

***Ubi sunt? Figuras de la ausencia en la literatura***

***Ubi sunt? Figures of absence in literature***

Ana Lía Gabrieloni

Laboratorio Texto, Imagen y Sociedad – Universidad Nacional de Río Negro

Consejo Nacional de Investigaciones Científico Técnicas

Argentina

alg.unrn@gmail.com

**RESUMEN**

Este artículo explora cómo la escritura parentética en literatura captura de manera breve y eficaz la complejidad de las intersecciones entre las historias no cíclicas ni lineales de la naturaleza y la humanidad. A través de analogías entre los paréntesis y las ruinas—ambos marcos para la génesis de nuevos significados y formas de vida—se analiza esta dinámica en el capítulo "Time Passes" de *To the Lighthouse* de Virginia Woolf (1927) a partir de la perspectiva de Philippe Dufour (2007) sobre el "paysage parenthèse" en novelas francesas del siglo XIX, inspirada en las ideas de Aragon (1971) sobre la relación entre los paréntesis y el género novelístico. Abrir un paréntesis interrumpe la linealidad del relato, creando bifurcaciones que generan espacios fecundos para el recuerdo, la imaginación y la recuperación de lo que ha sido y ya no es. En estos espacios, lo visible y lo invisible convergen, provocando reflexiones sobre la historia como una representación de la memoria. Aquí, se sostiene que los paréntesis, lejos de ser simples recursos gráficos o metafóricos, son esenciales para entender cómo la literatura procesa y documenta la historia. Los textos literarios, concebidos como *imago mundi*, un museo semejante a un teatro de *Natur und Kunst*, asumen dos funciones clave de cierta literatura: museal y elegíaca, que articulan la indagación final sobre las figuraciones de la ausencia.

**Palabras clave:** *Historia; Naturaleza; paréntesis o corchetes; novela; "Time Passes"*

**ABSTRACT**

This article examines how parenthetical writing in literature captures briefly and effectively the complex interplay between natural history and human history, which are neither cyclical nor linear. It compares parentheses to ruins, as both create new meanings and forms of life. And it focuses on the chapter "Time Passes" from Virginia Woolf's *To the Lighthouse* (1927), drawing on Philippe

---

Dufour's (2007) analysis of the 'paysage parenthèse' in 19th-century French novels, inspired by Aragon's (1971) own ideas on parentheses and the genre of the novel. Parentheses interrupt narrative flow, creating spaces for memory, imagination, and the recovery of the past. These spaces merge the visible with the invisible, fostering reflections on history as a form of memory. In summary, parentheses are more than mere graphic or metaphorical elements; they are crucial for understanding historical narratives and how literature processes them. Certain literary works, conceived as an *imago mundi*—similar to a museum or a theater of *Natur und Kunst*—embody two key functions: the museal and the elegiac, which are central to articulating the final part of this inquiry into representations of absence in literature.

**Keywords:** History; Nature; parenthesis or brackets; novel; “Time Passes”

“nous nous tournons vers le passé,  
fermant la parenthèse des décennies écoulées pour reprendre le cours”

Cécile Wajsbrot, *Caspar Friedrich Strasse* (9)

## SINCRONÍA DIACRÓNICA DEL PARÉNTESIS

El epígrafe anterior proviene del discurso que un personaje central de la novela *Caspar Friedrich Strasse* de Cécile Wajsbrot (2002) ofrece en ocasión de la inauguración de la calle que lleva el mismo nombre que el libro. Se trata de un poeta, que vivió en la República Democrática Alemana hasta la caída del Muro de Berlín. Con un impulso ensayístico que se entrelaza con la ficción y la realidad, el discurso postula una profunda visión de la historia, donde las ruinas y los paréntesis son índices de las interrupciones y discontinuidades inherentes a la experiencia histórica. La cita completa dice: “Les ruines sont partout autour de nous, (...) Les places que nous créons, les artères, la ville vers laquelle nous nous dirigeons est la copie de notre ville ancienne, au lieu de regarder vers l'avenir, nous nous tournons vers le passé, fermant la parenthèse des décennies écoulées pour reprendre le cours” (9). Según algunos pensadores (Settis 108), una ciudad conservada en ruinas es una de las imágenes definitorias de la cultura occidental, que refleja el delicado equilibrio entre continuidad y fragmentación, vida y extinción de su concepción de la historia. En semejante contexto, no es el

*pathos* de la tradición que la ciudad representa lo que domina, sino el *pathos* de sus ruinas: éstas encarnan “una fractura irreparable que es necesario curar: renacer, en suma, como condición indispensable de la tradición y la memoria” (Settis 108).

Renacer para hacer historia, en otros términos, implica tanto recordar como reconocer la presencia de lo que ha sido y ya no es. La tradición filosófica que se origina en la antigua Grecia y, posteriormente, se transfigura bajo la influencia cartesiana, parece haber inculcado en la historia occidental una necesidad imperiosa de mantener a la vista las evidencias racionalmente comprobables del pasado. En este sentido, y tal como acertadamente sostiene Francine Masiello, las ruinas pueden interpretarse como “principio de un despertar colectivo” (111), es decir de un despertar encuadrado en ruinas (105). Conceptos como “encuadrar” y “encuadre” son esenciales para comprender las transformaciones que la representación atravesó en las épocas Moderna y Contemporánea. En un ensayo iluminador al respecto, David Scott (2021) destaca la doble acepción del término inglés *framing* que, por un lado, en un sentido literal, sugiere encerrar o destacar un objeto en relación con un fondo, es decir, enmarcarlo y, por otro lado, en un sentido figurativo, refiere “plantar” una evidencia falsa o a la creación de una versión parcial o equívoca sobre algo. Es fundamental tener en cuenta ambas acepciones al considerar las relaciones que Masiello (104-105) propone entre las ruinas, la memoria y —retomando las ideas esenciales de Pierre Nora sobre la última— el encuadre.<sup>1</sup> Ella redefine este último aproximándose al doble sentido descrito por Scott, en tanto lo asimila a toda “cita, repetición, máscara, doble voz” que opera una “ruptura con la linealidad” (105).

Tal ambigüedad, junto con la tensión entre naturaleza y cultura que la misma Masiello observa en las ruinas, se advierte subyacente en la lectura que Philippe Dufour (136) realiza de los “micro-paisajes” en las novelas realistas de autores franceses del siglo XIX, como Victor Hugo, Gustave Flaubert y Émile Zola. El fascinante ensayo de Dufour ofrece una serie de conceptualizaciones de gran densidad semántica, teórica y crítica, que puede aplicarse a la interpretación de la literatura de otros autores y períodos donde algún tipo de linealidad se ve interrumpida. Es necesario aclarar que Dufour transpone la categoría central de su análisis de las descripciones de paisajes, el “paréntesis”, del escritor Aragon. Éste llegó a reconocer en la novela una suerte de patria por opción del paréntesis: “le roman [...] est la terre d'élection où fleurit la parenthèse” (*Aragon parle*

---

<sup>1</sup> Véase Pierre Nora. “Entre mémoire et histoire”. *Les Lieux de mémoire*. Editado por Pierre Nora, vol. 1, Gallimard, 2001, pp. 23-43.

52). Pero, ¿qué significa o representa el paréntesis en la novela según Aragon? Es aquello de lo que la trama principal puede prescindir, y que también podría denominarse la poesía de la novela (*Aragon parle* 151) o lo “inútil maravilloso” (*Aragon parle* 54). Aragon establece una analogía entre el paréntesis y una ventana abierta (*Henri Matisse* 147) o, mejor, una puerta giratoria que deja entrever el relato y los personajes de una novela (*Aragon parle* 55). Autor de *Henri Matisse, roman* (1971), un libro inclasificable, donde el paréntesis es una figura bisagra entre la teoría y la crítica del arte y de la literatura y la misma escritura literaria, Aragon pone de manifiesto el valor marginal a la vez que esencial del paréntesis. Éste encierra todo aquello que queda fuera de sí, lo cual surge como algo inesperado y digresivo (Dufour 131),<sup>2</sup> contrastando con las convenciones que inciden en articular el relato de una novela: “On peut y percevoir des instants de protestation silencieuse de l’individu face à une Histoire dont il se détourne ostensiblement” (Dufour 132).

El concepto de lo parentético así entendido, como irrupción de una rebelión de mínima extensión pero grandes consecuencias en la novela decimonónica, continúa vigente en la novela moderna del siglo pasado. Es inevitable pensar, como ejemplo, en la novela *To the Lighthouse* (1927) donde Virginia Woolf emplea paréntesis, así como corchetes gráficos, y de manera inversa a la observada por Dufour: los primeros pero, sobre todo, los segundos, en lugar de interrumpir con descripciones el orden del relato, encuadran momentos narrativos dentro de amplias descripciones, como la de un jardín.<sup>3</sup> Más allá de esta conversión del paréntesis de mera metáfora en signo gráfico encuadrando las digresiones de un relato que, a su vez, deja de ser fondo de la descripción para convertirse en figura sobre una descripción como fondo, *To the Lighthouse* confirma y actualiza la relevancia de la interpretación ya citada de Dufour sobre la función del paréntesis en la novela como expresión de una actitud crítica frente a la Historia.

En el mismo sentido, cabe recuperar algunas reflexiones de Roger Caillois en *Poétique de St.-John Perse* (1954) sobre el paréntesis, que nos trasladan desde la novela a la poesía, la cual —en

---

<sup>2</sup> “la parenthèse met en fait entre parenthèses tout ce qui est en dehors d’elle” (Dufour 131).

<sup>3</sup> Hacia el final de la tercera parte del segundo capítulo del libro, titulado “Times Passes”, el primer corchete en aparecer testimoniará la aciaga soledad de Mr. Ramsay la mañana siguiente al repentino fallecimiento de su esposa (140). Esa mañana, al extender los brazos hacia la nada, el patriarca de la familia encuadra la ausencia.

Tal como se menciona, en el capítulo citado, Woolf utiliza tanto paréntesis como corchetes, los cuales se interpretarán conceptualmente de aquí en más considerando su efecto de encuadre en la escritura literaria. Esto se hace sin considerar los motivos específicos que llevaron a la autora a diferenciar su uso, motivos que, hoy en día, solo puede ser objeto de conjeturas o hipótesis, más allá de que los corchetes están claramente reservados a contener episodios narrativos al final de algunas de las partes que constituyen el capítulo. Cabe agregar, en función de argumentar la paridad conceptual entre ambos signos que, en inglés, es posible referir los paréntesis como “round brackets”.

definitiva— es indisociable del capítulo “Time Passes” donde Woolf lleva a cabo un uso intensivo de ese recurso.<sup>4</sup> Caillois asocia su uso en la poesía con la distancia que un autor toma respecto del mundo real para ganar intimidad con el mundo del poema (202). En tanto recurso gráfico, en su esencia, el paréntesis trasciende su función estructural para capturar la complejidad de la voz interior de los personajes e, incluso, del autor o de la autora, a menudo caótica e inasible. Virginia Woolf ha demostrado una destreza admirable en el empleo de los paréntesis en las dimensiones observadas por Caillois. De hecho, no solo los utiliza como operadores discursivos de gran relevancia especialmente en “Time Passes”, sino que también los convierte en tema de sus reflexiones sobre el proceso de creación de la novela en su diario personal. Allí sostiene que escribir entre paréntesis permite transmitir la impresión de leer dos cosas en simultáneo (106). Esta apreciación resalta la ambigüedad inherente al paréntesis y su capacidad no solo para interrumpir, sino también para bifurcar la linealidad narrativa, que Masiello refiere al pensar las ruinas como marco de esa representación de la memoria, que es la historia. Es decir, de un marco aparentemente estático que, como una pantalla digital o de cine, encierra una secuencia dinámica y potencialmente inabarcable de elementos. Aquí radica la sincrónica diacronía existencial de las ruinas. El paréntesis desempeña una función análoga en el orden de la representación y del relato: interrumpe y desvía el flujo lineal del último, a la par que proporciona un marco para cuestionar y redefinir el curso de la historia. Por “historia” me refiero aquí a la evolución de la trama en una novela y a ésta como ámbito donde se reflejan los acontecimientos visibles, así como las articulaciones subyacentes, del devenir de la sociedad donde la obra surgió inmersa. En síntesis, la inscripción parentética en la prosa literaria pone en crisis no solo la representación de la realidad en el relato, sino también la misma realidad que el relato interpela indirectamente, tal como puede leerse en franca alusión a la muerte que uno de los hijos del matrimonio Ramsay encuentra en medio de los desastres de la Gran Guerra: “[A shell exploded. Twenty or thirty young men were blown up in France, among them Andrew Ramsay, whose death, mercifully, was instantaneous.]” (Woolf, *To the Lighthouse* 145). Desenlace tanto más desolador al estar precedido por la descripción de una catarata de vida en el jardín en ruinas, donde en medio del silencio indiferente de la pletórica naturaleza resuenan ecos de la conflagración bélica en la isla y el continente, del ruido del peso muerto de cuerpos contra el

---

<sup>4</sup> En la octava parte del mismo capítulo, una voz narrativa aportará entre paréntesis las brevísimas y maquinales acciones —como: “(she shut the drawer)” (Woolf, *To the Lighthouse* 148)— entre las cuales Mrs. McNab, la empleada a cargo de mantener la limpieza de la casa de los Ramsay en ausencia de la familia, hace girar sus pensamientos sobre el destino del lugar y quienes lo visitaban cada verano en el pasado: “(the garden was a pitiful sight now, all run to rot)” (Woolf, *To the Lighthouse* 148); así como el de los ingleses que debieron ir a la guerra.

---

suelo: “ominous sounds like the measured blows of hammers dulled on felt (...) the thud of something falling” (145).

## FIGURAS DE LA AUSENCIA

La comparación entre los paréntesis y las ruinas resulta casi irrefutable al notar que, al igual que la vegetación que crece entre dos muros desmoronados o entre dos fragmentos de columnas en la naturaleza, el paréntesis encierra en el texto una riqueza comparable. En ambos casos, el espacio así encuadrado —ya sea por signos de puntuación o restos arquitectónicos— se convierte en un terreno fértil donde emergen nuevas formas de vida y significados que animan el curso de la historia y sus representaciones. En el libro de Woolf, esto último se encuadra en la imagen dual de un cortinado, velo, que se abre (139) y se cierra (155) como un telón al inicio y término de los efectos del vacío de humanidad en el capítulo “Time Passes”, donde una casa con jardín —literalmente en ruinas— da lugar literalmente a nuevas formas de vida, puesto que —en ausencia de seres humanos— la naturaleza librada a sí misma así lo determina: “Toads had nosed their way in. (...) A thistle thrust itself between the tiles in the larder. (...) Tortoise-shell butterflies burst from the chrysalis and partered their life out on the window-pane. (...) What power could now prevent the fertility, the insensibility of nature?” (150). En el interior de la casa circulan corrientes de aire (138) provenientes del exterior, filtrándose a través de las habitaciones deshabitadas, donde maderas y libros van acumulando polvo y moho:

Only through the rusty hinges and swollen sea-moistered woodwork certain airs, detached from the body of the wind (the house was ramshacked after all) crept round corners and ventured indoors. (...) long rows of books, black as ravens once, now white-stained, breeding pale mushrooms and secreting furtive spiders. (138 y 152)

La novela permite que nos asomemos, como si fuera a través del grueso vidrio de un acuario, a ver cómo intrépidas e inesperadas existencias cobran vida por sí mismas. El paréntesis estructural que este capítulo —con sus paréntesis escritos— instala en la narrativa del libro actúa como un marco

que contiene, así como un vidrio protector de algo que, de otro modo y como ocurre con delicados vestigios, podría desaparecer por completo de nuestra vista.<sup>5</sup>

Lo anterior conduce a recordar un artículo sobre dos versiones de la Gioconda —una en el Museo del Prado y la original en el Museo del Louvre— donde se menciona la obra —también de Leonardo— *La Virgen, el Niño Jesús y Santa Ana*. Este cuadro, que había permanecido olvidado en un rincón de la sala Carré del Louvre, fue redescubierto poco antes de la publicación del artículo en 1914 en muy mal estado: “nearly ruined by the fungus growth that had collected on its surface on account of the ‘protecting’ glass” (Littlefield 526). Las comillas en el texto afectan la función del vidrio que, lejos de proteger, había facilitado la aparición de hongos destructores de la pintura. De tal modo, se instala en torno a dicho vidrio, una ironía próxima a la ambigüedad que reviste tanto al paréntesis como a la ruina. Al inicio del apartado anterior se destacó la imagen de las ruinas como marco, ahora interesa destacar la imagen del vidrio tal como aparece en el artículo, encuadrando tan inusual ecosistema. En él, el óleo y los hilos del lienzo de una pintura conviven con microorganismos potencialmente destructivos que, sin embargo, ponen de manifiesto una vitalidad inesperada. Esta última imagen complementa la anterior de los paréntesis como marco, al ilustrar la dualidad inherente a los mismos en el espacio textual de la historia y la literatura, que proponemos entender en paralelo con las ruinas en un entorno natural.<sup>6</sup> En ambos casos, el encuadre—ya sea de elementos materiales o conceptuales—cumple una doble función: asegura la continuidad y la preservación mientras que, simultáneamente, introduce una interrupción que puede conllevar algún grado de deterioro en algún sentido.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> “The intersection of nature and history in the process of decay is paradigmatically represented in the voiceless ‘Time Passes’ section of *To the Lighthouse*, where human history itself, marked by the Great War and the deaths of the Ramsay family members, is inscribed in the gradual wear on the summer house instead of being described in human terms. (...) nature also appears to be a force of history by effecting in turn the destruction of human makings. (...) in capitalism history appears under the sign of nature by presenting what is historical and changeable as natural and eternal” (Spiropoulou 107). Véase asimismo “Limits of the Garden as Cultured Space” en *In the Hollow of the Wave* de Bonie Scott, 2012, pp. 71-110 para una apreciación del jardín woolfiano en línea con la aquí propuesta. Cf. Graham Fraser, “The Fall of the House of Ramsay: Virginia Woolf’s Ahuman Aesthetics of Ruin”. *Criticism*. vol. 62, no 1, Winter 2020, pp. 117-141. [10.13110/criticism.62.1.0117](https://doi.org/10.13110/criticism.62.1.0117) para un análisis de “Time Passes” desde la perspectiva del nuevo materialismo, que descansa en un doble ontológico de las cosas, que no comparto dado que simplifica la compleja interacción entre la realidad material y la dialéctica construcción subjetiva y colectiva de representaciones cargadas de significaciones, donde la literatura interviene de forma crucial.

<sup>6</sup> Los paréntesis en “Time Passes”, literalmente son eso: ruinas de relato en medio de vegetación.

<sup>7</sup> Deterioro que, según los apuntes de Woolf sobre el capítulo, es categórico: “The gradual dissolution of everything.” en contraste con “Sun, moon & stars.”, en tiempos de “The War”. (Woolf, *To the Lighthouse: The Original Holograph Draft*, § B51).

Surge otra vez la idea del delicado equilibrio mencionado al inicio, que rige la alternancia de visibilidad e invisibilidad de las ruinas, y de los paréntesis. Al respecto, Camille Laurens destaca que los últimos son el alma de un texto, la esencia misma de la literatura, puesto que capturan y revelan “le sens oublié, la signification détournée, la vie négligée” (1). Cabe interrogarse a quién o qué refiere la “vida descuidada” mencionada por Laurens. El capítulo “Time Passes” de Virginia Woolf aporta una respuesta que es necesario llegar a apreciar en su íntegra originalidad. La misma se desprende de la extensa descripción de los cambios que atraviesan a la casa de vacaciones de la familia Ramsay y el jardín que la rodea en la isla escocesa de Skye, que permanece desierta durante una década, mientras que la Primera Gran Guerra eclosiona en el continente, y los acontecimientos humanos que habrían tenido relevancia en otras novelas de la época —como el matrimonio y la descendencia, la misma guerra y la muerte— se leen, al borde de la extinción, entre paréntesis. Los paréntesis son parte de un capítulo que, a su vez, es parte de una novela que Woolf diseñó en uno de sus cuadernos mediante el conocido gráfico semejante a una H.<sup>8</sup> Allí, “Time Passes” está representado como una suerte de corredor que une la primera y la tercera parte de la novela, tituladas “The Window” y “The Lighthouse”, respectivamente. Así pues, se tiene la impresión de que la disposición de la obra, con la barra horizontal rematada por los dos extremos verticales, evoca ella misma una forma entre paréntesis. La forma, acaso, de la vida en suspenso que, con su sincrónica diacronía, anima la poética ficción de Woolf en contraste con el incesante ajeteo del mundo real.<sup>9</sup> Antes de continuar en relación con esto último, es pertinente hacer lugar a una digresión que, en verdad, no lo es.

Además de referirse a los corchetes, uno de los signos de agrupación junto con los paréntesis y las llaves, el término *bracket* en inglés también designa los soportes metálicos utilizados para fijar obras de arte a un muro. Es hora de volver a Leonardo, cuando su obra más emblemática vio incrementada su celebridad al protagonizar los titulares de la sección policial de los periódicos en

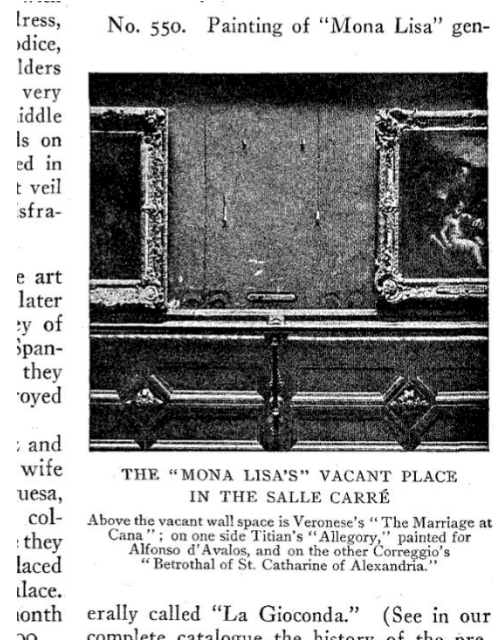
---

<sup>8</sup> Las anotaciones con el gráfico datan de 1926 y se hallan en la Berg Collection, disponible en: <http://www.woolfonline.com/?node=content/text/transcriptions&project=1&parent=6&taxa=16&content=5542>

<sup>9</sup> Como se mencionó anteriormente, esta estructura que hace pensar en una H, se manifiesta de múltiples formas a través de otros niveles del capítulo. Desde el gráfico que incluye paréntesis y corchetes, hasta el descriptivo contenido entre la apertura y la caída de un telón, hasta el narrativo, en el cual este capítulo parece instalar una pausa en relación con la dinámica del relato en los otros dos capítulos de la novela (en la tradición Modernista, esto se corresponde con una espacialización del tiempo, véase Roger Frank. *The Idea of Spatial Form*. Rutgers University Press, 1991). En el último apartado, las ideas de un par de arqueólogos nos ayudarán a renovar las interpretaciones más corrientes sobre este tiempo hecho espacio.



el año 1911. Existe una fotografía particularmente reveladora al documentar el vacío dejado por la *Mona Lisa* tras ser objeto de un robo en el Museo del Louvre ese año (fig. 1).



**Figura 1.** Los *brackets* en el muro del Louvre sin el cuadro de Leonardo, tal como se ven en la fotografía reproducida en el artículo de Walter Littlefield, "The Two 'Mona Lisas'". *The Century Magazine*, vol. 87, no 4, feb. 1914, pp. 525-530, p. 527

La imagen muestra dos pares de estos soportes, o *brackets*, enmarcando el espacio vacío donde el cuadro solía estar. La misma resulta altamente sugestiva, ya que el vacío central, encuadrado por los *brackets* que antes sostenían el cuadro, parece adquirir una dimensión simbólica similar a la de las ruinas y los paréntesis. Lejos de ser un simple hueco, el espacio así delimitado se convierte en un terreno fértil para la imaginación, que invita a la rememoración y la recreación, así como a la interpretación y la reflexión. Este fenómeno ha inspirado a Sophie Calle una serie de instalaciones en el interior de museos, luego documentadas por ella misma en el libro *Fantômes* (2013). Allí recopiló testimonios del personal permanente de museos —como, por ejemplo, los curadores y los guardianes de salas— sobre cuadros que han desaparecido debido a robos, siniestros o que simplemente han sido retirados para ser restaurados o expuestos en otras instituciones. En el libro incluye fotografías y reproducciones de los "cuadros" hechos de palabras e imágenes, que diseñó a base de los testimonios obtenidos y colgó en lugar de las obras originales en los respectivos museos. En la última sección del volumen, los marcos restaurados en 1994 de las pinturas y dibujos robados cuatro años antes en el Museo Isabella Stewart Gardner en la ciudad de Boston sustituyen a las

obras ausentes. Los marcos incluyen los vidrios empleados para proteger las pinturas sobre un fondo negro, con el efecto de un espejo. Calle invita al personal y a los visitantes del museo a expresar lo que perciben al enfrentarse a esos vacíos enmarcados y vidriados. Algunos testimonios recrean o reinventan las obras perdidas; otros se resignan a ver únicamente el reflejo propio de cada espectador en los cristales a modo de cuadros, o directamente dicen que no ven nada. Uno de los testimonios más impactantes y el único no anónimo, al final del libro, proviene de una vidente a quien Calle solicita que describa lo que percibe frente a esas ausencias enmarcadas y protegidas por un vidrio (167). La vidente le confía que la presencia de los personajes de los cuadros y dibujos desaparecidos se manifiesta con una intensidad renovada, puesto que la mirada de los visitantes las retiene en el espacio del museo. Los personajes circulan libres, disfrutando de la existencia furtiva que les otorga la oscuridad en el interior del edificio (167).

Lo que las imágenes comentadas —ruinas, muros desprovistos de cuadros y cuadros olvidados como ruinas recubiertas de moho— tienen en común con las imágenes que componen “Time Passes”, que he examinado e interpretado en trabajos anteriores, es una palpable ausencia con potencial para estimular esas dos actividades tan íntimamente imbricadas en los seres humanos, recordar e imaginar.<sup>10</sup> Así pues, devienen escenarios donde la alternancia entre la evidencia y la incertidumbre, la materialidad y la abstracción, lo visible y lo invisible, una desolada destrucción y una incesante vitalidad traman resonancias simbólicas y reveladoras que no se limitan a ser meras anotaciones al pie o notas marginales en las páginas de un relato, sino que emergen en el centro de éste, enmarcadas entre paréntesis restaurándole al mismo la ambigüedad intrínseca a la historia, que jamás es lineal.<sup>11</sup> Lejos de ser periférica, la inscripción parentética, es central para comprender y experimentar en su complejidad el tiempo histórico, tal como se inscribe —con sus continuidades y discontinuidades— en el tiempo de la escritura literaria.

<sup>10</sup> “Literatura e historia (natural) del arte”, *Saga. Revista de letras*, no 9, 2do semestre 2018, pp. 35-56, <https://sagarevistadeletras.unr.edu.ar/index.php/revista/article/view/4> ; “La literatura como museo: los jardines entre la naturaleza y la historia.” *Dossier* “Encuentros artísticos: diálogos entre literatura, imagen y música.” Coordinado por Isabel Abellán Chuecos y María Lourdes Gasillón, *Tropelías. Revista de teoría literaria y literatura comparada*, no 39, 2023, pp. 43-60. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/index>; “La experiencia del final y la literatura como museo.” *Dossier* “La precariedad de la situación.” Editado por Cristian Molina, *El taco en la brea*, no 18, junio-noviembre 2023, pp. 156-167. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/13193/18127> ; “La presencia y la palabra. *Nevermore* (2021) de Cécile Wajsbrot”, *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, no 6, 2023, pp. 156-161. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/introduccion-nevermore-de-cecile-wajsbrot-310>

<sup>11</sup> Wajsbrot refiere lo anterior en esta síntesis de extraordinario alcance en su novela *L'Île aux musées*: “Les lignes droites n'ont pas d'histoire.” (*Haute Mer* 277).

### ***THEATRUM AMPLISSIMUM***

La noción anterior de Laurens sobre el paréntesis como la esencia misma de la literatura, en tanto alma de un texto, puesto que captura los significados olvidados, alterados, la vida descuidada, se entrelaza con la paradoja que destaco en esos otros trabajos ya mencionados sobre “Time Passes” de Woolf. Este capítulo presenta naturalizada la vida mutante de un jardín en estado de abandono a través de los ciclos estacionales durante una década. Durante ese lapso, escribe Woolf, la "bondad divina" parecía haber levantado el velo de un espectáculo donde se exhibían maravillas “únicas e inconfundibles”: “the hare erect; the wave falling; the boat rocking, which, did we deserve them, should be ours always” (Woolf, *To the Lighthouse* 139). Como si la prolongada noche en la que se sumergió ese momento histórico hubiese transformado al mundo en algo irreconocible para los seres humanos, quienes pasaron a ser los admirados visitantes de una exposición de *reliquias*, conservadas providencialmente como vestigios del pasado.

“Time Passes” despliega una exposición del estilo, apreciable a través de la mirada sorprendida de quien la describe con una sensibilidad lírica, y donde dicho escenario de alternancias deviene un verdadero teatro en el cual coexisten —como en el cuadro redescubierto de Leonardo, cubierto de moho— la naturaleza y el arte.<sup>12</sup> En *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz! Theater der Natur und Kunst* (2008), Horst Bredekamp reconstruye y analiza el concepto de teatro de la naturaleza y el arte que rigió gran parte de la labor del filósofo Leibniz hacia fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Leibniz se refería con dicho concepto a colecciones de arte y *curiosités*, incluidas las anatómicas, que reflejaban esa forma ideal de *Kunstammer* que existió entre los siglos XVI y XVIII (36). Este modo de comprender una colección tenía una doble función: enseñar y deleitar, al tiempo que exhibía la tensión entre la naturaleza y el arte, convirtiendo a las piezas coleccionadas en objetos que ejercían una gran atracción. La singularidad de cada objeto no solo fascinaba la imaginación de los espectadores, sino que también la incentivaba a concebir conexiones inesperadas entre elementos muy dispares (40). Tan inesperadas como —por mencionar un ejemplo de la colección

---

<sup>12</sup> Recordemos que Aragon (*Aragon parle* 52) refiere el “théâtre inattendu” al que conducen “parentéticamente” ciertos personajes y relatos en una novela.

---

que articula el jardín en ruinas de “Time Passes”— la que dibujan los alcauciles creciendo mezclados con rosas.<sup>13</sup>

Hay que recordar que el concepto moderno de teatro comprende apenas una porción de lo que este término abarcaba en la época de Leibniz, cuando representaba un medio para la contemplación profunda de objetos e ideas, y se utilizaba para designar espacios que preservaban una memoria del mundo a través de la exposición de paisajes, edificios y colecciones pictóricas, tal como lo ejemplifica la obra *L'idea del teatro* (1550) de Giulio Camillo (50-51). Bredekamp destaca la dinámica que Samuel Quiccheberg, pionero en museología, aspiraba a infundir en sus colecciones para evitar que los objetos, alguna vez vivos, se convirtieran en naturalezas muertas. En su *Theatrum sapientiae* (1565), Quiccheberg introdujo la idea del “laboratorio móvil”, que animaba el teatro de la naturaleza y el arte (51), en una época que contaba con numerosos teatros-colecciones consistentes en objetos, textos e imágenes.<sup>14</sup> La noción de teatro de la naturaleza y del arte que aquí se intenta trasladar desde los estudios de Bredekamp para arribar a una apreciación acabada de la originalidad de “Time Passes” de Woolf, trasciende el ámbito de los estudios literarios, dado que este capítulo concierne la historia entera: de la naturaleza, la humanidad y la cultura o el arte. Dicha noción denota componentes que el texto de Woolf comprende, como: la apreciación de lo inesperado y lo singular, así como la documentación de la historia natural y humana con un criterio estético que está mediando la restitución de lo existente (56).<sup>15</sup> Es decir, de la “vida descuidada” mencionada por Laurens, que se exhibe soberbia en “Time Passes”. A los paréntesis que preservan allí los últimos vestigios de la narrativa tradicional en una novela de una de las autoras más originales del siglo pasado, se suma el paréntesis que dibuja la H horizontal del diseño de *To the Lighthouse*, y el que el propio capítulo instala en el libro con sus masivas descripciones, en casi completa prescindencia de las personas y asumiendo un *parti pris des choses* en notable contraste con la primera y la tercera parte

---

<sup>13</sup> Esta representación, para Wajsbrot, encarna la suma de todas las catástrofes del siglo pasado hasta el presente (*Nevermore* 158).

<sup>14</sup> En relación con esta confluencia ideal de objetos, textos y obras, en su magistral estudio sobre los antiguos gabinetes de curiosidades, Julius von Schlosser (158) destaca que en el *Theatrum Sapientiae* de Samuel Quiccheberg, considerado el primer tratado de museología, los concibe como una enciclopedia “transitable”.

<sup>15</sup> Lo cual, cabe insistir, se pone en la escena de un capítulo que abre y cierra con cortinas y velos con un efecto de telón conducente a pensar en la función de este elemento como encuadre de la pintura flamenca del Barroco, donde la imaginería ponía en juego componentes del jardín woolfiano: ruinas, finitud, melancolía. Véase Emmanuelle Hénin, “Parrhasius and the Stage Curtain. Theatre, Metapainting and the Idea or Representation in the Seventeenth Century”. *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*. Editado por Caroline van Eck y Stijn Bussels. Wiley-Blackwell, 2011.

de la novela, cuya extensión en el tiempo además es ínfima comparada con la del capítulo intermedio que comprende diez años.

La mimesis de las cosas reunidas y representadas en el límite entre lo vivo y lo desaparecido configura, en el ámbito de cierta literatura, un espacio museal que se manifiesta como un *Theater der Natur und Kunst*. Al adoptar una expresión elegíaca, este espacio opera como un teatro de la memoria.<sup>16</sup> Tal espacio museal—ya sea al aire libre en ruinas, cerrado en un gabinete, o textual como en un texto literario— es otra de las imágenes que merece atención aquí. Sin dudas, lo elegíaco impregna los acontecimientos de la vida de los Ramsay, relatada exiguamente entre paréntesis en “Time Passes”, así como la prolífica abundancia con que se manifiestan las existencias no humanas, orgánicas e inorgánicas, en la casa y el jardín abandonados de la familia. Es decir que, mientras que los paréntesis interrumpen el flujo de la historia natural del jardín con episodios de la vida familiar de los Ramsay y la Europa de la época, la elegía va disolviendo las distinciones entre personas, cosas y naturaleza, entrelazándolos en una única narrativa donde el duelo coexiste con la incesante vitalidad del mundo natural. Samuel Alberti (361) menciona, en “Museum Nature”, que cuando alguien ve su reflejo en el cristal de la vitrina de un gabinete o un museo, siente que se convierte en parte de la naturaleza. La imagen remite a la experiencia de fusión entre la presencia del sujeto y la ausencia del objeto en la que dicha presencia termina abismándose hasta “ausentarse” para reafirmarla o negarla, pero siempre a condición de compenetrarse con lo que alguna vez estuvo y ya no está, en la base del proyecto artístico con que Sophie Calle pone en evidencia las íntimas correspondencias entre museo y elegía.<sup>17</sup> Eric Gidal, quien reafirma y explora las relaciones críticas, estéticas y éticas existentes entre ambos (621), sostiene que los museos, al perder sus atribuciones físicas asociadas a la institucionalización en el espacio y el tiempo, se han orientado hacia el conocimiento sobre la vida y las culturas, mientras que las elegías han abandonado las estructuras métricas de la poesía clásica en favor de sumergirse en la atmósfera social de la muerte y la pérdida (623). En síntesis, la evolución observada por Gidal desde la dimensión física de la institucionalización museística y la formal del canon elegíaco sugiere un cambio hacia representaciones e interpretaciones más subjetivas del pasado y las reflexiones sobre la pérdida.

---

<sup>16</sup> Me he referido a esto en los textos citados en la nota 10 y en: “La Laisse de mer comme image émergente de l’histoire naturelle”. *Water and Sea in Word and Image / L’Eau et la mer dans les textes et les images*. Editado por Nathalie Rohelens, et al., Brill, 2023, pp. 161-177.

<sup>17</sup> Wendy Steiner incluye ambos aspectos en una excepcional reflexión sobre la belleza en el arte contemporáneo en “La belleza como interacción”. *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, no 4, 2021, pp. 45-55. <https://hyperborea-labtis.org/es/paper/la-belleza-como-interaccion-223>

---

Esto equivale a decir que dichas representaciones e interpretaciones se vuelven más expansivas, heterogéneas y enigmáticas en términos generales. Los cambios parecen haber ampliado las fronteras de los museos y las composiciones elegíacas, habilitando idiolectos y dialectos del pensamiento y los sentimientos que desplazan a las lenguas hegemónicas funcionales a las instituciones y al canon clásico.

La analogía entre ruinas y paréntesis formulada hasta aquí se complementa significativamente con las correlaciones, así entendidas, entre museo y elegía, que ordenarán el último tramo de estas reflexiones.

### CUANDO DESCRIBIR ES HISTORAR

Las intersecciones espaciales —que también son conceptuales— entre paréntesis, ruinas, función museal y elegía concentran densas resonancias en la obra de Woolf, donde el jardín y los paréntesis actúan como vitrinas que preservan la historia natural y la historia humana en medio de un caos que amenaza con reducir a su letal e insoslayable transitoriedad a los seres y las cosas. El cruce entre lo elegíaco y lo museal permite asomarse a una historia que, aunque fragmentada y en incesante transformación, mantiene cierta continuidad en una narrativa no despojada de interrupciones que reflejan la fragilidad a la vez que la permanencia de la memoria, así como de la vida.

Si una novela como *To the Lighthouse*, tal como postula Aragon y reafirma Dufour, es patria por opción del paréntesis, la función museal y elegíaca que la atraviesa adopta la fórmula “*ubi sunt*” como emblema. Un tópico de vasta tradición en la literatura que expresa la ambigüedad de la existencia humana, con su condición de finitud a la vez que aspiración de posteridad.<sup>18</sup> Es hora de atender, tal como lo propone James Boon en “Why Museums Make Me Sad”, a lo siguiente: las intersecciones entre ruinas, museo y elegía —sobre las cuales venimos proyectando los significativos alcances de la escritura parentética de la literatura— están animadas por un interés

---

<sup>18</sup> Sobre dicha extensa tradición, véase Mariantonia Liborio. “Contributi alla storia dell ‘*Ubi sunt*’”. *Cultura neolatina*, no 20, 1960 pp. 142-209; Rodolfo Borello. “Para la historia del *Ubi sunt*”. *Lengua, Literatura, Folklore. Estudios dedicados a Rodolfo Oroz*. Editado por Gastón Carrillo Herrera, Gastón, Editorial Universitaria, 1967, pp. 81-92; Margherita Morreale. “Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el ‘*Ubi sunt*’ lleva hasta el ‘¿Qué le fueron sino...?’ de Jorge Manrique”. *Thesaurus*, vol. 30, nro 3, pp. 471-519.

arqueológico y estético hacia los vestigios de catástrofes históricas (624). El concepto *objet-mémoire* de Laurent Olivier acude, entonces, para definir la representación poética o estética del caos de esa naturaleza librada a sí misma en el jardín de Woolf. Olivier (198) lo asocia a los sitios arqueológicos, donde el tiempo se inscribe en el espacio conformando un palimpsesto.<sup>19</sup> Una hermenéutica de este último requiere no solo de la arqueología “vertical” más tradicional —interesada en los sucesivos estratos que lo componen— sino, tal como lo observa Gérard Chouquer (18), una arqueología “horizontal”, atenta a la dinámica transformacional específica de la temporalidad de los materiales que componen cada uno de esos estratos. Asociada a la arqueogeografía, desde esta última perspectiva, los estratos geológicos de un sitio —o de significaciones en un texto— “contribuent à construire les réalités, (...) dans un processus complexe d’articulation” (18) entre lo visible y lo conjeturable.

Interpretar “Time Passes” a través de una arqueología semejante invita a examinar el ritmo que la meteorología y la guerra imprimen en la alternancia entre presencias y ausencias, vida y muerte, personas y naturaleza, en un capítulo donde los paréntesis enmarcan, sostienen y dan forma a una memoria en la que lo visible y lo invisible contribuyen a construir realidades, siguiendo los términos recientemente citados de Chouquer. Los paréntesis, lejos de ser elementos periféricos, pueden constituir núcleos de la experiencia literaria de una memoria histórica. La inscripción parentética es esencial para comprender el decurso de un relato pero también de la historia donde el mismo está y permanece inmerso en textos literarios como “Time Passes”, que pueden concebirse como una *imago mundi* o un museo similar a un teatro de *Natur und Kunst*.

---

<sup>19</sup> Entre sus manos en ofrenda, sostiene Laurens (3) en línea con las citas de estos arqueólogos sobre lo que una excavación pone en juego, los paréntesis acogen las capas superpuestas, los niveles de significado, una suerte de milhojas que hace que nos guste la literatura.

## REFERENCIAS

- Aragon. *Aragon Parle avec Dominique Arban*. Seghers, 1968.
- \_\_\_ ; “L’Homme fait parenthèse”. *Henri Matisse, roman*. Gallimard, 1971.
- Alberti, Samuel. “Museum Nature”. *Worlds of Natural History*. Editado por H. A. Curry et al., Cambridge University Press, 2018, pp. 348-362.
- Bredenkamp, Horst. *Les Fenêtres de la monade: Gottfried Wilhelm Leibniz: art et théâtre de la nature*. Traducido por Richard Parisot. Les Presse du réel, 2022.
- Boon, James. “Why Museums Make Me Sad”, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Editado por Ivan Karp y Steven D. Vavine. Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 255-77.
- Calle, Sophie. *Fantômes*. Actes Sud, 2013.
- Caillois, Roger. *Poétique de St.-John Perse*. Gallimard, 1954.
- Chouquer, Gérard. “Crise et recomposition des objets: les enjeux de l’archéogéographie”. *Études rurales. Terrains, cultures & environnement*, nos 167-68, 2003, pp. 13-32, <https://journals.openedition.org/etudesrurales/2930>
- Dufour, Philippe. “Paysage Parenthèse”. *Poétique*, 2, no 150, 2007, pp. 131-147.
- Gidal, Eric. “Museums Elegies”. *The Oxford Handbook of the Elegy*. Editado por Karen Weisman, Oxford University Press, 2010, pp. 620-36.
- Laurens, Camille. “Parenthèse(s)”. *La Licorne [En ligne], La Ponctuation, Faits de ponctuation contemporaine*, 2000, pp. 1-7, <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5828>
- Littlefield, Walter, “The Two ‘Mona Lisas’”. *The Century Magazine*, vol. 87, no 4, feb. 1914, pp. 525-530.
- Masiello, Francine. “Los sentidos y las ruinas”, *Iberoamericana*, vol. VIII, no 30, 2008, pp. 103-112.
- Olivier, Laurent. *Le Sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*. Seuil, 2008.
- Scott, David. “El encuadre de la vida moderna: Manet, Watteau y la pintura de género”. *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, no 4, 2021, pp. 25-44. <https://hyperborea-labtis.org/es/paper/el-encuadre-de-la-vida-moderna-manet-watteau-y-la-pintura-de-genero-222>
- Schlosser, Julius von. *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*. Traducido por José Luis Pascual Arranz, Akal, 1988.
- Settis, Salvatore. *El futuro de lo clásico*. 2006.
- Spiropoulou, Angeliki. *Virginia Woolf, Modernity and History. Constellations with Walter Benjamin*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Wajsbrot, Cécile. *Haute Mer. Le Bruit du temps*, 2022.



\_\_\_ ; *Nevermore*. Le Bruit du temps, 2021.

\_\_\_ ; *Caspar Friedrich Strasse*. Zulma, 2002.

Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*. Vol. 3 1925-30, Penguin, 1980.

\_\_\_ ; *To the Lighthouse: The Original Holograph Draft*. Editado por Susan Dick, Appendix B51, The University of Toronto Press, 1982.

\_\_\_ ; “*Time Passes*”, *To the Lighthouse*. Penguin, 1992.