¿No es acaso tarea del novelista comunicar este espíritu mutable, desconocido e inasible, no importando la aberración o complejidad que tal acto conlleva en sí, con la más mínima intervención de lo externo y superfluo?"

7 Tres episodios reflejan la confluencia de las subjetividades en el espacio de una corriente de la conciencia que las integra y vuelve inseparables: la ronda en el jardín de Elvedon, la cena de despedida a Percival y el reencuentro final del grupo de amigos. Estas convergencias suceden en la infancia, juventud y vejez de los personajes.

8 La desconfianza de Woolf por las teorías psicológicas que empobrecen la realidad es un hecho que no debemos pasar por alto. Descrita como un "luminous halo" en "Modern Fiction", esta realidad convierte lo singular de una experiencia en una dimensión compleja y plural. En la reseña de una novela que emplea análisis freudianos, Woolf escribe: "no quisiéramos desalentar al Sr. Beresford del uso de una llave que le permita indagar la mente. Nuestra objeción es que utiliza una llave maestra que abre cualquier puerta: simplifica" (Marsh 188).

9 "La convención literaria actual es tan artificial que, evidentemente, los más débiles tienden a enfurecerse, y los más fuertes se inclinan a destruir las bases que sostienen la sociedad literaria. Por todos lados vemos signos de esto. Se viola la gramática; la sintaxis se desintegra".

Énfasis

mio.

10 "Mis raíces descienden a las profundidades del mundo, a través de la tierra húmeda, traspasando capas de carbón y plata. Soy una fibra. Cualquier movimiento me estremece, y el peso de la tierra entera aprisiona mis costillas".

11 Esta pérdida de identidad pública es un fenómeno que ya ha sido propuesto en otras obras y ensayos de la autora, prefigurando así una forma de individuación del personaje. En *La Sra. Dalloway*, por ejemplo, a medida que recorre las calles de Londres la protagonista siente que "su cuerpo, con todas sus funciones, se asemejaba a la nada, a la nada absoluta. De pronto la arrestaba la extrañísima sensación de ser invisible; inadvertida; irreconocible" (13).

12 Para la comprensión de este episodio en particular, sigo los versos de T. S. Eliot en "The Love Song of J. Alfred Prufrock", de 1917. Si bien en los momentos iniciales de la novela *Louis* es un adolescente, enfrenta al igual que el hablante maduro del poema modernista la incertidumbre de un espacio culturizado: "Streets that follow like a tedious argument/ Of insidious intent" ["Calles que se diseminan como un argumento tedioso/ De insidiosa intención"] y la coerción sobre el cuerpo: "To prepare a face to meet the faces that you meet" ["Preparar la cara para el encuentro con otros rostros"].

13 "Puesta en escena". En lenguaje teatral, el término alude al diseño y organización de los elementos escenográficos (iluminación, decorado, utilería, etc.). En el episodio de la capilla, por ejemplo, la distribución de los diálogos interiores, el paso de un pensamiento a otro y el aspecto visual de la descripción nos recuerdan que Woolf crea deliberadamente un montaje con palabras cuya intencionalidad es dramática; es decir, escenificar la corriente de la conciencia. De modo similar *Entre actos*, novela publicada póstumamente en 1941, crea una puesta en escena que dramatiza, a través de una representación teatral, la historia de Inglaterra en vísperas de la Segunda Guerra Mundial.

14 "Me gusta la penumbra que cae a medida que atravesamos este edificio sagrado Nos olvidamos de nuestras distinciones. . . . Siento que el peso de la tierra se apodera de mí, mis raíces descienden más y más hasta aferrarse a la dureza de su centro".

15 "No ve nada, no escucha nada. Está muy lejos de nosotros, en un universo pagano".

16 En el ensayo autobiográfico "Sketch of the Past", fechado en 1941 y publicado junto a otros cuatro ensayos en *Moments of Being* (1976), Woolf describe cómo concibe los momentos del ser: "Siento que he recibido un golpe; pero no se trata, lo cual ocurría siendo niña, simplemente de un golpe propinado por un enemigo oculto tras el algodón en rama de la vida cotidiana, sino que es, o llegará a ser, una revelación de cierta clase, es la demostración de algo real que se encuentra detrás de las apariencias; y yo le doy la realidad al expresarlo en palabras. Sólo expresándolo en palabras le doy en 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. Quizá sea el placer más fuerte de que tengo conocimiento. Es el entusiasmo que siento cuando, mientras escribo, tengo la sensación de descubrir qué pertenece a qué, conseguir que una escena salga bien, hacer que un personaje quede entero. De ahí llego a lo que podría llamarse una filosofía, de todas maneras se trata de una idea constante en mí, 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" (105). Me parece que las palabras claves que permiten comprender el alcance de esta reflexión son revelación, realidad, integridad, conocimiento y obra de arte, cargadas de una complejidad—tanto conceptual como vivencial— que la autora domestica a través de su propia experiencia personal mientras escribe. La escritura se presenta así como un acto creativo y cognoscitivo, al mismo tiempo.

17 "En medio de la discordia y el odio (desprecio a los poetas aficionados—el poder de Percival me molesta profundamente), las piezas fragmentadas de mi mente se integran en una repentina percepción. Los árboles y las nubes son testigos de esta integración absoluta".

18 "Sobre este anillo de pasto nos hemos sentado todos juntos, unidos por el inmenso poder de una compulsión interna. Los árboles se mecen, las nubes pasan. Pronto llegará el tiempo en que compartiremos estos soliloquios".

19 "Ahora el pasto y los árboles, el aire viajero que disipa espacios vacíos en el azul del cielo que pronto recuperan, que sacude hojas que se regeneran, y nuestro círculo, sentados aquí, con nuestros brazos entrecruzados en las rodillas, intuyendo otro orden, mejor, que hace que un pensamiento sea para siempre".

20 "Demasiado distante, demasiado universal".

21 "Cuando anochece, dejo a un lado este cuerpo común—mi nariz grande, mis labios delgados, mi acento colonial—para habitar el espacio. Y me convierto en el compañero de Virgilio y Platón".

22 "En mi vida—quiera el Cielo que no sea tan larga—seré capaz de alcanzar una especie de gigante amalgama de estas dos discrepancias tan terriblemente aparentes para mí. A costa de mi sufrimiento".

23 "Veo aves silvestres; un impulso más salvajes que la más silvestre de las aves palpita en mi corazón salvaje. Mis ojos son salvajes; mis labios están presionados. El ave emprende vuelo; la flor se mece".

24 “el seco romper de olas; y la bestia encadenada en la playa que pisotea y pisotea”.

25 “Pero ahora incorpóreo, atravieso campos desnudos; todo es como un sueño; difuso [...]. Soy el fantasma de Louis, un transeúnte efímero en cuya mente los sueños son poderosos, y el jardín murmura cuando por la mañana los pétalos flotan en densidades inconmensurables, y las aves cantan”.

26 “Me sumerjo y refresco en las aguas luminosas de la infancia. Su fino velo tiembla. Pero la bestia indómita pisotea y pisotea en la costa”.

27 Sobre este aspecto ver el ensayo de Michel Foucault “Nietzsche, genealogía, historia”, en especial la discusión sobre la relevancia que adquiere la distinción conceptual entre origen y emergencia del sujeto a partir de La genealogía de la moral de Nietzsche.

28 La representación de la subjetividad de los personajes en la novela es objeto de atención en una serie de ensayos que, escritos en conjunto con Soledad Gasman, abordan con mayor detención esta problemática que presentamos aquí de modo preliminar.

29 “Los pájaros, de pechos salpicados en rosa y canario, cantaban un par de notas, ávidos, y suspendidos sobre el lago se dispersaban en silencio”.

30 “Somos arrastrados de la boletería al andén, como una corriente que arrastra palitos y hojas al borde de los pilares de un puente”.

31 “Me desagradan las risas animadas y las curiosas miradas de todos”.

32 Virginia Woolf acostumbraba a dar paseos por el campo, al que consideraba “como un convento. El alma se eleva nadando a lo más alto.” El día jueves 18 de agosto del año 1921, obligada a renunciar a estos paseos, anota en su diario: “No hay nadie en Sussex más desdichado que yo; o tan consciente de una infinita capacidad de goce acumulada en mi interior, y que podría utilizar. El sol acaricia (no, no acaricia, sino que inunda) en su integridad los campos amarillos, y los bajos y alargados graneros; y qué no daría yo por poder regresar a través del bosque de Firla, sucia y con el cuerpo caliente, orientada la nariz hacia casa, con todos mis músculos fatigados, equilibrada y serena, preparada para la tarea de mañana...” (Diario de una escritora 95 y 63).

33 “Rhoda y Jinny están sentadas lejos, con su vestido de sarga castaña y contemplan a la señorita Lambert”.

34 “el aire salado con olor a campos de nabos”.

35 “Aquí soy nadie. No tengo cara”.

36 “Mi identidad falló, nada somos”.

37 En “Apuntes del pasado”, Woolf anota: “Hubo el momento del charco en el sendero, cuando por una razón que fui incapaz de averiguar, todo de repente fue irreal, quedé en suspenso, no podía saltar el charco, intenté tocar algo...El mundo entero devino irreal” (Momentos de vida 113).

38 “ese monstruo que se nos aparece a diario y al que estamos vinculados”.

39 “Buscaré un rostro, un rostro compuesto y monumental, y lo dotaré de omnisciencia, y lo llevaré bajo mi vestido como un talismán”

40 “Todo es solemne, todo palidece donde ella está, como una estatua en un parque”.

41 “incluso mi cuerpo deja pasar la luz y su espina dorsal es suave como la cera cercana a la llama de la vela”.

42 “No es sólido, no me da satisfacción, este sueño de emperatriz. Me deja después de su aparición, aquí en el comedor, temblando”.

43 “entre verdes espesuras”.

44 “Hay algo que obstaculiza el flujo de mi ser”.

45 “Recogeré mis flores y se las daré... ¿A quién?”

46 “Ahora me veo de cuerpo entero; incluso ataviada con este vestido de sarga, mi cabeza y mi cuerpo son uno”.

47 “como una llama que surge de la tierra”.

48 “en invierno habré de llevar un vestido delgado lleno de hebras rojas que brillen con el fuego”.

49 “tomar la forma de una flor para dejarse caer sobre una silla dorada, en el centro de una sala”.

50 “me pegaré detrás de ella [de Susan] para ocultarlo, [el rostro] puesto que no estoy aquí. No tengo rostro. Miren con cuán extraordinaria seguridad Jinny ajusta sus medias”.

51 “amoroso y del color del vino”

52 Sensibilidad artística que se consolida en el siglo XIX en Inglaterra, caracterizada por una oposición a las restricciones formales impuestas por el neo-clasicismo y a la expresión contenida de las emociones. En el contexto de estas notas, la presencia romántica se evidencia en una exaltación y amor por la naturaleza, la búsqueda de lo trascendente y un fuerte deseo de reformular la realidad circundante.