

Libros de **Cátedra**

Modernismo literario: perspectivas y herencia

Cristina Andrea Featherston- María Eugenia Pascual
Agustina Ledesma

FACULTAD DE
HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

S
sociales


EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

MODERNISMO LITERARIO: PERSPECTIVAS Y HERENCIA

Cristina Andrea Featherston
María Eugenia Pascual
Agustina Ledesma

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación



*A nuestros estudiantes de Literatura Inglesa,
una vez más: compartimos con ellos la
pasión por la relectura de estos textos.*

Agradecimientos

Este libro se concretó gracias al Programa de “Libros de cátedra” que la Universidad Nacional de La Plata viene implementando desde 2011. A los responsables del Programa, a su trabajo infatigable y su decisión de seguir adelante con esta empresa, vaya nuestro primer reconocimiento.

Otro especial agradecimiento a la Dra. María Inés Saravia, con quien hemos compartido varias exploraciones literarias: su aguda lectura de varios de los capítulos de este libro nos aportaron ánimo y confianza.

One cannot read a book: one can only reread it. A good reader, a major reader, an active and creative reader is a rereader.

-Vladimir Nabokov, *Lectures on literature*.

I have sometimes dreamt, at least, that when the Day of Judgement dawns and the great conquerors and lawyers and statesmen come to receive their rewards -their crowns, their laurels, their names carved indelibly upon imperishable marble- the Almighty will turn to Peter and will say, not without a certain envy when he sees us coming with our books under our arms, "Look, these need no reward. We have nothing to give them here. They have loved reading".

-Virginia Woolf, *The Common Reader*

Índice

Introducción	7
Capítulo 1: El modernismo literario: aproximación a sus problemáticas	12
Cristina Andrea Featherston	
Capítulo 2: La narrativa finisecular: indicios de un cambio de perspectiva	33
Agustina Ledesma	
Capítulo 3: La narrativa breve en los tiempos modernos	55
María Eugenia Pascual	
Capítulo 4: Las novelas modernistas de Virginia Woolf	74
Narraciones de la década del 20: <i>Mrs Dalloway</i> (1925)	
Cristina Andrea Featherston	
Autores	113

Introducción

A comienzos del siglo XX, la estética realista parecía haberse agotado y haber expresado cuanto tenía para decir. Los síntomas de su agotamiento se ponen de manifiesto en autores finiseculares como Joseph Conrad, Henry James y Thomas Hardy que enfocan sus historias de modo escasamente convencional, poniendo una esmerada atención en la forma y los instrumentos narrativos, que dejan de ser meros medios para manipular el significado y devienen, de alguna manera, el contenido mismo.

La tendencia innovadora en el arte venía a acompañar profundos cambios que sacudieron la sociedad británica en la primera década del siglo XX. Suele pensarse que muchas de estas transformaciones fueron resultado de la Gran Guerra, pero como señalan varios historiadores de la cultura del período (Dangerfeld, Hynes, O'Morgan) los cambios “modernizadores” que cristalizaron durante y después de la conflagración mundial, “habían estado ocurriendo dondequiera” (Dobson, 1987, p. xiii), años antes de ella. Muchas de las innovaciones que se piensan asociadas a los efectos de la guerra, tales como la telegrafía, la aviación, la radio, el cine, la escultura de Epstein, los avances físicos de Rutherford, se concretaron con anterioridad al verano de 1914. La modernidad –de acuerdo con la acertada apreciación de Susan McCabe (2015)– se presentaba atravesada por numerosas paradojas, entre las que se encontraban sus problemas con la temporalidad, anclados en una pretensión general de novedad que, se manifestaba casi como sinónimo de la materialidad de los trenes y automóviles, de los rascacielos que limaban la separación entre tierra y cielo y, el cine, que quebraba las fronteras entre realidad y ficción a la vez que se presentaba como espejo y crítica del proceso moderno.

Paralelas a esas innovaciones, emisarias de un cambio de época, la nación británica se veía sacudida por huelgas de los grandes sindicatos, conflictos crecientes en Irlanda y por las adhesiones y rechazos que produjo el movimiento sufragista, entre otras cuestiones, La muerte de la Reina Victoria y la sucesión en el trono por Eduardo VII, que fue siempre considerado como un monarca “anti climático”, hicieron temer a varios autores del período la “ira del pueblo inglés” que, a juicio, por ejemplo, de Gilbert Chesterton (1907) sobrepasaría a la del pueblo ruso si llegara a despertarse en cualquier momento.¹ Kenneth O'Morgan, desde la disciplina histórica, señala la distancia profunda que separaba un aparente paisaje de democracia liberal civilizada y una conciencia acuciante de disolución en la profundidad. Aunque el estallido de la guerra actuaría como amalgama cohesiva que lograría un extendido consenso, las tensiones formaban parte central del paisaje cultural británico en el paso del siglo.

¹ Gilbert K. Chesterton en un poema de 1907, titulado “The secret people” compara la historia del pueblo inglés con la de los pueblos francés, americano y ruso y concluye que el hombre común inglés nunca ha “hablado” pero augura que su ira será mayor que la del pueblo ruso en 1905 y que los gobernantes ingleses no deberían soslayar el malestar que la situación socio-política comenzaba a incubar. Un estado de ánimo semejante describe, a juicio de Dobson (1987) el poema “The Islanders” de Rudyard Kipling.

La cultura literaria de esos años consolida una tendencia innovadora que rompe con la insularidad y esa suerte de provincialismo complaciente características de las expresiones decimonónicas de la literatura inglesa y se orienta, con decisión, hacia un proceso tendiente a “europeizar” la cultura insular. El giro en la mirada, que pretende abandonar el relativo aislamiento que había caracterizado a la literatura del siglo XIX, se concreta en una escritura que apela a nuevos modos de ordenamiento estético caracterizados por la proliferación de símbolos, alusiones y diálogos intertextuales con la narrativa de origen ruso o la poesía francesa de los simbolistas y, más adelante, con las rupturas promovidas por los vanguardistas del Continente. Por otro lado, los textos literarios se hacen eco de los descubrimientos de la psicología y profundizan el trabajo con los aspectos técnicos del discurso narrativo, de modo que este posibilitara dar cuenta no sólo de lo que hace o dice un personaje sino de sus más profundos pensamientos.

Aunque resulte imposible soslayar el diálogo que los autores “modernos” mantuvieron con la tradición literaria, la idea de un nuevo nacimiento se impone, tal como lo advierte Virginia Woolf en el ensayo con el que cierra el último tomo de *The Common Reader*:

We are sharply cut off from our predecessors. A shift in the scale—the war, the sudden slip of masses held in position for ages—has shaken the fabric from top to bottom, alienated us from the past and made us perhaps too vividly conscious of the present². Every day we find ourselves doing, saying, or thinking things that would have been impossible to our fathers. [. . .] No age can have been more rich than ours in writers determined to give expression to the differences which separate them from the past and not to the resemblances which connect them with it. (Woolf, 1932, p. 238)

El libro de Cátedra que presentamos pretende enfocar críticamente esta problemática nodal del desarrollo literario inglés del siglo XX. A pesar de la insistencia con la que la crítica académica de los años 60 y 70 proclamó la clausura e ilegibilidad de los textos modernistas, la postura que sostenemos en esta lectura sostiene, por el contrario, que si bien algunos de los postulados fundacionales del llamado Modernismo pueden considerarse actualmente envejecidos, su herencia resulta insoslayable no sólo por su valor intrínseco sino también a la hora de apreciar la literatura post-modernista y meta-modernista o post-post-modernista. Huelga insistir en este aspecto dado que las categorías adoptadas proclaman, sin dudas, la filiación intelectual y artística de estos movimientos.

A pesar de este palpable entramado que la cultura actual ha tejido entre el presente y los logros de la literatura de comienzos de siglo XX, la crítica literaria en castellano continúa —con destacables excepciones— amarrada a las impugnaciones que la mirada crítica de los 70 arrojó sobre los logros modernistas. Se observa una marcada tendencia a destacar las limitaciones en la mirada socio-política de varios representantes del movimiento y se desconocen deslindes críticos que aportan un acercamiento renovado. Sin ser unánime, se advierte una sostenida tendencia a seguir valorando de acuerdo con los

² La negrita es nuestra.

enfoques predominantes en varios críticos teóricos quienes, a partir de la década del 60, y por el lapso de una veintena de años, sostuvieron con denodada energía que el modernismo y fundamentalmente su paradigmático poema, *The Waste Land* (1922), se presentaban como objetos estéticos oprobiosos, categorizados como patentes productos de una derrota, de un fracaso estético, no sólo por su incapacidad para destruir la noción burguesa de arte como institución sino que, desde otra perspectiva, se acusó a las obras modernistas de ser elitistas, patriarcales e imperialistas (Perloff, 2007, p.14).³ Frank Kermode (1967), uno de los adalides del proceso de descalificación de las complejidades formales y del estilo cultivado adoptado por algunos autores modernistas, no dudó en establecer una estrecha relación entre estética modernista y política y consideró que “las teorías totalitarias de la forma van en consonancia o se ven reflejadas en la política autoritaria” (Kermode, 2000, p.108). En sus reflexiones sobre las ideas de crisis y el modo en cómo el ser humano relaciona el pasado con el futuro, los “primeros modernistas o modernistas tradicionalistas”⁴ habían manifestado “una persistente nostalgia por lo cerrado, lo inmóvil y las sociedades jerárquicas” (Kermode, 2000, p. 110).⁵ En esa misma línea, Terry Eagleton (1985) señaló el tono apocalíptico de algunos textos del período cuya discursividad cuestionó por carecer de contundencia en la expresión de la “experiencia de desintegración cultural” (144). Al referirse, por ejemplo, a *The Waste Land*, rechaza lo que él considera el sentido totalizador de las alusiones míticas que tornan, a su juicio, al poema en un “un discurso cerrado, coherente y autoritario” (Eagleton, 1985, p. 145).

Tras estas virulentas diatribas contra los logros de una estética que se pensó a sí misma como renovadora, más cercanos a nosotros, los críticos post-modernistas, decididos a consagrar la agonía o extinción “del centenario movimiento moderno considerado como definitivamente apagado o exhausto” (Jameson, 1991, p. 1), insistieron en el rechazo de textos donde creyeron leer la totalidad que la lectura académica había consagrado y que el post-modernismo venía a cuestionar. No advirtieron, en ese momento, que muchos de los avances concretados por sus antecesores, podrían ser considerados, en algunas de sus aristas, como “post-modernismo *avant la lettre*”.

Recién al acercarnos a la finalización de la década del 90 asistimos a una revalorización del modernismo no sólo desde los estudios culturales que cuestionaron el tan mentado “elitismo” de los textos –tanto a propósito de Eliot como del *Ulises* de James Joyce– sino que trabajaron para reinsertarlos dentro de un marco más amplio que “redimiera” su cuestionado aislamiento de la literatura de la Primera Guerra

³ Marjorie Perloff en su artículo “The Aura of Modernism”, incluido en el volumen colectivo *Modernism Revisited* traza de modo sucinto y preciso las diferentes etapas que ha atravesado la opinión crítica sobre el Modernismo.

⁴ Frank Kermode (2000) denomina a este primer momento modernista, “modernismo tradicionalista” e incluye en él a los autores que echan raíces en el período anterior a la Primera Guerra Mundial (Kermode, 2000, p. 104). Estaría representado por Ezra Pound, William Yeats, James Joyce, Wyndham Lewis y T.S. Eliot.

⁵ Kermode considera que si se desea comprender la idea del apocalipsis del primer modernismo (...) “Eliot es quien debería atraer nuestra mayor atención pues (...) estaba dispuesto a volver a escribir la historia de todo lo que le interesaba con el objeto de lograr la conformación entre pasado y presente” (Kermode, 2000, p. 111)

Mundial. En esta misma dirección, Jean-Michel Rabaté (2007) considera que la geografía simbólica de los textos modernistas representa imaginativamente el nuevo orden surgido después de 1918.

Rescatar la complejidad de lecturas y dar cuenta de las nuevas miradas críticas han sido los objetivos que guiaron nuestra indagación del movimiento. Nos ha interesado, fundamentalmente, cuestionar lecturas cristalizadas y adoptar la conducta de acercarnos a los textos rehuyendo las actitudes “aburridas e injustas de quienes comienzan a leer con ideas preconcebidos” (Nabokov, 1980, p. 34). Por el contrario, nos ha guiado la conciencia de la novedad que implica toda obra de arte y nos hemos acercado a ellas con la actitud de lectores ávidos de comprender, en primer lugar, esos mundos ficcionales. Por ello, se observará en los capítulos subsiguientes que el foco se coloca en un atento “*close reading*” de los textos. Creemos que una lectura enriquecida de algunos de los textos fundacionales del modernismo, una lectura que no desconozca los 100 años que nos separan de sus logros más significativos pero que, al mismo tiempo sea capaz de acercarse a ellos con una mirada edénica y desprejuiciada nos permitiría, a su vez, aproximar los complejos textos modernistas a los alumnos de grado.

Con el objetivo de apreciar los cambios introducidos por los autores, nos detenemos en primer lugar en una serie de consideraciones acerca de lo problemáticas que resultan la ubicación temporal del “Modernismo” así como la delimitación de sus aportes innovadores fundamentales. Como consideramos que más allá de las rupturas preconizadas por sus mentores, el desarrollo del Modernismo –como el de todo cambio cultural– manifiesta una naturaleza diacrónica, nos enfocamos luego en dos autores finiseculares –Henry James y Joseph Conrad– para indagar de qué modo el *fin de siècle* puede y debe ser considerado no sólo la retaguardia del realismo sino la vanguardia de lo nuevo.

En los capítulos subsiguientes nos centramos en la lectura, sin preconceptos, de un corpus significativo de *short stories modernistas* y de dos de las novelas de Virginia Woolf, que mejor representan, a nuestro juicio, el período que indagamos.

Hemos trabajado con la convicción que expresa una de las frases que elegimos como epígrafe de este trabajo: “Uno no puede leer un libro, uno sólo puede releerlo. Un buen lector, un lector de primera, un lector activo y creativo es siempre un relector”.

Referencias

- Chesterton, Gilbert K. (1907). “The secret people”. Recuperado en: [https:// journalsopenedition.org](https://journalsopenedition.org).
 Dangerfield, George. (1935). *The Strange Death of Liberal England*. London: Routledge.
 Dobson, W.W. (1987). *Modern English Literature*. Oxford: Oxford University Press.

- Eagleton, Terry. (1985) *Criticism and Ideology*. London: Verso.
- Hynes, Samuel Lynn. (1991). *A War Imagined. The First World War and English Culture*. New York: Atheneum.
- Jameson, Frederic. (2001[1991]) *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Kermode, Frank. (2000 [1967]) *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa.
- McCabe, Susan. (2015). "Modernist Film and Cinema Culture". En: Celia Marshik (ed). *The Cambridge Companion to Modernist Culture*. (pp. 111-127) Cambridge: Cambridge University Press.
- Nabokov, Vladimir (1980). *Lectures on Literature*. San Diego: Harvest Book/Harcourt.
- O'Morgan, Kenneth (2000). *Twentieth Century Britain. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Perloff, M. (2007) The aura of Modernism. En Patea, Viorica y Paul Scott Derrick (eds). *Modernism Revisited: Boundaries and Strategies of Renewal*. (pp. 11-34) Amsterdam/New York: Rodopi.
- Rabaté, J.M. (2015) The world has seen strange Revolutions since I died. En: G. McIntire (ed) *The Cambridge Companion to The Waste Land*. (pp. 9-24) Cambridge: Cambridge University Press.
- Woolf, Virginia (1959 [1932]). *The Common Reader*. Vol II. London: The Hogarth Press.

CAPÍTULO 1

El modernismo literario: aproximación a sus problemáticas

Cristina Andrea Featherston

La idea de presentar un libro de cátedra sobre el Modernismo, corriente artística que, entre 1960 y 1990, muchos críticos consideraron una estética fallida (Kermode, 1967)⁶ o ya clausurada (Fiedler, 1970; Jameson, 1991)⁷ se nos impuso desde la práctica docente. Año tras año, los estudiantes de Literatura Inglesa de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata manifiestan sus dificultades para cartografiar y caracterizar un movimiento que parece, por momentos, acabado y definitivamente clausurado mientras que, enfocado desde otras perspectivas,⁸ se metamorfosea revitalizado en el Post-modernismo y el Meta-modernismo.⁹ Las encontradas posiciones críticas, las afirmaciones que desde los años 70 del siglo XX consideraron al movimiento como un cadáver de imposible resurrección nos llevaron, en más de una oportunidad, a cuestionarnos si la empresa ameritaba el esfuerzo. Y, sin embargo, en arte parece confirmarse el dicho de que “los muertos gozan de buena salud” porque el Modernismo ha concitado un renovado y lúcido interés durante la novena década del siglo XX y ha sido decididamente revalorizado en los inicios del siglo XXI, bien sea por un interés intrínseco en

⁶ Frank Kermode (1967), uno de los adalides del proceso de descalificación de las complejidades formales y del estilo cultivado del modernismo en general y de un poeta como T. S. Eliot en particular, no dudó en establecer una estrecha relación entre estética modernista y política, y consideró que “las teorías totalitarias de la forma van en consonancia o se ven reflejadas en la política autoritaria” (Kermode, 2000, p. 108).

⁷ Leslie Fiedler, al inaugurar un Simposio en honor a los 50 años del *Ulyses* de Joyce no duda en decretar la muerte del movimiento Modernista con términos taxativos; lo considera incluso un cadáver al que la crítica literaria trata, pedantemente, de colocarle una sonrisa: “En los últimos años me he dado cuenta, dolorosamente, que el movimiento literario que hemos convenido en denominar “Modernismo” y, en cuyo centro se ubica Joyce, es un movimiento literario que ya está muerto. Vivimos en un momento en que el Modernismo no es ya viable ni para los jóvenes escritores ni para los jóvenes lectores ni siquiera para lo que de joven y vivo tienen los viejos escritores y lectores. Me resulta especialmente incómodo darme cuenta de lo que hacen quienes niegan este hecho: los embalsamadores del Modernismo, esos académicos que buscan a través de la pedantería y la paciencia, el arte de los servicios fúnebres, el intento de forjar una sonrisa en la cara de un cadáver (Fiedler, 1970, p. 21). Jameson, dos décadas después, se refiere al modernismo como a un “centenario movimiento moderno considerado como definitivamente apagado o exhausto” (Jameson, 1991, p. 1).

⁸ Marjorie Perloff en su artículo “The Aura of Modernism”, incluido en el volumen colectivo *Modernism Revisited* traza de modo sucinto y preciso las diferentes etapas que ha atravesado la opinión crítica sobre el Modernismo. Retoma esas ideas en una conferencia dada con motivo del centenario del poema *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot, impartida en la India, en septiembre de 2022. En esa circunstancia plantea una postura novedosa e interesante que ha despertado interés en la crítica actual: la relectura del Modernismo a partir del declive o clausura depende de la mirada del post-modernismo. (Perloff, 2022)

⁹ Martin Adams (1978) sintetiza la dificultad a la que estamos aludiendo cuando afirma que “modernismo es un término impreciso y engañoso aplicable a una tendencia cultural más claramente discernible”. (Adams, p. 33)

los textos representativos, bien sea a la hora de indagar sobre la genealogía del llamado Post-modernismo o al momento de develar las raíces del denominado Meta-modernismo o Post-postmodernismo.

En un artículo del año 1974, titulado “What was Modernism?”, Maurice Beebe se preguntaba si la utilización del verbo en pretérito era adecuada o no. ¿Es el Modernismo un movimiento ya cerrado, que caracterizó a las primeras décadas del siglo XX y que sólo mantiene relevancia para los especialistas quienes, en muchas oportunidades “[lo] miran con un sentimiento de desapego y objetividad, con una preponderante óptica de que el modernismo en arte y literatura ya ha concluido” (Beebe, 1974, p. 1065) o coincidiremos, por el contrario, con la mirada de Martin Adams quien sostiene que la literatura de fines del siglo XX no fue capaz de extender las innovaciones del modernismo más allá de sus límites pero tampoco pudo deshacerse de ellas de modo decisivo. Esta circunstancia, para el crítico, redundaría en la apreciación de que el modernismo y lo que él significa en la literatura y el arte no finalizó y nunca lo hará, aunque “como período perceptible de tiempo haya cesado de existir” (Adams, 1978, p. 26).

En explícita oposición a quienes habían firmado la partida de defunción del movimiento, la última década del siglo XX asistió a una vigorosa revalorización del modernismo incentivada no sólo desde los estudios culturales que, con Michael North¹⁰ y Daniel Chinitz a la cabeza, cuestionaron el tan mentado y criticado “elitismo” de varios modernistas sino que trabajaron con desvelo sobre entrecruzamientos textuales que los habilitaron a reinsertar a las obras modernistas dentro de categorías más amplias permitiéndoles, de este modo, colorear los lazos entre textos modernistas y la literatura de la Primera Guerra Mundial, los vínculos entre la denominada “alta literatura modernista” y la literatura popular con la que dialogan los textos canónicos como *la Tierra baldía* o *el Ulises*.¹¹

Estas novedosas relecturas ponen en cuestión varios de los presupuestos consolidados por la crítica literaria anterior, fundamentalmente aquellos relacionados con la ausencia de relación con el contexto socio político y cultural en el que el modernismo se manifestó. En esa dirección, Vincent Sherry, en un artículo titulado “What is the relation of the First World War to Modernism”(2017) viene a llamarnos

¹⁰ Michael North propone un interesante y arduo experimento que consistió en recuperar los textos y artefactos culturales que transitaban en 1922. Considera, como muchos otros críticos, que el mundo se parte en dos en 1922 y busca aproximarse a ese año crucial como un lector insomne que leyera y consumiera lo que los lectores de ese momento tenían a su disposición. No establece, para reconstruir ese contexto ninguna distinción ni jerarquía a priori (North, 1999, p. vi) con la explícita intención de reconstruir un contexto para las obras más significativas de ese año (*The Waste Land* y *Ulysses*) y demostrar que ambos entablan un profuso diálogo con textos de diversa procedencia cultural.

¹¹ North recuerda que Willa Carther lamentaba “que el mundo se partió en dos en 1922 o alrededor de esa época” (North, 1999, p. 3) y pese a que la autora ganó el premio Pulitzer ese mismo año, su literatura se tornó repentinamente obsoleta tras la publicación del *Ulysses*. En Inglaterra, además el año 1922 puede ser considerado el primero que luego de la post-guerra asiste al regreso a una cierta normalidad. Es el mismo año en que Howard Carter, el 4 de noviembre y luego el 26 del mismo mes, atisbó por primera vez lo que sería la tumba de Tutankamón. El descubrimiento que no sólo tuvo impacto en la egiptología sino en el imaginario popular provocó una moda “egipcia” en la cosmopolita Londres, una fiebre de reacciones populares sobre el tema que dieron cuenta de la inestabilidad de una concepción demasiado estrecha de la idea de “modernidad”. La tumba que parecía poner en cuestión el poder de la muerte a la que evidentemente había desafiado confería un papel protagónico a la constitutiva asociación dialógica entre pasado y presente que caracterizó los textos de Joyce y Eliot. Asimismo, la dicotomía que muchas veces se trazó entre cultura popular y el experimento modernista pasa a ser puesta en cuestión, según North, porque este descubrimiento –como muchos otros sucesos de la época– tendieron sólidos puentes entre lo moderno y lo antiguo epitomizada, según North, por ejemplo, en un conocido “rap” sobre Tutankamón. Los estudios culturales de la última década del siglo XX redefinieron, a partir de estos diálogos culturales la relación entre “Word” y “world” posibilitando una redefinición del fenómeno modernista (North, 1994).

la atención de que –contrariamente a lo estipulado por los estudios de mediados de siglo XX– la literatura modernista, se manifiesta como la que mejor habría dado cuenta, en textos como *La Tierra baldía* (1922), de una conflagración que puso en crisis los efectos de lo moderno aunque lo haya hecho apelando a un modo de “correlación objetiva”¹² tal como lo promovió T. S. Eliot. Ya en un estudio previo (2003), Sherry no había dudado en afirmar que “situar la poesía y la ficción experimental modernista dentro de su marco institucional y cultural no supone una normalización de su arte verbal” (p. 64) sino, muy por el contrario, permite identificar los cimientos de su producción en una cultura de escepticismo inteligente y de disenso que proliferó en Inglaterra durante las épocas cercanas a la Gran guerra. No se trataría, entonces, de una abierta evasión del artista que se recluye en su “torre de marfil” sino de una representación no mimética de la complejísima realidad que les tocaba vivir.

Decididos a indagar sobre este movimiento literario, la indeterminación de sus comienzos y su disolución –o la indeterminación académica acerca de estos dos hitos– no resultan una cuestión subsidiaria y suelen presentarse como el frontispicio de los múltiples estudios que abordan el tema, como si se tratara de una pregunta de cuya respuesta depende el acceso a los significados y características más profundas del movimiento. Aclaremos, antes de abocarnos a las problemáticas de la delimitación temporal que, en líneas generales, podemos enfocar al “modernismo” como una tendencia atemporal o como una expresión socio-artística atada a límites temporales. Nuestro acercamiento opta, decididamente, por la segunda posibilidad enunciada. De hecho, la delimitación temporal –que a nuestro juicio es una cuestión de trazas y rasgos concomitantes– se vincula estrechamente con el significado que se le otorgue al movimiento. Cada una de las hipotéticas fechas propuestas, de las que haremos una apretada mención, describe un aspecto esencial “de la sensibilidad que denominamos modernismo” (Sherry, 2016, p. 83). Jane Goldman (2004) considera, coincidentemente, que se trataría de “una cuestión de huellas e indicios más que de momentos históricos claramente definidos” (Goldman, p. 1), sin por ello rehuir la fijación temporal.

No obstante la dificultad de trazar límites precisos y unánimemente aceptados y aunque, luego esas delimitaciones deban relativizarse y seguramente quedar sujetas a la historicidad de la misma historia literaria, el estudio de las épocas literarias suele requerir una demarcación de sus fronteras, que permita establecer relaciones de concatenación y ruptura. En la búsqueda de algunos mojones que nos permitan delimitar el período comprendido por el Modernismo partamos de un acercamiento operativo y tengamos en cuenta que se trató, en primer lugar, de una profunda renovación de las artes a comienzos del siglo XX. Para muchos estudiosos, un cambio profundo en la concepción del arte, que se localizó preferentemente

¹² The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience are given, the emotion is immediately evoked” (Eliot, 1957, p. 100).

en Europa.¹³ Es decir, el centro de gravedad del Modernismo se ubicaría en el continente europeo¹⁴ y sus manifestaciones en territorio americano no serían sino fenómenos satelitales cuando no epígonos. El ya citado Maurice Beeve (1974) al definir al modernismo, lo considera “una corriente internacional de sensibilidad que dominó el arte y la literatura desde el último cuarto de siglo XIX hasta cerca de alrededor de 1945” (Beeve, p. 174). Los inicios estéticos, para este autor, estarían dados por las exhibiciones impresionistas de los 70 y los primeros escritos de Henry James. Como demostraremos más adelante, la falta de coincidencia resulta la única coincidencia. Sin embargo, escribiendo en el año 2024 corresponde explicitar que lo que los críticos de 1970 aceptaban como verdad indiscutible: la localización en esencia euroamericana del Modernismo (Childs, 2000, p.13) ha pasado a ser cuestionada, fundamentalmente, por quienes a partir de los años 90 del siglo pasado revisan el movimiento y lo interpretan en términos de agotamiento de la tradición artística occidental y su revitalización a partir de otras culturas “diaspóricas” (Childs, 2000, p. 13) que podrían ser, entre otras, la africana, la afro-americana, la china, la asiática en general.

Retornemos a la pregunta por los comienzos teniendo en cuenta que las cronologías varían de acuerdo con el Modernismo que estemos considerando y que nunca resultan unívocas.

Nicholls (1995-2009) y Goldman (2004), por ejemplo, proponen la búsqueda de sus primeros trazos en un período bastante adelantado, alrededor de 1840, en París. Sostienen que las operaciones estéticas realizadas por Charles Baudelaire y posteriormente por los simbolistas podrían atenderse como punto de partida de una renovación del concepto de arte. Para estos dos críticos literarios algunos de los aspectos controversiales del modernismo hundirían sus raíces en el trabajo de los poetas franceses Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé. Nicholls postula que la necesidad de distanciamiento irónico, baluarte de la literatura modernista habría sido originada en la poesía de Baudelaire quien se separa de las exigencias sociales y éticas del Romanticismo y considera que “la poesía no podría asumir, a excepción de que fuera al precio de su muerte y su decaimiento, el manto de la ciencia o la moral” (Baudelaire, 1972, p. 204). La búsqueda de la verdad no sería el objetivo de la poesía. Tampoco, la utilidad, tal como taxativamente lo afirmaba Théophile Gautier. La “compañía poética” deja de ser “visionaria” y se distancia de la persecución de toda transformación social sentando las bases, de este modo, de la disputa con la mimesis tradicional.

Por su parte, Malcolm Bradbury y James McFarlane (1976) al titular su texto *Modernism, a guide to European Literature 1890-1930* demarcan un espacio: Europa, y un lapso. Coincidente con esta delimitación, varios académicos británicos consideran que el “turning point” admite ser identificado con el año 1895, fecha en que se inicia el proceso a Oscar Wilde (Sherry, 2016). Clive Scott, por su parte, en el

¹³ Marjorie Perloff (2022) insiste en considerar el Modernismo como un movimiento esencialmente europeo: Malcolm Bradbury and James McFarlane (1976) insistieron, en señalar un eje New York-Londres-París (p. 36).

¹⁴ Hauser en *The Social History of Art* asocia el Modernismo con el Impresionismo; para él, el último movimiento europeo universalmente válido (Hauser, 1995[1951], p. 165).

artículo incluido en la compilación realizada por Bradbury, estima que el rastreo de los comienzos del modernismo debería remontarse a los movimientos finiseculares, que presentan un denominador común –más allá de notables diferencias– en el énfasis. Por este motivo postula, entre las múltiples manifestaciones existentes a fines de la decimonovena centuria, el Impresionismo, el Simbolismo y el Decadentismo como génesis directas de lo que hoy denominamos Modernismo (1991, p 206).

En referencia a estos movimientos, la genealogía del movimiento quedaría íntimamente vinculada a las características que cada crítico considere como definitorias. Quienes puntualicen el primitivismo y cierta “experiencia de lo crudo” como nota distintiva, asociarán sus inicios al Impresionismo entendido a la manera de Arnold Hauser, es decir como común denominador de los movimientos que señalaron el estilo propio de los años finiseculares del XIX y los primeros años de la centuria siguiente. Quienes, desde otra perspectiva, se enfoquen en la renovación lingüística que el modernismo supuso, señalarán el simbolismo como el antecesor y la fuente del “trabajo autónomo modernista que vive entre las múltiples privacidades del lenguaje” (Scott, 1991, p. 206). Dentro de este grupo, hay quienes, como Edmund Wilson (1989), teniendo en cuenta que la innovación en materia de lenguaje define la literatura modernista, rastrean sus antecedentes en los poemas simbolistas de Stephen Mallarmé (1842-1898) o de Paul Valéry (1871-1945) y el cambio que ambos introducen en el modo de lectura que se enfoca no tanto en la voz que enuncia el poema cuanto en el ojo que vaga sin cesar de un lado al otro de la página (Scott, 1991, p. 207). Adviértase que, desde ángulos diversos, los críticos coinciden en la importancia de la renovación de la poesía francesa en la segunda mitad del siglo XIX al tiempo que retrasan unas décadas el inicio pero, a pesar de esto, vuelven a ponderar la ruptura del contrato mimético.

Emparentado con esta mirada que retrotrae los inicios del Modernismo al siglo XIX, sería pertinente señalar otro conjunto de estudiosos quienes más allá de su coincidencia con el período datado, no limitan su mirada a lo estrictamente literario sino que, a partir de la focalización sobre la estrecha amistad entre las artes visuales y las del lenguaje, creen hallar en el *Salon des Refusés*, en París, en 1863, una nueva perspectiva sobre el arte que se va abriendo camino. En rigor, el *Salon des Refusés* señaló, de algún modo, el fin de la Academie y del Salón Oficial como únicas instituciones garantes del concepto de arte. Allí expusieron sus obras varios artistas que representaron la ruptura con la tradición pictórica realista, característica que, para muchos críticos, entre quienes destacamos a Eric Auerbach, constituye la marca definitoria del Modernismo. En el cuadro “*Le déjeuner sur l’herbe*”, considerado como uno de los epítomes de una novedad pictórica que encontraría diferentes manifestaciones, Edouard Manet rompe con el arte que se venía produciendo tanto en el plano semántico, en el que cuestiona la moral burguesa a través de la apertura a una osada combinación de desnudos y figuras humanas vestidas por completo, como en el plano compositivo, en el que se distancia del tratamiento académico de las formas y juega con un innovador empleo de la perspectiva.¹⁵

¹⁵ Malcolm Bradbury y James McFarlane, en relación con las artes pictóricas afirman que “el término ha sido usado para cubrir una gran variedad de movimientos subversivos del impulso realista o romántico que se inclinaron hacia la abstracción (Impresionismo,

Una datación diversa, muy aceptada entre los críticos anglosajones, se halla en la que deducen varios académicos de un texto de Virginia Woolf, “Mr. Bennett and Mrs. Brown”. El texto, en su origen, fue presentado como una conferencia en la Herectics Society of Cambridge, fundada en 1909. En esa sociedad, de la que participaban varios amigos de Virginia, el 18 de mayo de 1924, la autora responde con el texto –una tercera parte de la extensión del que leemos hoy– a una crítica de Arnold Bennett, quien comentando *Jacob’s Room* había afirmado que “los jóvenes escritores tienen una deficiencia: los personajes poco realistas (Bennett, 1926, p. 160) y, refiriéndose específicamente a Virginia, lamentaba que “estuviera tan obsesionada por los detalles de originalidad (p. 166)”. El objetivo inicial del texto fue, por lo tanto, una respuesta defensiva, casi en tono de represalia, frente a las críticas de una personalidad reconocida y respetada. Estos son los motivos de su presentación entre los “Herejes” de Cambridge. Cabe aclarar que el escrito siguió una azarosa historia editorial en vida de la autora: las ediciones impresas rememoraron, en una nota, su oralidad primigenia pero las ediciones posteriores fueron agregando partes y cambiando el título hasta estabilizarlo, hacia 1928,¹⁶ en el que la posteridad conoce.¹⁷ ¿Por qué un texto nacido como respuesta airada a una crítica resulta luego considerado como fundamental a la hora de datar el movimiento? Virginia Woolf no se refiere a “modernistas” sino que trabaja con la oposición entre escritores eduardianos, entre quienes destaca al propio Bennett, a Galsworthy y a Wells, y lo que ella denomina nuevos escritores o georgianos: James Joyce, E. M. Forster, D. H. Lawrence, Lytton Strachey. Al caracterizar las diferencias entre ambos conjuntos asevera que “en o cerca de diciembre de 1910 el carácter humano cambió” (Woolf, 1924, p. 4). No obstante su taxativo enunciado, se muestra cautelosa en cuanto a la modalidad de la transformación: “cambio no repentino pero cambio existía” (Woolf, 1924, p. 5). La autora se refiere a modificaciones en el ámbito religioso, en la conducta humana, en la política y en la literatura. A estas últimas anhela referirse y si en el origen, el escrito pudo entenderse como una defensa de la propia escritura y la de su grupo de conocidos, leído desde la posteridad que vio en Woolf a una autora consagrada del movimiento, las afirmaciones cobran un sentido aún más relevante. Citaremos con cierta extensión sus reflexiones:

De este modo, si uno lee a Mr. Joyce o a Mr. Eliot Ud. se verá asombrado por la indecencia de uno y la oscuridad del otro. La indecencia de Mr. Joyce en el *Ulysses* me parece a mí la indecencia consciente y calculada de un hombre que para respirar siente que debe romper los vidrios de las ventanas. Por momentos, una vez que la ventana está rota, es magnífico. Pero ¡qué desperdicio de energía! Asimismo con la oscuridad de Mr. Eliot. Considero que ha escrito algunas de las más bellas líneas de la poesía moderna. Pero cuán intolerante resulta de los antiguos usos y cortesías de la

Post-impresionismo, Expresionismo, Cubismo, Futurismo, Simbolismo, Imaginismo, Vorticismo, Dadaísmo y Surrealismo) pero incluso todos ellos no son movimientos del mismo tenor”. (Bradbury, 1976, p. 23)

¹⁶ La conferencia en el Herectics Club se denominó “Mr Bennett and Mrs Brown” pero la primera edición en *Criterion* (1924) cambió su nombre por el de “Character in literature”. Algunos meses más tarde apareció como panfleto, editado por la Hogarth Press de Virginia y Leonardo Woolf con el título original y una nota que aclaraba: “A paper read to the Herctics, Cambridge, on May 18th 1924”. (Sorum, 2007, p 148)

¹⁷ Eve Sorum (2007) pasa revista a los avatares del texto: órganos de publicación, fecha de publicación, aparato gráfico, diseño. Destaca la significación que la propia autora le habría concedido, así como el prestigio que el texto fue ganando en su época.

sociedad- respeto por el débil, consideración por el aburrido. También en los libros de Strachey, “Victorianos eminentes” y “Reina Victoria” el esfuerzo y la tensión de escribir a contrapelo y contra las corrientes de los tiempos es visible. Es menos visible, por supuesto, porque no sólo está manejando hechos (...) De todos modos si uno compara “Victorianos eminentes” con alguno de los ensayos de Macaulay uno sentirá que Macaulay siempre se equivoca mientras que Strachey siempre está en lo correcto (Woolf, 1924, p. 22).

Una primera lectura del fragmento permite circunscribir los cambios del carácter humano a una distinción entre quienes han escrito hacia fines de siglo y quienes lo estaban haciendo a partir de 1910. En un párrafo posterior, la autora no alberga dudas a la hora de afirmar que los nuevos escritores y lectores, de quienes Mrs. Brown es presentada como paradigma, deberán reconciliarse con “una estación de fracasos y fragmentaciones” (Woolf, 1924, p. 22). Esta sería, a su juicio, la característica definitoria del arte de la nueva época en la cual habita la ficcional Mrs. Brown y ella misma.

Sin duda, al señalar el año 1910, Virginia no se limitaba a referirse a un hecho histórico aislado, como podría ser la muerte de Eduardo VII y su sucesión por George, ni siquiera a la tan mentada apertura, patrocinada por su amigo Roger Fry, de la *First Post-Impressionist Exhibition* de Londres, sino a un conjunto de transformaciones, que habiéndose iniciado en el cambio de centuria, cristalizaron alrededor de 1910 y confluyeron para crear un nuevo horizonte de expectativas. La muestra señalada tuvo lugar en Bond Street entre noviembre de 1910 y el 13 de enero de 1911. Sin embargo, consideramos que el cambio, al que Virginia se estaría refiriendo, relaciona de algún modo estos cuadros “nuevos”, algunos de los cuales no lo eran en absoluto, con algo análogo que estaba conmocionando a una sociedad que asistía a las turbulencias anárquicas que sacudían a Londres. Durante 1910, en particular, tuvo lugar un pronunciado aumento de la militancia sufragista que alcanzó uno de los momentos de mayor tensión el 18 de noviembre de 1910, en el llamado “Black Friday”, en la consecuente huelga de hambre de varias prisioneras que fueron obligadas a comer por la fuerza, en la destrucción de los buzones en la ciudad, en bombas en el Banco de Inglaterra y la quema de alrededor de 107 edificios (Edwards, 2004). Todos estos aspectos caben en el enunciado “En o cerca de diciembre de 1910 algo cambió en el carácter humano” (Virginia, 1924, p. 4).

Sinteticemos: la línea demarcatoria del comienzo del arte moderno¹⁸ varía de acuerdo con los aspectos que los diversos autores consideren definitorios del movimiento pero es el cambio de siglo el hito,

¹⁸ No carece de interés la mirada de la crítica literaria francesa que no parece tan uniforme a la hora de definir el modernismo y observa con atención los límites difusos entre él y las vanguardias. Sascha Bru sintetiza, del siguiente modo, las divergencias entre las investigaciones francesa e inglesas: « Dans la recherche anglophone, en effet, la notion de « modernism » a acquis une certaine stabilité : elle désigne avant tout une période de la modernité poétique et esthétique, approximativement entre 1850 et 1950, au cours de laquelle a pris forme une révolte contre les traditions artistiques, littéraires et culturelles prédominantes. De la même façon, la notion d'« avant-garde » prend des connotations divergentes, souvent conflictuelles. Pour certains, l'« avant-garde » désigne les arts et les littératures les plus radicalement expérimentaux qui se développent à l'intérieur du modernisme à partir du XIXe siècle. Dans ce cas, les mouvements avantgardistes du début du XXe siècle – dont le futurisme, l'expressionnisme, le dadaïsme et le surréalisme – correspondent à la phase avant-gardiste la plus « héroïque ». Pour d'autres, l'avant-garde appartient à un ordre culturel et conceptuel entièrement différent du modernisme. Dans cette perspective, l'avant-garde survit au modernisme, comme en témoigne la permanence d'une sensibilité avant-gardiste après 1950 ». (Bru, 2011, p. viii)

fundamental, si consideramos un “largo cambio de siglo” (Sherry, 2016, p. 83) o un paso de centuria desplazado a la manera de Hobsbawm, ubicable entre 1890 y 1910, la fecha más aceptada, por observarse en ese momento que las modificaciones, que, con acierto, asociamos con el modernismo, se hacen evidentes, se tornan identificables.¹⁹ Paradójicamente, como lo veremos más adelante, uno de los giros más profundos que tuvo lugar en estos convulsionados momentos, estuvo asociado a cómo el tiempo fue relatado.

Tan controvertida como la fecha de inicio, se presenta la instancia de agotamiento del movimiento, aunque el cataclismo que supuso la Segunda Guerra Mundial volvió casi imposible la perduración de algunos de los postulados modernistas, cuyo cultivo de la dificultad y de un lenguaje que se distanciara para siempre de la noción de ventana a través de la cual uno captara la realidad pareció quedar dinamitada por la realidad acuciante de la guerra. La discontinuidad y el fragmentarismo articuladores de “una nostalgia de totalidad que a comienzos de siglo ya no era posible” (Longenbach, 1987, p. 201) evolucionó en la década del ‘30 hacia una “pluralidad de modernismos” (Mellor, 2016, p. 143) que desafió el arte y su uso de la representación. A pesar de la posición crítica que acuña la idea de “tardo-modernismo” sostenemos que las problemáticas políticas de la década del 30 europea y la materialidad traumática de la guerra amenazaron al movimiento. Aun cuando se observa una mayor coincidencia a la hora de apreciar el agotamiento del modernismo, de ningún modo es lícito hablar de un “momento histórico claramente definido” (Nicholls, 2009, p. 1).

Por otro lado, la palabra que ha prevalecido para designar el movimiento tampoco carece de complejidad. De hecho, ofrece peculiares dificultades en sí misma. Michael Levenson en la “Introduction” al *Cambridge Companion to Modernism* (1999) señalaba acertadamente que todavía mantenemos el nombre “modernismo”, aunque el movimiento se ha vuelto ahora tan antiguo que apenas llega a ser reconocido por la generación de los abuelos. Si bien los modernistas se pensaron y se definieron a sí mismos como *avant-garde*, la que se desplazaba hacia territorios hasta entonces inexplorados por el arte (Beebe, 1974, p. 1068), y se propusieron la ruptura de la literatura con la realidad dominante del momento, la absoluta novedad resulta imposible en el arte, motivo por el cual el lema de Ezra Pound, “Make it new”, que animó a muchos de los cultores del movimiento, siempre se vio constreñido por el diálogo con la tradición aunque hubo un decidido intento de liberarse de las limitaciones formales y temáticas que pesaban sobre ellos.

Más allá de los equívocos que la palabra concita, su empleo se ha extendido y, en la literatura anglosajona, designa un proceso de renovación que implementa nuevas técnicas que persiguieron dar

¹⁹ Nick Selby (2001) señala que el modernismo señala cambios rápidos en la cultura y que el descontento había estado merodeando desde bastante tiempo antes pero la Gran Guerra habría transformado ese descontento en un escepticismo desilusionado del que algunos textos modernistas fueron la más cabal cristalización.

cuenta de una realidad fragmentada, de un “nuevo realismo” que pudiera presentar la vida a través de una técnica literaria bien precisa.

Una aproximación a las características de la narrativa modernista y dos ejemplos

Las características de la estética literaria modernista se resisten, irreductibles a una aproximación unívoca o única. Además, cabe y resulta necesario explicitar que –desde el punto de vista narratológico– muchas de las técnicas llevadas a la exasperación por los autores incluidos dentro del grupo de los modernistas, ya habían sido utilizadas por novelistas decimonónicos e incluso por conspicuos representantes de la novela tradicional. Por ejemplo, Henry James –como nos recuerda el propio Robert Humphreys, autor del medular trabajo sobre la técnica del *fluir* de la conciencia en la novelística moderna–, presenta sus narraciones a través de la inteligencia de un personaje; sin embargo, no trabaja sus obras con los niveles de la conciencia anteriores a la palabra, posicionamiento prevaleciente y predilecto de los autores modernistas. En esa perspectiva radicaría una de las innovaciones radicales de la narrativa de comienzos del siglo XX. Por citar sólo un ejemplo, Dorrit Cohen, en *Transparent minds* analiza la “*psycho-narración*²⁰” como una de las técnicas modernistas prevalecientes pero, al mismo tiempo, advierte que su utilización puede ser rastreada en autores como Jane Austen, por caso en su novela *Emma* (Cohn, 1978).

John Fletcher y Malcolm Bradbury, en el artículo titulado “The introverted novel” inscriben las innovaciones modernistas dentro de un proceso más amplio motivado por la convicción de agotamiento de la forma novela y la sensación de que no quedaba ya más territorio para desarrollar ese género (1991). Esta situación habría abierto el camino para que los creadores modernistas se obsesionaran con “las tácticas de estructura y diseño” (Fletcher, 1991, p. 394) que transformaron la novela en un arte de figuras literarias más que de aventuras, un arte que “ya no pone el acento en contar el mundo sino en crearlo” (Fletcher, 1991, p. 396).

Convendría detenernos en algunas de sus más sobresalientes características. En líneas generales y como una suerte de cornisa que enmarca toda producción que decidamos denominar “modernista” señalemos que el común denominador de sus variadas manifestaciones se halla en el cuestionamiento de la mimesis que había sido predominante hasta entonces, la puesta en crisis del principio de verosimilitud

²⁰ Se trata de un nombre acuñado por la crítica para designar técnicas de las que se vale la literatura para dar cuenta de los procesos psíquicos de los personajes. Cohn considera que “psycho- narración” abarca la técnica de representación más indirecta de los pensamientos de un personaje. A su juicio no debería asimilarse al concepto de “descripción omnisciente” que resulta muy general ni al de “análisis interno” que se presenta engañoso (Cohn, 1978, 34). Trabaja además las categorías de “monólogo citado” (*quoted monologue*) o monólogo interior, técnica que incluiría una alta proporción de elementos asociativos, ilógicos, elipsis y profusión de imágenes. Un tercer tipo de técnica que percibe el mundo interior de los personajes recibe la denominación de “monólogo narrado” (Cohn, 1978, p. 14) que introduce el devenir mental de un personaje disfrazado en el discurso del narrador.

y del realismo y luego, para lograr ese distanciamiento del modelo estético decimonónico, producen narraciones que no sólo se presentan como experimentales y complejas en sus formas sino que recurren, además, a las alusiones, las elipsis y las asociaciones con nociones de apocalipsis cultural y de desastre. Desde otra perspectiva, la libertad del artista frente al realismo y las formas y géneros tradicionales lo inclinan a un permanente proceso de creación y de-creación.

Para anclar esta enumeración de los cambios estilísticos modernistas trabajaremos, en este capítulo focalizado en desentrañar sus particularidades estilísticas, con *Al faro* (*To the lighthouse* (1927) de Virginia Woolf y con el *Ulysses* (1922) de James Joyce. No optamos en este caso por un ordenamiento cronológico sino con acento en lo didáctico. Nuestra propuesta se basa en la convicción de que el *Ulysses* ofrece el más acabado ejemplo del modo cómo el modernismo expandió los límites del arte literario y por tal motivo estableceremos no una gradación cronológica sino de dificultad y variedad de las estrategias modernistas.

Al faro, dentro del desarrollo literario de Woolf no sólo se constituyó como un gran éxito comercial para la autora sino que suscitó, desde su aparición, un serio interés crítico que consideró la novela, en líneas generales, como una rúbrica de las renovaciones propuestas por los autores modernistas. Nos parece una novela adecuada para focalizar microcríticamente la disrupción propuesta por la literatura modernista. La novela se divide en tres partes (Virginia Woolf, mientras la componía se refiere a una estructura de “H”), denominadas “La ventana”, “El tiempo pasa” y “El faro”. La propia Woolf, en su diario, enfatiza acerca de las propiedades líricas de la novela y se pregunta si no debería inventar un nuevo término para sus libros:

Estoy componiendo “To the lighthouse” y tuve la idea de que debería inventar un nuevo nombre para mis libros de modo de suplantar “novela”. Una nueva----- de Virginia Woolf. ¿Pero qué? ¿Elegía? (Woolf, 1975, p. 34).

En el plano de la historia se observa una primera renovación manifiesta en la escasez de secuenciación argumental. La historia, situada en una casa veraniega en Skye, en las Islas Hébridas, narra el frustrado proyecto de realizar una excursión al faro un día estival de 1910 y la concreción de la proyectada excursión diez años después. La tercera parte transcurre en la misma casa, también en un verano, en esta instancia posterior a la Gran Guerra cuyos efectos sobre el mundo amplio y hogareño se exponen en la enigmática segunda parte. Durante los dos veranos, uno de los huéspedes, Lily Briscoe, que se presenta como una figura crítica de la sociedad patriarcal y de la concepción matrimonial que sustentaba Mrs. Ramsay, intenta pintar un cuadro, acción que sólo halla su conclusión en el cierre del relato.

¿En qué consiste la problemática central de esta novela? Dejaremos para el capítulo correspondiente consideraciones más específicas; no obstante, adelantamos que Virginia Woolf representaría, acaso, la experiencia de la vida de una familia y los modos de una cultura, antes y después

del cataclismo que supuso la denominada Primera Guerra Mundial (Beer, 1996). La autora organizó en dos partes ese devenir, separado por una sección cuyo nombre “Time passes” enfoca, a su vez, una de las lacerantes preguntas de la novela acerca de qué desaparece y qué perdura. Esta segunda parte, por otro lado, como la línea que Lily Briscoe pinta en el final del relato, actúa con equivalente bivalencia como lo hace una frontera: une y separa.

Precisamente, esa sección intermedia, “El Tiempo pasa”, narra las alteraciones que se han producido durante los diez años que separan la primera de la tercera parte, enfocándose en los deterioros en el ámbito interno y externo de la casa, así como en las pérdidas de vidas que la guerra y otras circunstancias han producido en la familia Ramsay. Jane Goldman considera que el proceso de deterioro que afecta a la casa y su entorno podría ser leído como “una metáfora de las pérdidas y cambios personales que afectan a los individuos dentro del relato así como en un ámbito más amplio en términos sociales y políticos (Goldman, 2006, p. 59).

Cada uno de los tramos se divide en secciones. Los doce primeros capítulos de “La ventana” focalizan a Mrs. Ramsay y su pequeño hijo James sentados frente a la ventana de la casa de verano. En el comienzo, ella está tejiendo y James corta figuras de unos catálogos de los almacenes “Stores”. Opuesto a la inmovilidad de los dos personajes centrales en estas secciones, los demás aparecen representados en permanente tránsito: Mr. Ramsay y Charles Tansley van de un lado al otro; Lily Briscoe y Bankes pasean por el jardín; Carmichael pasa “arrastrando los pies” (Woolf, 1976, p. 63); los niños Ramsay (ocho en total) deambulan o juegan al cricket. Todos se mueven en estas escenas con excepción de Mrs. Ramsay y su hijo. La dueña de casa y madre focaliza los movimientos de los otros personajes a la vez que hace promesas –como la inicial –que no podrá cumplir y propone preguntas y respuestas. La acción queda reducida al mínimo; pero todos los personajes –invitados a pasar un veraneo con el matrimonio– miran a Mrs. Ramsay y ella, de una manera o de otra, los mira a ellos y el narrador omnisciente permite al lector conocer sus pensamientos acerca de ese conjunto de gente que se ha reunido en su casa veraniega, nunca tan grande como quisiera y siempre hospitalaria para los estudiantes y conocidos de su marido. No resulta un dato menor que la primera palabra que se pronuncia en la novela es un “Sí” que hallará un simbólico eco en el “Sí” final de Lily Briscoe.

La novela se inicia precisamente con la respuesta²¹ de Mrs. Ramsay –réplica afirmativa que devendrá en una de las tantas promesas incumplidas de Mrs. Ramsay–. Se abre el relato, por consiguiente, con la respuesta a una pregunta que jamás se explicita pero que el lector se atreve a conjeturar. La utilización de los verbos declarativos –*verba dicendi*– dan cuenta de una voz narrativa que relata un diálogo que está teniendo lugar, pero cuya originalidad estriba en que los intercambios entre los interlocutores se dilatan porque quedan separados por la introducción del narrador extradiegético (Genette, 1980) de los

²¹ “Yes, of course, if it is fine tomorrow- said Mrs Ramsay. “But you’ll have to be up with the lark,”-she added (Woolf, 1981[1927], p. 3.

pensamientos de los personajes. Los verbos “dijo” (p. 9), expresiones como “dijo el padre, parándose ante la ventana del salón”²² (p. 10) o “replicó Mrs. Ramsay”(Woolf, 1976, p. 13) testimonian la presencia de una voz narrativa en tercera persona que refiere los pensamientos que se suceden en los diferentes personajes en el nivel pre-lingüístico, caracterizado por no estar controlado, si bien la voz narrativa disciplina el plano del discurso de modo de evitar asociaciones libres caóticas, como ocurre por momentos en los monólogos directos del *Ulises* (1922) de James Joyce. En el caso de *Al faro*, el texto omite toda aclaración sobre quién sea Mrs. Ramsay y evade toda introducción (Auerbach 496) pero no trabaja “el grado de incoherencia y fluidez [puestos] de relieve por medio de la total ausencia de puntuación y referencias pronominales” (Humphrey, 1969, p. 38) que caracteriza el monólogo de Molly en el *Ulysses* de Joyce. En el caso de la novela de Woolf, se intercalan constantemente elementos que necesitan más tiempo para ser relatados de lo que han debido durar pero no se abandona la coherencia de lo narrado. La respuesta promisorio de Mrs. Ramsay choca con la racional intervención de su marido, que, con autoridad masculina, vanagloriándose de la precisión de su propio juicio, “complaciéndose no sólo en desilusionar al hijo y poner en ridículo a la madre” (Woolf, 1976, p. 11), desalienta la posibilidad cuando asegura que la excursión quedará suspendida por el mal tiempo. Frente a la racional objeción paterna, antes de la nueva intervención de Mrs. Ramsay que trata de mantener vivas las esperanzas de James, la voz narrativa despliega lo que Gerard Genette denomina “discurso narrativizado”²³ en el que se manifiestan los sentimientos del pequeño hacia su padre:

Si James hubiera tenido en ese instante al alcance de su mano, un hacha, unas tenazas o cualquier otra arma susceptible de hincarse en el pecho de su padre, dejándolo seco de un golpe, se hubiera precipitado sobre ella. De tal índole eran los extremos de emoción que Mr Ramsay despertaba en sus hijos con su sola presencia cuando aparecía ante ellos estrecho y afilado como un cuchillo, sonriendo sarcásticos y complaciéndose no sólo en desilusionar al hijo y poner en ridículo a la madre —diez mil veces superior en todo, a los ojos de James—, sino también en la secreta vanagloria que la precisión de su propio juicio le inspiraba (Woolf, 1976, p. 11).

De modo similar al que se presenta en el párrafo citado, los paréntesis o los guiones incidentales le proveen al narrador un modo de introducirnos en el mundo interior, subjetivo de James. Se observa, además, una de las características de la psico-narración que consiste en la falta de coincidencia entre el tiempo de la narración y el tiempo narrado (Cohn, 1978, p. 34).

Este diálogo inicial, acerca de la posibilidad de realizar al día siguiente la excursión hacia el faro, presenta las particularidades de los personajes a través de sus expresiones (la tendencia hiperbólica de Mrs. Ramsay, el escepticismo racional de Mr. Ramsay, la complacencia discipular de Tansley) pero, al mismo tiempo, se dilata porque incorpora lo que los personajes piensan sobre el otro. Si el primer modo

²² “said Mrs Ramsay” (Woolf, 1981, p.3)// “said the father standing on the window” (Woolf, 1981, p. 4).

²³ Según Mónica Fludernik “discours narrativisé” es un tipo de *psico-narración* “en la cual los verbos y los sustantivos indican el proceso mental” (Fludernik, 2009, p.82)

de caracterización fue el canónicamente utilizado por la narración decimonónica, el segundo, en su consistente intensificación, resulta “una marca de modernismo”. Esta técnica ralentiza el tiempo de la narración; entre una y otra intervención se suceden ya no caracterizaciones directas a través de sus palabras sino los pensamientos de los involucrados sobre quienes dialogan. La intervención de un nuevo interlocutor, Charles Tansley, posibilita el inicio del “fluir de la conciencia” de Mrs. Ramsay que, en un monólogo citado, a través de asociaciones libres, nos acerca a las características del personaje y su deseo de agradar al señor Ramsay. Mrs. Ramsay recuerda el rechazo que el personaje provoca en sus ocho hijos (“Rose se burlaba de él. Prue se burlaba de él. Andrew, Jasper, Roger se burlaban de él; Woolf, 1976, p. 13) y de ese desagrado general que genera en su descendencia “salta” asociativamente a la tarde en que Tansley la acompaña al pueblo y ese paseo la remonta a un cartel publicitario de un circo y a su entusiasmo por asistir a la función. El recuerdo de su entusiasmo y la falta de él, en Tansley, la lleva a recordar la condición socioeconómica del profesor. Como establece Humphrey (1969) en su estudio sobre el “*stream of consciousness*” (fluir de la conciencia), los hechos externos, el malestar que le produce a ella la intervención en el diálogo de Tansley queda asociado a circunstancias anteriores con el personaje y a la alegría infantil que le producen los carteles promocionando un circo al que había propuesto asistir.

El segundo capitulillo avanza en la reafirmación de Tansley de la imposibilidad de ir al faro que genera en Mrs. Ramsay el fastidio hacia la racionalidad masculina a la que compara con algo filoso y lacerante:

–Quién sabe si al despertar, no encuentras un sol radiante y los pájaros cantando –dijo Mrs. Ramsay, compasiva, acariciando el pelo del niño, a quien el comentario mordaz de su marido había entristecido. Esa excursión al faro le apasionaba; se daba cuenta de ello y como si el comentario de Mr. Ramsay no fuera suficiente, al decir que no haría buen tiempo mañana, ahora este odioso hombrecillo insistía socavando el puñal en la herida.

–Quizá sí haría buen tiempo mañana –dijo acariciando el pelo de su hijo (Woolf, 1976, p.27).

Si el lector presta atención, advierte que se han reconstruido fragmentos de las relaciones entre los personajes pero el diálogo apenas ha avanzado y se limita a un intercambio de apreciaciones entre quienes creen que se concretará la excursión y quienes, basados en las evidencias de los datos meteorológicos, arguyen que no. Lo menos interesante se halla en la punta del iceberg dialógica a la que asistimos y el verdadero meollo radica en aquello que la conciencia subterránea y las asociaciones que cada uno de los interlocutores perpetra en el plano pre-lingüístico de su conciencia.

Aun mucho más disruptivo se presenta el discurso empleado por James Joyce en el *Uliises*. El autor irlandés sí hace uso del monólogo directo que, de acuerdo una vez más con Humphrey, se caracteriza porque no se aprovechan los datos de la mente para información del lector sino que hace gala de la “incoherencia y fluidez que se ponen de relieve por medio de la total ausencia de puntuación y de referencias pronominales” (Humphrey, 1969, p. 38). El monólogo interior, en Joyce, interactúa siempre con la percepción (Gamerro, 2008) y, además, va variando de acuerdo con los personajes: los de Bloom son

mucho más telegráficos que los de Stephen, pero ambos se caracterizan por las asociaciones libres e intertextualidades.

En el ensayo “Modern fiction” de 1919, incluido en la Primera serie de *The Common reader*, Virginia Woolf con la intención de delimitar las características que debería presentar la novela de su época, establece una distinción tajante entre novela “materialista” que “escribe acerca de cosas sin importancia” (Woolf, 1948, p. 211) y la novela modernista que carece de un argumento sólido porque “se preocupa por los oscuros lugares de la psicología (p. 215)” y examina las mentes ordinarias en un día habitual. La escritora lo sintetiza del siguiente modo:

Examina, por un momento, una mente ordinaria en un día ordinario (...) La mente recibe una mirada de impresiones triviales, fantásticas, evanescentes o grabadas con la nitidez del acero. Desde todos los lados llega una lluvia incesante de innumerables átomos (Woolf, 1948, p. 212).²⁴

Aun cuando, al serle presentado a la editorial Hogarth, Virginia y su marido no apreciaron demasiado el texto del *Ulyses*, en el ensayo de 1919 manifiesta explícitamente su admiración por Joyce a quien considera como uno de los más cabales representantes de la moderna ficción novelesca que se debería caracterizar por la “ausencia de argumento, porque no hay comedia ni tragedia ni interés amoroso ni catástrofe” (Woolf, 1948, p. 212). Estas ausencias, a su juicio, acercan a Joyce a una verdadera y “más real” representación de la vida.

Si la novela moderna debía caracterizarse por la falta de una armazón secuencial y argumental sólida, resulta constatable que el desafío es llevado a su perfección por el *Ulysses*. La estructura mítica de la novela, basada en la *Odisea* homérica pasó inadvertida para los primeros lectores hasta la conferencia brindada por el autor francés Valéry Larbaud (Parson, 2007, p. 42). La conferencia, cuyo texto fue posteriormente publicado en la prestigiosa *Nouvelle Revue Francaise*, llamó la atención acerca del hecho de que el título proporciona una llave para entrar en esa difícil lectura:

Empezamos a descubrir y anticipar símbolos, un esquema, un plan en lo que se nos presentaba al comienzo como un brillante pero confuso conjunto de notaciones, frases, claves, pensamientos profundos, fantasías, imágenes espléndidas, absurdos, situaciones cómicas o dramáticas; y nos damos cuenta de que estamos frente a un libro mucho más complejo del que suponíamos, de que todo lo que aparecía como arbitrario y por momentos extravagante es realmente deliberado y premeditado, en breve de que estamos frente a un libro que tiene una llave. (Deming, 1970, p. 252)

²⁴ La traducción nos pertenece. El texto original en inglés es el siguiente: “Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day (...). The mind receives a myriad impressions-trivial, fantastic, evanescent- or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come an incessant shower of innumerable atoms (Woolf, 1948, p. 212)

Larbaud se presenta como un claro ejemplo del fervor que la novela despertó en algunos círculos continentales. La recepción fue, sin embargo, muy dispar en los medios de habla inglesa: Ford Madox Ford consideró que “ciertos libros cambian el mundo” y que fuera un éxito o un fracaso, “el *Ulysses* lo había hecho” (Deming, 1970, p. 129), pues ningún novelista podría seguir escribiendo como antes luego de la aparición de la novela joyceana. T. S. Eliot adoptó una posición un poco más apocalíptica y en una carta a Virginia Woolf le confesó que él creía que “el *Ulises* había destruido todo el siglo XIX” (Deming, 1970, p. 203). Virginia Woolf tuvo una reacción mucho menos benigna y manifestó que se trataba de “un libro analfabeto y de mala educación, el libro de un trabajador autodidacta, egoísta, insistente, llamativo y, en definitiva, nauseabundo” (Deming, 1970, p.189).

Con el propósito de explorar las técnicas literarias modernistas y no de realizar un análisis de la novela de 1922 –empresa que excede los objetivos que se propone este libro de cátedra– situemos mínimamente algunas particularidades del *Ulises*. El autor dialoga intertextualmente con la *Odisea* homérica pero no trata de relatar 10 ó 20 años de aventuras sino lo ocurrido a sus personajes el 16 de junio de 1904. Una vez más recurrimos a Carlos Gamero para sintetizar la perspectiva elegida por el modernista irlandés, quien explora, como anhelaba Virginia Woolf, al personaje y su pensamiento, su deseo y su memoria:

En este 16 de junio vamos asistiendo hora por hora, minuto por minuto a todo lo que los personajes perciben, hacen, sienten y piensan. Se supone que leer el *Ulysses* de corrido lleva también 24 horas, o sea que estaría escrito en tiempo real (aunque estrictamente la acción de *Ulysses* sucede entre las ocho de la mañana del 16 a aproximadamente las cuatro del 17, serían unas veinte horas). La medida del día funciona por un lado como metonimia (...). El día es la mínima unidad donde coinciden el tiempo cultural y el tiempo natural (Gamero, 2008, p. 26).

En ese tiempo acotado, la técnica predominante de la extensa novela se apoya en el monólogo interior que no sólo radica en la libre asociación de ideas (Molly) sino también en un ir y venir entre la mente y el mundo exterior en una relación en que el mundo percibido influye, de algún modo, en la asociación de ideas.

Para ejemplificar el uso de esta técnica que Joyce realiza, nos remitiremos al capítulo III que trabaja intertextualmente con la figura homérica de Proteo que aparece en el Canto IV de la *Odisea*. En el texto homérico, Telémaco ha sido enviado por Atenea a Pilos y a Esparta para que trate de recabar qué informaciones Néstor y Menelao pueden brindar, acaso, sobre su padre. El hermano de Agamemnon, que habita en un palacio espléndido y rebosante de riquezas que ha obtenido en su travesía por Egipto, cuenta a Telémaco que, estando en Egipto a instancias de la diosa Idotea, había consultado a su padre, el viejo dios del mar Proteo. El encuentro con Proteo alberga características fantásticas porque el viejo dios posee la particularidad de metamorfosearse y Odiseo debe retenerlo hasta que, cuando la divinidad retome su figura originaria, Menelao reciba respuesta a las preguntas sobre su destino que le formula.

Otra posible inscripción del capítulo ocurre en el diálogo intertextual con el capítulo IV del *Retrato del artista adolescente* en que la figura de Stephen, luego de desechar la posibilidad de transformarse en un clérigo jesuita, sale a pasear por la playa y advierte la riqueza y sensualidad del mundo material al que su profesión de fe lo obligaría a renunciar. La doble intertextualidad del monólogo interior de Stephen convoca a los “*happy few*” capaces de convertirse en lectores de segundo grado” (Eco, 2002, p.p. 234 y s.s.) a los que se refiere el crítico literario Umberto Eco²⁵.

Enfoquémonos en el diálogo intertextual con el Canto IV de la *Odisea* de Homero. Pareciera que el relato homérico es empleado por Joyce como un modo de proponer su mirada sobre la realidad a la cual aferrarse para decodificar las leyes que la rigen. Proteo podría ser leído como una señal de que estamos inmersos y prisioneros en un mundo fenomenológico en el que todo, como el viejo del mar, adquiere formas cambiantes y mutables: la tierra, el agua, el momento del día, etc. El monólogo de Stephen, sin ningún tipo de introducción narrativa, gira alrededor de esa problemática:

Ineluctable modalidad de lo visible: por lo menos eso, si no más pensando a través de mis ojos. Señales de todas las cosas que aquí estoy para leer, huevas y fucos del mar, la marea que viene, esa bota herrumbrosa. Verde moco, azul plateado, herrumbre: signos coloreados. Límites de lo diáfano. Pero él agrega: en los cuerpos. Entonces él²⁶ los había advertido antes cuerpos que coloreados. ¿Cómo? Golpeando su sesera contra ellos, caramba ²⁷Despacio. Calvo y millonario, *maestro di color che sanno*. Límite de lo diáfano en. ¿Por qué en? Diáfano, diáfano. Si puedes poner los cinco dedos a través de ella, es una verja, si no, una puerta. Cierra los ojos y mira (Joyce, 1972, p. 69).

Stephen camina por la playa del río Liffey, está solo: no hay interlocutor sino que se trata –como anticipamos– de un monólogo interior. El personaje discurre acerca de la realidad del mundo material. Según Gamarro (2008, p. 77) entabla una discusión mental con Berkeley quien sostenía que “ser es ser percibido” y Stephen quiere tratar de cuestionar este principio y por eso cierra los ojos, porque quiere aprehender la realidad proteica que cambia de forma (verja o puerta). El pronombre “Él” introduce a Aristóteles y su diferenciación entre sustancia y accidente: la sustancia sería el sustrato de lo percibido y el accidente los colores: el verde moco, el color herrumbre, el azul plateado.

²⁵ Umberto Eco se ha referido, en múltiples oportunidades, a los niveles de lectura de un texto. En un artículo referido, fundamentalmente, a la narrativa postmoderna, pero aplicable a varios textos modernistas señala la metanarratividad, el dialogismo y el “*double coding*” como propiedades distintivas de la narración postmoderna ya presentes en obras de movimientos anteriores. Al referirse a este tipo de texto artístico (cabe aclarar que Eco considera asimismo la arquitectura postmoderna) señala “que se dirigen simultáneamente a un público minoritario de élite, usando códigos “altos”, y, a un público de masas usando códigos populares” (Eco, 2002, p. 225). En el caso particular del *Ulises* de Joyce, las referencias intertextuales apelan a un lector de segundo grado que, no sólo ha leído en múltiples oportunidades la novela del irlandés sino que también conoce sus producciones anteriores (por ejemplo *Retrato de un artista adolescente*) y también obras homéricas y filosóficas. El lector de estas obras puede limitarse a ignorar los “estilemas elitarios” (Eco, 2002, p.229) y disfrutar de la obra, pero perderá gran parte de sus referencias.

²⁶ La negrita es nuestra para facilitar la comprensión del párrafo explicativo subsiguiente.

²⁷ Obsérvese el uso absolutamente personal de las mayúsculas y de la puntuación o falta de ella.

No sólo se refiere al mundo exterior sino que entabla un diálogo con los textos de la tradición occidental; con la *Divina Comedia* de Dante que define al areopagita como “maestro de todos los que saben”²⁸ y cuyas reflexiones sobre la materia acompañan su vagabundeo. Aparece, de este modo, otra de las características del discurso modernista que es su profusa carga de alusiones e intertextualidades: no se trata en general de un arte literario destinado al lector ingenuo o de primer grado sino al que Umberto Eco (2002) denominaría “un lector de *élite*”. Cabría en este punto señalar que, entre sus características, la narrativa post-modernista no se opone a las prácticas modernistas sino que supone una intensificación de las innovaciones introducidas por sus predecesores, así como los modernistas rompieron con el contrato realista pero, al mismo tiempo, mantuvieron –como lo testimonian los monólogos del *Ulises*– una relación estrecha con la tradición anterior, que es necesario no soslayar a la hora de evaluar sus textos.

Si en el capítulo “Proteo”, Stephen asume la cualidad proteica del viejo dios del mar griego y sus metamorfosis lo transforman sucesivamente en un basilisco, en un monstruo nacido del huevo del gallo y su sombrero se transforma en una hoja y aparece adornado con plumas de pavo real, todas estas transformaciones apuntan al enunciado inicial del capítulo, la ineluctable variedad del ser.

En otros capítulos, la técnica adopta modalidades diversas. El capítulo VIII de la Segunda parte, conocido como “Escila y Caribdis” retoma el monólogo interior de Stephen pero de un modo diverso. El narrador abandona la objetividad que lo caracterizaba durante la “Telemaquia” (Parte I, Caps I al III) y se torna irónico; aporta, por otro lado, mayor cantidad de apreciaciones acerca de los interlocutores, y los *verba dicendi* –como acertadamente puntualiza Gamero (2008, p. 212)– “son increíblemente específicos”²⁹, más cercanos al uso que de los mismos apreciamos en *Al faro*. El episodio se centra casi en su totalidad en los argumentos de Stephen para sostener su teoría de que el fantasma del viejo rey Hamlet expresaba la miseria sentida por el dramaturgo a causa del adulterio de su esposa Anne Hathaway con sus hermanos, Richard y Edmund, paradójicamente, los dos nombres que el bardo elige para sus más maléficos personajes. Stephen piensa en esto y en otros momentos expone sus teorías ante un grupo de hombres de letras: Mr. Best, John Eglinton, Mr. George Russell and “Quakerlister”, el bibliotecario. Es esencialmente una discusión sobre el arte de la literatura bajo las tres formas genéricas fundamentales: lírica, dramática y narrativa que se dan cita –con ropajes renovados y originales– en el capítulo. El capítulo juega con registros de lengua totalmente diferentes, desde reminiscencias del lenguaje isabelino hasta expresiones bufonescas, “el argot convive con el lenguaje de la metafísica” (Gilbert, 1955, p. 213). Todo el capítulo puede ser leído como una sesión de crítica literaria sobre Shakespeare y sobre la naturaleza de *Hamlet*/Hamlet. Stephen propone sus teorías y juega el rol de un Sócrates en este simposio literario.

²⁸ Aristóteles aparece en el Canto IV del “Inferno”, en el limbo espacio habitado por los hombres y mujeres virtuosos de la Antigüedad que se hallan allí por no haber recibido el bautismo. En los versos 130 al 133 de la *Commedia* se lee: “Después que alcé un poco las pestañas, /vi al maestro de todos los que saben/sentado entre filosófica familia. //Todos lo miran, todos le dan honra” (Alighieri, 2003, p. 107).

²⁹ Los “*verba dicendi*”, “dijo” o “respondió” se ven reemplazados por verbos mucho más específicos como “ronroneó”, “censuró”, “vaticinó”.

Muchos aspectos de la tragedia de Shakespeare son discutidos asociándolos a una lectura biográfica de la vida del hombre de Stratford. Sin detenernos a evaluar la pertinencia de la lectura de Stephen, sí nos interesa recalcar la novedad formal. Una vez más advertimos las técnicas modernistas, su distanciamiento del naturalismo estético y su apelación a un lector informado que debe compartir, en alguna medida, la enciclopedia del narrador para no quedar fuera del texto. Por otro lado, estos dos episodios del *Ulysses* permiten poner un signo de interrogación en algunas afirmaciones demasiado facilistas en las que a veces caemos a la hora de definir el modernismo.

Tras indagar en estos dos textos estamos en condiciones de individualizar las innovaciones discursivas de la literatura modernista pero, al mismo tiempo, podemos advertir que esos cambios no se dan en el vacío sino que esta literatura de ruptura dialoga, necesariamente, con lo que T. S. Eliot denominará la “tradición”. Porque es significativo tener bien presente que, si bien el texto se distancia del realismo entendido como reproducción de la realidad, el texto joyceano –como la novela de Woolf– capta lo cotidiano, la vida en su aspecto “ordinario, habitual, ritualista, tedioso y banal” (Darius, 2008, p. 990).

Ellmann (1982) cuenta que Joyce insistía en que un artista no debía nunca escribir acerca de lo extraordinario, campo que para el irlandés era territorio del periodismo. Y desde esa perspectiva se nos hace patente otra característica peculiar de la narrativa de los modernistas centrales que se concreta en su abandono del acontecimiento, de las acciones humanas significativas como puede ser un baile en las novelas de Jane Austen o los enfrentamientos sociales en una novela de Stendhal.³⁰ Muy distanciado de esas acciones humanas significativas, Joyce en el *Ulyses*, de algún modo, disuelve el acontecimiento y da cuenta de desayunos, caminatas, charlas en la biblioteca, la lectura de los periódicos, lo que se dice y lo que se piensa. No resulta la menos significativa de las rupturas del modernismo literario. Recordemos una vez más la propuesta de Woolf de “examinar por un momento una mente ordinaria en un día ordinario” (Woolf, 1948, p. 212).

En 1945, George Orwell escribe *Animal Farm* y utiliza para hacerlo la forma tradicional de una fábula. Persigue manifestar, a través de este molde tradicional, una “compleja crítica al socialismo revolucionario con claridad casi populista” (Bradshaw, 2008, p. 218). Podríamos considerar este texto y el mundo que lo inspira como la marca del agotamiento del modernismo. La ambiciosa reconstrucción modernista del edificio de la ficción anglo-irlandesa, que había tenido lugar a partir de comienzos del siglo XX, con James Joyce y Virginia Woolf como sus señeros arquitectos, comenzaba a agrietarse. La Segunda Guerra Mundial actuó como una máquina de demolición de los presupuestos modernistas así como la Gran Guerra del 14 había motivado el “desencanto existencial” sobre el que se levantó el andamiaje irónico y paródico de la literatura moderna. Digámoslo parafraseando algunos conceptos que T. S. Eliot (1932) aplicó a las producciones de su momento: “los monumentos artísticos existentes comienzan a ser

³⁰ Precisamente ese abandono de lo argumentativo objetivo es lo que desencadena la desvalorización de Leavis quien prefiere elevar a Lawrence y a los autores del siglo XIX como modelos de la “gran tradición porque, a su juicio, ‘not only change the possibilities of the art for practitioners and readers, but (. . .) are significant in terms of that human awareness they promote; awareness of the possibilities of life’ (Leavis, 1962: 10).

modificados por la introducción de una nueva (realmente nueva) obra de arte entre ellos. El modernismo cedía paso a novedosos modos de narrar que echarían luz, sin reflejarlos directamente, a otras esferas de una sociedad siempre sujeta a los avatares de la historia.

Referencias

- Adam, Robert Martin. (1978). "What was Modernism?". *Hudson Review*. Vol 31 N°1, 19-33.
- Alighieri, Dante (2003[1984]). *La Divina Comedia. 1. Infierno*. Texto original italiano con traducción, comentario y notas de Ángel Battistessa. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.
- Baudelaire, Charles. (1972) *Selected Writings on Art and Artists*, trans. P. E. Charvet-Harmondsworth: Penguin Books.
- Beebe, Maurice. (1972) "Ulysses and the Age of Modernism." *James Joyce Quarterly*, X Fall, 172-188. Reprinted in Thomas Staley, ed., *Ulysses: Fifty Years* (Indiana University Press, 1974), pp. 172-188.
- Beebe, M. (1974) "What Modernism was". *Journal of Modern Literature*. Vol 3, N°5, (From Modernism to Postmodernism) 1065-1084.
- Bennett, Arnold. (1926). "Is the Novel Decaying?" *Things That Have Interested Me*, Third Series. New York: George H. Doran Company, p.p. 160-163.
- Bradbury, M. y J. McFarlane. (1976) *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. London: Penguin.
- Bradbury, Malcolm (2006[1973]). "Modernism". En: Peter Childs y Roger Fowler. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. London: Routledge.
- Bradshaw, David. (2008). « Modern life: fiction and satire ». En: Laura Marcus y Peter Nicholls. *The Cambridge History of Twentieth Century English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. P.p. 218-231.
- Bru, S y P. Nicholls. (2011). "Sur la collection". En: S. Bru et al. *Regarding the Popular. Modernism, the Avant-garde and High and Low Culture*. Berlin: Gruyter. Pp. v-viii.
- Childs, Peter. (2000) *Modernism*. London: Routledge.
- Cohn, Dorrit. (1978). *Transparent Minds. Narrative Modes to Present Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press.
- Danius, Sara. (2008) "Joyce Scissors: Modernism and the Dissolution of the Event" *New Literary History*, vol. 39 N°4, pp. 989-1016. Stable URL <https://www.jstor.org/stable/20533126>.
- Deming, R. (1970). *James Joyce. The Critical Heritage*. London: Routledge.
- Eco, Umberto. (2002). "Ironía intertextual y niveles de lectura". En: Umberto Eco. *Sobre literatura* (Pp. 223-246). Barcelona: Océano/ RqueR editorial. Pp. 223-246.
- Eliot, T.S. *Selected Essays, 1917-1932*. New York: Harcourt. Traducción de Fernando Hernández Vélez.
- Ellmann, Richard. (1982) *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press.

- Fiedler, L. (1970). "Bloom on Joyce; or Jokey for Jacob". *Journal of Modern Literature*. Vol.1, N°1, 19-29.
- Fletcher, John and Malcolm Bradbury. (1991). "The introverted Novel". En: Malcolm Bradbury y James McFarlane. *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930* (pp. 393-415). London: Penguin.
- Fludernik, M. (2009) *An Introduction to Narratology*. London: Routledge.
- Gamero, Carlos. (2008). *Ulises. Claves de lectura. Instrucciones para perderse en el laberinto más complejo de la literatura universal*. Buenos Aires: Norma.
- Genette, Gerard (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Edwards, P. (2004) "Futurism, literature and the market". En: Laura Marcus y Peter Nichols. *The Cambridge History of Twentieth Century Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp.132-152
- Eliot, T.S. (1957). *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen.
- Gilbert, Stuart. (1955). *James Joyce's Ulysses. A study*. New York: Vintage.
- Goldman, Jane (2004). *Modernism 1910-1945*. London: MacMillan.
- Goldman, Jane (2008). *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hauser, A. (1995[1951]). *The Social History of Art. 4V*. New York: Random House.
- Humphreys, Robert. (1969). *La corriente de la conciencia en la novela moderna*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Jameson, Frederic. (2001[1991]) *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Joyce, James (1972[1922]). *Ulises*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- Kermode, Frank. (2000 [1967]) *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa.
- Leavis, F.R (1933) *For continuity*. Cambridge: The Minority Press
- Levenson, M. (1984) *A Genealogy of Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Longenbach, J. (1987) *Modernist. Poetics of History: Pound, Eliot and the Sense of the Past*. New Jersey: Princeton Legacy Library.
- Mellor, I. (2016) "The 1930s, the Second World War and Late Modernism". En: Vincent Sherry. *The Cambridge History of Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 142-1150.
- Nicholls, P. (2009[1995]) *Modernisms. A literary Guide*. Basingstoke: Macmillan/Palgrave.
- North, M. (1999) *Reading 1922*. New York: Oxford University Press.
- Ortega y Gasset, José. (1966) "La deshumanización del arte ". En: José Ortega y Gasset. *Obras completas*. Tomo III. 1917-1928, Madrid: Revista de Occidente.
- Parsons, Deborah. (2007). *Theorists of the Novel: James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf*. London: Routledge
- Perloff, M. (2007) "The aura of Modernism". En: Patea, Viorica y Paul Scott Derrick (eds). *Modernism Revisited: Boundaries and Strategies of Renewal*. Amsterdam/New York: Rodopi, p.p. 11-34.

- Perloff, M. (2022) "Modernism after Postmodernism". En: 7th Symposium in the Literary Activism Series: On not mentioning the modern. Ashoka University. Recuperado en septiembre 2022 de: youtube.com/watch?v=az2VnohEhYv
- Scott, C. (1991[1976]) "Symbolism, decadence and impressionism". En: M. Bradbury y J. McFarlane (1991). *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. London: Penguin Books. Pp 207-227
- Selby, Nick. (2001). Introduction. En *T.S. Eliot. The Waste Land*. New York: Columbia University Press, pp.7-13.
- Sherry, V. (2003) *The Great War and the Language of Modernism*. Oxford: Oxford University Press.
- Sherry, V. (2016). "The Long Turn of the Century". En: *The Cambridge History of Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp.83-100,
- Sherry, V. (2017) Sherry, V. (2017). "What is the relation of the First World War to Modernism?" En: Debra Rae Cohen y Douglas Higbee. *Teaching representations of the First World War*. New York: MLA, pp. 40-50.
- Sorum, Eve. (2007). "Text and Context in Virginia Woolf's "Mr Bennett and Mrs. Brown". En: *Woolf Studies Annual* [Price University Press], Vol 13, pp.137-158
- Wilson, E. (1989) *El Castillo de Axel*. Buenos Aires: Versal, 1989.
- Woolf, V. (1924). *Mr Bennett and Mrs Brown*. London: Hogarth Press, 1924.
- Woolf, Virginia. (1948[1925/1932]). *The Common Reader*. First and second series combined in one Volume. New York: Harcourt Brace and Company.
- Woolf, V. (1976[1938]). *Al faro*. Traducción de Antonio Marichalar, Sudamericana.
- Woolf, Virginia. (1977-84). *The Diary of Virginia Woolf*. Vol 3. Ed. Anne Olivier Bell and Andrew McNeillie. London: Hogarth Press.
- Woolf, V. (1981[1927]). *To the Lighthouse*. London: A Harvest HBJ Book.

CAPÍTULO 2

La narrativa finisecular: indicios de un cambio de perspectiva

Agustina Ledesma

El artista, como Dios de la Creación, permanece dentro o detrás, más allá o encima de su obra, invisible, purificado de la existencia, indiferente, recortándose las uñas.

JAMES JOYCE, *RETRATO DEL ARTISTA ADOLESCENTE*

Durante el siglo XIX se establece la novela como la forma literaria suprema debido a su versatilidad, profundidad, variedad temática pero, sobre todo, a la verosimilitud como valor máximo. Sin embargo, para comienzos del siglo XX, la estética realista parecía haber expresado cuanto tenía para decir. Los síntomas de su agotamiento, en la literatura inglesa, se advierten en varios autores finiseculares, tales como Joseph Conrad, Henry James, D.H. Lawrence y Thomas Hardy (por mencionar sólo algunos) quienes inician –las palabras son de Conrad– “un nuevo modo poco convencional y una nueva perspectiva” (Fletcher, 1991, p.400). En su libro *La transformación de la novela inglesa, 1800-1930*,³¹ Daniel Schwartz afirma que:

Influenciados por el romanticismo inglés, el desarrollo del arte moderno y un medio intelectual que cuestionaba las posibilidades de los valores universales o de la verdad objetiva, estos novelistas borraron los límites entre el arte y la vida. Ya no creían que se pudiera o se debiera recrear el mundo real en el arte y discutían la suposición de que la verosimilitud era el valor estético más importante (1995, p.8).³²

³¹ La primera edición de este libro es de 1989 y su título original es: *The transformation of the english novel, 1890-1930. Studies in Hardy, Conrad, Joyce, Lawrence, Forster and Woolf*. No hay traducción al castellano.

³² Todas las traducciones de los textos en inglés son nuestras.

De este modo, hacia las últimas décadas del siglo XIX comienza a gestarse entre los escritores una necesidad de dejar de lado la estabilidad propia de la Era Victoriana, signada por la estética naturalista³³, y adaptar la novela realista a la ansiedad y la duda propias de la modernidad a partir de un cambio en la técnica narrativa. Es así que la forma deja de ser un mero instrumento para manipular el contenido y deviene, en algún sentido, el contenido mismo. Y como consecuencia, los cambios en la forma de la novela y en los modos de representación impactan directamente en el modo en que se lee (Schwartz, 1995, p. 1). Si durante gran parte del siglo XIX la narrativa buscaba representar el mundo “tal cual es” y esto se creía posible debido a la confianza en la veracidad del lenguaje, la objetividad y, como consecuencia, la posibilidad de acceder a la verdad; hacia el *fin de siècle* esto comienza a ser cuestionado. Es así que algunos de los patrones anteriormente establecidos por la figura del narrador omnisciente –o por narradores en primera persona sumamente confiables– comienzan a depender, ahora, del lector. Del mismo modo que el autor y los personajes, los lectores deberán emprender su propia búsqueda de sentido en textos que muchas veces desafían el entendimiento debido a una forma radical, abierta, poco conclusiva y hasta paradójica.

Si a lo largo del siglo “Goethe o Keller, Dickens o Meredith, Balzac o Zola nos comunicaban, con su conocimiento infalible, lo que hacían sus personajes, lo que pensaban y sentían en la ocasión, y cómo había que interpretar sus acciones y pensamientos” (Auerbach, 1996, p. 504), las nuevas formas narrativas buscan eliminar la objetividad y la posibilidad de acceder a la verdad. Virginia Woolf lo expresa del siguiente modo en el ensayo de 1924, “El señor Bennet y la señora Brown”:

Tristram Shandy y *Orgullo y prejuicio* son obras terminadas, íntegramente contenidas dentro de sí mismas, y no dejan al lector con el deseo de hacer algo, como no sea volver a leer el libro, para comprenderlo mejor. La diferencia radica, quizás, en que tanto Stern como Jane Austen estaban interesados en las cosas por sí mismas, en los personajes por sí mismos, en el libro por sí mismo. En consecuencia, todo estaba dentro del libro, nada quedaba fuera. Pero los eduardianos³⁴ jamás estuvieron interesados en el personaje en sí mismo, ni en el libro en sí mismo. Les interesaba algo que se hallaba fuera. Por lo que sus libros, en cuanto a libros, eran incompletos, y necesitaban que el lector los terminara, activa y prácticamente, por propia iniciativa. (1980, p. 32)

Es así que, en la novela finisecular, el punto de vista se convierte en el elemento narrativo por excelencia por lo que, de la mano de estas transformaciones en relación con el narrador y el lector, encontramos también cambios en los personajes. Mientras que la novela victoriana se centraba en el

³³ Utilizo el término “naturalista” del mismo modo en que lo hace la crítica italiana e inglesa, es decir, en un sentido amplio y como sinónimo de realismo. No me refiero, con esta categoría, a la estética liderada por Zola y otros autores franceses.

³⁴ Con el término “eduardiano”, Woolf se refiere al periodo del reinado de Eduardo VII que se extiende de 1901 a 1910.

aspecto social, y los personajes tenían poca autoconciencia de sí mismos, es decir, llegaban a conocerse y a realizarse a partir del acompañamiento de otros que se cruzaban en su camino (como vemos en las novelas de aprendizaje de Dickens, por ejemplo); los autores de fines del siglo XIX aíslan a sus personajes del entorno social que los circunda y ponen el foco en el modo de percepción de su psiquis (Schwartz, 1995, p. 9).

Entonces, para entender qué es modernismo resulta imperioso detenernos en el *fin de siècle* inglés ya que narrativas como la de James Joyce o Virginia Woolf no aparecen de forma abrupta sino que remiten a un proceso de experimentación, cambio y transformación que había comenzado a gestarse varias décadas atrás. En ese sentido es que en este capítulo nos detendremos en dos autores que resultan fundamentales para observar este periodo de gestación: Henry James y Joseph Conrad. Específicamente, realizaremos una lectura atenta a los aspectos compositivos de dos novelas cortas: *Daisy Miller* (1878) del primero y *Corazón de las tinieblas* (1898) del segundo, ya que consideramos que abonan el terreno para la introducción de estos nuevos modos literarios al poner el acento en el punto de vista, la creciente problematización de la voz narrativa y la meta-reflexión sobre el arte de narrar.

Henry James, un estudio

En 1878 Henry James publica en Londres una *nouvelle* que lo llevaría al reconocimiento literario: *Daisy Miller*. Hasta ese momento había publicado, aunque sin mucho éxito, *Guarda y tutela* (1871), *Madame de Mauves* (1874), *Roderick Hudson* (1875), *El americano* (1877) y *Los europeos* (1878), muchos de los cuales habían aparecido en la revista norteamericana *The Atlantic Monthly*. Por este motivo, James decide enviar el manuscrito de *Daisy Miller* a *Lippincott's* creyendo que tendría las puertas abiertas de todas las revistas estadounidenses. Sin embargo, esta lo rechaza y James termina entregando el manuscrito a su amigo Leslie Stephen³⁵, editor de la revista londinense *The Cornhill Magazine* entre los años 1871 y 1882.

Es cierto que para referirnos al modernismo el año 1878 quizás resulte un tanto temprano para algunos críticos.³⁶ Sin embargo, la *nouvelle* en cuestión es clave para empezar a observar las tensiones entre la narrativa decimonónica anterior y las incipientes transformaciones que James comienza a introducir en la narrativa con el uso del punto de vista.

En una carta que William Dean Howells le envía a su amigo James Russell Lowell, escribe:

³⁵ Cabe recordar que Leslie Stephen (1832-1904) fue el padre de Virginia Woolf y el yerno de Thackeray.

³⁶ Ver supra, Cap. I.

Ha habido una gran discusión de la que nadie se ocupaba muy profundamente, y todos hablaban demasiado fuerte. La cosa llegó tan lejos que la sociedad casi se divide entre Daisy Milleristas y anti-Daisy Milleristas. Yo estaba contento porque esperaba que el haberlo hecho tan conocido [a James], podría llamar la atención sobre el hermoso trabajo que él ha estado haciendo desde hace tanto para tan pocos lectores. (Moore, 1986, p.7)

Esta pequeña anécdota sobre la discusión que suscitó en su momento la obra en relación con su protagonista nos permite señalar, como paso previo a toda lectura pormenorizada, el lugar central de los lectores y la producción de sentido. Podríamos adelantar, entonces, que durante la lectura de esta *nouvelle* no encontraremos una conclusión cerrada sobre el personaje de Daisy Miller. Y en este punto es que podemos considerar la obra como inicial para el estudio del modernismo en Inglaterra.

Comencemos por el principio: el título. Siguiendo la tradición de la novela inglesa desde Defoe (*Robinson Crusoe* o *Moll Flanders*), Richardson (*Pamela* o *Clarissa*) o Fielding (*Tom Jones*) hasta los escritores más relevantes del siglo XIX, como Jane Austen (*Emma*), Dickens (*Oliver Twist* o *David Copperfield*) y Charlotte Brönte (*Jane Eyre*), James titula la novela con el nombre de su protagonista: Daisy Miller. No obstante, acompaña ese nombre con el siguiente subtítulo: *Un estudio*. Esta aclaración, de algún modo, nos adelanta el propósito de James en la obra: la observación de su protagonista. Y para ello utiliza un narrador que en contadas ocasiones se deja ver en primera persona pero que, además, es externo, es decir, que no es un personaje; no se inmiscuye en los hechos dando una impresión de aparente objetividad a su investigación. Es en este punto que emerge su concepción del punto de vista. Blackmur recuerda que en el Prefacio de la novela *The Golden Bowl* (1904), James escribe: “Mi preferencia es ver mi historia a través de la oportunidad, la sensibilidad de un testigo o reportero más o menos imparcial, no involucrado de manera estricta, aunque por completo interesado e inteligente, una persona que contribuye al caso con cierta crítica y una interpretación...” (1934, p.154). Esto es lo que James llama la inteligencia central. Costa Picazo (2005) lo explica del siguiente modo:

James integra una tradición de narradores, que domina la novela del siglo XX, en quienes no se puede confiar por entero. Presentan una versión posible, parcial, de la realidad, siempre teñida de subjetivismo; con frecuencia retacear información, o no les es posible llegar a ella, tal cual sucede en la vida. Henry James pone en el centro de su novela a una mente humana con todas sus imperfecciones y parcialidades, su capacidad de autoengaño, con límites en cuanto a lo que puede llegar a saber. Una novela *jamesiana* tiende a ser una versión de la realidad, una percepción (...). El novelista observa desde fuera, a veces participa con algún comentario, pero nunca, o muy raras veces, accede a la omnisciencia. (p. 16)

Veamos, entonces, la función del narrador al inicio del texto. La novela comienza con una descripción del espacio en donde transcurren los hechos:

En la pequeña ciudad de Vevey, en Suiza, hay un hotel extraordinariamente confortable. Es cierto que allí hay muchos hoteles, ya que el entretenimiento de los turistas es el negocio principal en esta región la cual, como muchos viajeros recordarán, se halla situada al borde mismo de un renombrado lago azul, cuya visita es poco menos que obligatoria para todos los turistas. Por las orillas del lago se extiende, además, una ininterrumpida serie de establecimientos de diversas categorías que van desde el Gran Hotel, de nuevo estilo, con una fachada revocada de blanco, centenar de balcones y una docena de banderas flotando en su tejado, hasta la modesta pensión suiza, de típica fachada rústica, de madera, con el nombre escrito en caracteres góticos sobre un rótulo rojo o amarillo, fijado a una valla, y su correspondiente cenador de verano en el ángulo del jardín. Uno de los hoteles de Vevey, sin embargo, es famoso, hasta clásico, ya que lo distingue de sus advenedizos vecinos un aire de lujo y seriedad. (James, 1986, p. 47)

La objetividad con la que, en este punto, James describe el espacio nos retrotrae a la narrativa decimonónica clásica; no parece haber aquí novedad. Y, además, nos hace pensar en el comienzo de su novela de 1881, la cual tiene muchos puntos de contacto con *Daisy Miller*. En *Retrato de una dama* la descripción de la casa en la que, en su mayoría, sucede la historia, abre la obra y luego se presentan, no la protagonista del texto, sino los personajes que la conocerán y observarán. El narrador sabe todo de todos los personajes, tanto lo que dicen y como lo que piensan. Sin embargo, la protagonista permanece como un misterio para el lector ya que está vista desde fuera. Del mismo modo procede James aquí. Luego de esta descripción carente de subjetividad, aparece el personaje a través del cual se nos hará conocer a Daisy: Mr. Winterbourne, quien desempeñará el punto de vista dominante de la obra. Sin embargo, en su presentación, James comienza a borrar ese criterio de objetividad al describirlo del siguiente modo:

Tenía unos veintisiete años. Cuando sus amigos hablaban de él, solían decir que estaba «estudiando» en Ginebra; cuando lo hacían sus enemigos, decían... Pero en realidad no tenía enemigos; era un personaje excepcionalmente amistoso, universalmente estimado. Lo que debiera decirse sencillamente es que cuando ciertas personas hablaban de él afirmaban que la razón por la que pasaba tanto tiempo en Ginebra era su extrema devoción por una dama que allí vivía —una dama extranjera—, una persona mayor que él. (p. 48)

Es decir, el narrador no nos dice cómo es Winterbourne sino lo que sus conocidos dicen de él, resaltando que las opiniones serán moneda corriente en el texto a la hora de definir a una persona. En la

primera aparición de Winterbourne lo vemos tomando un café en las afueras del hotel cuando un niño muy particular se le acerca para pedirle un terrón de azúcar. Es el hermano menor de Daisy y es a partir de sus comentarios que tenemos una primera impresión de ella:

—¡Allí viene mi hermana! —gritó de pronto el niño—. Es una chica norteamericana.
 Winterbourne miró hacia el sendero y vio una hermosa jovencita que se acercaba.
 —Las chicas norteamericanas son las mejores —le dijo jovialmente a su joven acompañante.
 —¡Mi hermana no es de las mejores! Siempre me está molestando.
 —Creo que debe de ser por culpa tuya —le dijo Winterbourne. (pp. 50-51)

De este modo, Winterbourne y el pequeño niño se muestran en desacuerdo con la apreciación sobre la joven, dejándonos ver que lo que sepamos sobre Daisy a lo largo de la *nouvelle* dependerá de quién la observe, desde dónde y cómo lo haga. En ese sentido, es muy poco lo que sabemos de Daisy de primera mano porque:

...como el lector rápidamente discernirá, James consistentemente presenta el retrato, o “estudio” (el subtítulo original de la novela), de Daisy a través de los ojos de Winterbourne, reprimiendo implacablemente los pensamientos de Daisy y oscureciendo así la doble moral que subyace a los códigos sociales altamente sexistas de la historia. (Wadsworth, 2008, p. 33)

Ese será, entonces, el mecanismo que James utilizará con Daisy. Jamás sabremos cómo piensa y siente la joven más allá de lo que Winterbourne —quien será la inteligencia central de la obra— refiere que dice y lo que él mismo interpreta de sus acciones. Habrá, entonces, en relación con Daisy y el tipo de joven frívola que representa, una persistente ambigüedad a partir de la mirada de Winterbourne pero también de lo que personajes como Mrs. Costello o Mrs. Walker comentan sobre ella.

Para Wadsworth (2008), esta ambigüedad con la que se nos presenta a Daisy está reflejada en uso que hace James del simbolismo de su nombre:

La común asociación de la margarita [daisy] con la inocencia es a menudo citada como un tipo de insignia de virtud para la heroína de James. Sin embargo, es importante señalar que el simbolismo floral previctoriano asociaba la margarita con el disimulo, como vemos en el acto 4, escena 5 de *Hamlet*. (p. 46)

Pero antes de avanzar con las observaciones sobre Daisy, conviene detenernos en una cosa más respecto del espacio ya que será determinante para la lectura que luego hagamos de los protagonistas y para entender esta ambigüedad de la que estamos hablando. Según Moore, resulta muy apropiado que durante la primera y la segunda parte del texto los personajes se encuentren en Vevey, “una suerte de tierra de nadie, a mitad de camino entre las sombrías certezas de Ginebra y la laxitud moral de Roma” (James, 1986, p. 9). Y dice “entre” no solo por la referencia geográfica sino también porque el texto referirá a la estadía previa de Winterbourne en Ginebra, lugar que, de algún modo, lo forma, y Roma, la ciudad a la que se trasladarán los personajes más adelante y donde asistiremos a la caída moral de Daisy. Vevey, entonces es el espacio que, según cree Winterbourne, le permite dirigirse a Daisy sin mediar ningún tipo de presentación formal. Winterbourne sabe que esto significa una infracción en los códigos sociales de la época pero que no pagará el costo de ello.

Parecía, para Winterbourne, como si ya hubieran sido presentados de alguna manera. Se puso de pie y avanzó lentamente hacia la jovencita, mientras tiraba el cigarrillo.

—Este niño y yo ya nos conocemos —dijo, muy educadamente.

En Ginebra, como era muy consciente, un hombre joven no disponía de libertad para hablar así sin más a una joven soltera salvo en ciertas raras ocasiones que no solían darse. Pero aquí, en Vevey, ¿qué condiciones podían ser mejores que esta? Había aparecido una bella jovencita norteamericana que permanecía de pie junto a él en un jardín. Esta bella jovencita norteamericana, sin embargo, al escuchar la observación de Winterbourne, solo le dio un vistazo, volvió la cabeza y miró por encima del parapeto hacia el lago y las montañas distantes. El joven se preguntó si no había ido demasiado lejos; pero decidió que en lugar de retirarse tenía que avanzar más. (pp. 51-52)

A continuación, Winterbourne logra establecer un diálogo con la muchacha y le promete acompañarla al castillo de Chillon y presentarle a su tía. Sin embargo, Mrs. Costello rechaza la propuesta de su sobrino por considerar a los Miller “muy comunes” (p. 62). En esta conversación, queda claro que las miradas de uno y otro sobre Daisy son muy distintas:

—Es una chica muy agradable.

—No lo dices demasiado convencido— observó la señora Costello.

—Es completamente inculta— continuó Winterbourne—. Pero es maravillosamente bella y, en suma, muy agradable. Para demostrarle que así lo creo la voy a llevar al castillo de Chillon.

—¿Ustedes dos van a ir juntos? Yo diría que eso demuestra justamente lo contrario. ¿Puedo preguntar cuánto hacía que la conocías cuando se forjó ese interesante proyecto? No estuviste ni veinticuatro horas en el hotel.

—¡La había conocido media hora antes!— dijo Winterbourne sonriendo.

—¡Dios mío!—exclamó la señora Costello— ¡Qué terrible muchacha! (p. 63)

No obstante, el propio Winterbourne no ha dejado de dudar de sus juicios y va cambiando de parecer de un momento a otro. Luego de su primera conversación con Daisy piensa:

Nunca había oído a una muchacha expresarse de este modo; nunca, salvo en los casos en los que decir tales cosas parecía una especie de evidencia de cierta laxitud de costumbres. Y sin embargo, ¿iba a acusar él a Daisy Miller de real o potencial *inconduite*, como dicen en Ginebra? Sintió que había vivido mucho tiempo en Ginebra y que se había perdido muchas cosas; se había deshabitado al tono americano. Nunca, en efecto, desde que tuvo edad suficiente para darse cuenta de las cosas, se había encontrado con una joven americana de carácter tan acentuado como esta. Ciertamente era encantadora pero ¡qué diabólicamente sociable! ¿Era simplemente una chica bonita del estado de Nueva York (donde a todos les gusta eso, chicas bonitas que viven rodeadas de caballeros)? ¿O acaso era, además, una joven insidiosa, audaz y sin escrúpulos? Winterbourne había perdido la intuición en estos asuntos, y la razón no podía ayudarle. (p. 57)

Después de lo que su tía le cuenta de los Miller, Winterbourne piensa que “esas divulgaciones lo ayudaron a formar una opinión sobre Daisy. Evidentemente era bastante salvaje” (p. 63). Y, finalmente, cuando van a visitar el castillo de Chillon, el joven reflexiona que “había aceptado la idea de que ella era ‘común’ pero, ¿lo era después de todo o simplemente él se había acostumbrado a su ordinariedad?” (p. 75). En medio de sus conjeturas, Winterbourne decide regresar al día siguiente a Ginebra y no vuelve a ver a Daisy hasta el invierno siguiente.

En la tercera parte de la *nouvelle* la historia se traslada a Roma. Winterbourne llega a la ciudad para visitar, nuevamente, a su tía y a la señora Walker, sabiendo que Daisy también había viajado allí con su familia. La señora Costello le cuenta que a Daisy se la suele ver por la ciudad acompañada y que siempre asiste a fiestas con algún joven de bigote. Es así que, cuando vuelve a ver a la muchacha en casa de Mrs. Walker, ella le reprocha el no haberla ido a visitar antes. Hablan de una fiesta que brindará la señora Walker y Daisy dice que asistirá con su amigo cercano, el hermoso Giovanelli. Finalmente, la muchacha decide retirarse ya que la espera su amigo en el Pincio para dar un paseo y Winterbourne la acompaña. No obstante, la caminata de los tres jóvenes es interrumpida cuando la señora Walker aparece en su carruaje para persuadir a Daisy de que se vaya con ella. Antes habla con Winterbourne y le dice:

—Realmente es espantoso— dijo—. Esa joven no debería hacer esta clase de cosas. No debe caminar por aquí con dos hombres. Cincuenta personas los han visto.

Winterbourne arqueó sus cejas.

—Me parece que es una pena que se haga tanto alboroto por esto.

—Es una pena dejar que esta muchacha se pierda.

—Es muy inocente— dijo Winterbourne.

—¡Está muy loca!— exclamó la señora Walker. (pp. 90-91)

Sin embargo, Daisy no se sube al carruaje y a la señora Walker no le queda más que partir. Las consecuencias de esta decisión de Daisy se verán en dos escenas determinantes de la cuarta parte. La primera ocurre tres días después, cuando Winterbourne asiste a la fiesta de Mrs. Walker y Daisy llega tarde acompañada de Giovanelli. Los invitados no hacen más que comentar sobre el comportamiento de la joven y cuando esta decide retirarse, la señora Walker le da la espalda. Luego del hecho, dejan de invitarla a reuniones y Winterbourne se pregunta por su conducta:

...cómo se sentiría ella viendo que todo el mundo le daba la espalda, y a veces le enojaba sospechar que no sentía absolutamente nada. Se repetía a sí mismo que ella era muy ligera e infantil, demasiado inculta e irreflexiva, demasiado provinciana, como para reflexionar sobre el ostracismo que la afectaba o siquiera para percibirlo. En cambio, en otros momentos creía que ella llevaba en su elegante e irresponsable pequeño organismo una conciencia desafiante, apasionada y perfectamente lúcida de la impresión que producía. Se preguntaba si la actitud desafiante de Daisy provenía del conocimiento de su propia inocencia o de ser, esencialmente, una joven de una clase imprudente. (p. 106)

Y la segunda escena, la que desencadena en el trágico final, es cuando Daisy decide dar un paseo por el Coliseo romano al anochecer. Varias veces a lo largo del texto los personajes habían hecho referencia a la fiebre romana, peste que afectó la ciudad italiana en varios momentos de la historia y que será la causa de la muerte de la protagonista. Cuando Winterbourne los ve a lo lejos “había empezado a pensar en la locura, desde el punto de vista sanitario, de una delicada joven que perdía la noche en aquel nido de malaria. ¿Qué importaba que fuese una astuta malvada? Esa no era razón para que muriese de la perniciosa” (p. 111). Sin embargo, Daisy no parece preocupada por el riesgo del contagio.

—Le dije a la *Signorina* que era una grave indiscreción. Pero, ¿cuándo ha sido la *Signorina* prudente?

—¡Nunca he estado enferma y no tengo intenciones de estarlo!— declaró la *Signorina*—. No lo parezco mucho pero estoy muy sana. Estaba decidida a ver el Coliseo a la luz de la luna; no hubiera querido irme a casa sin eso. (p. 112)

Daisy muere de malaria poco después de esto y Winterbourne recibe de boca de la señora Miller un mensaje que le había dejado la muchacha en el que le decía que nunca estuvo comprometida con

Giovanelli. Luego, en su funeral, el italiano afirma que Daisy “era la joven más hermosa que haya visto en la vida, y la más amable (...) Y también la más inocente (...) Si ella hubiese vivido yo no habría conseguido nada. Nunca se hubiera casado conmigo” (p. 115). Todo es sorpresa para Winterbourne, quien parece haberse olvidado en este punto de sus propias reflexiones: que sobre Daisy “lo inesperado era lo único de su comportamiento que podía esperarse” (p. 101). El remate magistral de James sucede en las líneas finales de la *nouvelle* cuando nos dice que Winterbourne regresa a Ginebra de donde llegan los más contradictorios rumores sobre su estadía: “el informe de que está ‘estudiando’ mucho... una insinuación de que está muy interesado en una inteligente joven extranjera” (p. 116). Geoffrey Moore (1986) en la “Introducción” a *Daisy Miller*, repara en las similitudes que hay entre Daisy y Winterbourne, ambos norteamericanos viviendo transitoriamente en Europa y supervisados por una figura materna —Mrs. Miller y Mrs. Costello— en ausencia de las figuras paternas. Pero, además, advierte que ambos tienen relaciones cuestionadas por la sociedad con extranjeros del sexo opuesto y ambos serán material de chisme y especulación.

Así, la novela versa sobre uno de los temas transversales en la obra de Henry James: las relaciones entre el mundo europeo y el estadounidense. Aunque en este caso, el eje central está puesto en la tensión entre dos clases de norteamericanos: los que adoptan los códigos europeos y los que mantienen el modo de ser americano en tierras extranjeras. Volviendo a la cuestión simbólica de los nombres, Pahl (2001) repara en el “bourne” de Winterbourne ya que remite a la palabra inglesa “boundry”, es decir, límite. Así, este estudio de personajes de James vuelve a trazar una serie de límites, afirma, entre lo masculino y lo femenino, lo americano y lo extranjero, lo convencional y lo transgresivo (Wadsworth, 2008, p. 46).

Por su parte, Mizruchi (2021) afirma que en este breve texto “James establece un misterio —¿es Daisy Miller inocente o corrupta, independiente u obtusa?— a partir de la perspectiva de un joven americano. Winterbourne se siente atraído, primero por su apariencia y luego por la cuestión moral” (p. 60). Es en este sentido que tomar *Daisy Miller* como punto de partida para un análisis sobre los cambios en la narrativa entre el siglo XIX y el siglo XX y el surgimiento del Modernismo resulta apropiado. Ese misterio del habla Mizruchi ha ido generando en los lectores y en la crítica diversas interpretaciones a lo largo de los años, como veremos a continuación.

A comienzos del siglo pasado, en el prefacio a la edición de Nueva York (1909), James refiere a la popular lectura de la época de que Daisy era “un ultraje a la niñez femenina americana” (Moore, 1986, p. 41). Sin embargo, el propio James parece redimir al personaje cuando escribe que “mi figura supuestamente típica era, por supuesto, pura poesía” (p. 43). Ahora bien, un siglo más tarde, Wadsworth cambia el foco de la crítica. Afirma que “James es tan hábil al presentar la historia a través de los ojos de este joven descarriado que los valores y juicios de la altanera e hipócrita colonia estadounidense a la que está apegado parecen casi volverse normativos a medida que uno lee la novela” (2008, p. 33). Podemos observar, entonces, que desde la década del 60, los críticos y los lectores gradualmente comenzaron a

despojarse de estos prejuicios y aparecieron las primeras lecturas positivas sobre el personaje de Daisy junto con interpretaciones escépticas sobre la mirada de Winterbourne.

Es en este sentido, entonces, que tomamos a Henry James como puntapié inicial para el análisis del surgimiento del modernismo en Inglaterra. Su trabajo con el punto de vista a partir de una inteligencia central limitada y cuestionable abre un amplio abanico de posibilidades a la interpretación y pone al lector en un lugar fundamental. Como afirma Costa Picazo (2005), “el lector debe estar atento para desentrañar el significado detrás de las palabras o la cortina de humo de la inteligencia central, que a veces busca oscurecer su percepción, esconder o retacear la verdad” (p. 20). Es así que la cuestión de la inocencia o la culpa de Daisy resulta ser sólo la superficie del iceberg, porque la clave de lectura no reside en quien da título a la obra sino en quien la observa.

Joseph Conrad, experimentación e imperialismo

Dos décadas después de la publicación de *Daisy Miller* de Henry James, en 1899, Joseph Conrad publica en la revista *Blackwood's Magazine* su novela más reconocida, *Corazón de las tinieblas*³⁷, dividida en tres entregas. La novela fue, luego, incluida en el libro *Youth: A narrative and two other stories* en 1902 por lo que llegamos, así, a los albores del siglo XX y a lo que la crítica llama modernismo temprano.

En “Dos visiones en *El corazón de las tinieblas*”, Edward Said advierte que la “complicada y rica forma” de esta novela se funde con el contenido ya que

...el encuentro de Marlow con el improbable funcionario de traje blanco en medio de la jungla permite a Conrad el ejercicio de cuantiosos párrafos digresivos, y lo mismo sucede durante el encuentro posterior con el semi-demente ruso con aspecto de arlequín que se muestra impresionado por los regalos de Kurtz. Sin embargo, bajo la falta de convicción de Marlow, bajo sus evasivas, bajo el arabesco de las cavilaciones acerca de sus propios pensamientos e ideas subyace el imparable curso del viaje en sí mismo que, a pesar de los muchos obstáculos, transcurre a través de la jungla, del tiempo, de las privaciones, hasta el auténtico corazón de todo, el imperio de tráfico de marfil de Kurtz. Conrad quiere mostrarnos cómo la gran aventura económica de Kurtz, o el viaje de Marlow río arriba, o el relato mismo, tienen un asunto en común: el de los europeos capaces de realizar actos de voluntad y de dominio imperial en (o acerca de) África. (2018, pp. 65-66)

³⁷ Para este capítulo trabajamos con la traducción que Jorge Fondebrider realizó en 2021 para Eterna Cadencia Editora.

Podríamos comenzar, entonces, refiriendo algunas palabras sobre el nivel temático: la realidad de la Europa Imperialista en el mundo no occidental, la cual revela la retórica de la “misión civilizadora” que escondía detrás de sus discursos una brutal explotación económica. Y en ese sentido la novela resulta de una gran complejidad ya que, como exponen tanto Edward Said³⁸ como otros estudiosos de la obra *conradiana*, entre los que vale nombrar a Homi Bhabha³⁹ o Chinua Achebe⁴⁰, no sólo se construye como una crítica mordaz a la conquista imperialista del mundo occidental, específicamente a las atrocidades perpetradas en el Congo —colonia belga que, entre los años 1865 y 1909, estaba en manos del rey Leopoldo II— con el fin de extraer sus riquezas durante la década de 1890, sino que también —desde la perspectiva de algunos lectores post-colonialistas— se puede leer la imposibilidad de Conrad para concebir la independencia de África.

Esta tensión quizás se pueda iluminar si ahondamos en algunos aspectos biográficos de Jozef Teodor Nalecz Korzeniowski, más conocido como Joseph Conrad. Este cambio en el nombre se debe a que Conrad había nacido en 1857 en la Ucrania polaca⁴¹ ocupada por los rusos y se inició en la escritura ficcional recién a los treinta y seis años cuando se estableció en Inglaterra. Lo curioso es que cuando lo hizo eligió el inglés, a pesar de no ser su lengua materna. Este idioma lo había adquirido tanto por leer literatura como por hablar con sus compañeros de tripulación. Según Conrad, no fue una elección sino que confesó tener una “aptitud para escribir en inglés (...) tan natural como cualquier otra con que haya podido nacer” (Cashford, 2005, p. 90).⁴² Sin dudas, y en diálogo en algún punto con la obra de Henry James, podríamos aventurar que esta condición de extranjero que adopta la lengua y la mirada inglesa contribuye, aunque lo haga parcialmente, en la construcción de una estética formal novedosa, cuando menos. El crítico inglés, Terry Eagleton (2009), al referirse a estas particularidades presentes en la biografía del autor señala que “Joseph Conrad fue a un tiempo polaco e inglés, artista y marino, un escéptico y un idealista, un antiimperialista y un defensor del Imperio británico, un relevante escritor moderno y un autor de vibrantes narraciones” (p. 297).

Sumada a la cuestión del idioma, que resulta una primera dificultad a la hora de abordar sus obras —ya que parece que el inglés que utiliza Conrad al escribir “se moviera entre dos extremos: el uso de una versión estilizada, netamente literaria, de la lengua común (...), y un fino oído para el toma y daca del diálogo, que él podía hacer transparente para sus fines artísticos” (Cashford, 2005, pp.91-92), resulta

³⁸ Edward Said ha dedicado gran parte de su carrera académica al estudio de la narrativa de Conrad. Además del capítulo aquí citado de *Cultura e imperialismo*, podemos referir a su primer libro- tesis doctoral del autor- titulado *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography* (1966) o al ensayo “Reflections on exile” (1984).

³⁹ Ver el libro *The location of culture*, publicado en 1994 en inglés. Hay una traducción de César Aira al español bajo el título *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2019.

⁴⁰ Me refiero al artículo “Una imagen de África: racismo en *El corazón de las tinieblas* de Conrad”, publicado originalmente en inglés en *The Massachusetts Review* 18(4):782-794, 1977.

⁴¹ La ciudad de Berdyczów, en ese entonces era una ciudad polaca ocupada por los rusos. Hoy forma parte del territorio ucraniano.

⁴² Aunque esto es discutido por el crítico Ian Watt (1981) que considera que debe ubicarse en cuarto lugar después del ruso.

fundamental ahondar en el nivel formal de su obra, es decir, en el trabajo con la voz narrativa en la novela ya que nos permitirá profundizar en estas ideas sobre el Congo como también entender uno de los elementos innovadores de su narrativa que preparan el terreno para el movimiento modernista.

La historia de la novela se basa en la propia experiencia de Conrad cuando, en 1890, viaja al Congo al mando de un pequeño vapor al servicio de la *Société Anonyme Belge pour le Commerce du Haut-Congo*, la principal compañía encargada de la explotación de esta parte de África, perteneciente al rey Leopoldo II de Bélgica. De ese viaje regresa a Londres enfermo y trayendo consigo un diario que, años más tarde, le servirá de inspiración para escribir su novela más importante.

Siguiendo una estructura de relato enmarcado, el texto se abre con un primer narrador innominado que nos ubica en contexto: una embarcación llamada Nellie que se encuentra detenida en el Támesis esperando el cambio de marea. En ese marco, uno de los marineros de nombre Marlow comienza a contar un relato a la tripulación del barco y, en consecuencia, a los lectores, sobre el viaje que realizó por el río Congo en busca de un extraño personaje llamado Kurtz.

En la “Nota del autor” que acompaña la segunda edición británica de la novela, publicada por J. M. Dent quince años después de la primera edición, Conrad refiere al capitán Marlow como un personaje central en su narrativa que está presente como narrador tanto en *Corazón de las tinieblas* como en *Youth* (1898), *Lord Jim* (1899) y *Chance* (1913):

Los orígenes de ese caballero (hasta donde yo sé, nadie ha insinuado que no lo fuera) han sido objeto de algunas especulaciones literarias de, me alegra decirlo, naturaleza amigable (...). Uno pensaría que soy la persona adecuada para arrojar luz sobre el asunto; pero en verdad encuentro que no es tan fácil. Es agradable recordar que nadie lo acusó de propósitos fraudulentos o lo menospreció por charlatán; pero aparte de eso, se supuso que él fue todo tipo de cosas: una pantalla inteligente, un simple dispositivo, un ‘alguien que hacía de’, un espíritu familiar, un ‘fantasma’ que susurraba’. (Fondebrider, 2021, p. 19)

Jorge Fondebrider (2021) habla de *álter ego* literario, de una voz narrativa que le daba a Conrad libertad para decir aquello que no se permitía: “Él aparece en mis horas de soledad cuando, en silencio, unimos nuestras cabezas en gran consuelo y armonía; pero cuando nos separamos al final de un cuento, nunca estoy seguro de que no sea por última vez” (p. 20).

A su vez, al interior de la novela, es el narrador innominado quien reflexiona sobre la figura de Marlow como narrador del relato enmarcado:

Las historias de los marinos poseen una simplicidad directa, cuyo significado cabe en la cáscara rota de una nuez. Pero Marlow no era como todos (si se exceptúa su propensión a contar historias), y, para él, el significado de un episodio no estaba adentro, en el interior, sino afuera, envolviendo el relato, del mismo modo que el resplandor circunda la luz, como esos halos neblinosos que a veces se hacen visibles por la iluminación espectral de la luz. (Conrad, 2021, pp. 42-43)

Sergio Pitol (1996) parte de esta idea, en su “Introducción” a la novela, para explicar el estilo narrativo del autor:

Conrad utiliza constantemente la idea de envoltorios semánticos, historias que se desvelan como un juego de muñecas rusas pero invertidas, empujando las ideas hacia fuera y no hacia dentro. Los temas se envuelven en otros temas; muchas voces son dichas en boca de otros personajes: Marlow con Kurtz, y a su vez con el narrador que nos habla de Marlow, y que presentó al principio la escena introductoria. Mucho del significado del relato no está en el centro del libro sino en su periferia, “en el resplandor que circunda su luz”. (p. 149)

Así, el discurso de Marlow, es decir, el relato enmarcado, comienza por la periferia. Se desplaza a la antigüedad, para narrar dos historias imaginarias. La primera narra el viaje de un comandante romano a bordo de un trirreme al que envían desde el Mediterráneo al norte para cruzar, luego, por tierra la Galia y ponerse al mando de un grupo de legionarios. Allí encuentra “bancos de arena, ciénagas, bosques, salvajes, poco para comer que fuera apto para un hombre civilizado, nada para beber salvo el agua del Támesis” (Conrad, 2021, pp. 44-45). La segunda cuenta la historia de un joven ciudadano de toga que llega a esas tierras con el objetivo de restablecer su fortuna:

Desembarca en un pantano, marcha a través de bosques, y en algún puesto interior siente el salvajismo. Lo rodea el mayor salvajismo: toda esa vida misteriosa y silvestre que se agita en el bosque, en las selvas, en los corazones de los hombres salvajes. No hay ninguna iniciación en tales misterios. Tiene que vivir en medio de lo incomprensible que también es detestable. Y que también ejerce una fascinación que va a actuar sobre él. (p. 45)

Según Cedric Watts (2012), podemos anticipar en estos dos *sketches* las experiencias que el propio Marlow va a contar: con el primero, de su propio viaje por el Congo; con el segundo, lo que va a representar Kurtz en el corazón de África.

Marlow, entonces, se vuelve a la primera persona para comenzar el relato de lo que será el centro de la novela:

cSupongo que se acordarán de que, por un tiempo, fui marino de agua dulce.
Ahí supimos que estábamos condenados, desde antes de que empezara a bajar la marea, a oír una
de las experiencias inconcluyentes de Marlow. (Conrad, 2021, p. 47)

En este punto, el primer narrador se convertirá en oyente del relato enmarcado pero no sin antes advertirnos de la particularidad en la forma de contar de su compañero al que ya conoce como narrador de historias. Vemos así que, si bien para 1890 el uso del relato enmarcado no es una novedad en sí misma, la superposición de planos y la construcción del punto de vista es lo que hace singular la forma que construye Conrad. El personaje de Marlow resulta ser un narrador en primera persona limitado, “inconcluyente” como dice el primer narrador; sólo cuenta lo que él oyó, vio, e interpretó de los hechos. Frente a la preeminencia del narrador omnisciente de gran parte de las novelas decimonónicas, la mirada restringida de Marlow cuestiona la posibilidad de totalidad u objetividad y presenta una realidad subjetiva e interpretada a partir de una mirada particular.

Marlow, entonces, da inicio al relato enmarcado: “Para entender el efecto que esto tuvo en mí, deben saber cómo es que llegué hasta allí, lo que vi, cómo remonté ese río hasta el lugar en el que encontré a ese pobre tipo” (p. 48). Ese pobre tipo es Kurtz y nos iremos acercando a él poco a poco y a través de la mirada de diferentes personajes con los que Marlow conversa durante su viaje al interior del Congo. Es decir, como sucedía con la Daisy Miller de Henry James, nunca accedemos a la interioridad, a los sentimientos ni a percepciones de Kurtz ya que nunca ocupa el rol de narrador. No hay otro punto de vista que el de Marlow que, a su vez, nos llega mediado por el primer narrador. Y, a pesar de que Marlow, en reiteradas ocasiones, diga que no comprende o que le es imposible explicar lo que experimentó, es quien recoge lo que otros han dicho y opinado sobre este extraño hombre:

Kurtz, el misterioso protagonista de la novela conradiana, llena el libro con su leyenda, y casi al final, en una breve parte, con su aparición y su muerte. Su figura aparece fragmentada y los fragmentos casi nunca concuerdan. Se nos dice que es uno de los avanzados del progreso, instalado en una estación de recolección de marfil en el corazón del Congo. Un joven brillante a quien se le augura en Bélgica un futuro extraordinario. Se le concibe como un joven ardientemente idealista capaz de introducir la civilización, la prosperidad y el progreso hasta los pliegues más recónditos de ese continente aún no conocido por entero. Un cruzado de las causas más nobles, un fiero caudillo de la filantropía, y, a la vez, el director de la estación comercial que ha producido los más extraordinarios resultados económicos. (Pitol, 1996, p. 13)

En el relato de Marlow, entonces, el primero en nombrar a este extraño personaje es el contador principal de la Compañía. El barco se detiene por diez días en la primera Estación y allí este sujeto blanco “vestido de una manera tan inesperadamente elegante” (p. 75) le comunica que Kurtz es “un agente de primera clase” y “una persona muy notable” que estaba “en ese momento a cargo de un puesto comercial, uno muy importante, en el verdadero país del marfil, ‘en su mismísimo extremo. Nos manda la misma cantidad de marfil que la de otros puestos comerciales juntos...’” (p. 77-78). Y, antes de reanudar su viaje, cuando va a despedirse, el contador le asegura que Kurtz: “va a llegar lejos, muy lejos (...) No va a faltar mucho para que Mr. Kurtz sea alguien en la Administración. Los de arriba... el Consejo de Europa, sabe... quieren que sea así” (p. 79).

La siguiente referencia la recoge Marlow cuando llega, luego de una caminata de 32 kilómetros, a la Estación Central. Allí se entera de que su barco ha naufragado y se propone repararlo para continuar con su viaje. Con tal fin, se entrevista con el Director de la Compañía, quien le cuenta “rumores de que una Estación importante estaba en peligro y de que su jefe, Mr. Kurtz, estaba enfermo” (p. 86). Marlow le cuenta que ya había escuchado hablar de él en la costa:

‘¡Ah! ¿Así que hablan de él por ahí?, murmuró para sí. Luego empezó nuevamente a asegurarme que Mr. Kurtz era el mejor agente que tenía, un hombre excepcional, de la mayor importancia para la Compañía, por lo tanto yo podía entender su preocupación. Estaba, dijo, ‘muy, muy intranquilo’. Ciertamente, no se quedaba quieto en la silla, y exclamó: ‘¡Ah! Mr. Kurtz’, y quebró la barrita de lacre pareciendo perplejo por el accidente. (p. 86)

Durante una de las tantas noches que Marlow pasó allí, vio cómo un cobertizo estallaba en llamas y, al acercarse, es testigo de una conversación entre dos hombres: “Oí que pronunciaban el nombre de Kurtz, luego las palabras ‘sacar ventaja de este desafortunado accidente’. Uno de los hombres era el director.” (p. 88). El otro era un joven agente de primera clase con el que Marlow nunca había conversado pero sabía que decían que era un espía del director.

En este punto comienza a visibilizarse una trama de complot de la cual Marlow es testigo:

Mataban el tiempo murmurando e intrigando unos contra otros de manera estúpida. En esa Estación había clima de conspiración, pero, claro, no pasaba de eso (...). El único sentimiento real era el deseo de ser nombrado en un puesto comercial donde hubiera marfil, como para ganar un porcentaje. Intrigaban, se difamaban y se odiaban unos a otros por eso, pero si se trataba de mover un dedo, ah, no” (p. 89).

Más adelante, Marlow visita al joven agente en su choza y ante la pregunta sobre Kurtz, el joven afirma que “es un prodigio (...). Es un emisario de la compasión, la ciencia, el progreso, y el diablo sabe cuántas cosas más. Para dirigir la causa que nos ha sido confiada por Europa (...), queremos, por así decirlo, mayor inteligencia, mayor comprensión, dedicación exclusiva.” (Conrad, 2021, pp. 91-92). Y más adelante: “Hoy es el jefe de la mejor Estación. El año que viene va a ser Director Asistente. Dos años más y...” (p. 92). Sin embargo, esos puntos suspensivos ponen en duda todas sus afirmaciones. La vacilación de este personaje nos permite pensar que el destino de Kurtz quizás no sea mejor, que no hay mejora posible en un espacio como ese. De este modo, en el final de la primera parte, Marlow afirma que “tenía curiosidad de ver si ese hombre, que había venido equipado con ideas morales de algún tipo, llegaría a la cúspide después de todo, y qué es lo que haría cuando estuviera allí” (p. 102).

En la segunda parte y la siguiente, un nuevo personaje le cuenta a Marlow su versión sobre quién es Kurtz. El hombre es un joven ruso vestido con un traje remendado que remite a un arlequín. En su discurso se advierte una fascinación hacia Kurtz a la vez que una sentida renuencia. Le refiere que los nativos no querían que se fuera de allí, que Kurtz era un gran orador con el cual no se hablaba sino al que se escuchaba. Pero pronto aparece en su discurso el lado más brutal de este extraño sujeto. Ante la pregunta de Marlow acerca de la sorprendente sumisión de los nativos frente al saqueo del marfil, el arlequín le responde:

Llegó a ellos con truenos y relámpagos, ¿sabe?... Y ellos nunca habían visto nada como eso...y era terrible. Él podría ser terrible. No se puede juzgar a Mr. Kurtz de la manera en que uno juzgaría a un hombre común. No, no, ¡no! Mire, y solo para que se haga una idea, no me molesta decírselo, pero un día quiso dispararme a mí también; no lo juzgo. (p. 156)

Poco a poco comienza a advertirse una figura contradictoria en Kurtz. De él se dice de todo: que es un genio, un sádico, un loco, un codicioso, un sabio, un hombre que sufre. Y cuando Marlow finalmente lo conoce, siente esa ambivalencia. En un comienzo considera que está falto de juicio y que lo que el director llama “método irracional” (p. 166), en relación con los modos para extraer el marfil, es ausencia total de método. Sin embargo, dos páginas más adelante, Marlow promete salvar la reputación de Kurtz, como si su voz lo hubiera hipnotizado. Lo que se advierte en este punto es la aparición de lo que la crítica llama la “moral del barco”, es decir, una escala de valores forjada en la experiencia de la dura vida en el mar o la naturaleza. En nombre de los valores supremos de la jerarquía, el compañerismo y la lealtad, Marlow se impone el deber de salvar la reputación de Kurtz.

Es así que, en su lecho de muerte, Kurtz le entrega a Marlow una serie de papeles para evitar que terminen en las manos del director y este se compromete a guardarlos. Las últimas palabras de Kurtz antes de morir, “El horror, el horror” (p. 179), quedan grabadas en su memoria. Y cuando, en la escena

final, va a visitar a la prometida de Kurtz le miente y le dice que lo último que su amado dijo fue su nombre. Este accionar de Marlow resulta interesante para un análisis sobre su figura como narrador porque vemos cómo es capaz de modificar un relato con el fin de generar un determinado efecto en sus oyentes. Es decir, reafirma que es un narrador poco confiable.

Pero, ¿qué quiso decir Kurtz realmente? Para la crítica, estas palabras se constituyen como la clave para ahondar en la opacidad del relato por su imprecisión y amplitud de interpretaciones ya que significan, tanto para Marlow como para Kurtz, diferentes cosas en distintos momentos. Y en ese sentido, resulta interesante que la palabra esté repetida, como si el horror se duplicara.

Por un lado, entonces, podríamos relacionarlas con las apreciaciones de Marlow durante sus días de viaje por el río Congo cuando dice:

La tierra no parecía terrenal. Estamos acostumbrados a verla como la forma encadenada de un monstruo conquistado pero allí... allí uno podía ver una cosa monstruosa y libre. No era terrenal y los hombres eran... No, no eran inhumanos. Bueno, ya saben, eso era lo peor... la sospecha de que no eran inhumanos. Llegaban lentamente a uno. Aullaban y saltaban y giraban y hacían muecas horribles, pero lo que asustaba era pensar en su humanidad —como en la propia—, pensar en el remoto parentesco de uno con ese salvaje y apasionado griterío. Espantoso. (p. 116)

Esta cita es el centro de la argumentación de Chinua Achebe (2014) en su ensayo "Una imagen de África: racismo en *El corazón de las tinieblas* de Conrad", publicado originalmente en 1977. Allí, el escritor nigeriano afirma que "Conrad vio y condenó la maldad de la explotación imperial pero fue extrañamente inconsciente del racismo en el que afilaba sus dientes de hierro" (Achebe, 2014, p. 25). Esta idea se apoya en las constantes descripciones inhumanas de los nativos a través de una insistencia en negarles el lenguaje.

Sin embargo, la tesis es debatida por Cedric Watts (2012), crítico no africano, quien argumenta que la novela está escrita de forma irónica ya que los que parecen civilizados no lo son. Esto se puede interpretar a partir del cuadro que observa Marlow en la cabaña del joven agente: "un pequeño boceto al óleo, sobre una tabla, que representaba a una mujer envuelta en telas y con los ojos vendados, que llevaba una antorcha encendida" (Conrad, 2021, p. 90-91). La pintura la había hecho Kurtz un año antes mientras esperaba en esa Estación el traslado a su puesto comercial y para Watts la imagen representa un símbolo irónico ya que muestra la idea de que el avance de la civilización en África carece de visión y por eso la

mujer lleva los ojos vendados.⁴³ Así, la novela ahondaría sobre la cuestión acerca de quiénes son realmente los bárbaros, haciéndonos ver que lo que se presenta como la civilización no es más que una forma de salvajismo civilizado europeo⁴⁴. Y las últimas palabras de Kurtz permiten esa lectura. Según Watts, Marlow interpreta este juicio de distintas maneras: como una condena de sus acciones corruptas por lo que es “una afirmación, una victoria moral” (Conrad, 2021, p. 182); como el haber sucumbido a tentaciones horribles pero a la vez deseables, “la extraña mezcla de deseo y odio” (p. 181); finalmente, como el hecho de considerar horrible la naturaleza interior de toda la humanidad y por extensión, todo el universo, “su mirada fija (...) que era lo bastante amplia como para abarcar todo el universo, lo suficientemente aguda como para penetrar en todos los corazones que latían en la oscuridad. Él había recapitulado y había juzgado. ‘¡El horror!’” (p. 181-182). Ante esto, Marlow se queda callado:

Estuve a un paso de la última oportunidad de pronunciarme, y descubrí, de manera humillante, que probablemente no tenía nada que decir. Esa es la razón por la que afirmo que Kurtz era un hombre extraordinario. Él tenía algo que decir. Él lo dijo”. (p. 181)

En este punto del relato, Marlow narrador y Marlow personaje parecen desdoblarse. Por un lado, tenemos el *racconto* de la agonía que atraviesa Marlow luego de la muerte de Kurtz: “Y después casi tuvieron que sepultarme a mí” (p. 181). Por el otro, aparece el narrador interno dirigiéndose a su auditorio frente al que reflexiona y, a la vez, pone en duda su propia reconstrucción de los hechos: “No, no me enterraron, aunque hay un periodo de tiempo que recuerdo de manera borrosa, como un asombro trémulo, como haber pasado a través de algún mundo inconcebible en el que no había ni esperanza ni deseo” (p. 182).

Para Michael Valdez Moses (2007) detenerse en este narrador que refiere ciertas imagerías borrosas y oníricas resulta un elemento central para pensar en Conrad como un escritor modernista. En su artículo “Disorientalism: Conrad and the Imperial Origins of Modernist Aesthetics”, se detiene en el corazón de la novela, es decir, justo en la segunda parte: mientras el buque a vapor navega a través del río Congo y

⁴³ Achebe también deja asentada su postura en relación con este punto: “Podría alegarse, por supuesto, que la actitud hacia los africanos en *El corazón de las tinieblas* no es de Conrad sino de su narrador ficticio, Marlow, y que, lejos de refrendarla, Conrad podría estar sometiéndola a ironía y crítica. De hecho, Conrad parece esforzarse considerablemente para crear capas de aislamiento entre él y el universo moral de su narración. Tiene, por ejemplo, un narrador detrás de un narrador. El narrador principal es Marlow, pero su relato nos llega a través del filtro de una segunda persona, que está en la sombra. Pero si la intención de Conrad es trazar un *cordon sanitaire* entre él y el malestar moral y psicológico de su narrador me parece que su cuidado es totalmente desaprovechado porque se niega a insinuar, clara y adecuadamente, un marco de referencia alternativo por el cual podamos juzgar las acciones y opiniones de sus personajes. No hubiera estado fuera del poder de Conrad hacerlo, si lo hubiera considerado necesario” (2014, p.18).

⁴⁴ En este punto resulta central volver a los dos sketches que presenta Marlow al inicio de su narración. En ellos, dos hombres civilizados —un comandante romano y un joven ciudadano honesto de toga— se enfrentan con el salvajismo de las islas británicas. En relación con este pasaje comenta José Luis De Diego (2024): “La inversión es clara: hace años, otros eran los civilizados y nosotros los bárbaros; a la vuelta de los siglos, ahora nosotros somos los civilizados y otros los bárbaros: los romanos en el Támesis se transformaron en los británicos en el Congo” (p. 407).

una espesa niebla cae sobre la tripulación. En ese momento, Marlow experimenta un vértigo extremo y una radical desorientación. Según el crítico, esta escena de aturdimiento, perplejidad o confusión experimentada por un personaje se repite, con sutiles variaciones, en una serie de textos canónicos del modernismo, como por ejemplo: la experiencia traumática de la señora Moore y Adela Quested en las cuevas Marabar en *Pasaje a la India* (1924) de Forster; la mentalidad autista de Benji en el comienzo de *El sonido y la furia* (1929) de Faulkner, la psicología devastada por la I Guerra Mundial del veterano Septimus Warren Smith en *La señora Dalloway* (1925) de Woolf, el episodio de “Circe” en *Ulises* (1922) de Joyce o Anna Morgan saliendo de la anestesia después de un aborto en *Viaje a la oscuridad* (1934) de Jean Rhys.

Si la experiencia de oscuridad, de alienación radical, de vértigo psicológico y desorientación emocional se convierte en un topos de la narrativa modernista, nos corresponde preguntarnos si importa que Conrad establezca el texto original [ur-text] de lo que se convertirá en una escena modernista genérica, incluso obligatoria, no en un centro cosmopolita o en una ciudad irreal de la Europa moderna, sino en una zona aparentemente “incivilizada”, periférica y decididamente no europea del África imperial. (Valdez Moses, 2007, p. 44)

Resulta interesante este análisis porque discute ciertos supuestos críticos predominantes que tienen que ver con el origen urbano de la estética modernista europea. Sin ir más lejos, podemos referirnos al capítulo “Las ciudades del modernismo” del clásico libro de Malcolm Bradbury y James McFarlane. Dice Bradbury:

En muchos aspectos, la literatura del modernismo experimental que surgió en los últimos años del siglo XIX y se desarrolla hasta el presente fue un arte de las ciudades, especialmente de las ciudades políglotas, las ciudades que, por diversas razones históricas, habían adquirido una gran actividad y gran reputación como centros de Intercambio intelectual y cultural. En estas capitales culturales, a veces, pero no siempre las capitales políticas nacionales, en toda Europa, una atmósfera ferviente de nuevos pensamientos y nuevas artes se desarrollaron (...). Por supuesto, tales ciudades eran más que lugares de encuentro accidentales y puntos de cruce. Eran ambientes generativos de las nuevas artes (...) Pero también eran, a menudo, entornos de novela, que conllevaban dentro de sí mismos la complejidad y la tensión de la vida metropolitana moderna, que tan profundamente subyace a la conciencia y la escritura modernas. (1997, p. 96)

Así, Conrad se establece no sólo como un escritor que experimentó con el punto de vista y la focalización, como lo hizo también Henry James, sino que, además, su trabajo con la desorientación del

narrador⁴⁵ permite considerarlo un precursor de la narrativa modernista que llevó a los escritores del siglo XX a pensar al sujeto cosmopolita y las diversas problemáticas que lo atraviesan en el espacio de la ciudad.

Si bien Chinua Achebe, desde un posicionamiento de lecturas post-colonialistas, cuestiona la centralidad de Conrad en el canon de la literatura inglesa por considerarlo un escritor racista, el breve repaso que aquí hemos esbozado no hace más que mostrar la relevancia que la forma en la narrativa del fin de siglo tiene sobre las interpretaciones que críticos y lectores han construido a lo largo de los años.

Referencias

- Achebe, Chinua (2014). "Una imagen de África: racismo en *El corazón de las tinieblas* de Conrad" en: *Tabula Rasa*, Vol., núm.20, pp.13-25 [Consultado: 2 de Abril de 2024]. ISSN: 1794-2489. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39631557001>
- Auerbach, Erich (1996). "La media parda" en: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de cultura económica, pp. 493-521.
- Blackmur, Richard P. (1934). *The art of the novel: Critical Prefaces by Henry James*. New York & Londres: Scribner's.
- Bradbury, Malcom (1996). "The Cities of Modernism" en: Bradbury, M. y J.McFarlane. *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. London: Penguin, pp. 96-103.
- Cashford, Jules (2005). "Joseph Conrad: homo dúplex" en: Conrad, J. *El copartípe secreto*. Barcelona: Atalanta, pp. 79-126.
- Conrad, Joseph (2021). *Corazón de las tinieblas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Costa Picazo, Rolando (2005). "Introducción" en: James, Henry. *Los papeles de Aspern*. Buenos Aires: Colihue, pp. 7-26.
- De Diego, José Luis (2024). "¿Cómo se relaciona la literatura con los conflictos culturales?" en: *¿A qué llamamos literatura? Todas las preguntas y algunas respuestas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 359-423.

⁴⁵ Sobre este punto resulta interesante referir también que el tema de la desorientación del narrador puede advertirse en *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, novela que fue publicada en 1898, solo un año antes de *Corazón de las tinieblas*.

- Draper, R. P. (1969). "Death of a hero? Winterbourne and Daisy Miller" en: *Studies in Short Fiction*, 6.5: pp. 601–608.
- Eagleton, Terry (2009). *La novela inglesa. Una introducción*. Madrid: Akal.
- Fletcher, John y Malcolm Bradbury (1991). "The Introverted Novel" en: Bradbury, Malcolm y McFarlane, James. *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. London: Penguin Books. Pp. 394-415.
- Fondebrider, Jorge (2021). "Introducción" en: Conrad, Joseph. *Corazón de las tinieblas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, pp. 7-27
- James, Henry (1986). *Daisy Miller*. London: Penguin Books.
- Mizruchi, Susan (2021). *Henry James. A very short introduction*. New York: Oxford University Press.
- Moore, Geoffrey (1986) "Introduction" en: James, Henry. *Daisy Miller*. London: Penguin Books, pp. 7-38.
- Pitol, Sergio (1996). "Invitación a la lectura" en: Conrad, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Madrid: Libros del Zorro Rojo, pp. 7-15.
- Said, Edward (2018). "Dos visiones en *El corazón de las tinieblas*" en: *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Debate, pp. 60-76.
- Schwartz, Daniel (1995). *The transformation of the English novel, 1890-1930. Studies in Hardy, Conrad, Joyce, Lawrence, Forster and Woolf*. Chippenham: Palgrave Macmillan.
- Valdez Moses, Michael (2007). "Disorientalism: Conrad and the Imperial Origins of Modernist Aesthetics" en: Begam, Richard y Valdez Moses, Michael. *Modernism and Colonialism. British and Irish Literature, 1899–1939*. Estados Unidos: Duke University Press, pp. 43-69.
- Wadsworth, Sarah (2008). "What Daisy Knew: Reading Against Type in *Daisy Miller: A Study*" en: Zacharias, Greg W. *A Companion to Henry James*. West Sussex: Blackwell Publishing Ltd., pp. 32-50.
- Watts, Cedric (2012). *Conrad's Heart of Darkness. A Critical and Contextual Discussion*. New York: Rodopi.
- Woolf, Virginia (1980). "El señor Bennett y la señora Brown" en: *La torre inclinada y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, pp. 21-46.

CAPÍTULO 3

La narrativa breve en los tiempos modernos

María Eugenia Pascual

El siglo XX trajo un nuevo arte que implicó una ruptura con la tradición anterior, pero esta ruptura no fue abrupta. Durante los primeros años abundaron las obras que conservaban rasgos de la narrativa del siglo XIX y que a su vez innovaban en materia de técnica. Este fue el caso de gran cantidad de los relatos cortos que se publicaron en las primeras décadas del siglo pasado.

Para ejemplificar este proceso, en el presente capítulo se trabajará un corpus de relatos compuestos por “Eveline”, “La casa de huéspedes”, “Una pequeña nube” y “Un caso doloroso” que forman parte de *Dublineses* de James Joyce; “Felicidad”, “Fiesta en el jardín”, “La lección de canto” y “La casa de muñecas” de Katherine Mansfield y “Crisantemos”, “Flavia”, “El biscocho rosa” y “El regreso” de Elisabeth Bowen. En esta selección de relatos –acotada si tenemos en cuenta la cantidad de autores y textos que se publicaron en las primeras décadas del siglo XX– nos centraremos en algunos recursos que dan cuenta de un incipiente cambio respecto de lo que podría denominarse “narrativa tradicional”. El trabajo con el discurso indirecto libre, la diversidad en el punto de vista y los elementos de carácter simbólico se presentan como algunas de las características de los textos del corpus que justifican su selección.

Por otro lado, resulta importante destacar el rol del lector para el relato breve modernista. Un aspecto innovador de estos textos se relaciona con la creciente responsabilidad activa del lector quien, según Bader (1945), debe completar la información que no se manifiesta textualmente (Head, 1992). De este modo se erige en un lector activo en relación a cierta pasividad receptiva que se le endilga al lector de la novela decimonónica, puesto que la intensidad y la artificialidad que caracterizan a la *short story* demandan una lectura mucho más atenta.

Antes de comenzar el análisis del corpus consideramos pertinente revisar algunos problemas en torno al modernismo. Críticos como Malcolm Bradbury y James McFarlane plantean la dificultad que existe a la hora de definirlo como movimiento estético, y reconocen que un rasgo característico sería no entender la producción artística como imitación (Bradbury; McFarlane, 1991). Por su parte David Lodge dirá que, en el caso de la literatura, el intento por captar la realidad lleva al escritor “al otro costado del realismo.” (1982, p. 5) El modernismo intentaría captar en todo caso “la naturaleza caótica y problemática de la experiencia subjetiva” (Lodge, 1982, p. 5) Otro rasgo típico que los novelistas y cuentistas de este período incorporan

son los recursos y estrategias de la poesía simbolista. Como resultado de esto, este movimiento se caracteriza por la experimentación en cuanto a lo formal y por aspirar a acercarse a la condición de la música (Lodge, 1982, p. 6).

En este sentido, la *short story* durante este período incluye características esenciales de la novela modernista por su tratamiento de la acción limitada y el lapso de tiempo que trabaja⁴⁶ (Head, 1992). El mejor ejemplo quizás se manifieste con “Mrs. Dalloway in Bond Street” como germen de la novela *Mrs. Dalloway* (1925) de Virginia Woolf.⁴⁷ Para Head la *short story* será la forma que se desarrollará con la emergencia del movimiento ya que por su extensión narra la naturaleza episódica y por momentos caótica de la experiencia a comienzos del siglo XX, y algunos recursos como la elipsis y la ambigüedad se presentarán como típicos.

Dublineses o la parálisis de Irlanda

En 1914, luego de diez años de complejas negociaciones con más de un editor, fue publicado *Dublineses*, un conjunto de relatos que James Joyce pensó como una serie de “epifanías” que caracterizaban a los habitantes de la ciudad capital de Irlanda. Con esta obra la intención del autor –según el mismo Joyce– era mostrar la parálisis de los habitantes de la ciudad y de todo el país. Los primeros relatos fueron publicados en *The Irish Homestead* en 1904 y la primera versión del contario ya estaba lista en 1905. El tono crítico de la obra y el temor a la reacción de los lectores postergaron su edición. Por otro lado, debemos recordar que en ese momento un grupo importante de escritores formaban parte de lo que se llamó el “Renacimiento irlandés” que reivindicó la tradición celta, su lengua, sus mitos y el espacio rural.⁴⁸ El joven Joyce reaccionó contra este movimiento puesto que él consideraba que había que “europeizar Irlanda” (Galván, 1994, p. 15) Para él, sus conciudadanos se caracterizaban por su religiosidad, mediocridad y prejuicios y sin dudas su primera obra se centra en estos puntos no sólo para mostrarlos sino también para cuestionarlos.⁴⁹

⁴⁶ La novela como género para el modernismo ha captado la atención de la crítica y del público lector. La idea del presente capítulo es marcar la relevancia del relato corto dentro de este movimiento estético.

⁴⁷ En ese cuento Woolf describe el paseo de Mrs. Dalloway en la calle Bond en la búsqueda de un par de guantes; el argumento del relato se resume en esta breve línea. Por su parte, la novela narra todo un día en la vida de la protagonista. A lo largo del texto el lector tendrá acceso a los pensamientos de Mrs. Dalloway y de otros tantos personajes durante la jornada en la que dará una fiesta en su casa por la noche.

⁴⁸ El “*Irish revival*” en inglés fue un movimiento estético del que W. B. Yeats fue uno de sus mayores exponentes. Surgió en un momento de crecimiento del nacionalismo irlandés y reivindicaba los orígenes y costumbres celtas.

⁴⁹ De hecho, Joyce abandonó Irlanda en 1904 y sólo volvió en dos oportunidades por breves lapsos de tiempo. Vivió en Trieste, Pola y Roma entre otras ciudades del continente.

En una carta de 1906 a Grand Richards, uno de sus editores, Joyce estableció una división entre los relatos que toman la niñez, la adolescencia, la vida adulta y finalmente los que se centran en la vida social. Del corpus que nos hemos propuesto leer críticamente sólo trabajaremos cuatro de estos textos en los que se describe en profundidad a los personajes, se trabaja con el punto de vista y se incluye el discurso indirecto, recursos que en la valoración de Dominique Head (1992) caracterizan a la narrativa breve modernista. Si bien Joyce experimenta con estas técnicas que lo acercan a los textos de Flaubert o a los de Chejov, lejos está todavía de la ruptura con la narrativa tradicional que presentan obras como *Retrato del artista adolescente* (1916) y *Ulises* (1922).⁵⁰

En el primer relato elegido, “Eveline”, tenemos como protagonista a una joven oprimida por la situación familiar y laboral. El relato comienza con el personaje que mira a través de la ventana mientras espera que llegue la hora del encuentro con Frank, un joven marinero con quien ha mantenido una relación oculta. Las casas del vecindario le recuerdan el otrora campo de juegos donde pasaba las tardes con sus hermanos y vecinos. Todo ha cambiado, algunos se marcharon y otros han muerto.

Eveline observa los objetos en su casa, objetos de los cuales nunca imaginó separarse. A pesar de la decisión que ha tomado, los pensamientos de la joven muestran dudas ya que piensa con nostalgia la limpieza diaria. De este modo, el relato se anticipa a la decisión final del personaje de permanecer en Irlanda. El recuerdo de la agonía de su madre y de los maltratos sufridos por parte del padre la ponen en alerta. Sin embargo, la parálisis caracteriza el final del cuento.

Eveline ha quedado a cargo de sus hermanos pequeños luego de la muerte de la madre y convive con un padre alcohólico extremadamente violento. El temor de reproducir la historia de sufrimiento de su madre la empuja a planear el escape. Sin embargo, en el momento de subir al barco la joven se paraliza:

Una campana sonó sobre su cabeza. Sintió que él la cogía de la mano.

—¡Ven!

—¡No! ¡No! ¡No! Era imposible. Sus manos se agarraron frenéticamente al hierro. Su grito de angustia brotó de entre los mares. (Joyce, 2014, p. 48)

Esta parálisis es la que caracterizará a muchos de los personajes de *Dublineses*. Para Joyce los habitantes de Dublín no pueden escapar a su destino de sufrimiento. Eveline intenta escapar, frente a un futuro incierto ganan la parálisis y la repetición monótona.

En relación a la técnica narrativa, el cuento trabaja descripciones que generan un clima de tensión en detrimento de las acciones de los personajes. El punto de vista es el de Eveline y el narrador nos conduce

⁵⁰ La versión final de *Dublineses* cuenta con quince relatos- el autor agregó tres más a la versión de 1905. Se caracterizan por las descripciones de los espacios y los personajes que se acercan al naturalismo decimonónico y la falta de acción para darle lugar a lo cotidiano. Este punto fue motivo de críticas luego de la primera edición en inglés. Detrás de esta aparente falta de acción se presentan las problemáticas que Joyce pretendía mostrar.

a los pensamientos y recuerdos de la joven y de ese modo el lector revive sus miedos y la opresión que experimenta a diario el personaje. A través de su mirada vemos el fastidio con su jefa: “–Señorita Hill, ¿no ve que estas señoras están esperando? Vamos, señorita Hill, ¡Muévase! No derramaría muchas lágrimas por dejar los almacenes.” (Joyce, 2014, p. 44); el temor a su padre y la pavora por terminar como su difunta madre.⁵¹

Podría decirse que el narrador en tercera persona desde el punto de vista de Eveline le muestra al lector desde un primer momento la duda que aqueja al personaje. A pesar de los maltratos de su padre piensa que se está poniendo viejo y que la echará de menos; los objetos cotidianos de la sala a los que les ha sacado el polvo reciben una mirada cargada de nostalgia y la promesa de mantener a la familia unida que le hizo a su madre antes de morir regresa a su memoria a través de la música del organillo que suena en la avenida. Esa misma melodía sonaba la noche en que su madre murió luego de una vida llena de sufrimientos y sacrificios. Ese recuerdo la alertará sobre sus propios pesares, pero se impondrá la promesa a su madre. Estos son algunos de los puntos que sirven como indicio de la resolución final del cuento.

El segundo relato seleccionado es “Una pequeña nube” y, al igual que “Eveline”, narra la historia de un personaje paralizado: un empleado administrativo con aspiraciones a poeta, asfixiado por la rutina laboral, pero fundamentalmente por su familia. El cuento describe el encuentro entre el pequeño Chandler con un antiguo amigo luego de ocho años de ausencia. Gallaher vuelve a Dublín como un periodista consagrado, o al menos así se presenta a los ojos del pequeño Chandler, que ha visto el mundo y que disfruta de los placeres de la buena vida:

Sentía vivazmente el contraste entre su propia vida y la de su amigo, y le parecía injusto Gallaher era su inferior por nacimiento y educación. Little Chandler estaba seguro de que podría hacer algo mejor de lo que su amigo había hecho o pudiera llegar a hacer, algo mejor que el mero periodismo hortera, si tan sólo le dieran la oportunidad. (Joyce: 2014, p. 97)

De regreso a su casa el pequeño Chandler reflexiona sobre el encuentro con su amigo del que sólo le ha quedado un sabor amargo. Su vida profesional y personal le resultan frustrantes. Intenta leer poesía, pero el llanto de su pequeño hijo se lo impide: “Era inútil. No podía leer. No podía hacer nada. Los lamentos del niño le taladraban los tímpanos ¡Era inútil, inútil! Estaba prisionero de por vida. Sus brazos temblaron de cólera...” (Joyce, 2014, p. 101)

El texto termina con el enojo de la joven esposa quien lo ha dejado al cuidado de la criatura. A pesar de sus anhelos, el pequeño Chandler permanece callado frente a los reclamos de Mrs. Chandler.

⁵¹ Chris Baldick (2004, p.142) señala el trabajo con el discurso indirecto libre en este relato.

Del mismo modo, las ideas de parálisis y encierro caracterizan la vida de Mr. Doran, el protagonista de “La casa de huéspedes”. Este relato se presenta dividido en tres partes; cada una de ellas se corresponde con un personaje. Mrs. Mooney es la dueña de una pensión de dudosa fama. Vive junto a sus hijos Polly y Jack luego de haber anulado su matrimonio con el violento Mr. Mooney. A pesar de su mala experiencia está decidida a casar a su hija sin importar con quién y se le presenta la oportunidad con uno de sus inquilinos. La primera parte del relato trabaja el punto de vista de la matrona y, como lectores, tenemos acceso a sus pensamientos e intenciones. La caracterización de este personaje es precisa: “Trataba los problemas morales como un cuchillo trata la carne...” (Joyce, 2014, p. 76)

En la segunda parte del relato sucede algo similar ya que, en este caso, el texto está focalizado desde el punto de vista de Mr. Doran, un empleado de un tradicional despacho de vino católico, huésped de la señora Mooney, cuya relación furtiva con Polly pone en riesgo su estabilidad laboral y su libertad: “Todos sus largos años de trabajo desperdiciados por nada! ¡Toda su laboriosidad y diligencias tiradas por la ventana! (...) se había jactado de ser un librepensador y había negado la existencia de Dios ante sus compañeros de taberna” (Joyce, 2014, p. 79). Mr. Doran siente que ha caído en una trampa tendida por Polly. No la ama, la considera vulgar y sabe que su propia familia y amigos no la aceptarán.

El cuento describe los pensamientos de cada uno de los personajes durante la mañana de un día domingo en los instantes previos a la charla entre Mrs. Mooney y el Mr. Doran para fijar los pormenores de la boda entre la joven y el inquilino. Por último, el narrador se focaliza en Polly, quien aceptará sin cuestionamientos la unión con un hombre del cual no está enamorada. En este sentido, la joven, al igual que el señor Doran, también encarna la parálisis que el autor considera representativa de su país y a la que intenta cuestionar fuertemente.

En el caso de Polly, el lector tiene acceso a parte del acuerdo implícito entre la joven y su madre. Mrs. Mooney conoce la relación entre su inquilino y su hija y espera pacientemente el momento para intervenir. Polly sabe que su madre está al tanto de este vínculo, sin embargo, no la enfrenta abiertamente. Por último, al igual que en muchas *short stories* modernistas, el texto presenta un desafío para el lector ya que se cambia en dos oportunidades de punto de vista sin un narrador que introduzca este cambio al lector. En el siguiente fragmento se representa el pasaje desde el punto de vista de Mrs. Mooney al de Mr. Doran:

...Se levantó y se examinó en el espejo de la pared. La terminante expresión de su ancho rostro encarnado la satisfizo y pensó en algunas madres incapaces de encarrilar a sus hijas.

El señor Doran se encontraba realmente muy ansioso aquella mañana dominical. Había intentado afeitarse dos veces, pero la inseguridad de su mano le había obligado a desistir. (Joyce, 2014, p. 78, 79)

El cuarto relato que consideramos, “Un caso doloroso”, narra la historia del solitario Mr. Duffy, quien lleva una vida rutinaria y ordenada en una casa sombría: “No tenía compañeros ni amigos, ni iglesia ni creencias. Desarrollaba su vida espiritual sin comunión alguna con los demás, visitando a sus parientes en Navidad y acompañándolos al cementerio cuando fallecían.” (Joyce, 2014, p.132)

En el cuento se desarrolla la relación del protagonista con Mrs. Sinico una mujer que a pesar de estar casada lleva una vida solitaria, a quien Duffy conoce en un concierto. El capitán Sinico “había eliminado tan sinceramente a su mujer de la galería de sus placeres que era incapaz de sospechar que alguien pudiera interesarse en ella” (Joyce, 2014, p. 134).

Los encuentros entre los personajes se prolongan en el tiempo. Ella “era para él como la tierra cálida para una planta exótica (...) A él le exaltaba esta unión que suavizaba las aristas de su carácter e impregnaba de emoción su vida intelectual” (Joyce, 2014, p. 135) hasta que la mujer intenta un acercamiento más íntimo que genera que Mr. Duffy ponga fin a la relación. Durante cuatro años vuelve a la vida ordenada, solitaria y rutinaria hasta que se entera de la muerte de Mrs. Sinico en circunstancias que llevan al lector a sospechar de un suicidio precedido por largos períodos de consumo de alcohol.

La muerte de Emily Sinico lleva al protagonista a reflexionar sobre su propia existencia solitaria y mezquina:

Ahora que ella había muerto, comprendió cuán solitaria debió haber sido su vida, sentada sola una y otra noche en aquella habitación. Su propia vida sería también solitaria hasta que él muriera también, dejara de existir y se transformara en un recuerdo, si había alguien que le recordara. (Joyce, 2014, p. 142)

Esta breve selección da cuenta de lo que sucede en todos los cuentos de *Dublineses*: sus protagonistas son personajes grises, condicionados por su religiosidad y por estrictas normas sociales. No pueden cambiar sus vidas a pesar del malestar que padecen. Cada uno de los relatos se caracteriza por la presencia de un momento de lucidez, una epifanía según el autor. Pero, a pesar de este momento que les permite a los personajes registrar su condición, les resulta imposible actuar para generar un cambio. En este sentido, tanto la “epifanía” como la idea de parálisis son conceptos claves para el análisis de la obra.

En cuanto a lo formal, el narrador en tercera persona adopta el punto de vista de los personajes y de este modo nos introduce en sus pensamientos y anhelos. Esta técnica prefigura el trabajo del autor en obras posteriores como el *Retrato del artista adolescente* o *Ulises*.

Katherine Mansfield y una inteligencia terriblemente sensible⁵²

La producción literaria de Katherine Mansfield se destaca por su trabajo con la *short story*. Este género en el modernismo muestra un aspecto clave: la presentación de un personaje a través de una voz narrativa en tercera persona; un rasgo típico de los relatos de Mansfield (Head, 1992, p.114). La autora neozelandesa se trasladó a Londres en su adolescencia, en principio, para estudiar música. En la gran capital se vinculó con distintos artistas entre ellos con los intelectuales del grupo de Bloomsbury. Mantuvo una relación de amistad con Virginia Woolf que osciló entre la crítica y la simpatía.⁵³ Estos intercambios sumados a copiosas lecturas dieron como resultado una producción que Virginia Woolf consideró propia “de una inteligencia terriblemente sensible”. (Woolf, 2011, p. 11)

Se han seleccionado sólo cuatro relatos dentro de la vasta producción de Mansfield. En el primero de ellos, “Felicidad”, nos encontramos con el punto de vista de la protagonista, Bertha Young, una joven mujer que desde el primer párrafo es caracterizada como una chiquilla. Ni siquiera la niñera a cargo de su pequeña hija la considera apta para el cuidado de su bebé. Bertha pertenece a una clase acomodada y no tiene obligaciones fuera de su hogar. Su marido está permanentemente ocupado y se presenta como un joven y ambicioso profesional. El matrimonio tiene los amigos que todo el mundo querría tener y justamente esa noche algunos de ellos están invitados a cenar. El episodio narrado en el relato está vinculado a la cena y a la epifanía que experimentará el personaje de Bertha hacia el final de la noche.

Una de las invitadas, Pearl Fulton, no parece ser del agrado de Harry Young. Por su parte, Bertha siente fascinación por esta mujer que se presenta como enigmática y seductora y con la que cree tener una íntima y fuerte conexión.

En la descripción de la casa de los Young, el narrador se detiene en un árbol del jardín, un peral en flor que muestra todo su esplendor y al que Bertha equipara con la felicidad que ella misma siente. Bertha Young no puede pedir más:

Really –really– she had everything. She was young. Harry and she were as much in love as ever, and they got together splendidly and were really good pals. She had an adorable baby. They didn’t have to worry about money. They had this absolutely satisfactory house and garden. And friends- modern, thrilling friends...” (Mansfield, 2006. p. 73) ⁵⁴

⁵² En la Introducción al *Diario* de Katherine Mansfield editado por John Middleton Murry luego de su muerte, Virginia Woolf habla de la “inteligencia terriblemente sensible” de la autora neozelandesa. (Mansfield, 2011, pág.11)

⁵³ Didí Gutiérrez (2022) en un artículo dedicado a esta problemática revisa la correspondencia y los diarios de las dos autoras entre los que abundaron los mutuos elogios y los encendidos cuestionamientos.

⁵⁴ Realmente tenía todo. Era joven. Harry y ella estaban tan enamorados como siempre, se llevaban espléndidamente y eran buenos compañeros. Tenía una bebé adorable. Y no tenían que preocuparse por el dinero. Tenían esta casa y jardín absolutamente satisfactorios. Y amigos, modernos y excitantes (La traducción de todos los fragmentos de los cuentos de Mansfield citados en inglés es propia).

Más adelante Bertha se detendrá a contemplar este peral junto con Pearl, en este momento la protagonista sentirá una fuerte conexión con su invitada, una unión que la sumerge en una especie de ensueño.

El narrador adopta el punto de vista de Bertha y pone el acento desde un comienzo en la sensación de plenitud que siente la protagonista del cuento. Constantemente se vuelve sobre la idea de “felicidad” (*bliss*). Esta insistencia sobre esta sensación del personaje se presenta desde el primer párrafo y genera un clima que antecede el giro hacia el final del cuento.

En el momento de la despedida de los invitados, Bertha ve accidentalmente el intercambio apasionado entre su esposo Harry y Pearl, la mujer a quien parecía no tolerar y por la que ella misma siente una fuerte atracción. Esa visión desplaza a Bertha de su lugar placentero y feliz y también le impide continuar ocupando el rol de mujer anfiada e ingenua.

Este cuento de Mansfield muestra dos aspectos característicos del *short story* modernista: por un lado, se detiene en un breve episodio de la vida de Bertha durante la noche en la que recibe a un distinguido grupo de amigos a cenar, es decir, que el relato da cuenta de la naturaleza episódica de la vida contemporánea. No abundan las acciones de los personajes, pero como lectores sabemos lo que Bertha piensa y siente respecto de su vida. Por otro lado, Mansfield trabaja el elemento simbólico a través del peral en flor que puede leerse como la plenitud que siente Bertha o como el esplendor que caracteriza a Pearl. El final del cuento le muestra al lector el momento de epifanía para el personaje que pone en crisis todo su mundo. A pesar de esto, Bertha continuará con su rol de esposa ya que a pesar de preguntarse “¿Qué es lo que va a suceder ahora?” (Mansfield, 2006, pág. 80) luego de descubrir la infidelidad de Harry, su mirada se posa en el peral que le devuelve toda su belleza y esplendor. Dominique Head habla de una epifanía equívoca de Bertha en relación al momento en que contempla junto a Pearl el peral florecido ya que este episodio introduce la confusión del personaje en torno a su sexualidad. El crítico menciona una homosexualidad latente del personaje de Bertha que se manifiesta a través de esta intensa conexión que siente con Miss Fulton (Head, 1992, p. 109).

En “Fiesta en el jardín” Mansfield vuelve a poner el acento en un episodio concentrado, en este caso, de la familia Sheridan: la fiesta que organizan una tarde primaveral en su jardín, o, mejor dicho, los preparativos para la fiesta y un episodio posterior a la misma⁵⁵. La descripción en el cuento muestra el contraste entre la hermosa casa de los Sheridan, una familia acomodada, y las pequeñas y empobrecidas casas vecinas; hasta el humo de las chimeneas parece distinto. Este contraste cobra relevancia al final del cuento, aunque desde el comienzo se pone el acento en las diferencias sociales entre los Sheridan y todos los empleados que participan de la organización de la fiesta.

⁵⁵ El motivo de la fiesta es característico en varios textos del modernismo. El cuento “Los Muertos” con el que Joyce cierra *Dublineses* describe una tradicional fiesta de Navidad; la novela *Mrs. Dalloway* narra en parte los preparativos que realiza Clarissa para una fiesta en su casa.

El punto de vista adoptado por el narrador es el de Laura Sheridan, una joven que cree tener una gran sensibilidad social. En su momento, los niños Sheridan tenían prohibido acercarse a los niños de las casas cercanas. En este sentido, Laura se muestra como la única transgresora de la familia ya que propone suspender la fiesta al conocer la noticia de la muerte –ocurrida ese mismo día– en un accidente de un joven carrero que vivía a unas pocas calles de distancia. Laura supone que su madre apoyará la idea. Sin embargo, la señora Sheridan no toma en serio el planteo de su hija, lo considera una excentricidad y, como distracción, decide regalarle un hermoso sombrero que Laura usará esa misma tarde. El objeto ejerce una especie de hechizo sobre la joven quien se sorprende al mirarse al espejo. Frente al reflejo de su rostro, la tragedia de los Scott parece irreal.⁵⁶ Al cruzar a su hermano Laurie, la joven está dispuesta a contarle la tragedia de Mr. Scott, pero el muchacho se detiene en el sombrero y en lo bella que se ve su hermana. Más tarde en la fiesta los invitados le llamarán la atención sobre su aspecto con su sombrero nuevo. El accesorio parece tener el poder de distraer a la protagonista, de sumirla en la felicidad que caracterizará la reunión organizada por los Sheridan.

Laura se ve y se siente espléndida en la fiesta: “Ah, qué felicidad es estar con gente que es feliz” (Mansfield, 2006, p. 206) La celebración resulta ser todo un éxito, la mejor de todas. No parece haber fisuras en el mundo de los Sheridan; ni el malestar ni la angustia pueden entrar. Una vez terminada la reunión, es Mr. Sheridan quien menciona el trágico accidente del carrero y su esposa decide enviar con Laura la comida que ha sobrado del festejo a la familia del difunto.

El final del relato trabaja el contraste entre la opulencia de la casa de los Sheridan y la pobreza de las casas vecinas; la celebración de la fiesta en el jardín y la tristeza de la íntima ceremonia de despedida de Mr. Scott. Sin embargo, la felicidad de los Sheridan es equiparable con la serenidad que Laura ve en el rostro del joven difunto.⁵⁷ El narrador sigue el punto de vista de Laura, la joven de clase acomodada que entra en la vida adulta. El sombrero destaca los bellos rasgos de la muchacha y a su vez genera incomodidad frente a los deudos de Mr. Scott. Dominique Head entiende que el sombrero es un emblema del mundo de los Sheridan, de alguna manera también representa el legado de Mrs. Sheridan a su hija, simbolizaría el control ideológico sobre la joven. Por otro lado, ese objeto tiene un valor ambiguo ya que su color negro estaría acorde con el luto de los Scott.

El tercer relato de Mansfield a considerar respecto de los rasgos típicos del modernismo es “La lección de canto”. La protagonista es Miss Meadows, una profesora de música, y el narrador nuevamente adopta el punto de vista de la protagonista. Desde la primera línea el lector accede a los sentimientos y pensamientos más íntimos de Miss Meadows quien “With despair, cold, sharp despair...” (Mansfield, 2006, p. 279)⁵⁸ recorre de prisa los corredores de la institución donde trabaja. El lugar replica el estado de ánimo

⁵⁶ Los términos que utiliza la autora son “blurred, unreal”.

⁵⁷ Christine Darrohn (1998) analiza en su artículo “Blown to bits: Katherine Mansfield’s ‘The garden party’ and the Great War” los rastros de la Primera Guerra Mundial en este relato. A pesar de no mencionar el conflicto bélico, la crítica resalta el contraste entre la serenidad y la belleza del cuerpo de Mr. Scott y las heridas y mutilaciones de los que fueron los combatientes de la Primera Guerra, entre ellos el hermano de Mansfield quien murió en 1915 mientras manipulaba una granada en una práctica.

⁵⁸ “Con desesperación, fría y aguda desesperación...”.

del personaje quien, a pesar de ser un día de otoño, parece sentirse como si se tratara de una jornada de duro invierno. El lector desconoce hasta avanzada la narración la causa de la desesperación de Miss Meadows. La profesora acaba de recibir una carta de su prometido quien le manifiesta que no está hecho para el matrimonio y que la sola idea de casarse le provoca desagrado⁵⁹:

‘I feel more and more strongly that our marriage would be a mistake. Not that I do not love you. I love you as much as it is possible for me to love any woman, but, truth to tell, I have come to the conclusion that I am not a marrying man, and the idea of settling down fills me with nothing but-’and the word ‘disgust’ was scratched out lightly and ‘regret’ written over the top (Mansfield, 2006, p. 280).⁶⁰

A lo largo del cuento el lector es testigo de las reflexiones de la docente mientras imparte su clase de canto. No da crédito a lo que ha leído en la carta y considera la posibilidad de dejar su trabajo ya que el nivel de exposición luego de la ruptura del compromiso sería insoportable. Durante la clase elige un repertorio acorde a su estado de ánimo: “*A lament*” y destrata a Mary Beagly, su colaboradora, quien junto con las alumnas percibe el cambio en el frecuente buen ánimo de Miss Meadows.⁶¹

El elemento simbólico en el relato sin dudas es el crisantemo que Mary le regala, como todas las clases a Miss Meadows⁶². Pero esta vez la maestra no le presta atención y ni siquiera mira el obsequio. Está sumida en el contenido de la carta de su prometido y en el vuelco que a partir de ahora dará su vida.

Al igual que en “Felicidad”, este relato da cuenta de las restricciones sociales y de los roles asignados a la mujer. Miss Meadows se consideraba una mujer con suerte puesto que a los treinta años había logrado comprometerse con un joven de veinticinco, formaría su propia familia y asumiría el rol de esposa y madre. En la escuela está rodeada de mujeres –colegas y alumnas– que conocen su situación personal y con quienes se compara constantemente.

Las elucubraciones de la profesora son interrumpidas por el llamado de la rectora ya que ha llegado un telegrama en el que su prometido le pide que desestime la carta que ha enviado: “must have been mad”⁶³ (Mansfield, 2006, p. 283). Miss Meadows retorna al aula “On the wings of love, of hope, of joy” (p.283)⁶⁴, en un claro contraste con la primera línea del relato. Todo vuelve a encarrilarse en su vida. Sin embargo, el texto muestra las fisuras de un mundo con rígidos roles asignados y en el que no hay lugar para las

⁵⁹ Nótese cómo en el relato se pone el acento sobre la palabra “disgust” utilizada por Basil, el prometido, en la escuela.

⁶⁰ “Siento a cada momento más intensamente que nuestro matrimonio sería un error. No es que no te quiera. Te quiero tanto como podría querer a cualquier mujer, pero, a decir verdad, llegué a la conclusión de que no soy un hombre para el matrimonio y la idea de sentar cabeza sólo me llena de” y la palabra asco fue tachada y “arrepentimiento” fue escrita en su lugar.

⁶¹ Por otro lado, se puede pensar que no es fortuita la elección del apellido del personaje ya que *Meadows* en inglés significa Praderas, es decir una extensión de tierra con pasto verde y flores.

⁶² Esta flor puede simbolizar alegría, perfección y suerte.

⁶³ “Debí estar loco.”

⁶⁴ “En las alas de la esperanza, el amor, la alegría...” Nótese no sólo el contraste en cuanto a la selección léxica sino también el paralelismo sintáctico en inglés.

diferencias. En el caso puntual de los textos de Mansfield hay un trabajo sutil con la ironía como recurso típico del modernismo.

En cuanto a la técnica narrativa, la descripción de la clase de canto alterna con el contenido de la carta de Basil y los pensamientos que la misma suscita en Miss Meadows. Según Baldick, “el cuento moderno le confía al lector la habilidad y la capacidad de completar su significado” (2004, p. 139) Y este cuento es un claro ejemplo de lo que afirma el estudioso. La narración en “La lección de canto” incluye además de los pensamientos de la protagonista y fragmentos la carta de su prometido, partes del telegrama en el que le transmite todo su arrepentimiento, e incluso versos de las canciones que entonan sus alumnas durante la clase. El narrador omite introducir el tema de cada fragmento, lo que obliga al lector a “completar” la información faltante en este texto polifónico.⁶⁵

El último relato de la selección de Mansfield es “La casa de muñecas”. La crítica coincide en señalar que probablemente el cuento remita a experiencias de la autora en Nueva Zelanda ya que, a diferencia del resto de los cuentos elegidos, en él la acción transcurre en un espacio rural. Justamente por este motivo la única escuela en millas reúne a los hijos de los profesionales con los hijos de los trabajadores más pobres.

El punto de vista adoptado es el de un grupo de niñas entre las que se encuentran las hermanas Brunell y las hermanas Kelvey. Las primeras han recibido de regalo una hermosa casa de muñecas llena de detalles que incluyen una pequeña lámpara que parece real. Las segundas son hijas de una lavandera muy pobre, cuyo esposo está preso. Las hermanas Kelvey, despreciadas por todos los niños de la región, no han sido invitadas a ver la casa de muñecas. El relato muestra cómo las niñas reproducen la lógica impuesta por los adultos ya que las hermanas Brunell y sus amigas tienen terminantemente prohibido hablar con las Kelvey, mucho menos invitarlas a sus casas. Kezia es la única de las hermanas Brunell que se atreve a desafiar el mandato materno e invita a pasar a las Kelvey para que vean la tan mentada casa de muñecas. Las hijas de la lavandera, renuentes a aceptar la invitación, reproducen también la lógica sectaria que las afecta. El cuento finaliza con la expulsión de las Kelvey del jardín de la familia Brunell. El narrador se detiene en la alegría de Else Kelvey quien finalmente pudo ver la lámpara de la casa de muñecas.

Nuevamente Mansfield elige un pequeño episodio como eje del relato. El lector debe estar atento a las descripciones y los diálogos para interpretar el texto. Al igual que en “Fiesta en el jardín”, los estamentos sociales están claramente diferenciados y un personaje –Laura en el primero y la pequeña Kezia en el segundo– se rebela contra lo que considera injusto. Quizás la transgresión de la pequeña Kezia sea más auténtica y espontánea que el intento de Laura por suspender la fiesta familiar por la muerte del carrero vecino.

⁶⁵ En relación a la teoría de Mijail Bajtín (2005), podría plantearse que Mansfield trabaja diferentes géneros textuales en su cuento: el formato de una clase, la entrevista formal en el encuentro con la rectora, la carta y el telegrama entre otros.

Los cuatro cuentos de Mansfield seleccionados son relatados por un narrador en tercera persona que adopta el punto de vista de un personaje. En algunos casos se alternará entre los pensamientos de dicho personaje, descripciones y diálogos. Como lectores conocemos los sentimientos de las protagonistas quienes muestran cierta ingenuidad y se presentan condicionadas por roles socialmente asignados. Por otro lado, Mansfield se interesa por dar cuenta de las distintas clases sociales como mundos entre los que hay mínimos y breves intercambios.

Elizabeth Bowen, la potencia de la ironía y el diálogo.

Elizabeth Bowen nació en Irlanda del Norte, pero durante su infancia se formó en Inglaterra. Se destacó como autora de relatos cortos desde fines de la primera década del siglo XX, aunque también escribió novelas, ensayos y guiones radiales y televisivos. Sus relatos fueron publicados en distintas revistas femeninas en Estados Unidos entre otros medios y se destacan por la caracterización de los personajes y construcción de situaciones cotidianas y aparentemente triviales.

Entre las *short stories* que nos interesan leer críticamente se encuentra “Narcisos”, de fines de la década del diez, es decir, el momento en el que el modernismo comienza a consolidarse como movimiento estético. La protagonista es la señorita Murcheson, una profesora que reniega con las correcciones de los ensayos de sus alumnas. Miss Murcheson considera que las jóvenes estudiantes han perdido la capacidad de mirar con atención su entorno. Tampoco pueden pensar críticamente y se limitan a repetir lo que sus docentes exponen. El ramo de narcisos que acaba de comprar le permite reflexionar sobre todo esto. Según la profesora, sus alumnas no saben percibir el mundo: “I don’t believe they ever really see anything, just accept things on the authority of other people.”⁶⁶ (Bowen, 1980, p.26) El personaje se cuestiona sobre su capacidad como maestra y la posibilidad de hacer pensar a las jovencitas. El punto de vista adoptado, el de Miss Murcheson, permite al lector conocer cómo se siente la docente frente a un reducido grupo de estudiantes a las que espontáneamente encuentra e invita a pasar a su casa.

Después de una reticencia inicial, las estudiantes aceptan la invitación y en la charla Miss Murcheson pretende llevarlas a la reflexión a pesar de que las considera vanas y superficiales. Las jóvenes perciben el tono admonitorio y no prestan atención a las observaciones de la docente mientras husmean la decoración de la sala.

⁶⁶ No creo que puedan ver algo realmente, sólo aceptan las cosas bajo la autoridad de otras personas. (La traducción de los fragmentos de Bowen es propia).

Mientras dialogan, el ambiente se carga de incomodidad y una de ellas se detiene en un retrato de la profesora que le llama la atención ya que la docente se ve radiante con un ramo de narcisos. Todas están convencidas de que el esplendor que muestra la imagen se debe a un posible enamorado que le habría obsequiado el ramo a Miss Murcheson.

Hacia el final del relato el punto de vista adoptado por el narrador se identifica con el de las alumnas quienes luego de rechazar la invitación para tomar el té se mofan de la profesora ya que consideran que Miss Murcheson “has never really *lived*”.⁶⁷ Las descripciones, fundamentalmente de la sala de estar y las reflexiones del personaje principal generan un clima que contrasta con la reacción final de las alumnas.

El diálogo entre la docente y sus alumnas da cuenta de la tensión que crece. Miss Murcheson no resulta ser todo lo popular que creía entre sus estudiantes y esa es la ironía que se manifiesta al final del relato.

Desde un primer momento la profesora es caracterizada como alguien sensible, solitaria y observadora –principalmente de los árboles y plantas característicos de la primavera–. De hecho, decide corregir los ensayos sobre los narcisos frente a un ramo de flores frescas a las que les habla. Frente a esta caracterización las alumnas se presentan como distraídas y parlanchinas. Bowen explota las descripciones y el diálogo para generar tensión y hacia el final del texto las diferencias entre los personajes se plasman en las palabras de las alumnas:

‘It was a beastly subject,’ said someone, heavily.

‘Beastly? Oh, Mill – Rosemary, have you never seen a daffodil?’

They giggled.

‘No, but looked at one?’ Her earnestness swept aside her embarrassment. ‘Not just heard about them – “Oh yes, daffodils: yellow flowers; spring, mother’s vases, bulbs, borders, flashing past flower-shop windows” – but taken one up in your hands and felt it?’

How she was haranguing them!

‘It’s very difficult to be clever about things one’s used to,’ said Millicent. ‘That’s why history essays are so much easier. You tell us about things, and we just write them down.’

‘That’s why you’re so lazy; you’re using my brains; just giving me back what I gave you again, a little bit the worse for the wear.’

They looked hurt and uncomfortable.⁶⁸ (Bowen, 1999, p. 28)

⁶⁷ Miss Murcheson nunca ha vivido realmente.

⁶⁸ -Era un tema terrible- afirmó una de ellas con intensidad.
-¿Terrible? Oh, Mill-Rosemary, ¿Nunca han visto un narciso?
Ellas sofocaron una risilla.

En “El regreso” el punto de vista adoptado es el de Lydia Broadbent, el ama de llaves del matrimonio Tottenham, que se ha quedado a cargo de la mansión *Los laureles* durante seis semanas. El regreso del viaje de los Tottenham genera fastidio en la mujer ya que ha disfrutado de la tranquilidad que reinaba en la casa durante su ausencia. Lydia ve a los dueños de casa como invasores y, por otro lado, vuelve a sentirse incómoda consigo misma por su autoexigencia frente a los patrones. La descripción de los Tottenham se da a partir del punto de vista del ama de llaves: no tienen hijos, no tienen sentido del humor, no se aman y ni siquiera son divertidos.

Recién llegada, Mrs. Tottenham recibe una carta “de un viejo amigo” que la moviliza y busca la complicidad de Lydia. El ama de llaves prefiere que la hostigue con órdenes antes de entrar en confidencias y percibe la excitación de su patrona. Inmediatamente busca cambiar de tema de conversación.

Hacia el final del relato Mrs. Tottenham revela lo que realmente siente: considera que junto a su marido han sostenido –y continúan sosteniendo– un matrimonio que no les interesa. Este sinceramiento cambia la mirada de Lydia sobre su patrona ya que repentinamente se vuelve, a sus ojos, heroica y humana:

Mrs. Tottenham stood upright and held the photograph in the flame of the gas jet, watching the ends curl upwards. For all her frizzled hair and jingling ornaments and smudgy tentative cosmetics she was suddenly elemental and heroic.

It was over.

Lydia went quietly out of the room and shut the door behind her. The place was vibrant with the humanity of Mrs. Tottenham. It was as though a child had been born in the house. (Bowen, 1999, p. 39)⁶⁹

Otra *short story* de la selección es “El bizcocho rosa”. La protagonista es una adolescente, Sibella, cuya madre ha muerto y cuyo padre se encuentra en misión diplomática en Oriente⁷⁰. La joven acepta la invitación de la viuda de su tío para pasar de la forma “menos desagradable” sus vacaciones. Hay una fuerte carga de ironía en la descripción de la tía ya que se la presenta como una “madre irreproachable”

-No, pero mirar uno con atención- Su entusiasmo desplazó la vergüenza -No me refiero a haber escuchado sobre ellos: “Oh, sí, narcisos; flores amarillas, primavera, los floreros de las madres, bulbos, bordes decorativos, vidrieras de florerías”- ¿pero tomar uno con sus manos y sentirlo?

¡Cómo las estaba arengando!

-Es difícil ser agudo sobre cosas triviales- dijo Millicent -Es por eso que los ensayos de Historia son mucho más fáciles. Usted nos habla sobre los hechos y nosotras los escribimos.

-Es por eso que son tan perezosas; están usando mi cabeza; sólo me dan nuevamente lo que yo les di, incluso peor.

Las chicas se veían heridas e incómodas.

⁶⁹ La señora Tottenham se mantuvo erguida y sostuvo la fotografía sobre la llama del encendedor mientras observaba que los bordes se enrollaban. A pesar de su cabello erizado, sus accesorios ruidosos y su maquillaje excesivo se volvió repentinamente heroica y elemental.

Ya todo había terminado.

Lydia abandonó en silencio la habitación y cerró la puerta. El cuarto vibraba con la humanidad de la Sra. Tottenham. Fue como si hubiese nacido un niño en la casa.

⁷⁰ Este personaje es en parte autobiográfico.

para su pequeño perro Boniface. Se queja de estar muy ocupada cuando en realidad pasa gran parte de la tarde jugando al bridge, tomando el té y firmando cheques para pagar sus gastos.

Durante sus vacaciones Sibella evita el contacto con adultos ya que prefiere estar sola, acompañada por lo que ella considera buena literatura. Frente a la indisposición de la empleada de su tía se presenta el problema de las compras y la joven se ofrece para hacer esa tarea.

Al entrar en la tienda imagina qué pensarán los clientes al verla tan joven. El narrador incluye una descripción pormenorizada de la tienda, sus empleados y los productos de primera calidad que allí se pueden adquirir. La joven sale del local con la compra y un bizcocho que come con avidez antes de darse cuenta de que no lo ha pagado. A partir de este punto el narrador describe todos los pensamientos y la gama de sentimientos que aquejan a la joven:

How had Sibella come by the biscuit? It was STOLEN (...) then she thought that she must fly soon now- before they came out after her (...) when she came out of the Leas she walk more slowly: people must not notice (...) Sibella realized it would not be fair to go into her aunt's flat and be there arrested. Homeless she sat down on an iron seat, stared out across the sea, and tried to reach, from her despair, its calmness (Bowen, 2008, p. 60).⁷¹

Según Sibella, el robo es un crimen realizado por personas *dowdy, unclean* (Bowen, 2008, p.60),⁷² imagina una serie de consecuencias desmedidas por su “crimen” e incluso piensa en el relato que hará a su amiga Nancy, al considerar el robo como una aventura digna de ser contada. Más tarde se sumirá en una profunda tristeza mezclada con culpa. De este modo, la narración se focaliza en el punto de vista del personaje protagonista del relato. Pero el lector no pierde de vista que las consecuencias imaginadas por la joven son absolutamente desmedidas y esto genera un efecto humorístico: Sibella calcula que no podrá hacerse cargo de los costos del litigio legal por el robo del bizcocho.

Finalmente, la joven decide “expiar” su crimen con sus ahorros y se acerca a la tienda para comprar dos libras y media de bizcochos. Luego de pagar deja el paquete en el mostrador y abandona el local. Pero un empleado la sigue para entregarle su compra. Frente al fracaso de su “expiación”, la joven confiesa su pecado al empleado quien le manifiesta que los bizcochos en el mostrador están servidos para que sus clientes los prueben como cortesía de la tienda. Bowen nos muestra toda una gama de sensaciones del personaje que se desatan a partir de un robo que ella nunca cometió. Otros aspectos que también trabaja

⁷¹ ¿Cómo obtuvo Sibella el biscocho? Lo había ROBADO (...) Entonces pensó que tenía que huir rápidamente, antes de que vinieran por ella (...) cuando salió de Leas caminó más lentamente; la gente no debía darse cuenta. Sibella se dio cuenta de que no sería justo ir al departamento de su tía y ser arrestada allí. Sin lugar a donde ir, se sentó en un banco de hierro, miró el mar e intentó alcanzar desde su desesperación, su calma.

⁷² Desalineado, sucio.

el relato son los prejuicios y la desconexión con el mundo del trabajo, las tareas domésticas y las costumbres propias de las grandes tiendas que caracterizan a Sibella y a su entorno.

En “Flavia” cabe destacar el valor de los diálogos entre los personajes ya que allí se encuentra el impacto de la narración, el punto de giro o “*twist*” hacia el final del cuento. En él se narra la historia de Bernard McArthur, un soltero empedernido que ha mantenido una relación epistolar con Flavia, una mujer experimentada, distante, irónica y lúcida a quien no conoce personalmente. Un matrimonio amigo, los Dobsons, lo invitan a almorzar y le presentan a Caroline, una joven radiante, ingenua e inexperta que se presenta a sus ojos como opuesta a su amiga epistolar. A medida que avanza la relación de Bernard con Caroline, es Flavia quien señala que el hombre se ha enamorado de la jovencita.

Durante el compromiso y más tarde el matrimonio surge el nombre de Flavia en repetidas oportunidades. Caroline reconoce que su marido echa de menos a su amiga y estalla en llanto al pensar que no la ama. En el diálogo final entre los esposos se descubre que Flavia siempre ha sido una invención de Caroline, incluso antes de conocer personalmente a su esposo. La jovencita había contestado una carta publicada por Bernard y a partir de ese momento ideó un personaje que se adaptaba a las demandas de Mr. McArthur. El diálogo le da a lector la información faltante y comprendemos que no es sólo Bernard quien ha sido engañado.

Del mismo modo que Joyce y Mansfield, Elizabeth Bowen imagina un lector activo, atento a los diálogos entre los personajes. A partir del análisis del corpus elegido, se puede apreciar que los relatos de esta autora se caracterizan por el trabajo con el punto de vista, la acción reducida y distintos temas como las diferencias entre adultos y jóvenes o los conflictos matrimoniales. Sin dudas su marca registrada es la inquietud que genera en el lector con sus finales en los que no hay certezas sino problemáticas sin respuestas claras.

En su introducción a los relatos de Bowen, Allan Hepburn subraya el trabajo con eventos triviales que cobran relevancia en sus textos; Bowen busca lo peculiar, lo extraño en lo cotidiano. Es una creadora de atmósferas y a través de los gestos y la tensión que genera en sus relatos define las motivaciones de los intercambios entre los personajes (Hepburn, 2008, p.7) Al igual que Katherine Mansfield, tiene conciencia de que la *short story* encarna la condición fragmentaria de la vida contemporánea (Hepburn, 2008, p. 10) y en gran parte de su producción ha trabajado este género.

Oscar Wilde plantea que el final de una buena historia es como el sabor de un buen cigarro, debe “quedar vagando” luego de que el lector finalice la lectura (Baldick, 2004, p. 151). En este sentido, los relatos de Bowen llevan al lector a una reflexión que sigue a la lectura a partir de los intercambios entre los personajes y su caracterización. Según Chris Baldick, Bowen deja al lector “stumbling in the dark”⁷³ una vez concluida la lectura. (2004, p. 153)

⁷³ Tropezando en la oscuridad.

Conclusiones

El relato corto en lengua inglesa se desarrolla a comienzos del siglo XX con la emergencia del modernismo puesto que por su extensión da cuenta de la naturaleza episódica de la experiencia propia de la época. Como tipo textual, se vale de recursos como la intensidad, la elipsis y la ambigüedad con los que trabajó el movimiento. Por su extensión, se reduce a un episodio dramático en lugar de “narrar la vida”, tarea propia de la novela (Head, 1992 p.5)

Por su parte, Creig Hansen Werner plantea que la narrativa modernista “expresó la fragmentación experimentada por individuos incapaces de confiar en viejas certezas tanto religiosas como económicas y políticas.” (1988, p. 27) Sin duda, los relatos del corpus analizado son ejemplos de esta afirmación: no hay seguridad en los roles socialmente asignados a los personajes; instituciones como el matrimonio o la familia se presentan como proyectos llenos de incertidumbre e infelicidad en “La casa de huéspedes”, “Eveline”, “Una pequeña nube”, “Felicidad”, “La lección de canto” y “El regreso”. La posibilidad de ascenso social es impensable en relatos como “La casa de muñecas” y “Fiesta en el jardín”.

Baldick menciona dos grandes antecesores en la narrativa corta en inglés: Guy de Maupassant como una influencia para escritores como Somerset Maugham, más cercano a una estética realista y, por otro lado, Antón Chejov, el autor ruso cuya producción está directamente vinculada a la de James Joyce y Katherine Mansfield ya que en sus cuentos la acción pasa a un segundo plano para darle lugar a la caracterización de los personajes, la construcción de climas y tensiones. (2004, p. 140) El crítico menciona justamente esta característica en las *short stories* de los autores elegidos: hay escasa carga argumental en sus historias seguramente con la finalidad de dejar lugar a la descripción de los lugares y personajes. La verdadera historia parece estar escondida en estos cuentos y esta característica modifica el lugar que tradicionalmente tenía el lector.

En el último capítulo de su reconocido ensayo *Mimesis*, Erich Auerbach declara que Virginia Woolf, James Joyce y Marcel Proust llevan sus textos a un punto en el que “no parece existir en absoluto un punto de vista exterior a la novela” (Auerbach, 2014, p. 503), “no se reproducen impresiones internas de un sujeto, sino de muchos” (2014, p. 505) muy distinto a lo que el crítico denomina “subjetivismo impersonal” que caracterizaría los relatos de la selección analizada. Es decir, que en estos últimos textos el punto de vista y el fluir de conciencia es el de un solo personaje. Dentro de la selección del corpus hay algunas excepciones: en “Eveline” el narrador adopta un punto de vista ajeno al personaje hacia el final del cuento; en “La casa de Huéspedes” el narrador sigue a los tres personajes del relato. Sin embargo, la mayoría de las *short stories* se focalizan desde el personaje principal. A través del discurso indirecto libre tenemos acceso a sus pensamientos, sin llegar todavía al fluir de conciencia más disruptivo desde el punto de vista

narrativo que caracteriza, por ejemplo, el monólogo interior final de Molly Bloom en *Ulises* (1922).⁷⁴ Sin dudas la *short story* modernista, en la medida en que antecede a estas novelas que rompieron definitivamente con la narrativa tradicional, representan un punto intermedio.

Referencias

- Auerbach, Erich. (2014) *Mímesis*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Bader, A.L. (1945). "The structure of modern Short story", *College English*, Vol.7, p.p. 86-92.
- Bajtín, Mijail. (2005) *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores: Buenos Aires.
- Baldick, C. (2004) *The Oxford English Literary History. The modern movement (1910-1940)* Oxford University press: New York.
- Bowen, Elizabeth. (1981) *The collected stories by Elizabeth Bowen*. New York: The Ecco Press.
- Bowen, Elizabeth. (1999) *Vintage Bowen. Collected stories*. Introduction by Angus Wilson. London: Vintage Books.
- Bowen, Elizabeth. (2008) *The Bazaar and other stories*. Edimburgh: Edimburgh University Press.
- Bradbury, Malcolm. y McFarlane, J. (1991). *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. London: Penguin Books.
- Darrohn, C. (1998) "Blown to bits: Katherine Mansfield's 'The garden party' and the Great War" in *Modern Fiction Studies*, Fall1998, Vol. 44, No3 Modernism and modern war special issue, pp. 513-539.
- Gutiérrez, Didí. (2022) "Vicky, Kathy, Londres" en *Letras libres*. Agosto 2022, págs. 21-26.
- Joyce, James. (2014) *Dublineses*. Madrid: Alianza Editorial.
- Head, D. (1992) *The Modernist Short-story. A Study in theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hepburn, A. (2008) "Introduction" to *Elizabeth Bowen the bazaar and other stories*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lodge, David. (1982) "Modernism, antimodernism and postmodernism" in *Working with structuralism. Essays and reviews on nineteenth century literature*, London: Routledge.
- Mansfield, Katherine. (2006) *The Collected short stories of Katherine Mansfield*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- Mansfield, Katherine. (2011) *Diario*. Barcelona: Random House.
- Werner, C. H. (1988) *Dubliners. A student's Companion to the stories*. Boston: Twayne Publishers.

⁷⁴ El capítulo 18 de la novela de Joyce está compuesto por el monólogo interior del personaje de Molly. Consta de ocho largos fragmentos que carecen de puntuación en los que Joyce intenta mostrar el vago fluir de la mente del personaje.

- Wilson, A. "Introduction" to *The collected stories by Elizabeth Bowen*. London: Vintage Books
- Woolf, Virginia. (2008) *The Essays*. Volume 4. 1925-1928. London: Mariner Books.
- Woolf, Virginia. (2011) "Una inteligencia terriblemente sensible". Introducción a *Diario* de Katherine Mansfield. Barcelona: Random House, págs. 11-15.

CAPÍTULO 4

Las novelas modernistas de Virginia Woolf

Narraciones de la década del 20: *Mrs. Dalloway*(1925)

Cristina Andrea Featherston

En el asiento de su diario íntimo, correspondiente al sábado 27 de junio de 1925, mientras avanza con la escritura de una nueva novela, Virginia Woolf recibe la visita de su cuñado John (Jack) Waller Hills⁷⁵ y juntos asisten a una fiesta⁷⁶ organizada por Roger Fry⁷⁷. Al regreso, Jack, se refiere a las dificultades que supone escribir una autobiografía, y Virginia, a propósito de esas reflexiones, ya de regreso en su hogar y en soledad, se pregunta a sí misma por la naturaleza de sus propios escritos:

Pero mientras yo intento escribir; estoy embebida en *Al faro*-el mar debe escucharse a lo largo de toda ella. Tuve la idea de que debería inventar un nuevo nombre para mis libros para suplantar el de “novela”. A new ____ por V. Woolf. ¿Pero qué? Elegía (Woolf, 1980, p.33).

Aunque, como se desprende claramente del fragmento citado, Woolf reflexiona, en este caso sobre la naturaleza de su próxima novela, el concepto de “elegía” es factible de ser aplicado a ambas narraciones de los años veinte: *Mrs Dalloway* de 1925 y *Al faro*, que se publica, con posterioridad a esta reflexión, en 1927. Sin dudas, ambas novelas presentan diferencias pero coinciden en un similar propósito de experimentación que la propia Virginia había manifestado en sus ensayos sobre la narrativa moderna.

Con la mira puesta en el discernimiento acerca de la pertinencia de la categoría de “elegía”, la primera palabra que viene a la mente de Virginia Woolf para caracterizar sus novelas, proponemos realizar *a close reading* de cada una de las narraciones escritas por Woolf en la década del 20. Nos preocupa reflexionar acerca de los atributos que presentan estas “modernas elegías” que instauran, a nuestro juicio, modos novedosos de lamentar los bienes perdidos, estrategias que responden, en gran medida, a la

⁷⁵ John Jack Waller Hills era el viudo de la media hermana de Virginia, Stella Duckworth. Stella, hija del primer matrimonio de la madre de Virginia Woolf se había casado, ya embarazada, en abril de 1897 y había fallecido tres meses más tarde, en julio. Virginia mantuvo la amistad con Jack Hills (Scott, 2005).

⁷⁶ La fiesta es una *garden party*, que la propia Virginia confiesa no disfrutar como lo hacía anteriormente ya que le requieren mucha energía que intentará recuperar permanenciando al día siguiente en la *Deep water of [her] own thoughts* (Woolf, 1980, p. 33).

⁷⁷ Tanto Roger Fry como Lytton Strachey, Clive Bell and E.M. Forster forman parte de lo que se conoce como “Grupo de Bloomsbury”. Fue, precisamente E.M. Forster con quien Virginia Woolf mantuvo una estrecha amistad literaria, quien le presenta a Leonard Woolf.

búsqueda modernista de distorsionar el reflejo de la realidad y a su interés por poner en entredicho la confianza ciega del lector en la capacidad del lenguaje de dar cuenta de la realidad.

En el caso de *Mrs Dalloway*, resulta evidente que los personajes en el presente de la narración, que sólo abarca un miércoles de junio de 1923, recuerdan con nostalgia el pasado juvenil en la década del 90 del siglo XIX. La mirada hacia esa experiencia común que comparten fundamentalmente Clarissa, la protagonista que da nombre a la novela, su antiguo enamorado Peter Walsh y la mejor amiga de la joven Dalloway, Sally, se tiñe de un tono nostálgico, que los antiguos griegos hubieran calificado como *pothos*.⁷⁸

Londres en *Mrs Dalloway*: espacialización de la narrativa modernista

Mrs Dalloway (1925) fue escrita por Virginia Woolf entre los años 1922 y 1924, la cuarta novela de la autora y fue publicada por la Hogarth Press, que la autora dirigía junto a su marido Leonard. Como su título lo indica se centra en el personaje epónimo; sin embargo conviene puntualizar, desde el comienzo, que la heroína de esta novela moderna en términos del ensayo “Modern fiction” de la propia Woolf, comparte rol protagónico con Septimus Warren Smith, un veterano de la Gran Guerra, “de alrededor de treinta años, pálido, nariz aguileña, con calzado amarillo y un sobretodo usado (...) y esa mirada desconfiada que inspira desconfianza en los demás” (Woolf, 1982, p. 25). El personaje, víctima del *shell-shock*, “no tenía existencia” (Woolf, 2021, p.225) en la primera versión de la novela, pero a partir de su reescritura, la propia Woolf lo considera “un doble de Mrs Dalloway” (2021, p.225).⁷⁹ En el transcurso del relato, el lector asiste a la declinación del joven, a su incapacidad para encontrar un lenguaje con el que pueda expresar el trauma post-bélico y de las imágenes que lo atenazan a causa de la muerte de su amigo Evans. Los dos personajes, y otros muchos, pueden ser considerados –como lo hace Karen de Meester (1998)– como compendio de los tropos elegíacos que dan cuenta de la situación de la sociedad inglesa de post-guerra.

La novela, que se presenta como un relato sin costuras externas visibles, carece de división en capítulos aunque logran identificarse secciones separadas por blancos tipográficos.⁸⁰ El paso de una

⁷⁸ Debo a la Dra. María Inés Saravia la sugerencia de comparar el estado de ánimo de Clarissa, y Peter Walsh como *pothos*. Pothos o Poto define en el mundo griego un sentimiento multifacético que combina sentimientos de anhelo, deseo, pesar y añoranza. Se trata de una emoción tan significativa para la experiencia de los griegos antiguos que Pothos era el nombre que se le dio a una divinidad inferior, hija de amor encarnado, la diosa Afrodita. Pierre Grimal (1993) aclara que “no posee mitos especiales y es sólo una abstracción” (p. 449).

⁷⁹ “In the first version Septimus, who later is intended to be her double had no existence; and that Mrs. Dalloway was originally to kill herself, or perhaps to merely to die at the end of the party. Such scraps are offered humbly to the reader in the hope that like other odds and ends they may come useful” (Woolf, 2021, p. 225).

⁸⁰ Con respecto a la división externa de la novela, el manuscrito Berg que contiene las notas compositivas de Woolf, presenta la siguiente entrada: “Octubre, 6 de 1922. Pensamientos acerca de la escritura de un libro que tendrá el título, quizás, “At home” o “The

sección a otra –no siempre mantenido en las traducciones– suele marcar o bien el cambio de perspectiva narrativa o de personaje que focaliza la historia. Por ejemplo, la primera sección culmina con la percepción, dentro de la florería a la que se ha encaminado Clarissa, de una explosión del caño de escape de un automóvil aunque en la representación inicial de los personajes se presenta como “un tiro en la calle” (Woolf, 1982, p.23). El blanco tipográfico evidencia el acceso a lo que sería una segunda sección, que modifica la focalización y permite que el lector acceda a la percepción, que del aterrador ruido han tenido otros paseantes de las calles londinenses. El sujeto del pensamiento queda descentralizado. Se inaugura de este modo, “un cierto tipo de fusión” (McNicholl, 1979, p. 8) entre las diversas percepciones que los personajes, aún los secundarios, tienen de un hecho que es enfocado desde cambiantes puntos de vista:

La violenta explosión que había hecho sobresaltar a Mrs Dalloway y a Miss Pym correr a la ventana y disculparse venía de un automóvil que se había aproximado a la vereda precisamente opuesta al negocio de Mulberry. Los transeúntes que, naturalmente, se detuvieron y miraron tuvieron tiempo justo de ver un rostro de la mayor importancia sobre el acolchado gris (...)

Edgar J.Warkis, con su rollo de cañería de plomo alrededor del brazo dijo en alta voz, con tono humorístico:

“La cafetera del Primer Ministro.”

Y Septimus Warren Smith, que no había podido pasar, la oyó (Woolf, 1982, pp. 24-25).

Todos los paseantes del West End londinense ven el mismo auto con las cortinas bajas pero cada personaje elabora una inferencia o interpretación de acuerdo con la idea que cada uno tiene de lo que es una persona importante. Hasta el momento de la explosión, la historia había sido focalizada, predominantemente, desde la protagonista Mrs. Dalloway en su caminata hacia la florería; el narrador de la primera frase de la novela, el que enuncia que “Mrs. Dalloway dijo que ella compraría las flores” (1982, p. 9) resulta impersonal e inescrutable (Lodge, 1992, p. 44), reticente, por ejemplo, a explicarnos los motivos por los cuales la señora necesita las flores. Sin embargo, aporta varios datos significativos: se trata de una señora casada, lo que cancelaría –al menos en primera instancia– el argumento del matrimonio y, seguramente, pertenece a una clase social acomodada connotada por la alusión al servicio doméstico y a la compra de flores, siempre un elemento de cierto lujo. El monólogo narrado (Lozano, 1993,

Party”. Va a ser un libro corto consistente en seis o siete capítulos, cada uno completamente separado. Sin embargo, debe lograrse algún tipo de fusión” Y debe converger en la fiesta al final” (Mc Nicholl, 1979, p.8). En general, las ediciones en inglés respetan los blancos tipográficos. Lo hace la edición Harcourt y la Norton Critical Edition. La edición en castellano, de Sudamericana, mantiene sólo algunos de los blancos tipográficos. La edición de María Lozano, correspondiente a la traducción de Mariano Baselga para editorial Cátedra (1993) suprime la división en secciones. Ver página 161(Woolf 1993). Avrom Fleishman (1975) se refiere a la deliberada supresión de cortes por parte de Woolf y cree que la decisión obedece a un esfuerzo para mantener la idea de una experiencia viviente, sin embargo propone una división interna en veintidós secciones (p.73).

p. 134) requiere una voz exterior que nos cuente lo que Clarissa piensa y se formula mientras pasea por Bond Street. Desde el punto de vista discursivo inaugura el discurso indirecto libre que muy rápidamente cederá lugar a la zambullida en la mente de Clarissa, a la que accedemos a través del “fluir de la conciencia” de la protagonista, “retahíla ininterrumpida de impulsos, asociaciones y divagaciones” (Guillén, 2005, p. 203). Mediante un juego sutil de tiempos verbales, adverbios y deícticos el lector tiene la sensación de que lo que fue pasado aflora en la memoria de esta mujer que pasea por Londres una mañana primaveral de junio. La explosión del caño de escape abre paso a un narrador más intrusivo, que trabaja más desembozadamente con los discursos indirectos de otros personajes.

El paso de la sección segunda a la tercera, por aportar otro ejemplo, coincide con el regreso de Clarissa a su casa y, una vez más, cambia la focalización, que retorna con énfasis a Clarissa, aunque durante la visita de Peter Walsh, que tiene lugar en esta sección, va alternando las miradas de ambos. El lector debe prestar atención a los cambios de persona y a los tiempos verbales:

“¿Cómo le va?”, **dijo**⁸¹ Peter Walsh, realmente tembloroso (...) Ha envejecido, **pensó**, mientras se sentaba. No le diré nada sobre eso, **pensó**, porque ha envejecido. Me está mirando, **pensó** con un súbito embarazo. (...) Metiendo su mano en el bolsillo, sacó un largo cortaplumas y abrió a medias su hoja.

Exactamente el mismo, **pensó** Clarissa; la misma mirada singular, el mismo traje a cuadros, el rostro un poco modificado, un poco más flaco; *un poco más seco quizás*; pero está muy bien y sigue idéntico (Woolf, 1985, p. 65)

Los verbos que hemos intensificado con negrita señalan la voz narrativa, exterior, que relata las reacciones de los dos amigos de la infancia al reencontrarse luego de varios años de separación. La expresión que hemos marcado con la cursiva nos permite acceder a la profundidad de los pensamientos del personaje.

Otra función que suelen cumplir las transiciones de una sección a otra es establecer, a partir de la coincidencia espacial, un lazo entre dos episodios aparentemente desconectados. Así, por ejemplo, entre la sección VII y la VIII, la localización en Regent’s Park empalma el deambular de Peter Walsh con una canción que emana en las cercanías de la boca del subterráneo, una “voz sin edad ni sexo” (Woolf, 1982, p. 128) y esa canción de la pobre criatura primordial genera el comentario de Lucrezia Warren Smith, la esposa del veterano, que se compadece de la anciana al tiempo que de sí misma. Como señala T.E. Apter (1979), ningún dato exterior le permite al lector determinar cuál de estas dos miradas resulta correcta o errada. En realidad, cada personaje revela a través de su observación, su propio mundo interior que, expuesto, por momentos, con la técnica del “stream of consciousness” evade toda estabilidad y le niega al

⁸¹ La negrita es nuestra. La utilizamos para reforzar la advertencia de la presencia del narrador.

lector el cierre. En síntesis, el paso de las secciones ayuda al lector a entrelazar historias que, en una primera lectura, parecen absolutamente deshilvanadas.

De la disposición externa del material narrativo, avancemos hacia la historia. La novela se inicia *in media res* con la reproducción, en la voz del narrador, de lo que parece ser el fragmento final de una conversación entre Clarissa Dalloway y Lucy, una de sus criadas. Los Dalloway –en especial Clarissa– están organizando una fiesta para esa noche y la señora afirma que se ocupará personalmente de las flores, motivo por el cual parte rumbo al negocio de Miss Pym, una mañana primaveral de junio del año 1923, día en el que se desarrolla la acción narrada. La frase inicial, “Mrs Dalloway dijo que ella misma compraría las flores” (Woolf, 1982, p. 7) remite a una situación doméstica. El narrador, como ya anticipamos, omite dar detalles acerca de los motivos por los que la señora Dalloway decide comprar las flores y cede a la protagonista la exposición de su *stream of consciousness*, de su fluir de conciencia: gracias a este devenir nos enteramos –y no parece un dato menor– de que Lucy debe quedarse para recibir a los operarios, que ampliarán el espacio interior sacando las puertas de sus goznes⁸². De inmediato aparece lo que María Lozano (1993) denomina “memoria en acción” (p. 133) pues, mientras sale de su casa e inicia su camino por Londres, la memoria de Clarissa se transporta a 1890 y a la casa veraniega de Bourton.

El tercer párrafo de la novela refuerza la sensación de comienzo: el sonido de la puerta de calle, que se abre hacia el barrio londinense de Westminster, proporciona a Clarissa una impresión de libertad que inmediatamente la remonta –en su memoria, en su fluir de conciencia, en sus caóticas asociaciones– al sonido de apertura de las ventanas en la residencia familiar de Bourton, durante su juventud:

¡Qué gozo! ¡Qué zambullida! Pues así le había parecido a ella siempre cuando, con un leve chirrido de los goznes, que podía oír aún, abría de golpe la ventana y se zambullía en el aire libre, allá en Burton. Qué fresco, qué calmo, más que éste por cierto, era el aire del amanecer; como un golpe de ola; como el beso de una ola; frío, cortante y sin embargo (para una niña de dieciocho años, como era ella entonces) solemne, sintiendo como sentía, de pie junto a la ventana abierta, que algo terrible iba a suceder (Woolf, 1982, p.8)

La mente de Clarissa pasa, sin transición, del espacio de su casa (ámbito que suele asociarse a la identidad y a la protección), al mundo de la urbe cosmopolita y de ese amplio espacio al pasado en una casa veraniega; de la casa matrimonial a la casa en la que regía su padre, de la fiesta que dará como señora Dalloway a su juvenil relación con Peter Walsh. El salto de Londres a Bourton, de Mrs Dalloway a la joven Clarissa resulta una constatación de que nada formado en la vida mental desaparece sino que, de un modo u otro, permanece preservado. La asociación, posiblemente se establezca por la coincidente relación con ambas casas pues, si bien parece establecerse una primera oposición entre casa matrimonial y casa de verano adolescente en la que todo era más fresco y aún más calmo que la mañana primaveral en la que

⁸² “Las puertas debían ser sacadas de sus goznes” (Woolf, 1982, p.7).

se ha sumergido con gozo, se observa que la casa de Bourton, asociada a cierta despreocupación y libertad de la ya lejana juventud evocada con añoranza, aparece también regida por una figura masculina, el padre de Clarissa, Mr. Parry, y por su anciana hermana, Mrs. Parry, que aparecerá como un vestigio de ese pasado en la fiesta de Clarissa. Mientras avanza por la ciudad de la post-guerra, su recorrido comienza a poblarse de muertos que resucitan en su memoria o de situaciones pasadas que retornan. Aunque la novela representa las dos casas asociadas por la memoria de la señora Dalloway con rasgos ligados a las figuras masculinas, la casa de Bourton aparece como un “topofilia”, un espacio donde a pesar de la presencia de figuras rectoras- si se quiere autoritarias-, había lugar para los desvíos de Sally y para la aventura, para “transitar por el filo de la terraza”, para mirar el cielo por encima de los hombros de los comensales de una cena. De ahí que el recuerdo de Clarissa se centre en la ventana, el espacio que abre la casa hacia el mundo exterior. Bachelard (2000) indaga sobre el valor de esos espacios que con “una imagen, a veces muy singular, pueden aparecer como una concentración de todo el psiquismo (p. 10), le parecen al estudioso imágenes de un espacio feliz “defendido contra fuerzas adversas”(p.28)

La casa londinense de los Dalloway, por su parte, se asocia a la figura del marido y representa, a los ojos de Peter –que arribará más adelante– el mundo de una clase social acomodada a la que Clarissa pertenece y que el casamiento con Richard Dalloway ha consolidado:

Él era un fracasado comparado con lo que lo rodeaba-la mesa lujosa, el cortapapel enchapado en oro, el delfín, los candelabros, la tapicería de las sillas y las viejas estampas inglesas coloreadas-, él era un fracasado. Detesto toda esta apariencia, pensó; es cosa de Richard, no de Clarisa; pero ella se ha casado con él (Woolf, 1982, p. 70).

La mirada de Peter revela, de algún modo, las características de la casa matrimonial que habita Clarissa y de la que parte para comprar las flores que la embellecerán aún más esa tarde, durante la fiesta. La heroína inicia, desde allí, su desplazamiento.

La historia comienza, pues, con un personaje femenino que abandona el espacio protegido de la casa, el ámbito en el cual, una vez más, siguiendo a Bachelard, el “no yo” protege al “yo”. Y se abre a otro espacio moderno por antonomasia como la urbe, caracterizada por los espacios múltiples. Podríamos afirmar que *Mrs Dalloway* “es una novela londinense” en la que “cada calle y cada punto de referencia es real y transmite todo el significado que tales hitos espaciales transmiten a los pobladores de la ciudad” (Fernald, 2021, p. xix). El mundo externo urbano se amalgama con el mundo interior de los personajes hasta tal punto que, de los múltiples y diversos derroteros que siguen cada uno de ellos, se infiere su pertenencia social, sus gustos, sus afinidades.

En esta instancia, se dan cita múltiples Londres, una ciudad camaleónica y verdadero palimpsesto histórico y social en las trayectorias seguidas por cada uno de ellos: Peter Walsh se regocija frente a los cambios producidos durante su ausencia; Septimus Warren Smith se siente alienado en la gran capital y dialoga con los árboles; Rezia manifiesta su profundo disgusto ante la ciudad cosmopolita e indiferente;

Richard Dalloway se detiene en los aspectos sociales de la ciudad; Miss Kilman y Elizabeth Dalloway deambulan por los puntos de referencia comerciales y religiosos. Los mapas se multiplican, yuxtaponen y divergen.

María Lozano lee a la urbe contemporánea “como paradigma de fragmentación y dislocación (1993, p. 129) e insiste que Clarissa se encuentra con un conjunto de “cadáveres andantes, en Londres, en junio” (Lozano, 1993, p. 130). En este sentido, la Londres virginiana le parece muy cercana a la eliotiana que había hallado su máxima expresión en *La Tierra baldía* (1922), poema que Virginia había leído y comentado con el propio autor. Para Lozano, la ciudad se vuelve básicamente fantasmagórica. Creemos que el texto articula otras visiones más variadas de ella pues si bien en algunas parece cristalizarse como el espacio espectral también la habitan jóvenes, como la escocesa Maisie Johnson, que “cuando fuera vieja, (...) [tendrá] el recuerdo de “ cómo había caminado por Regent’s Park en una bella mañana de verano cincuenta años atrás” y cómo “había encontrado al fin su camino”(Woolf, 1985, p. 43) al decidir abandonar Edimburgo. Si bien detiene su mirada en “los enfermos en sus sillas rodantes” (p.43) y algunos aspectos de la urbe le generan horror también advierte “una especie de magnífica molicie y fija mirada con que recibían la vida” (p.44). Como múltiples aspectos de la novela, la ciudad se abre a perspectivas variables y múltiples y, en más de una oportunidad, el mundo exterior termina siendo parte del mundo interior subjetivo.

El desplazamiento espacial intersecta con un punto de referencia central, el célebre “landmark” urbano que señala el avance del tiempo: el Big Ben⁸³ y sus campanadas que no marcan todas las horas pero sí permiten señalar el avance proléptico de los diversos derroteros, al tiempo que actúa como señal objetiva del tiempo cronológico, que aporta una suerte de anclaje a las múltiples y variables temporalidades de los personajes de la novela, fundamentalmente subjetivas, internas y personales. El Big Ben, además, esclarece el enlace entre lo que Gerard Genette (1972) denomina *recit* e *histoire*: el enunciado mismo y la concatenación de acontecimientos que vamos deduciendo de lo narrado y lo leído. Cabe señalar que las campanadas del reloj tampoco son percibidas del mismo modo por todos los personajes, que no sólo se desplazan espacial y geográficamente, sino que también lo hacen en el tiempo, en lo afectivo y en lo político. Parecería hacerse presente lo que Mijail Bakhtin planteaba en cuanto a que la narrativa representa el espacio en la dimensión temporal.

Regresemos al movimiento inicial de la novela, la salida de Clarissa de su casa matrimonial, que señala el inicio de un desplazamiento espacial, asociado a la prolepsis del relato. La señora camina por Bond Street, una de las calles más caras y lujosas de Londres, rumbo a la florería y, desde allí, regresa a su hogar. Los puntos de referencia connotan su jerarquía social: amigos que están al servicio del gobierno como Hugh Whitebread, una mirada de reojo a una guantería “donde, antes de la Guerra se podían

⁸³ Se trata de la campana de trece toneladas que sonó por primera vez en Londres en 1859. Según algunas versiones su nombre se relaciona con el primer comisionado para los trabajos, Benjamin Hall. La torre del reloj se levanta sobre el Palacio de Westminster, donde se hallan la Casa del Parlamento Británico.

comprar guantes casi perfectos” (Woolf, 1982, p. 19) porque, “ella tenía una verdadera pasión por los guantes” (p.19) y “una dama se conoce por sus zapatos y sus guantes” (p. 19).

Transcurren las primeras horas de la mañana. El desplazamiento por la ciudad connota, como lo señalan desde el comienzo las palabras “lark/plange”⁸⁴, otro movimiento en sentido ascendente/descendente que permea el relato, movimiento que se sostiene a lo largo de toda la novela y que culmina con Clarissa en la cima de la escalera, durante su fiesta y Septimus, en el piso, en la reja de la casa, en la que habitaba junto con Rezia y a la que había accedido gracias a los reconocimientos de su condición de veterano.

Mientras el desplazamiento de la protagonista por la Londres de la clase acomodada⁸⁵ avanza prolépticamente, los detalles de la realidad ciudadana la transportan evocativamente, con un movimiento analéptico, a su pasado juvenil, cuando tenía 18 años. La ciudad en esa mañana primaveral “trae a la luz” (Freud, 1984, p. 16) algo que fue plasmado en la vida mental y que no muere.

Clarissa regresa minutos antes de las 11.00 de la mañana, momento en que se dispone a coser el vestido verde con el que ha decidido presidir su fiesta, desgarrado en una velada anterior en la Embajada. Una y otra vez, Clarissa piensa en la posición ascendente que le habilitará su fiesta, oscilación espacial que se ha insinuado desde los primeros párrafos del relato en el que las palabras “lark/plange”⁸⁶ implican dicha oscilación. Cada vez que Clarissa se piensa a sí misma en relación con la fiesta, ella se representa en una posición de “lark”, de deleite, de unión y compaginación de fragmentos, movimiento que siempre se ve amenazado por las fuerzas de desintegración (plunge).⁸⁷

La geografía urbana resulta conocida para Clarissa y reconocible para el lector. Se compara con el ignoto ocupante del vehículo que ha congestionado el tránsito y reflexiona que ella también “daba una fiesta, ella también estaría en la cima de su escalera” (Woolf, 1982, p. 29). Desde el momento en que regresa, minutos antes de que el Big Ben diera las 11.00 de la mañana, la señora Dalloway permanece en su casa, a la que describe como una cripta y como una celda. Una vez más aparece la dualidad en el lenguaje: el espacio puede asociarse –y mucha crítica feminista ha abundado en ello– al mundo matrimonial y patriarcal en que Clarissa se desenvuelve pero, al mismo tiempo, se cubre de un halo de

⁸⁴ María Lozano (1993) se refiere a una arquitectura dual de ascenso/caída que atraviesa toda la novela (Lozano, 1993, p.149). Entiende que el vocablo “lark” sugiere tanto una idea de placer como de subida, de movimiento ascendente. Por su parte, la palabra “plunge”, zambullida supone un movimiento descendente.

⁸⁵ Clarissa, en su fluir de conciencia va asociando lo que observa del familiar barrio de Westminster con Ascot, con los Lores del parlamento, con la Reina y el Primer Ministro. Asimismo, pasea por Bond Street, uno de los distritos comerciales más caros del Londres de comienzos de siglo XX.

⁸⁶ María Lozano (1993) se refiere a una arquitectura dual de ascenso/caída que atraviesa toda la novela (Lozano, 1993, p.149). La estudiosa interpreta que el vocablo “lark” señala tanto una idea de placer como de subida, de movimiento ascendente. Por su parte, la palabra “plunge”, zambullida supone una agitación descendente.

⁸⁷ Para Lozano-una vez más- “lark/plunge” constituye el movimiento básico recurrente, que conforma no sólo la dualidad Clarissa/Peter, sino también la conmoción fundacional del texto, que mezcla memoria y deseo como el poema de Eliot, down/abajo hasta caer en la memoria up/ arriba hasta el deseo de reproducirla en un presente sólo textual (Lozano, 1993, p. 136)

sacralidad frente al mundo caótico de las explosiones, los embotellamientos y los intercambios sociales de los que regresa. Una vez más, el narrador escamotea un punto de vista objetivo y permite al lector la decisión entre las múltiples miradas:

El vestíbulo de la casa estaba fresco como una cripta. Mrs. Dalloway alzó la mano a los ojos y, cuando la muchacha cerró la puerta y ella oyó el roce de sus faldas, sintió lo que sentiría una religiosa que vuelve del mundo y siente caer a su alrededor los velos familiares y la respuesta a las viejas devociones, La cocinera silbaba en la cocina. Oyó el tic tac de la máquina de escribir. Esto era su vida, y con la cabeza inclinada sobre la mesa del vestíbulo, recibió su influencia, se sintió bendecida y purificada (Woolf, 1982, pp. 47-48).

La seguridad transmitida ahora por la casa matrimonial no tarda en develar la profunda soledad que plantea cuando, al recibir la visita de Peter Walsh, mientras él le relata su nuevo enamoramiento de una mujer casada, Clarissa advierte que el refugio construido también guarda rasgos de prisión o jaula. Clarissa en el pasado ha elegido casarse con Richard Dalloway, quien le ha ofrecido status, protección y respeto, en lugar de elegir al locuaz Peter Walsh cuyo amor resultaba, posiblemente más pasional, menos formal, menos estable. El pensamiento de Clarissa no logra reprimir pensar que quiere ser liberada, que anhela que Peter la lleve con él⁸⁸:

Tumulto que, al aplacarse, la dejó tendiéndole la mano, acariciándole la rodilla y sintiéndose mientras se sentaba, extraordinariamente cómoda con él y con el corazón aliviado; y ese pensamiento se le ocurrió de golpe: ¡Si me hubiera casado con él, esta alegría habría sido mía siempre!

(...) ¡Lléveme con usted! pensó Clarisa en un impulso, como si él estuviese por partir enseguida y luego, un instante después fue como si los cinco actos de una pieza muy excitante y conmovedora se hubiera terminado y ella hubiera vivido toda una vida con ellos, hubiera huido, hubiera vivido con Peter y todo hubiese terminado (Woolf, 1982, p.75-76).

Si el regreso al hogar se puede leer como retorno a la protección, aunque esta muestre sus fisuras, Londres, para la Sra. Dalloway se define en el espacio limitado del barrio de Westminster, conocido desde tiempo atrás, y su recorrido por la ciudad revela el carácter social de la protagonista con mayor detalle de lo que lo hubiera hecho una minuciosa descripción. Aquello que ella ve en Londres abarca representantes de una sociedad de Lores, Damas y Primer Ministro. Si un coche se atraviesa piensa que en él podría viajar la Reina o una figura importante del gobierno.

Sin embargo, sabemos también, a medida que transita por la ciudad, que hay otro aspecto de Clarissa, mucho menos brillante, un aspecto más sombrío erosionado por la idea de aburrimiento y de futilidad, incluso por anhelos ocultos de suicidio. Una lectura atenta de esta primera “zambullida” del personaje en la capital británica de comienzos de siglo XX permite al lector, advertir el tono elegíaco que tiñe los pensamientos de Clarissa así como percibir que detrás de la dama, de la señora que organiza

⁸⁸ “-¡Lléveme con Usted!- pensó Clarisa” (76).

fiestas y admira los guantes que aseguran su condición, detrás de la máscara que ejerce una suerte de hechizo sobre sus amistades, se esconde un ser más profundo, que advierte el vacío y las contradicciones de la humana existencia. Mientras Clarissa avanza por las calles de Londres, transitadas por vehículos, ómnibus y aviones de propaganda que constituyen en la novela los signos patentes de la modernidad y del movimiento, sus pensamientos toman otra dirección: se remontan a su niñez, a su relación con Peter Walsh, a su escasa formación, a su condición de mujer de 52 años. Enfoquemos sus pensamientos mientras se detiene en Piccadilly antes de cruzar la calle:

Ella no diría ya de nadie en el mundo que fuera esto o aquello. Se sentía muy joven; y al mismo tiempo, indeciblemente vieja. Se deslizaba como una navaja a través de todo; y al mismo tiempo se quedaba afuera, mirando. Tenía perpetuamente la sensación, mientras miraba los taxímetros, de estar afuera, afuera, lejos y sola en medio del mar; y siempre había sentido que era muy, pero muy peligroso vivir, aunque fuese un solo día. No es que se creyera inteligente, o muy distinta de lo común. Cómo había atravesado la vida, con las pocas ramas de conocimiento que le había impartido Fraulein Daniels, apenas podía comprenderlo. (...) no podía decir de Peter ni de ella misma: soy esto o soy aquello (Woolf, 1982, p.15-16)

Este breve párrafo introduce en los pensamientos perturbadores y turbulentos que la amenazan mientras camina por Bond Street con la certeza de que algún día cesará y de que todo continuaría sin ella y con la incertidumbre acerca de qué estaba tratando de recobrar mientras contempla las vidrieras de la librería Hatchard's.⁸⁹ La historia, la serie cronológica de su trayectoria por la ciudad, se superpone con el sentimiento de la protagonista de 52 años sobre la verdadera naturaleza de su existir. Nada permite al lector fijar su identidad pues ésta –y se señala como una marca de la literatura modernista insistir en ello– nunca constituye un *constructo* estable.

Londres es representada en la novela como una textura básica pues los personajes surcan el espacio múltiple que crea la ciudad. Los otros miembros de la familia, Richard y Elizabeth, deambulan también por el espacio urbano, pletórico, en sus disímiles observaciones, de aspectos en los que Clarissa parece no haber reparado.

Richard Dalloway, un hombre deportivo, que ama los perros⁹⁰ y manifiesta mucho más afecto por la vida rural inglesa que por Londres, de regreso del almuerzo político en lo de Lady Bruton, tras la mención del regreso del antiguo enamorado de Clarissa, desea llegar rápidamente a su casa y “recorrer ese hilo de araña que lo atraía hacia Clarissa” (Woolf, 1982, p. 181). La casa matrimonial resulta para él mucho más que un mero espacio indiferente: es la representación del milagro de la perdurabilidad de su amor por Clarissa y de la vida misma en un mundo asolado por la guerra en la que miles de “pobres sujetos con toda la vida por delante [estaban] enterrados y casi olvidados (Woolf, 1982, p.181). La mirada de este

⁸⁹ Hatchard's presume de ser la librería más vieja de Londres. Fue fundada en 1797.

⁹⁰ “...a sportsman, a man who cared only for dogs. Literally, when he came into the room he smelt of the stables (Woolf, 2005, p. 296).

hombre “voluntarioso y obstinado” (Woolf, 1982, p. 182) se presenta teñida por su afán de reformas políticas, aunque sería errado considerarlo un mero crítico pues la tensión entre continuidad y tradición, entre repetición y ruptura atraviesa la relación de Mr Dalloway con la ciudad y con el Imperio. De todos modos, Richard Dalloway se fastidia frente a la inoperancia de la policía inglesa que no detiene el tránsito para que unos pequeños de cinco o seis años crucen Picadilly Circus; observa a las “familias pobres que se solazaban a la sombra de los árboles” (Woolf, 1982, p. 183) en Green Park; compadece a los vendedores ambulantes a los que se les impide detener sus carritos en la calle y reconoce que las prostitutas con las que se cruza son “víctimas del detestable sistema social” (Woolf, 1985, p. 182) más que responsables de la profesión elegida. La mirada de Mr. Dalloway, capaz de captar el aspecto menos fascinante de la ciudad, no obstaculiza su respeto por “la continuidad y el sentimiento de dar la mano a las tradiciones del pasado” (Woolf, 1982, p. 184), representados en su trayectoria por el palacio de Buckingham al que compara con una vieja *prima donna* y por la estatua de la ya difunta reina Victoria, digna heredera del linaje sajón.⁹¹

Por su lado, Elizabeth, la hija de 17 años del matrimonio Dalloway, experimenta Londres a su manera. Luego de tomar el té con su institutriz, la enigmática Miss Kilman, en los departamentos comerciales *Army and Navy Stores*⁹² decide, contrariamente a su padre, que todavía no era tiempo de regresar a la casa familiar. Siente el goce del aire libre con un sentimiento que mantiene una sutil estructura de repetición con el inicio del recorrido de su madre. Sin embargo, ella va a aventurarse a subir a un ómnibus, símbolo, en la novela y en algunos autores vanguardistas, del movimiento que caracteriza la modernidad:

Elizabeth esperaba un ómnibus en Victoria Street. ¡Era tan lindo andar por la calle! Pensó que acaso no fuera necesario volver enseguida a casa. ¡Estaba tan lindo afuera, al aire libre! Iba a tomar pues un ómnibus (Woolf, 1982, p.211)

Elizabeth disfruta su inmersión en las zonas londinenses que su familia no frecuenta y se ve a sí misma como “un pirata brutal y sin escrúpulos que se adelanta implacablemente” (Woolf, 1982, p. 213). Una pionera; advierte que hay una ciudad muy diferente a la de Westminster y sus gentes “eternamente ocupadas en charlas triviales”(Woolf, 1982, p. 215) y esas personas ocupadas en pensamientos de barcos, de leyes, de negocios, de administración no sólo le permiten advertirse a sí misma –en coincidencia con

⁹¹ Richard, al ver la estatua de la reina Victoria reflexiona que a él “le gustaba ser gobernado por la descendiente de los Horsa” (Woolf, 1982, p.184). La expresión equivale a afirmar que Richard apreciaba el linaje sajón de la reina Victoria. Los hermanos Horsa y Hengist, de acuerdo con la tradición, fueron los que introdujeron a los sajones en Inglaterra, durante el siglo V: “Bede y otras fuentes agregan que los sajones fueron liderados por dos hermanos llamados Hengest y Horsa, quienes constituyeron el reino de Kent. Las fuentes ubican este desembarco alrededor del 450 de nuestra era” (Blair, 2000, p.7).

⁹² *Army and Navy Stores* fueron originalmente una cooperativa dirigida por oficiales militares para proveer de mercaderías relativamente económicas a las familias de la oficialidad. La empresa inició sus actividades en 1871. En 1918 el local ubicado en Victoria Street abrió al público en general. Tenía sucursales en la India desde donde importaba productos y hacia donde también exportaba mercancías. En la novela esta situación queda metonímicamente representada cuando Miss Kilman se levanta para salir del edificio: “se perdió en medio de los fardos especialmente preparados para mandar a la India; fue a parar entre los útiles de partos y ropas de bebé: ambuló dentro de todas las comodidades del mundo, perecederas y permanentes”. (Woolf, 1982, p. 209)

la mirada de su madre Clarissa– como una niña inmadura hasta ese momento, sino también tener su “epifanía” y darse cuenta de que esa música indiferente, al tiempo que consoladora que atraviesa el movimiento perpetuo del Strand londinense la llama a decidir que “dijera lo que dijera su madre, [sería] granjera o médica”(Woolf, 1982, p. 215). Como en el caso del vehículo, al que cada observador le adjudicaba una cara diferente, los tres miembros de la familia Dalloway recorren una ciudad que es una y diversa.

Más rica aún que la mirada de los Dalloway se muestra la de Peter Walsh, pues la ausencia de casi cinco años le permite advertir los cambios experimentados por la ciudad, aquéllos que, quienes la transitan a diario desde hace más de veinticinco años son incapaces de captar. La mirada de Peter –por haber permanecido mucho tiempo en la India y no haber regresado a Londres en el último lustro– se detiene en las transformaciones que afectaron a la ciudad en el período posterior a la Gran Guerra. Aunque percibe las marcas de la contienda, patentes en múltiples aspectos de la vida ciudadana, entre los que podríamos citar a “los muchachos con uniforme que marchaban a rendir respetos a la tumba vacía” (Woolf, 1982, p. 82); consciente de las cicatrices que el Imperio y la guerra han dejado en la ciudad, advierte, asimismo, la metamorfosis positiva en la fisonomía urbana y en la apariencia de los pobladores:

Al volver a Inglaterra después de cinco años, las cosas parecían, por lo menos al principio, como si uno no las hubiera visto nunca antes; enamorados disputando bajo un árbol; la vida familiar de los parques. Nunca le había parecido Londres tan encantador: la suavidad de las perspectivas; la riqueza; el verdor; la civilización después de la India, pensó. Marchando sobre la hierba (Woolf, 1982, p. 112).

La ausencia genera una mirada incisiva al tiempo que nostálgica no sólo sobre Londres sino también sobre Clarissa y Richard. Peter advierte la absorción social de Clarissa y las tendencias reformistas y tradicionalistas de Richard; sus consideraciones acertadas fortalecen la credibilidad en su poder de observación que no se limita ni a Londres ni a los Dalloway, sino que se amplía hacia las particularidades de la sociedad inglesa, sobre la que reflexiona mientras la observa desde un ángulo aislado en la casa de los Dalloway, durante la fiesta:

¡Dios mío!, ¡Dios mío! El snobismo de los ingleses, pensó Peter Walsh de pie en el rincón. ¡Cómo les gusta vestirse de encaje dorado y rendir homenaje! ¡Oh! ¡Pero aquel debe ser- y es seguramente- Hugh Whitebread, olfateando alrededor de la morada de los grandes... (Woolf, 1982, p. 270)

Como acertadamente plantea Miroslav Beker en su artículo “London as a principle of structure” (1972) la observación de Peter parece más certera que la de otros personajes o, al menos, su mirada no produce horror. Sin embargo, en varias circunstancias el lector perspicaz advierte también sus modalidades de información, los condicionamientos que por momentos nublan su mirada. En Regent’s Park, sentado en un banco luego de su visita matutina a Clarissa y antes de regresar al hotel para cambiarse y luego asistir a la fiesta, Peter rememora su pasado, la ruptura con Clarissa de quien había estado enamorado y toma conciencia, frente a la renovación de la ciudad y los lujos de la casa de Clarissa,

de que puede ser considerado un fracasado que no ha tenido la capacidad de adaptarse a los tiempos modernos. Asimismo, en este momento de introspección, el lector advierte que algunas de las apreciaciones de Peter resultan profundamente irónicas. En ese momento, mientras está ensimismado pensando en la relación pasada con la actual Mrs. Dalloway, escucha el sonido de una ambulancia que aprecia como un signo palpable del triunfo de la civilización y de un admirable espíritu comunal de la ciudad. Los lectores, una vez más, advertidos de la profunda subjetividad de las miradas que Virginia Woolf tanto procuró mostrar en su narrativa, sabemos que quien es trasladado en la ambulancia –léase en términos de Peter, el beneficiario de ese espíritu comunal de la civilización– es Septimus Warren –desecho de esa sociedad que no ha sabido, no ha querido o no ha podido reparar el daño traumático que le ha infringido–. Todo aquello que Peter reflexiona frente al paso de la ambulancia puede ser desmentido por el verdadero paciente que va en ella:

Uno de los triunfos de la civilización, pensó Peter Walsh. Es uno de los triunfos de la civilización, pensó oyendo la campana clara y aguda de la ambulancia. Rápidamente, limpiamente, la ambulancia corría hacia el hospital, después de haber recogido en un instante, con humanidad a algún pobre diablo (...) Era la civilización (...) la eficiencia, la organización, el espíritu comunal de Londres (Woolf, 1985, p. 236).

Este fragmento patentiza la imposibilidad de sostener un único punto de vista en la novela y desestabiliza totalmente al lector. Peter Walsh, cuya mirada de Londres nos ha parecido confiable, pues es la visión de quien enfoca con la perspectiva que da el distanciamiento, resulta una cabal muestra de la ironía a la que se recurre puesto que nada hay más distante de la “eficiencia, espíritu comunal y civilización” que el trato que Septimus Warren recibe de la comunidad a la que pertenece.

La guerra en *Mrs Dalloway*: Septimus Warren Smith

Solemos olvidar que la literatura modernista ubicada en la década del '20 es una expresión literaria del trauma. Como acertadamente señala Michael Levenson (2011) “el estallido de la guerra en el verano de 1914 fue una provocación, un trauma y un estímulo que cambió el curso del modernismo” (p. 220). De acuerdo con esta perspectiva, resulta inadecuado sostener que el movimiento modernista se aisló de la realidad circundante. La guerra y la conciencia de sus consecuencias, que se desató con posterioridad, develaron la ingenuidad con que se había vivido, asumiendo la paz como normalidad. En realidad, era una excepción. Este nuevo giro en la apreciación del modernismo exige al estudioso del movimiento revisar

muchos de los presupuestos admitidos acríticamente a la hora de evaluar las relaciones del movimiento con el realismo.⁹³

Como aclaramos al iniciar este escrito, Septimus Warren no formaba parte de la historia en la primera redacción de la novela que nos ocupa. Sin embargo, en la versión final resulta tan importante como la propia Mrs Dalloway, concentrándose en él no sólo un marcado sentimiento de rebelión frente a la pérdida de toda una generación a causa de la guerra sino que también desnuda la ausencia de espíritu comunitario, una situación antitética al “espíritu comunal de la civilización” al que Peter Walsh se refiere que caracterizó a la sociedad británica de la pos-guerra. Ligado a los habitantes de la ciudad por los lazos que aporta el espacio común y habiendo sido, de algún modo, una de las víctimas propiciatorias del bienestar que los paseantes de Regent’s Park disfrutaban, Septimus resulta invisible cuando no incomprensible o reprensible para sus conciudadanos, entre quienes deambula en absoluta soledad y totalmente alienado:

Londres se ha tragado muchos millones de jóvenes llamados Smith y no se conmueve ante nombres fantásticos como el de Septimus, con que los padres han creído distinguirlos. (Woolf, 1985, p. 133)

La figura central que concentra la problemática de la experiencia bélica –resulta obvio recordarlo– se perfila en Septimus Warren Smith, quien “ilustra no sólo las heridas psicológicas sufridas por las víctimas de un trauma severo como la guerra sino que, además, da cuenta de la necesidad de aportar significado a ese sufrimiento para reestablecerse, en lo posible, de ese trauma” (De Meester, 1998, p.649). No obstante el papel central del veterano, cabe puntualizar que él no abastece la única alusión a la guerra sino que el acontecimiento aparece transfigurado, aludido y comentado en numerosas secuencias de la novela y, como todo en ella, enfocado desde múltiples puntos de vista, nunca unívocos. La novela ha sido leída como una elocuente condena al militarismo y a la guerra pero, al mismo tiempo, el texto se convierte en un epitafio por los muertos de la Primera Guerra Mundial aun cuando rechaza varias prácticas de la memoria oficial y del fenómeno que David Bradshaw denomina la “necrolatría” del estado (Bradshaw, 2002, p.107).

Tempranamente en la novela, mientras Mrs. Dalloway yerra por Bond Street y manifiesta su amor por la ciudad, metonimia para ella de la vida, reflexiona, con alivio, que “la guerra había terminado” excepto para algunos que lamentan la pérdida de un ser querido joven entre quienes recuerda a su admirada Lady

⁹³ Levenson (2011) postula como uno de los objetivos de su libro sobre el tema la necesidad de “to restore a place for realism within the history of Modernism. Even with the radical formal experiments of the prewar period, the justification for realism was often cast in terms of a deeper truth, a more profound reality” (p.225). Recuerda el postulado que hemos comentado en el capítulo I- de Virginia Woolf cuando en 1919 propone, al defender la ficción modernista, que su intención es “examinar por un momento una mente ordinaria en un día ordinario” (Woolf, 1984, p.149) e insiste en que el lector del modernismo y de la ficción *woolfiana* de la década del 20 no debería olvidar que debajo “del día ordinario yacían extraordinarios días de violencia (Levenson, 2011, p.225).

Bexborough, quien había abierto “un bazar de caridad con el telegrama anunciándole la muerte de Juan, su favorito en la mano (Woolf, 1985, p. 10)

Más adelante, Peter Walsh, el personaje que expresa una visión más optimista de la ciudad, no deja de advertir cierta permanencia del recuerdo de la guerra. En un momento, su vagabundeo le permite advertir a un contingente de soldados que se encaminan hacia Whitehall, donde coincidentemente con las celebraciones del Día del Armisticio, el 19 de julio de 1919 se había levantado un cenotafio. El sonido que escucha le recuerda al de las hojas muertas, tópico de la literatura universal, desde antiguo, para referirse a los jóvenes caídos en batalla:

Un rumor como el pisotear de hojas en un bosque venía tras él, y también un ruido como el frotamiento, un ruido sordo, irregular que, al llegar a él, escandió sus pensamientos rigurosamente (...). Muchachos de uniforme, con fusiles, marchaban, la mirada al frente, marchaban los brazos rígidos y en sus rostros una expresión como las letras de una leyenda escrita en el pedestal de una estatua, glorificando el deber, la gratitud, la fidelidad, el amor a Inglaterra.

(...) como si la vida, con su variedad y su abandono, hubiera sido modificada por la disciplina y depositada, cadáver rígido de ojos fijos, bajo una calzada cubierta de monumentos y coronas. Uno debe respetar esto, puede reír; pero uno debe respetar esto. (Woolf, 1985, p. 82)

La cita anterior testifica las respuestas que la guerra suscitaba en la generación del 20. Según Samuel Hynes (2018) podrían distinguirse dos tipos de reacciones muy diferentes que emergen en la cultura inglesa en ese momento: por un lado, una que se concretó en la construcción de *memorials*, estatuas tanto en la madre patria como en las regiones imperiales que habían engrosado con sus hombres los ejércitos y, por otro lado, una segunda línea, refractaria de la posición estatal, oficial, conocida colectivamente como “anti-monumentos”. De acuerdo con Bradshaw (2002), Woolf como otros intelectuales liberales ingleses, adhirió a este punto de vista de rechazo de lo que ellos estimaban como “una orquestación estatal de la pena” (p. 108). Este punto de vista se observa en la dualidad que manifiesta el personaje de Peter Walsh, que se hace eco de la posición crítica (“como si la vida en su variedad hubiera sido modificada por la disciplina y depositada, cadáver rígido de ojos fijos, bajo una calzada cubierta de monumentos y de coronas” (Woolf, 1985, p. 82). No obstante su desagrado, Walsh no deja de respetar a quienes han realizado el sacrificio. Incluso se sorprende de sus pensamientos con respecto a la cuestión, en una postura que, en gran medida, se hace eco de la ambivalencia manifestada por Virginia Woolf en su diario personal.⁹⁴

⁹⁴El 19 de julio de 1919 se organizaron las Celebraciones Oficiales en Conmemoración de la paz que se había firmado el año anterior. El día fue “arruinado” por la lluvia persistente. Virginia Woolf anota una serie de consideraciones relacionadas con los festejos en su diario íntimo. Expone su desagrado frente a ellos y, con cierto tono clasista, cree que se han organizado para contentar a los sirvientes y al pueblo; de ningún modo a la intelectualidad. Citamos, a continuación, algunas de las apreciaciones de la autora. Reflexiona sobre el aparato oficial que había organizado la conmemoración y destaca el hecho de que, en general, había congregado a la servidumbre. Anota lo siguiente: “**What herd of animals** we are after all! even the most disillusioned. At any rate, after sitting through the procession and the peace bells, unmoved. I began after dinner, to feel that if something was going on, perhaps one had better to be in it. (Woolf, 1980, p.292). Con respecto a sus sentimientos ante el hecho, reflexiona: “One ought to say something about Peace Day. But I do not know- it seems to me **a servants festival**, something got up to pacify / placate “**the people**”. (...) But I do not know... There

Mis Kilman, la institutriz de Elizabeth Dalloway, uno de los pocos personajes de la novela que no sucumbe al hechizo de Clarissa y que sustenta sus propias convicciones acerca de la conflagración, entra a la Abadía de Westminster y observa a “la gente que caminaba alrededor y pasaba lentamente ante la tumba del soldado desconocido” (Woolf, 1985, p. 210). No sólo se ratifica la minuciosidad con que se maneja el espacio en esta novela sino también la sutileza con que se presentan las diversas y, por momentos, contrapuestas miradas que coexisten sobre la Gran Guerra. Los espacios no se manejan como meros decorados sino que atestiguan momentos de la historia frente a los cuales la misma Virginia siente en más de una oportunidad y pese a su escepticismo frente a los modos en cómo se manejan las celebraciones oficiales, que “si algo estaba ocurriendo, quizás habría sido mejor estar ahí (Woolf, 1977, p. 294). La tumba del Soldado desconocido, espacio que ni siquiera a los miembros de la realeza les es lícito hollar, no sólo revela las objeciones que los personajes mantienen frente al recuerdo de la guerra sino que al mismo tiempo da cuenta de la “cultura del recuerdo” que la década del 20 desarrolló.

Indudablemente el centro de la relación de la novela con la guerra gira alrededor de la figura de Septimus Warren Smith, quien representa la mente de un sobreviviente del trauma. Cathy Caruth, en su estudio *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (1996), insiste en que las “experiencias catastróficas” reaparecen, en varias circunstancias, con mucho retraso, incontroladas, repetitivas y con apariencia alucinatoria y otro tipo de fenómenos invasivos e inoportunos (Caruth, 1996, p. 12). Se trata, en términos de Caruth, de “heridas que gritan” y que impulsan a intentar relatar una realidad que de otro modo no resulta accesible. En este sentido, el relato de la historia de Septimus focaliza los mecanismos a través de los cuales una sociedad intenta impedir o acallar que uno de sus miembros exprese su trauma.

Estimo que con la figura de Septimus, Woolf se adelanta en muchos años en la exploración de las terapias que más adelante se desarrollarán para tratar los denominados “*shell shock traumas*”. La vivencia de una experiencia traumática inevitablemente daña el conjunto de asunciones o creencias que el sujeto sustentaba en el pasado acerca del mundo propio y circundante. Septimus se vuelve en este sentido una representación de esta ruptura con el conjunto de creencias previas a la experiencia bélica:

No podía decírselo a nadie, ni siquiera a Septimus ahora, y mirando hacia atrás lo vio sentado con su sobretodo raído, solo en el banco, agobiado, con la mirada fija. Era una cobardía que un hombre quisiera matarse, pero Septimus había peleado; era bravo, no era ahora el mismo Septimus. Ella se ponía su cuello de puntillas. Se ponía su sombrero nuevo, y él ni se daba cuenta; y era feliz sin ella. ¡Nada podía hacerla feliz a ella sin él! ¡Nada! ¡Era egoísta! Así son los hombres. Porque no estaba enfermo (Woolf, 1985, p. 38).

El fragmento muestra claramente no sólo la metamorfosis del personaje sino también la posición social que niega, desde el afuera, la herida interna de la psique. Poco queda en este nuevo Septimus que ha

is something calculated & politic & insincere about these peace rejoicing. Moreover they are carried out with no beauty & not much spontaneity”. (Woolf, 1980, 292) La negrita no pertenece al diario íntimo y me he servido de ella para intensificar la visión ciertamente clasista que Woolf adopta frente a los festejos.

retornado del frente italiano, de la joven promesa en quien confiaba su jefe Mr. Brewer. La experiencia vivida lo ha transformado en un ser incapaz de sentir, absolutamente indiferente a la cultura que antes lo cobijaba y por la que creyó un deber comprometerse en la lucha:

Septimus fue uno de los primeros voluntarios. Partió para Francia a salvar a una Inglaterra que consistía casi enteramente en las piezas de Shakespeare (Woolf, 1985, p. 316).

Aun cuando a su regreso, en la oficina lo ascienden a un puesto de considerable responsabilidad, pues estaban orgullosos de él; aun admitiendo que la estima social y gubernamental le ha posibilitado su hospedaje en un buen departamento en Totenham Court Road, Septimus ha perdido su entusiasmo por la civilización que, en aquel tiempo, había ido a defender. Cuando intenta reabrir el libro de los dramas de Shakespeare admite que “su juvenil vocación de intoxicarse con palabras –Anthony y Cleopatra– se había ajado por completo (Woolf, 1985, p. 140). Lejos de reencontrar la antigua belleza de los dramas, previa metonimia de la nación por la cual se había sacrificado, en el presente del relato, no logra apreciarlos sino como disfraces que esconden el odio y la desesperación que constituyen –a su juicio– lo único que una generación transmite a otra. Esa misma desilusión aplastante, con respecto al valor de la existencia humana, lo inhibe de pensar en la procreación a pesar de los reiterados reclamos de su esposa Rezia.

Otra manifestación cabal de la *psyque* de un sobreviviente del trauma se evidencia en la absoluta incapacidad de sentir, como Septimus manifiesta con creces. Cuando su oficial y amigo Evans sucumbe en el frente italiano, unos días antes de la firma del armisticio, Septimus permanece impávido e inerte, ya extirpados todos sus sentimientos por las experiencias vividas en el frente.

La técnica narrativa modernista, interesada por la exteriorización de los elementos pre-lingüísticos de la conciencia, explora, en este personaje, la posibilidad de explicar la fragmentación de quien ha padecido el trauma. En el caso de Septimus, cuando el veterano intenta dar cuenta del “crimen” del que ha participado, no logra hallar los signos articulados para comunicar su experiencia. Detengámonos en la entrevista que tiene con el Dr. Bradshaw durante el mediodía del miércoles de junio en el que Clarissa, Richard, Elizabeth y Peter pasean por Londres. Contemporáneamente, Septimus sostiene una cita con un nuevo médico:

¿Y tienen la mejor opinión de Usted en su oficina?, murmuró sir William echando una ojeada a la carta llena de adjetivos de Mr. Brewer

Él había cometido un crimen tremendo y había sido condenado a muerte por la naturaleza humana.

“Yo he... yo he”, comenzó, “cometido un crimen...”

“Nunca ha hecho nada malo”, aseguró Rezia al doctor. (Woolf, 1985, p. 112)

Dos aspectos de este fragmento parecen fundamentales a la hora de evaluar la relación de *Mrs. Dalloway* con el trauma de la guerra. En primer lugar, los estudios psicológicos posteriores al momento en que se escribió la novela, insisten en que uno de los modos más idóneos de significar la experiencia reside en el

relato de la misma, entendido como acto *reconstitutivo*. Esta terapéutica permitiría otorgar un marco de significación a una historia carente de ella. Sin embargo, Septimus encuentra en los miembros de la comunidad una actitud refractaria a prestar oídos a un relato que cuestionaría la comprensión que la propia comunidad ha construido sobre la guerra. Los dos médicos que tratan al joven, Holmes y William Bradshaw, ilustran con sus actitudes los intentos de la cultura dominante de apropiarse del trauma y codificarlo en sus propios términos, muy acordes al proceso de estatización de la memoria. Los testimonios de los veteranos –como el caso de Septimus– con su componente de represión, disociación y negación generan un sentimiento de inestabilidad en quienes lo rodean. En ese sentido, la novela explora los procesos de apropiación del trauma ajeno, como por ejemplo se advierte en la actitud del Dr. Holmes que aconseja a Rezia que distraiga a Septimus de sus pensamientos autodestructivos a través de la observación de “cosas reales” que lo distancien de sus pensamientos. Para el Dr. –una vez más seguimos a De Meester–, “estas actividades convencionales son más representativas de la realidad y la verdad que lo que Septimus experimentó y aprendió en la guerra (1998, p. 661). La comunidad, representada por los médicos y hasta cierto punto, por Rezia, de modos diversos pero coincidentes en la óptica, niegan la experiencia traumática y pretenden que la persona permanezca siendo el hombre que había partido hacia los campos de Francia con el objetivo de salvar a Inglaterra. Sin embargo, Septimus sabe más que ellos e insiste en que “la guerra no era una gresca de colegiales y de pólvora” (Woolf, 1985, p. 151).

Frente a un veterano que paulatinamente pierde interés en lo que antes lo conmovía al tiempo que ve deteriorada su capacidad de articular en un lenguaje comprensible lo vivido, el doctor William Bradshaw propone la protección, continuidad y perpetuación del mundo de la proporción que él y su entorno ejemplifican. La “proporción” asediada por los relatos desarticulados de quienes se han visto expuestos al trauma representa el epítome de una sociedad que se resiste a revisar los presupuestos que provocaron la catástrofe. Bradshaw aconseja la reclusión de estos seres perturbadores y confía en su experiencia de 30 años que le permite –a su juicio– discernir con su infalible instinto y declarar “esto es locura, esto es buen sentido, sentido de la proporción” (Woolf, 1985, p. 157). Los intentos de Holmes y posteriormente de Bradshaw por “proporcionar” a Septimus, por silenciarlo, tienen un doble efecto nocivo: por un lado, al privar a Septimus del significado al que se accedería a través del ordenamiento expresivo, destruyen toda posibilidad de sanación del veterano; por otra parte, se cancela la posibilidad de reflexión y cambio de la sociedad que produjo la conflagración.

El suicidio final de Septimus es –de algún modo– un acto agresivo en cuanto supone un rechazo a “arrodillarse ante la presión externa (representada por Holmes y Bradshaw) para que revise o reprima su experiencia”⁹⁵ (Tal, 1996, p. 7). Se trata, a juicio de esta psiquiatra que ha trabajado sobre obras

⁹⁵ Para Kali Tal, el acto de dar testimonio es un acto agresivo. Lo expone en los siguientes términos en su estudio *Worlds of Hurt*, en el que discute algunos presupuestos de Cathy Caruth, a quien hemos citado al comienzo del capítulo: “Bearing witness is an aggressive act. It is born out of a refusal to bow to outside pressure to revise or to repress experience, a decision to embrace conflict rather than conformity, to endure a lifetime on anger and pain rather than to submit to the seductive pull of revision and repression. Its goal is change. The battle over the meaning of traumatic experience is fought in the arena of political discourse, popular culture and scholarly debate” (2004, p.7).

literarias y sobre testimonios de sobrevivientes de guerras, de la decisión de abrazar la resistencia y el conflicto más que la conformidad y la proporción.

Clarissa y la caída final

El suicidio de Septimus puede ser leído, entonces, como un rechazo al silencio que se le impone desde la sociedad representada, en la novela, por los médicos. Sin embargo, y teniendo presente que la propia Virginia señala en su *Diario* que la figura de Septimus es un reflejo de la protagonista, también sobreviviente del trauma de ver morir a su hermana aplastada por un árbol, la escena en que estos dos personajes cruzan sus destinos aunque nunca han coincidido en las secuencias de la historia se presenta como una de las más complejas y ambiguas de la novela, posiblemente una de las que mejor represente la vocación de la narrativa modernista, como aquella de evitar la univocidad de las lecturas.

Clarissa está en medio de la fiesta y acaba de constatar que “no es un fracaso después de todo” (Woolf, 1985, p. 266) y que se estaba poniendo muy animada. Ha logrado reunir al coronel y a Mrs Garrod, al snob Hugh Whitbread a quien había cruzado esa misma mañana, a Lady Rosseter –el nombre de casada de su vieja amiga Sally Seton–. También están allí su antiguo prometido Peter y ha ido el Primer Ministro, resplandeciente en la majestad de su cabello gris; ha logrado intercambiar palabras con los invitados intelectuales entre quienes distingue al profesor Brienley que daba conferencias sobre Milton y “sabía todo lo que puede saberse en el mundo” sobre el poeta (Woolf, 1985, p. 226). También están las damas, entre ellas Nancy Blow vestida “a todo costo por los mejores artistas de París” (Woolf, 1985, p. 277). Se mezclan los recuerdos infantiles, las noticias sobre Birmania que interesan tanto a la tía Helena; se discute sobre la necesidad o no de darle voto a las mujeres. En medio de toda esa animación arriban los Bradshaw “que no le gustaban” (p. 285). Relatan los motivos de su tardanza: la muerte de un joven veterano:

Justamente cuando íbamos a salir, lo llamaron a mi marido por un caso tristísimo. Un hombre joven (es lo que Sir William le estaba contando a Mr. Dalloway) se había suicidado. Había estado en la guerra” ¡Oh! Pensó Clarissa, en medio de mi fiesta aparece la muerte. (Woolf, 1985, p. 287)

De este modo la experiencia traumática que, seguramente, recuerda a Clarissa la vivencia de su juventud a causa de la muerte de Silvia, su hermana, provoca la identificación de la protagonista con el joven a quien, a pesar de todo, no ha conocido. Se pregunta si no resulta posible que, al morir joven, ese muchacho haya “conservado su tesoro” (288). Su mente salta hacia su propio pasado y se recuerda a sí misma en un momento en el que estaba bajando la escalera, toda vestida de blanco y también se había confesado que “podría morir y considerar ese momento como el más feliz” (Woolf, 1985, p. 288). Con una apreciación certera en lo que a Septimus concierne, se dice a sí misma que “son hombres como Bradshaw los que tornan intolerable la vida” (Woolf, 1985, p.289) y se proyecta en el joven. Se pregunta acerca del valor de la muerte y de la vida; indaga si no hubiera sido mejor morir joven, morir en su esplendor, si la vida no

habría sido un lento desencanto, un acostumbrarse prosaico a los indescritibles ultrajes del paso del tiempo:

Ella había arrojado una vez un chelín en Serpentine, nada más. Pero él se había tirado él mismo. Los otros viven (debía volver; los salones estaban todavía llenos; llega gente todavía). Ellos (todo el día ha estado pensando en Bourton, en Peter, en Sally), ellos envejecerán. Había una cosa que importaba; una cosa manoseada por la charla, desfigurada, oscurecida en su propia vida, que caía día tras día en corrupción, mentiras, charlas. Él se había salvado de eso. La muerte era un desafío. (Woolf, 1985, p. 288)

Tras estos pensamientos a los que el lector accede a través del monólogo interior indirecto de Mrs. Dalloway y que convalidarían la expresión “woolfiana” de que Clarissa se hubiera suicidado de no haber sido incorporado Septimus, la protagonista se impone la necesidad de reunir, de unir, de regresar a su fiesta. De algún modo rechaza la desintegración, la fragmentación representada por Septimus, “horriblemente mutilado” tras la caída, y se aboca a su inclinación a la sutura ya advertida por el lector en la escena inicial en que cose su vestido verde. María Laura Piccioni (2011), en un artículo en el que emparenta a Clarissa con el mito de Aracné, cree que esta escena de costura de la protagonista pretendiendo reparar y unir los vuelos de gasa del vestido verde puede ser leída como anticipación y síntesis anticipatoria de la pretensión que tiene Clarissa de integrar los fragmentos, de suturar. Se trata de un intento arduo en todos los planos, incluso en el horizonte del discurso que “reiteradamente se complace en frustrar al lector” en su anhelo de tener en sus manos, durante mucho tiempo, el hilo de los sucesos (Auerbach, 1996, 514). Ante el señuelo y la atracción de la muerte, Clarissa se detiene a observar a una anciana mujer que, enfrente de su casa, se apresta a dormir. Pese a su temporaria identificación y abstracción con el joven muerto, abandona la pieza hacia la cual se ha recluso para reflexionar y retorna a la fiesta.

La escena ha suscitado múltiples lecturas interpretativas. Nos detendremos en recordar que Clarissa también es la sobreviviente de un trauma y que su modo de superarlo ha sido primero un acto de rebelión frente a los dioses y el orden del mundo para luego incorporarse al poblado conjunto de seres humanos que se dedican a crear una fachada de orden, una apariencia de proporción. Desde esta perspectiva la fiesta cobra un valor significativo como tributo a su decisión de “no temer más el calor del sol”, cimentada no en la ignorancia del sol y de las fuerzas que llevan a la disolución sino en la construcción de una armadura defensiva. Como el Dr. Bradshaw, a quien sin embargo critica, Clarissa obstruye en sí misma el hallazgo de un significado, el caos que advierte en disímiles circunstancias de su vivir cotidiano. Ella trata de soslayar la destrucción provocada por el tiempo, de la que es consciente en sucesivos momentos de la historia, y apuesta a una aparente afirmación vital. Queda para el lector si acepta este regreso a la fiesta como triunfo o como capitulación a costa de no preservar el tesoro.

La ausencia de un narrador invasivo que guíe los juicios de los lectores, marca distintiva del modernismo, deja abiertas las lecturas a las asociaciones que realice el lector colaborativo que requiere

este tipo de narrativa. ¿Resulta este final un compromiso con la vida o refuerza el sentimiento elegíaco al que la propia autora aludía en su diario? ¿Qué cara del personaje es más verdadera?: ¿la de quien se identifica con Septimus o la de quien, a pesar de conocer el carácter fugaz e inconsistente de la vida, regresa a la fiesta, al ser social, a ser “Dalloway”? ¿Se manifiesta en su autenticidad en el momento en que se siente contenta de que el joven hubiera arrojado la vida, mientras ella “sigue viviendo”? (Woolf, 1985, p. 292). ¿Es su ser social el que se impone cuando decide regresar a la fiesta aun sabiendo que había hecho trampa y que mientras ella se esforzaba en permanecer de pie con su traje de baile, los seres a su alrededor se hundían y desaparecían, se disolvían en el aire? La frase final de la novela: “She was there” poco nos ayuda para despejar las dudas. Una vez más la narrativa *woolfiana* nos impide tener entre nuestras manos el hilo que permita fijar el sentido de lo narrado.

Referencias

- Apter, T.E. (1979). *Virginia Woolf. A Study of her Novels*. London: Macmillan.
- Auerbach, Erich. (1996). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura universal*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gastón. (2000). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beker, Miroslav. (1972). “London as principle of structure in *Mrs. Dalloway*”. *Modern Fiction Studies*. Autumn, Vol 18 N°3, pp. 375-385.
- Blair, John. (2000). *The Anglo Saxon Age. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Bradshaw, David. (2002). “Vanished like leaves: the Military Elegy and Italy in “Mrs. Dalloway””. *Woolf Studies Annual* Vol 8, pp.107-125.
- Caruth, Cathy. (1996). *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- De Meester, Karen. (1998). “Trauma and recovery in Virginia Woolf’s *Mrs Dalloway*”. *Modern Fiction Studies*. Vol 44, N°3, pp.649-673.
- Fernald, Ann. (2021). Introduction. En: Virginia Woolf. *Mrs Dalloway*. (pp. ix-xxix). New York: Norton Critical Editions.
- Fleishman, Avrom. (1975). *Virginia Woolf: A Critical Reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Genette, Gérard. (1972). “Discours du récit”. *Figures III*. Paris: Seuil. Pp.62-282.
- Grimal, Pierre. (1993). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona: Paidós.
- Guillén, Claudio. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Marginales.
- Hynes, Samuel. (2018). *On war and writing*. Chicago: Chicago University Press.
- Levenson, Michael (2011). *Modernism*. New Haven: Yale University Press.

- Lodge, David. (1992). *The Art of Fiction*. London: Penguin Books.
- Lozano, María. (1993). Introducción y notas. En: Virginia Woolf. *La señora Dalloway*. (pp.9-145). Madrid: Cátedra.
- McNicholl, Stella. (1979). Introduction. En: Virginia Woolf. *Mrs. Dalloway's Party*. (pp.1-10). London: A Harvest Book/Harcourt.
- Piccioni, María Laura. (2011). "El mito de Aracné en *La señora Dalloway* y en *El hombre es un gran faisán en el mundo* de Herta Müller. En: *V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales*. P.p.1-9. Recuperado en: memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev1240/ev_1240.
- Scott, Bonnie Kime. (2005). Introduction. En: Virginia Woolf. *Mrs Dalloway*. (pp.ix-lviii). London: A Harvest Book/Harcourt.
- Tal, Kali. (2004 [1996]). *Worlds of Hurt. Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Woolf, Virginia (1976[1938]). *Al faro*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Woolf, Virginia (1977). *The Diaries of Virginia Woolf*. Vol 1:1915-1919. Edited by Anne Olivier Bell. London: Harcourt.
- Woolf, Virginia (1980). *The Diaries of Virginia Woolf*. Vol.3:1925-1930. Edited by Anne Olivier Bell. Assisted by Andrew McNeillie. London: A Harvest/HBJ Book.
- Woolf, Virginia. (1982). *La señora Dalloway*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Woolf, Virginia (1984). "Modern Fiction". En: *The Common Reader*. London: Hogarth Press.
- Woolf, Virginia. (1993). *La señora Dalloway*. Madrid: Cátedra.
- Woolf, Virginia. (2005). *Mrs. Dalloway*. Annotated and with introduction of Bonnie Kime Scott. London: A Harvest Book/Harcourt.
- Woolf, Virginia. (2021). *Mrs. Dalloway*. Edited by Anne Fernald. New York: Norton&Company. Norton Critical Editions.

Capítulo 4

Las novelas modernistas de Virginia Woolf: Narraciones de la década del '20: *Al faro* (1927)

Cristina Andrea Featherston

Mientras Virginia Woolf escribía *Al faro* –como señalamos al comienzo del capítulo anterior, comienza a componerla en agosto de 1925–⁹⁶ dibuja en su diario íntimo una “H” y coloca una nota aclaratoria: “dos bloques unidos por un corredor”. Efectivamente, la novela está estructurada en tres partes señaladas con claridad. La primera parte, que describe una tarde de verano de 1910, antes de la Primera Guerra Mundial, está separada o ligada a la tercera (“El faro”) por una sección denominada “El tiempo pasa”. En las notas que acompañan a su trabajo escritural, Woolf insiste en más de una oportunidad, en que esta “sección-corredor” experimenta con las posibilidades de la narrativa y aporta sentido a los diez años que pasan entre la primera parte y la tercera.

La novela del 27 comparte con *Mrs Dalloway* la intención de narrar un día en la vida de los personajes dado que tanto la parte inicial como la última se desarrollan, respectivamente, en un único día. Sin embargo, se distancia del manejo concentrado de la temporalidad propio de la novela del 25, en que la sección “El tiempo pasa” narra lo ocurrido entre la primera jornada y la última, durante el lapso de los 10 años que las separan. Y lo que ha sucedido, básicamente, es que el paso del tiempo ha provocado cambios familiares y culturales: la historia de Gran Bretaña se ha oscurecido a causa de la guerra; el Continente ha sido testigo de la Revolución Rusa y, en la esfera de la vida privada de los Ramsay, el grupo familiar se ha visto reducido por tres muertes. Dos hechos que quedaron inconclusos en la primera parte, la excursión al faro y la pintura de Lily Briscoe se completan en la sección final del relato.

⁹⁶ En su diario personal, Woolf se refiere en más de una oportunidad a la escritura de *To the Lighthouse*. Su escritura le parece a Virginia menos ardua que la de *Mrs Dalloway*. Comenta el sábado 5 de septiembre de 1925: “I have made a quick of flourishing attack on *To the Lighthouse*; all the same 22 pages straight off in less than a fortnight. I am still crawling and easily enfeebled, but if I could once get up steam again, I believe I could spin it off with infinite relish. Think what a labour the first pages of *Dalloway* were. Each word distilled”. (Woolf, 1980, p.39) [He realizado un rápido y floreciente ataque a *Al Faro*; de todos modos, 22 páginas seguidas en menos de quince días. Todavía me arrastro y me debilito con facilidad, pero si, finalmente, pudiera recuperar mis fuerzas, creo que podría finalizarlo con infinito placer. Pensemos en el trabajo que supusieron las primeras páginas de *Dalloway*. Cada palabra era destilada]. La traducción me pertenece.

Otro aspecto en que *Al faro* se diferencia de *Mrs. Dalloway* se presenta en la ubicación espacial: la novela del 25 comparte un uso extendido dentro de los textos modernistas tal como es la localización de las historias en espacios urbanos identificables y minuciosamente representados: Dublín para Joyce, Londres en Virginia Woolf y en varios poemas de Eliot. En el caso de *Al faro* la acción se desarrolla en una de las islas Hébridas, en la costa occidental de Escocia. Tres referencias geográficas del texto resultan rastreables: al comienzo, la señora Ramsay se queja de la imposibilidad de hallar cerrajeros en toda Escocia (la hipérbole se manifiesta como marca del personaje); más adelante se menciona que en la casa se hallaba un mapa de las islas Hébridas (p. 172) en un sitio cercano al espacio de la mecedora donde se solía sentar el padre de Mrs. Ramsay; por último, al final de la primera parte de la novela, cuando Minta relata el modo en que ha perdido el prendedor de su abuela en la playa, el enamorado Paul Rayley medita acerca de la posibilidad de deslizarse inadvertidamente fuera de la casa e ir hacia Edimburgo, con el propósito de adquirir otro. Geográficamente hablando –como lo señala David Daiches (1942, p. 103)– hubiera sido esperable que se propusiera un desplazamiento hacia Glasgow, ciudad mucho más cercana a las islas. Lo engañoso de la referencia notifica el desconcertante manejo del espacio geográfico en el relato: los detalles aportados resultan a la vez muy generales como para ser identificados y demasiado específicos como para desestimarlos, como si hubieran sido elegidos aleatoriamente. Se deduce, a partir de esta dualidad, la primacía de lo ficcional simbólico, muy alejado del tratamiento referencial que se observaba en *Mrs. Dalloway*, novela en la cual la voz narrativa ubica con precisión el escenario de la acción y el lector puede identificar, en todo momento, las calles o monumentos de Londres mencionados.

Poco tiempo después de publicada la novela, Arnold Bennett (1927), quien confiesa tener graves reparos concernientes a Virginia Woolf⁹⁷, admite que éste es “el mejor libro de ella que conozco” (Bennett, 1975, p.200)⁹⁸ y fundamenta su juicio de la siguiente manera, en la que uno no puede dejar de advertir cierta reserva crítica ante algunos aspectos del texto:

Es el mejor libro de ella [Virginia Woolf] que conozco. La pintura de los personajes ha mejorado notablemente. El esquema de la historia resulta un tanto deliberado –diseñado aparentemente pero quizás no realmente– para exhibir virtuosismo (...)

Un grupo de gente planea navegar en un pequeño bote hasta un faro. Al final, algunos de ellos alcanzan el faro en un pequeño bote. Este es el aspecto externo del argumento. (Bennett, 1975, p. 200).⁹⁹

⁹⁷ Recordemos que Woolf ha criticado el arte narrativo de Bennett en varios ensayos dedicados a la novela modernista.

⁹⁸ El ensayo apareció originalmente en *Evening Standard*, el 23 de junio de 1927.

⁹⁹ It is the best book of hers that I know. Her character drawing has improved. The scheme of the story is rather willful- designed seemingly but perhaps not really, to exhibit virtuosity. (...) A group of people plan to sail in a small boat to a lighthouse. At the end, some of them reach the lighthouse in a small boat. That is the externality of the plot. (Bennet, 1975, p.200) La traducción de este fragmento, como de los otros fragmentos del texto de Mc Laurin me pertenece.

En opinión de Bennett, la parte intermedia, el corredor al que se refiere la autora en sus notas, no resulta bien logrado pues lo valora como un corte breve pero que no conduce a ningún lado.

Edwin Muir (1927), con mayor empatía hacia la escritura de Virginia Woolf, concuerda, sin embargo, en algunos de los reparos señalados por Bennett con respecto a la estructura de la novela, fundamentalmente con respecto a la impersonalidad del punto de vista narrativo de la sección intermedia. Estima, no obstante, que sólo una escritora de gran imaginación podría escribir como lo hace Woolf y que a pesar de las dificultades que plantea la segunda parte “uno no puede lamentar que Woolf [la] haya escrito. En cuanto a imaginación y belleza” –continúa el reseñista– “probablemente no sea superada en la prosa contemporánea” (Muir, 1975, p. 210).¹⁰⁰

Como en el caso de *Mrs. Dalloway*, partiremos de una detenida atención al comienzo del texto, que forma una suerte de unidad con los once capitulillos que le siguen, de modo que desde el inicio hasta el capítulo XII, en el que la protagonista femenina abandona la ventana para pasear junto a su esposo, lo único que ocurre en el plano de la historia es la discusión entre Mrs. Ramsay y su marido acerca de la posibilidad de concretar el viaje hacia el faro el día siguiente.

La novela comienza con la respuesta a una pregunta que nunca se reproduce en el relato:¹⁰¹

Sí, seguramente si hace buen tiempo mañana –dijo Mrs. Ramsay–. Pero tendrás que levantarte con el alba.

Palabras que causaron en el hijo extraordinario júbilo. Para él era ya cosa convenida el que la excursión tuviera lugar, y que esa maravilla, añorada desde hacía tantos años se hallase ahora allí al alcance de su mano, separada tan sólo por una noche de tinieblas y un día de mar.

A los seis años formaba parte ya de esa gran familia de seres para quienes es imposible aislar cada uno de sus sentimientos y evitar que la contemplación del porvenir, henchido de penas y alegrías nuble el presente. Y como en seres tales, por jóvenes que sean, el más leve movimiento, impulsando la rueda de las sensaciones, tiene la facultad de cristalizar y de fijar el momento sobre el que se ha posado su luz o su sombra, James Ramsay, sentado sobre el suelo, y absorto en la ocupación de recortar estampas del catálogo ilustrado de las “Army/ Navy Stores” en tanto que peroraba su madre, atribuía a la imagen de un aparato frigorífico dotes de divina felicidad. (Woolf, 1976, p.p. 9-10)

Se abre entonces, la historia, tras la elipsis de la pregunta motivadora, con un ritmo de pregunta, respuesta y de hiato. Las palabras de Mrs. Ramsay contradicen o atenúan la afirmación inicial. Al tiempo que confirma con el adverbio inicial, introduce la noción de impredecibilidad y contingencia con el condicional: “si hace buen tiempo”, “pero” (if/but). Promete, admitiendo que en realidad no puede prometer nada. La estrategia de Mrs. Ramsay anticipa, precisamente, la sostenida intencionalidad del relato de negociar esta

¹⁰⁰ Yet one cannot regret that Mrs. Woolf wrote the second section in this book. For imagination and beauty of writing it is probably not surpassed in contemporary prose. (Muir, 1975, p. 210)

¹⁰¹ Confrontar capítulo 1.

contradicción: alcanzar el clímax sin cerrar conclusivamente. En definitiva, el “to” del título, anticipa, en uno de sus posibles significados, dirección, propósito y no conclusión.

Las elipsis y las interrupciones de muy diversas índoles se multiplican en la novela tanto en el plano de la historia como en el del discurso: se erigen como un riesgo permanente. Algunas resultan triviales, como la de Nancy y Andrew interfiriendo un beso de Minta y Paul en la playa.¹⁰² Más adelante y con mayor peso en el desenvolvimiento argumental, Prue interrumpe a sus padres mientras pasean. La intervención de la hija compendia, al tiempo que suspende, un momento singular de la novela: Mrs. Ramsay ha terminado de leer el “Cuento del Pescador y su Mujer” de los hermanos Grimm a su pequeño James y, tras echarse sobre los hombros un mantón verde, pasea por el jardín del brazo de su marido. Es uno de los escasos momentos en que marido y mujer dialogan sobre sus hijos aun cuando se advierte la dificultad de comunicar sus subjetividades.¹⁰³ Pueden intercambiar sus dispares puntos de vista acerca de sus hijos: en lo relacionado con Prue, la más hermosa a juicio de Mrs. Ramsay, se permiten coincidir en su desagrado ante la eventualidad de un casamiento con Charles Tansley; con respecto a Andrew disienten acerca de la posible obtención de una beca de estudios; en lo relativo al costo de la reparación del techo del invernadero (102), Mrs. Ramsay se manifiesta mucho más práctica y realista. Marido y mujer gozan de un fugaz momento de tranquilidad y comunicación. Sin embargo, mientras el diálogo da cuenta de los intercambios sobre la realidad exterior objetiva (hijos, matrimonios, reparaciones), el uso del monólogo interior indirecto de ambos informa lo que se ven imposibilitados de comunicarse¹⁰⁴ pese a ser este uno de los pocos momentos de intercambio entre ambos. Siguen caminando y ven a Prue jugando a la pelota y cuando la hija corre hacia ellos “rompe el encanto”¹⁰⁵ (Woolf, 1976, p. 113) y Mr. Ramsay se siente libre de regresar a su estudio. (113) y Mrs. Ramsay “volviendo a atraer a Prue a la alianza familiar de la que había escapado jugando a la pelota” (Woolf, 1976, p. 113) le pregunta si Nancy había ido con ellos. La interrupción de Prue obstruye el evanescente momento de comunicación matrimonial y la

¹⁰² Y Andrew gritó que subía la marea; Nancy, saltando y salpicando al través de un agua superficial, corrió hasta llegar a la orilla por la playa, arrastrada por su propio ímpetu y el deseo de correr. Se halló detrás de una roca, y allí, ¡cielos! – estaban Minta y Paul abrazados y besándose probablemente. Sintióse ultrajada y llena de indignación. (Woolf, 1976. P. 116)

¹⁰³ Y ambos se sintieron azorados como si no supieran ya ni continuar ni volverse, [ella]había estado leyéndole cuentos de hadas a James, dijo ella, No, no podían compartir esa emoción, no podían decir eso. (Woolf, 1976, p. 105)

¹⁰⁴ En el siguiente párrafo se observa claramente cómo cada uno de los personajes queda sumido en sus propios pensamientos sin comunicar a su cónyuge lo que está reflexionando. En ambos casos, el narrador introduce esas reflexiones no proferidas en voz alta a través del discurso indirecto que da cuenta de las interferencias de los pensamientos mientras se mantiene el intercambio dialógico: “Habían llegado a la apertura que había entre los grupos de tritonias, y se veía de nuevo el faro, pero ella se abstuvo de mirarlo. De haber sabido que él la estaba contemplando, pensó, no hubiera permanecido sentada y sumida en sus reflexiones. Le disgustaba todo cuanto podía recordarle que había estado sentada, cavilosa. Así es que miró por encima del hombro hacia la ciudad. Ondeaban las luces y fluían cual gotas de agua plateada, tenazmente sujetas por el viento. Y todo el dolor habíase convertido en esto, pensó Mrs. Ramsay. Las luces de la ciudad, del puerto, de los barcos, parecían una red fantasmal, que flotaba allí para acusar el emplazamiento de algo sumergido. Pues si no podía compartir los pensamientos de su mujer, se dijo Mr. Ramsay, se sumiría en los suyos propios. Quería proseguir su meditación, contarse el cuento aquél de cómo Hume se cayó en un cenegal”. (Woolf, 1976, p.p. 105-106)

¹⁰⁵ La palabra “encanto” está traduciendo el vocablo inglés “*spell*” que parece estar usada en el sentido de hechizo. En el inglés original la frase es la siguiente: “Prue ran full tilt into them and caught the ball brilliantly high up in her left hand, and her mother said, “Havn’t they come back yet?” whereupon the spell was broken”. (Woolf, 1974, p. 85) Se puede observar que la palabra inglesa juega con un grado de ambigüedad más radical que el de la traducción.

separación física no actúa sino como concreción palpable del distanciamiento de sus propias subjetividades.

Resulta indudable que la interrupción central de la novela es la del viaje al faro. Como subrayamos, la historia comienza con la expectativa de concretarlo al día siguiente y la excursión sólo tendrá lugar con 10 años de aplazamiento, en la tercera parte del relato.

Retomemos el prolongado intervalo inicial. En el plano del discurso, los 5 capítulos iniciales de la primera parte –por realizar un corte a los fines de la ejemplificación–, si eliminamos el discurso indirecto de los personajes y los fragmentos de *stream of consciousness*, pueden reducirse al siguiente intercambio de diálogo narrativo:¹⁰⁶

–Sí, seguramente si hace buen tiempo mañana– dijo Mrs. Ramsay–, Pero tendrás que levantarte con el alba (Woolf, 1976, p.9)

–Pero, dijo el padre, parándose ante la ventana del salón...no hará buen tiempo. (p. 10)

–Pero puede hacer bueno, quizá; creo que hará buen tiempo– dijo Mrs Ramsay, al tiempo que retorció impaciente, la punta del calcetín grana que estaba tejiendo. (p. 11)

–Va a soplar viento Oeste– habló Tansley, abriendo sus dedos húmedos, de suerte que el aire le pasase por entre ellos, mientras acompañaba a Mr. Ramsay en sus idas y venidas por la terraza. (p. 12).

–¡Qué disparates!– replicó Mrs. Ramsay con gran severidad. (p. 13)

–No habrá manera de desembarcar mañana en el faro– dijo Charles Tansley palmeando, ante la ventana, junto a Mrs. Ramsay. (p. 15).

El intercambio entre estos tres interlocutores sobre el clima del día siguiente no muestra más que la superficie social que disfraza lo que ocurre en la mente de los personajes. Cada uno de los involucrados (debemos sumar al pequeño James que no emite palabra pero que, como quedará claro en la tercera parte del relato, escucha atentamente el diálogo entre los mayores) mientras intercambia sus impresiones realiza otra actividad: James, recorta figuritas del catálogo de “*Army / Navy Stores*”; Mrs. Ramsay teje un calcetín para el hijo del torrero; Mr. Ramsay y Charles Tansley discuten sobre asuntos académicos. Por debajo de la sociabilidad exterior, tanto Mrs. Ramsay como su pequeño y preferido hijo James, tienen un cúmulo de pensamientos libres y desconocidos por los otros a los que accedemos a partir de los monólogos interiores. Con acierto, Stella Mc Nichol (1971) advierte que la propia Mrs. Ramsay, en un monólogo interior posterior a este momento de intimidad con su hijo, indaga con meridiana claridad sobre esta particularidad de la conciencia humana. La reflexión a la que nos referimos se ubica una vez finalizada esta primera estampa que la tiene como estatua sentada frente a la ventana. Acaba de recoger las figuritas cortadas por James

¹⁰⁶ En el siguiente párrafo omitimos todo el discurso relacionado con los pensamientos de los personajes. Lo que transcribimos en aproximadamente 10 renglones abarca, en la novela 16 páginas.

y de admitir, en su fuero interno, que, posiblemente, no puedan viajar al faro y que James rememoraría, el resto de sus días, esa desilusión infantil. La protagonista ha logrado unos momentos de sosiego en medio de la casa, siempre abarrotada de nimiedades domésticas y de gente. Permanece sola y, aunque sigue tejiendo, “su ser ha desprendido amarras” (p. 97) y reflexiona acerca del modo como la vida “desciende” en ese momento; el campo de la experiencia se ensancha hasta el infinito y profundos pensamientos la atraen:

Y todo el mundo posee esos sentimientos de recursos ilimitados; uno tras otro, ella, Lily, Augustus Carmichael, sentirían seguramente que nuestras apariencias, las cosas porque somos conocidos, son sencillamente pueriles. Por debajo todo es oscuridad; se va extendiendo, es de una profundidad insondable; pero de vez en cuando nos elevamos a la superficie y eso es lo que la gente ve en nosotros (...). Este núcleo de oscuridad podía situarse en cualquier lado pues nadie lo veía. No podían detenerlo, pensó triunfante. Ahí estaba la libertad, ahí estaba la paz. (Woolf, 1976, p. 97)

El núcleo de oscuridad al que se refiere la protagonista se relaciona íntimamente con el *fluir* de la conciencia característico de la novela modernista que sostuvo el presupuesto de que el recurso permitía dar cuenta de un nivel anterior a la palabra que no presupone forma alguna de comunicación. Su misma condición pre-lingüística determina que los pensamientos que se recogen no estén censurados ni lógicamente ordenados. En esta condición se basa la libertad de Mrs. Ramsay que se siente fuera del alcance de la observación de los otros.

La teoría aquí expuesta por Mrs. Ramsay es confirmada y puesta en acción en múltiples circunstancias de la novela. En la primera parte, las apariencias, a las que Mrs. Ramsay se refiere, se cristalizan en el intercambio de opiniones acerca de la factibilidad de la ansiada excursión, las impresiones acerca del clima y los vientos, la realidad exterior de caminar hacia el pequeño poblado acompañada del servicial y acoquinado Charles Tansley, el tejido de medias para el pobre niño del torrero amenazado de coxalgia, los preparativos para una cena a la que asistirá incluso el huraño William Banks, las preocupaciones por el retraso de algunos comensales. Se trata de las “cosas sencillamente pueriles” por las que los seres humanos son conocidos; conductas estrechamente relacionadas con el mundo de los intercambios sociales. Sin embargo, “el ilimitado horizonte” (p. 97), el núcleo de oscuridad que nadie percibe, permite acceder a un orden no advertido por quienes se mueven en el plano de las apariencias sociales. Posiblemente, como con acierto lo señala Maud Ellmann (2010), el acto mecánico de tejer revista un carácter simbólico de su obstinada pretensión de reparar las divisiones que advierte en su propia oscuridad y en la de los seres familiares y amigos que la rodean. No deberíamos soslayar, sin embargo, el hecho de que, aunque se intente la sutura, también se advierte la libertad y paz que el mundo sustraído al control social supone. La protagonista no percibe exclusivamente facetas negativas sino que, por el contrario, se complace en saber que ese aspecto de su personalidad se sustrae a la mirada de los otros. Este es el motivo por el cual se perturba al saberse contemplada por su marido (p. 105).

El primer intercambio entre Mrs. Ramsay y Mr. Ramsay, por otro lado, evidencia la polaridad entre los esposos –significativa en otros aspectos del relato– tal como es percibida por James: la madre, intuitiva e imaginativa, deseosa de suavizar la posible decepción del pequeño, opuesta a Mr. Ramsay, que se “complacía no sólo en desilusionar al hijo y poner en ridículo a la madre” (p. 11) sino, fundamentalmente orgulloso de nunca modificar un hecho por conveniencia. Intuición y razonamiento; mundo femenino y universo masculino si quisiéramos hacer una lectura que se haga eco de las inclinaciones feministas de la autora. En el mundo libre al que Mrs. Ramsay hace alusión, seguramente coincide –figurativamente– con el sentimiento subterráneo, reprimido de James, quien, si hubiera tenido un arma punzante se la hubiera clavado al padre y lo hubiera dejado seco de un golpe. El niño, que indudablemente advierte más aspectos de la personalidad de la madre que otros personajes, aprecia sus exageraciones, su imaginación y su comunión con los deseos del pequeño, todos ellos atributos “infinitamente superiores” (p. 11) al rigor racional de su padre.

Otro momento de la primera parte en el que el lector se asoma al oscuro abismo al que Mrs. Ramsay se refiere, se concreta cuando, frente a la ventana, con una posición que remeda a la de las *Madonnas* retratadas por los pintores medievales o renacentistas, el techo protector que Mrs. Ramsay intenta edificar se fisura a raíz de la intervención de Charles Tansley, quien insiste sobre la imposibilidad de acceder al faro al día siguiente. El joven, como Mr. Ramsay, ha quedado excluido del triángulo simbólico formado por manto, madre e hijo. La actitud de Tansley activa en la madre “la oscuridad insondable” que las apariencias suelen cubrir y se desliza hacia los comentarios que sus hijos suelen endilgarle al joven. En ese viaje interior hacia “cualquier lado” recuerda que lo llaman el “ateo”, que se burlan de él porque “no jugaba al cricket, [porque] era apocado y melifluo” (Woolf, 1976, p. 15). Como madre –rol social– ha amonestado a su prole a causa de estos comentarios. Ante los comentarios de Charles y mientras en el plano social sigue departiendo con cortesía con él, en el núcleo de oscuridad en que se refugia su libertad, admite, en coincidencia con las apreciaciones de sus hijos, que lo molesto de Tansley yace en “su punto de vista” (p. 16).

La ventana frente a la cual permanece Mrs. Ramsay con el fin de posar para Lily Briscoe “posiciona a los miembros de la familia” y los “organiza en el espacio simbólico” (Maud, 2010, p. 82) de modo que James, quien intuitivamente accede a los recovecos oscuros de la psique materna, queda del lado femenino que lo “rodea con el brazo” y le transmite su “expresión acendrada de vida” (Woolf, 1976, p. 59), mientras que, Mr. Ramsay y Tansley se posicionan fuera del manto de protección, del lado masculino del egocentrismo racional. El narrador, focalizando desde la óptica de James, representa el espacio simbólico paterno con una mirada hostil hacia su fría racionalidad viril:

Pero su hijo le [Mr. Ramsay] odiaba. Le odiaba porque se acercaba a ellos, porque se paraba a contemplarlos, le odiaba por su exaltación y por lo sublime de sus gestos: por el esplendor de su cabeza, por sus exigencias y su egocentrismo, pues ahí, puesto en pie obligaba a que le prestaran atención. Pero odiaba, sobre todo, la inquietud y la vibración de las emociones paternas que al

repercutir en torno a ellos, turbaban la simplicidad y el buen sentido de sus relaciones con su madre. Esperaba hacerle continuar su ruta mirando fijamente la página y esperaba, apuntando a una de las palabras con el dedo, volver a llamar la atención de su madre, que él sabía a su pesar, vacilante en cuanto se detenía su padre. (Woolf, 1976, pp. 58-9)

El fragmento citado, que inicia la sección séptima de la primera parte, testimonia el hecho de que el padre resulta odiado por su interrupción, por su intromisión en el mundo cerrado que se ha generado entre madre e hijo. La figura paterna es representada como perturbación, como obstáculo insalvable que desintegra, de modo abrumador, la profunda intimidad que ellos habían logrado. Más allá de la imposibilidad de profundizar esta problemática, no debemos soslayar el hecho de que esta tensión entre lo femenino y lo masculino permea todo el relato y que aun compartiendo la posición de Laura Marcus (2000) en cuanto a la dificultad de fijar el feminismo de Virginia Woolf en la década del 20, en la novela *Al faro* se observa que la representación de los modos de enfocar la realidad y la vida doméstica se presentan atravesados por las diferencias de género.

La cena

Durante la cena, que ocupa –entre preparativos y concreción– la mayor parte de lo que podríamos considerar la segunda sección narrativa de “La ventana”, el conflicto entre superficie social y oscuridad “ilimitada, libre” y protegida de Mrs. Ramsay y de otros personajes encuentra su más cabal expresión.

El motivo de la reunión social –cena o fiesta– no resulta ajeno a la narrativa modernista. Se manifiesta como una circunstancia fecunda a la hora de presentar las diferentes subjetividades de los personajes así como las cambiantes focalizaciones, uno de los resortes narrativos más explorados por los autores modernistas.

En el “Capítulo 4” de este libro, María Eugenia Pascual explora el significado que la fiesta de los Sheridan tiene para Laura, la protagonista de “Fiesta en el jardín” de Katherine Mansfield. La secuencia festiva le permite indagar en las encontradas posiciones que aparecen entre los miembros de la familia organizadora de la fiesta.

Otra concreción de este motivo, dentro de la narrativa breve modernista, se presenta en el último cuento de *Dublineses* de James Joyce: “Los muertos”. El relato se enmarca en la cena anual de las señoritas Morkan. Los ritos cristalizados por la costumbre reciben un anclaje histórico a través del acalorado intercambio de opiniones entre Miss Ivors y Gabriel Conroy pero el meollo del relato excede las discusiones entre nacionalismo y cosmopolitismo en Irlanda a comienzos del siglo XX. La clave de lectura de esta historia se halla en la danza de focalizaciones que resisten la fijación e iluminan la “epifanía” final de Gabriel Conroy, el protagonista, quien evoluciona de su posición egotista y narcisista inicial hacia la *anagnórisis* que le permite desplazarse de la posición central conquie arriba a la cena hacia su

autopercepción de que no es sino una pieza más en medio de “all the living and the dead” (Joyce, 1994, p. 59). La captación de que la subjetividad de su esposa no necesariamente concuerda con la de él se da en el ámbito festivo de la cena de Navidad.

Mrs Dalloway, como hemos señalado en el capítulo anterior, también desarrolla su historia en torno a los preparativos y a la concreción de una de las tantas fiestas que ofrece su protagonista, Clarissa. Sin embargo, como en otros aspectos, la novela del 27 refina el motivo. La diferencia amerita ser tenida en cuenta porque durante la reunión Dalloway, el narrador principal nos permite acceder al fluir de la conciencia de algunos contados personajes: Clarissa, Peter Walsh, Richard. Incluso, cuando quiere profundizar los efectos de la noticia de la muerte de Septimus sobre Clarissa, la aísla de la fiesta y sólo cuando ha logrado nuevamente “la proporción” retorna al ámbito festivo. De todos modos, conviene explicitar que la reunión anticipa la preocupación por suturar, unir fragmentos que se tornará acuciante en la cena que da Mrs. Ramsay en su casa veraniega.

La cena Ramsay, desde el comienzo, testifica personajes que actúan de acuerdo o no con las normas sociales imperantes y, al mismo tiempo, dejan que su subjetividad navegue otras aguas, muchas veces muy lejanas al presente de la narración. Se superponen, de este modo focalizaciones y temporalidades correspondientes no sólo a los diversos invitados, sino que dentro de alguno de ellos se observa la disociación entre su ser social, presente en la comida, y el discurrir de su conciencia que navega, en muchas oportunidades, por aguas muy distantes. El tratamiento de esta secuencia evidencia un cuidadoso tejido que entrelaza la conciencia del personaje, los comentarios del narrador y la mirada que cada uno de los comensales tiene sobre el otro.

Desde el inicio de la cena, al comienzo del capítulillo 17, se observa esta conducta “disociada” en Mrs. Ramsay. La reunión comienza con la anfitriona preguntándose, en medio de la organización de los puestos en la mesa, por el sentido de su cotidiano vivir:

–Pero ¿qué he hecho de mi vida? – Se preguntó Mrs. Ramsay al ocupar su sitio en la cabecera de la mesa y mirar los platos de sus círculos blancos.

–William, siéntese junto a mí– dijo. “Lily –añadió cansada–, allá (...) En la otra punta estaba su marido, todo derrumbado y frunciendo el ceño. ¿A qué? No lo sabía. No le importaba. No podía comprender cómo había podido sentir emoción o afecto hacia él. Tenía la sensación de haber traspasado todo, haber conocido todo superficialmente; mientras servía la sopa le pareció ver un remolino, ahí, en el que se podía estar dentro o afuera y ella estaba fuera. (Woolf, 1976, p. 127)

La discrepancia entre las acciones mecánicas externas que Mrs. Ramsay ejecuta y sus pensamientos se acentúa en más de una oportunidad: mientras sirve la sopa, piensa en otras cuestiones, y paradójicamente, lejos de lamentar la situación se siente “cada vez más fuerte, más libre del remolino” (Woolf, 1976, p. 127). Sin embargo, la doble dimensión no afecta sólo a la anfitriona sino que incumbe

también a cada uno de los comensales: presentes físicamente en la reunión, ocupan los sitios asignados alrededor de la mesa, pero su mente actúa bergsonianamente como el hilo de un ovillo en el que el pasado los sigue y se funde incesantemente con el presente que recoge en su camino, y la “conciencia remite permanentemente a la memoria (Bergson, 1911).¹⁰⁷ El pasado retorna y redefine al presente. Las conductas y los dichos de los huéspedes, como los de Mrs. Ramsay, actúan de acuerdo con las normas sociales pero sus pensamientos y asociaciones los transportan hacia sitios inconfesados o inconfesables.

Mrs. Ramsay se ha preparado esmeradamente para la velada, se ha vestido con la ayuda de sus hijos que se deleitan eligiendo las joyas de la madre; ordena luego que Mildred, la cocinera comience con el servicio sin posponerlo por el retraso de Minta y Paul, quienes, junto con sus Andrew y Nancy, pasean por la playa. El decadente estado del salón comedor así como las actitudes de sus invitados le producen angustia porque advierte que pese a la cercanía física en la mesa que los reúne “nada se había fundido. Cada uno estaba separado del vecino. Y todo el esfuerzo de fundir, fluir y crear, le incumbía a ella” (Woolf, 1976, p. 128). Se concreta en esta escena una paradoja del estilo woolfiano: su protagonista se halla en la necesidad de fundir y cohesionar los fragmentos pero el estilo discursivo con el que se da cuenta de esta fusión se presenta caracterizado por el torbellino y el “riesgo de la desmembración” (Hughes, 2013, p. 499), abismo hacia el cual lo acerca la profusión de focalizaciones. En el mismo momento en que Mrs. Ramsay siente conmiseración por William Bankes y “se interna por los andurriales de su mente” (Woolf, 1976, p. 129) éste le responde con exquisita cortesía, mientras su mente no cesa de lamentar la pérdida de tiempo durante la cena y anhelar el regreso al trabajo solitario. En otro ángulo de la mesa, algo similar ocurre entre Tansley y la pintora de ojos de china, la solterona Lily Briscoe, quienes intercambian escasas palabras hasta el momento en que Briscoe –cuyo disgusto por Tansley se cimenta en las posiciones misóginas del muchacho– acude en ayuda de Mrs. Ramsay y recuerda que el “artículo séptimo de las buenas maneras” (p.138) exige que la mujer salga en socorro del joven que tiene sentado enfrente para poder alimentar su vanidad masculina. Mientras en su fuero íntimo medita sobre esas normas sociales y admite que implican un mutuo desconocimiento del mar profundo de memorias que agitan la mente de cada ser humano, la máscara social solicita al joven que la acompañe al faro. Sin embargo, mientras manifiesta ese presunto deseo, su mente imaginativa no deja de rumiar acerca de la necesidad de modificar el cuadro que está pintando en la casa de los Ramsay. El narrador, inopinadamente, pasa de su mirada externa a focalizar con la joven:

Había echado mano al recurso habitual: ser amable. No llegaría a conocerle nunca¹⁰⁸. Y él no llegaría a conocerla jamás. Las relaciones humanas son siempre así –reflexionó– y las peores (si no fuera por Mr. Bankes) son las que se establecen entre hombres y mujeres y que inevitablemente deben ser insinceras. Entonces posó su mirada sobre el salero, que había colocado ahí para que le

¹⁰⁷ John Hughes (2013) señala que las relaciones entre la narrativa de Virginia Woolf y la filosofía de Henri Bergson vienen siendo estudiadas desde hace décadas y constituyen una apoyatura teórica medular de los relatos *woolfianos*.

¹⁰⁸ Obsérvese que esta frase supone la reflexión de la propia Lily Briscoe, no del narrador. Este se invisibiliza y permite que el personaje manifieste su reflexión.

recordase que, a la mañana siguiente, tenía que correr el árbol más al centro y la idea de pintar mañana la transportó de tal manera que se rio en alta voz de lo que estaba diciendo Mr. Tansley.
(Woolf, 1976, p. 141)

A medida que se desarrolla la comida, el lector advierte que cada uno de los comensales existe para el otro en la medida en que es percibido por él. Una puesta en abismo de esta perspectiva muy *woolfiana* se evidencia en uno de los diálogos que Mrs. Ramsay mantiene con William Bankes, en el que se refieren a una antigua amistad de la anfitriona. Al enterarse de que su amiga todavía vivía, Mrs. Ramsay no puede evitar pensar que resultaba extraordinario “que hubieran sido capaces de continuar viviendo todos estos años, cuando ella no los había recordado dos veces” (Woolf, 1976, p. 134). De este modo, la escena de la cena pone de manifiesto el egotismo de los seres humanos (aun de Mrs. Ramsay), al tiempo que muestra descarnadamente que el otro se presenta como una construcción transitoria y esencialmente mutable.¹⁰⁹ Los personajes –comensales– aparecen cuidadosamente presentados en su relación con los otros, de modo tal que cada uno de ellos es a la vez un individuo (Mr. Ramsay, el filósofo riguroso; Lily Briscoe, la solterona pintora e independiente, Mrs. Ramsay, madre protectora e intuitiva) y a la vez un engranaje en el fluir de la historia. El *stream of consciousness* de un personaje nos habilita a mirar las acciones individuales de otro en su significado adecuado y simbólico. Resulta un recurso complejo, que requiere de una lectura muy atenta, pero se revela de una efectividad sutil y enriquecedora, casi una marca registrada de las innovaciones modernistas.

Pasa el tiempo

La segunda parte de la novela se manifiesta como una suerte de topología de la ruina. Arroja una mirada impresionista que testimonia el cambio y decadencia que la casa de la isla ha sufrido durante los años posteriores al encuentro de septiembre narrado en la primera parte. La guerra ha impedido a la familia Ramsay el retorno; Mrs. Ramsay ha muerto de improviso; Andrew fue asesinado en la guerra por el estallido de un obús y la bella Prue ha muerto de parto, el verano siguiente a su casamiento. Estos tres

¹⁰⁹ John Hughes insiste en el carácter bergsoniano de esta postura de Woolf y afirma lo siguiente: “Again Woolf's world appears to pass into Bergson's, as if the tale was philosophy by other means, a searching allegory and enactment, a becoming-conscious, of processes and principles (Hughes, 2013, p. 512). En el mismo sentido se manifiesta Ruth Gruber (2005) quien enfatiza los elementos bergsonianos de la narrativa de Virginia Woolf aunque admite que independientemente de la lectura del filósofo hay una visión intuitiva, naturalmente bergsoniana, en la autora: “this is the 'inherently Bergsonian' creativity and inspiration of Woolf's writing: It is Bergson's problems and solutions which modulate her thinking and with it her style. The poetic concept of reality, peculiar to the French philosopher, is the kernel of her writing ... It is conceivable **that she would have found her way without him**; yet living in the Bergsonian atmosphere, she draws even unconsciously from the truths he had established. Life is to be understood, he had proclaimed, not through the brain or mechanical reason, but through poetic intuition”. (Gruber, 2005, p. 109)

hechos trascendentales son narrados parentéticamente, entremezclados con el discurso descriptivo de los efectos devastadores del tiempo sobre todo vestigio humano que hubiera en la casa:

La casa estaba vacía, las puertas cerradas, los colchones arrollados; y aquellos aires perdidos como si fueran avanzadas de grandes ejércitos, penetraron tumultuosamente, restregando esas paredes desolladas, carcomidas, azotadas, no encontraron otra resistencia en el salón que las colgaduras oscilantes, la madera crujidora, las patas desnudas de las mesas o cacerolas y loza renegrida ya, desportillada, sin brillo. (Woolf, 1976, p. 197)

El primer capitulillo de esta sección, que narra la noche posterior a la cena, cuando Mr. Bankes, Andrew, Prue y Lily se dirigieron hacia la playa en busca del prendedor perdido por Minta, pertenece desde la perspectiva temporal a la escena final de la reunión narrada en la primera parte pero anticipa, de modo sintético, el contenido de toda la tercera parte al presentar el desconcierto frente al futuro desconocido y la idea de pérdida de delimitación clara entre el mar y la tierra. Simbólicamente, la oscuridad rodea a los jóvenes invitados y presagia la organización de las batallas destructivas que el tiempo librará contra los vestigios culturales de la casa, armado con viento, con agua alborotada, con muertes que se multiplican.

En toda esta sección las fuerzas de destrucción prevalecen sobre los objetos materiales. Las imágenes bélicas se multiplican para señalar la desigual batalla que libran los objetos propios de la domesticidad humana, desmoronados, vencidos por el tiempo.

La decadencia que ha afectado a la casa no ha dejado incólume a la familia. Cuando se anuncia su regreso y Mrs. MacNab inicia las tareas de “reconstrucción” de lo que se ha salvado del naufragio provocado por el tiempo, lo ocurrido en la casa isleña y en la familia se amplía y se universaliza:

¡Era tan simpática! Todas las muchachas la querían. Pero ¡cuántas cosas habían variado desde entonces! (Cerró el cajón) ¡Cuántas familias habían perdido a los seres queridos! Ella muerta, Mr. Andrew muerto también y Miss Prue muerta, según se decía, con su primer niño: todo el mundo había perdido a alguien en estos años. (Woolf, 1976, p. 208)

La focalización predominante en esta sección adopta una mirada despersonalizada como si la casa misma relatar su decadente proceso pero, en otros momentos, como el transcripto anteriormente, se focaliza desde la mirada de Mrs. MacNab, quien a medida que va quitando el polvo y poniendo las cosas en orden ante la anunciada visita de los dueños, rememora a las personas que han vivido en ese lugar. Nuevamente el pasado retorna y redefine al presente.

“Una luz aquí requiere una sombra ahí”: finalmente el faro y el cuadro

Como señalamos anteriormente y como lo advirtieron las primeras reseñas de la novela, el texto se construye sobre una interrupción. Si quisiéramos ser más precisos, dos: la excursión al faro y la pintura de Lily Briscoe.

A pesar del peso de las muertes familiares ocurridas (Mrs. Ramsay, Prue y Andrew) y de la decadencia que la casa manifiesta a causa del paso del tiempo), el arribo de Mr. Ramsay y sus hijos al faro y la finalización del cuadro por parte de Lily –ambas acciones realizadas bajo la presencia fantasmal de Mrs. Ramsay– evitan en el final de la novela la mirada desencantada que tiñe otras manifestaciones modernistas de la época.

Al comienzo de la tercera parte, fallecida Mrs. Ramsay, parte de la familia y los amigos regresan a la casa veraniega. Mr Ramsay acentúa su tendencia egotista que lo inclina a buscar de modo reiterado la conmiseración y admiración de los demás, fundamentalmente de Lily Briscoe, que ha sido invitada a la casa. La pintora advierte la tendencia creciente del profesor, agudizada por el hecho de que ya no puede contar con la constante aquiescencia de su mujer:

Estaba nerviosa. Este hombre –pensó, sintiendo la cólera invadirla–, no daba nunca nada: ese hombre apesaba. Ella, por otra parte, se vería obligada a dar: Mrs Ramsay había dado. Dando, dando, dando, había muerto y había dejado todo esto. (Woolf, 1976, p. 228)

Cabe recordar que en “La ventana”, Lily Briscoe había sido presentada a partir de la focalización, en primer lugar, de Mrs. Ramsay que la definía como una “criaturilla independiente” (Woolf, 1976, p. 30) aunque lamentaba que sus rasgos físicos la predestinaran, casi inevitablemente, a no casarse jamás. Mr. Banks, cuya amistad Lily mantiene a lo largo de los años, apreciaba las cualidades de la joven y la presentaba desde otra perspectiva:

había observado también lo ordenada que era; se levantaba antes del desayuno y se iba a pintar sola, según creía; presumía que era pobre y, a falta del cutis y el atractivo de Miss Doyle, poseía un buen sentido que la colocaba a sus ojos muy por encima de aquella señorita (Woolf, 1976, p. 31).

En la tercera parte, su descripción queda a cargo de Mr. Ramsay que la encuentra “marchita y cuitada” (p.229). Por su parte, Lily se siente perturbada por la actitud del propio Mr. Ramsay, quien manifiesta, en sus poses, lamentos y reiterados suspiros, una profunda necesidad de acercarse a cualquier mujer y obligarla “a que le concediese comprensión” (p. 230). Más allá de las claras referencias a la oposición entre género femenino (da) y masculino (solicita o exige), el texto explora la agudización de la actitud autoritaria y egoísta que ha caracterizado a Mr. Ramsay. Lo perciben claramente sus hijos, Cam,

de 17 años, y James, ahora un adolescente de 16, quienes deploran la “tiranía” de su padre y sienten que permanentemente los domina con “su aire sombrío y su tono autoritario” (p. 251). En ese estado de ánimo, sin ninguna ilusión por su parte, deben acompañar al padre a la postergada excursión, a la que James se hubiera opuesto con resolución de no mediar el autoritarismo de su padre:

...eso que llamaba tiranía, despotismo y que consistía en obligar a la gente a hacer lo que no tiene gana, cercenando su derecho a hablar. ¿Cómo hubiera podido contestar ninguno de ellos: no quiero, cuando él decía: Vamos al faro; haz esto; búscame aquello? (Woolf, 1976, p. 280)

En este estado de ánimo, James y Cam se juran combatir la tiranía paterna mientras se contemplan mudos, sentados en los extremos del barco. La ilusión del pequeño James se ha metamorfoseado en fastidio por perder una hermosa mañana en compañía de su padre, para llevar paquetes al faro y tomar parte en esos ritos que ellos aborrecían pero que “Mr. Ramsay ejecutaba con satisfacción en recuerdo de la gente muerta” (p. 251). Y mientras el bote se desliza lentamente y el padre, al percatarse de la hostilidad de sus hijos, se refugia en la lectura solitaria, la mente de James vaga por “el corazón de aquel bosque de luz y sombra” (p. 281) que es su memoria. Confusos recuerdos del incidente narrado en “La ventana” reaparecen transfigurados, cubiertos de neblina, con sus límites esfumados e indeterminados. Una vez más el ovillo del presente (la excursión al faro) se funde con las sombras del pasado (la interrumpida excursión):

Todo tendía a situarse en un jardín donde no existía esta tristeza ni estas gesticulaciones; la gente hablaba allí en un tono de voz corriente. Entraba y salían durante todo el día (...). James veía al través una silueta que se inclinaba, oía que se acercaba y luego se volvía a alejar el susurro de un vestido, el tintineo de una cadena (Woolf, 1976, p. 282).

Las imágenes vividas 10 años antes han dejado –como acertadamente lo presintiera Mrs. Ramsay– una huella indeleble en el niño. Recuerda el día de la interrupción de la excursión como algo afilado y preciso, como una cimitarra¹¹⁰ que hubiera “asolado las hojas y las flores de ese mundo feliz, marchitándolas y haciéndolas caer” (p. 283) y a esa imagen se le superpone la voz del padre repitiendo que llovería, que sería imposible ir al faro. Se recuerda a sí mismo, cortando figuritas “impotente y ridículo, sentado con un par de tijeras en la mano (p. 284). La imagen del niño se superpone y se confunde con el James que timonea el barco.

Todas estas imágenes se entrecruzan, van perdiendo sus formas nítidas y se permean mientras, merced a una brisa que empieza a soplar, los Ramsay se acercan finalmente al faro. Y las imágenes múltiples de este objeto simbólico también se superponen: la que había construido el niño lejano que imaginaba al faro “como una torre brumosa y plateada, con un ojo amarillo que se abría súbita y suavemente por las noches” (p. 283) se une a la visión de una torre desnuda y derecha que llevaba barras

¹¹⁰ La asociación de Mr. Ramsay con lo afilado, con objetos cortantes es sostenida en el texto. Aparece ya en el primer capítulo en el que, al describirse, se lo hace en los siguientes términos: “De tal índole eran los extremos de emoción que Mr. Ramsay despertaba en sus hijos con su sola presencia cuando aparecía ante ellos, estrecho y afilado como un cuchillo...” (Woolf, 1976, p.11)

blancas y negras y tenía ventanas. Al mismo tiempo, a medida que se acercan, el faro se transforma en una “torre desnuda sobre una roca desolada” (p. 308). Lo que James descubre a partir de esta superposición de imágenes del objeto “faro” es que “nada es tan sólo una cosa” (p. 283). La proyectada excursión se metamorfosea, de este modo, de mera aventura infantil, de ilusión imaginaria, en descubrimiento de que la polarización maniquea entre luz y oscuridad se resuelve cuando se advierte que el faro reúne luz y oscuridad, imaginación y realidad, ilusión y desencanto.

Como el faro, el otro objeto simbólico central, el cuadro se presenta como una “relación formalizada de luz y oscuridad” (Fleishman, 1975, p. 125). Lily lo sabe y en más de una oportunidad se repite que “una luz aquí, necesita una sombra allí” (p. 268). La problemática de la perspectiva se le presentó a Lily desde la primera parte de la novela, a lo largo del intento inicial de componer un cuadro. En esa oportunidad, la pintora enfoca a Mrs. Ramsay quien más que como un cuerpo aparece como un problema de perspectiva. Frente a las objeciones de William Bankes, incapaz de identificar en el cuadro ninguna figura humana, Lily insiste en que el cuadro trabajaría con la oposición de luces y sombras:

Mr. Bankes halló la explicación interesante. Entonces la madre y el hijo –objetos de veneración universal, y en este caso la madre tenía fama por su belleza– podían ser reducidos – reflexionó– a una sombra violeta sin la menor irreverencia.

No era un retrato –dijo Lily–. Por lo menos en el sentido en que él hubiera podido interpretarlo. Había también otro modo de indicar la veneración que inspiraban. Por ejemplo, con una sombra aquí y una luz allá (Woolf, 1976, p.83)

Como la excursión al faro, el cuadro quedó inconcluso.

Al inicio de la tercera parte, al regresar a la casa recuerda que diez años antes había estado sentada en el mismo sitio y que se había cuestionado acerca del primer plano del cuadro. Rememora también la cena en la que había tenido la revelación de que la solución compositiva se concretaría con el traslado del árbol al centro. Ese cuadro nunca fue terminado a pesar de que la idea le había rondado por la cabeza durante todos esos años.

La presencia de Mr. Ramsay le impide pintar; le parece a Lily que arrastra consigo la ruina. La tela anterior se ha perdido y Lily se halla, una vez más frente al lienzo en blanco. El espacio vacío de la tela se asocia a la vacuidad que observa en el escalón exterior de la casa, en el que Mrs. Ramsay solía sentarse. Y poco a poco, a través de las construcciones mentales que hace de Minta y Paul, ahora separados tras un matrimonio fracasado (nueva muestra de los efectos del tiempo que pasa), y de la ausente Mrs. Ramsay descubre el modo de poblar la oquedad contemplada ahora ya no como algo rechazable sino como un espacio de sentimientos que tienen que ser hallados dentro de ella. Poco a poco, Lily Briscoe va descubriendo cómo expresar el vacío: el del cuadro y el que la rodea en la casa ahora desolada:

Súbitamente los escalones vacíos del salón, el fleco de la butaca dentro, el cachorro haciendo cabriolas en la terraza, el vago murmullo de la vida que atravesaba el jardín, se

transformaron en curvas y arabescos ordenados en función de un centro totalmente vacío. (Woolf, 1976, p. 272)

La mirada nostálgica y elegíaca hacia ese espacio que antes había estado ocupado por el triángulo de Mrs. Ramsay y James anega sus ojos de lágrimas y le impiden ver el lienzo. Sin las acciones creativas sólo hay espacio vacío, como el espacio que las muertes habían ampliado. Los logros mayores resultan proporcionales a la mayor intensidad emotiva, lo que se pone claramente de manifiesto en la necesidad de Lily de concentrarse, de modo de vencer la dificultad que le opone la composición:

La desproporción existente le pareció destruir una armonía en su propio espíritu.

¿Existía algo defectuoso en la composición?

¿Cuál era entonces el problema? Tenía que esforzarse por captar algo que la eludía. La eludía ahora, cuando pensaba en su cuadro. Le venían frases a la mente. Le venían visiones (...) Pero no se obtiene nada haciéndose demasiado solícito. Lo único que se consigue es deslumbrarse al mirar con demasiada fijeza el muro o al pensar: llevaba un sombrero gris. Era extraordinariamente bella. Que venga si tiene que ser. Pues hay momentos en que uno no puede pensar ni sentir. Y, ¿dónde se encuentra uno si no puede ni pensar ni sentir? (Woolf, 1976, pp. 293-94)

A partir de esta noción de que pensamiento y sentimiento deben darse cita en la acción creativa, logra evocar y traer al presente a Mrs. Ramsay

El final de la novela entrelaza, de este modo, no dos sujetos sino tres: el regreso de Mrs. Ramsay evocada por Lily, la llegada de Mr. Ramsay al faro y la pincelada final de Lily, su triunfo sobre el vacío y la materia resistente. A lo largo del desarrollo del relato Mr. Ramsay había sido identificado con la tierra mientras que Mrs. Ramsay y Lily Briscoe aparecían asimiladas al mar en su capacidad de erosionar límites precisos. Poco importa si el cuadro será destruido o colgado en una buhardilla: la única manera de triunfar sobre el caos y de la muerte es completar, cerrar las formas, completar. Una novela que se inició con interrupción, hiato, postergación concluye con la convicción de que el único modo de triunfar del caos, la única perdurable victoria sobre él y la muerte son las formas completas, se concreten éstas en un viaje o en un cuadro. Hermione Lee señala que “tales formas sólo pueden ser creadas por medio de una ardua búsqueda de la verdad que es una responsabilidad personal necesaria”. (Lee, 2010, p. 137). En el final de *Al faro*, tanto el personaje de Mr. Ramsay como el de Lily Briscoe exorcizan los fantasmas que los perseguían: en un caso, el resentimiento del hijo; en el otro, la pintora reincorpora a su cuadro la figura de Mrs. Ramsay con quien, pese a las diametrales diferencias de personalidad, ha logrado reconciliarse en la memoria.

Referencias

- Bennett, Arnold (2003[1927]). Review in Evening Standard. En: Allen MCLaurin y Robin Majumdar (eds). *The Critical Heritage*. Virginia Woolf. London: Routledge. P.200.
- Bergson, Henri. (1962[1911]). *Matter and Memory*. London: George Allen and Unwin.
- Daiches, David. (1942). "The Semi-Transparent Envelope". En: Morris Beja (ed). *Virginia Woolf's To The Lighthouse*.(p.p. 90-104). London: Macmillan/Palgrave.
- Ellmann, Maud. (2010). *The Nets of Modernism*. Henry James, Virginia Woolf, James Joyce and Sigmund Freud. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fleishman, Avrom. (1975). *Virginia Woolf. A Critical Rewading*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Gruber, Ruth. (2005). *Virginia Woolf. The Will to create as a Woman*. New York: Carroll and Graf.
- Hughes, John. (2013). "Deleuze, Bergson and Woolf's Monday or Tuesday". En: *Deleuze Studies*.Vol7, N°4. P.p. 496-514
- Joyce, James. (2004). *The Dead*. Edited by Daniel Schwarz. Boston:Bedford Books.
- Lee, Hermione. (2010). *The novels of Virginia Woolf*. Abingdon:Routledge.
- Marcus, Laura. (2000) "El feminismo de Woolf y la Woolf del feminismo". En: Roe Sue and Susan Sellers (ed.) *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: University Press.Pp.142-179.Traducción de Iris Chrysosofós y Diego Aristi.
- McNichol, Stella (1971). *Virginia Woolf. To the Lighthouse*. London: Edward Arnold.
- Muir, Edwin. (2003[1927]) Review in Nation and Athenaeum. En: Allen MCLaurin y Robin Majumdar (eds). (2003[1975]) *The Critical Heritage*. Virginia Woolf. London: Routledge. Pp.209-210.
- Woolf, Virginia. (1974). *To the Lighthouse*. London: Penguin/Hogarth Press.
- Woolf, Virginia. (1976). *Al Faro*. Traducción de Antonio Marichalar. Buenos Aires: Sudamericana.
- Woolf, Virginia. (1981[1980]). *The Diary of Virginia Woolf*. V. 3: 1925-1930. London: A Harvest Book/Harcourt Publisher.

Autores

Featherston, Cristina Andrea.

Es Profesora y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como Profesora titular de la cátedra de Literatura Inglesa (Letras), en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeñó como Profesora Adjunta Ordinaria en la cátedra de Literatura Argentina “A”. Es investigadora del Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas (CELyC, FAHCE). Se desempeña como profesora de Lengua y Literatura en el Colegio Nacional “Rafael Hernández” de la Universidad Nacional de La Plata. Algunos de los libros que ha publicado son: *Una Literatura en transformación: Literatura inglesa en una época de cambios (siglo XVIII y XIX)* (EDULP, 2020), *En mi primer viaje(1870-1871) de Miguel Cané* (Corregidor, 2021) en colaboración con María Florencia Buret, *Expresiones de la violencia en la literatura: De Grecia a nuestros días* (Libros de la FAHCE, 2019). Ha publicado numerosos artículos sobre la representación de la violencia bélica en la narrativa británica contemporánea.

Pascual, María Eugenia.

Es Profesora en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (FaHCE-UNLP). Estudiante de la Maestría en Literaturas Comparadas en la FaHCE (UNLP). Se desempeña como Ayudante diplomada ordinaria en la Cátedra de Literatura Inglesa (Letras) en la FaHCE-UNLP. Ayudante en la Cátedra de Producción de textos “A” de la Facultad de Artes de la UNLP. Se desempeña también como profesora en instituciones de Nivel Secundario, dependientes de la Provincia de Buenos Aires. Entre sus publicaciones más recientes: Pascual, M. E. (2019). “Representación de la violencia en *The heather Blazing* de Colm Toibín” (En M. I. Saravia y C. A. Featherston (Eds.), *Expresiones de Violencia en la Literatura. De Grecia a Nuestros Días*. La Plata: FaHCE), “*Leyendo lo sublime*” en colaboración con Agustina Ledesma y Natalí Mel Gowland (En C. A. Featherston; M. E. Pascual et al. *Una literatura en transformación: Literatura inglesa en una época de cambios (siglos XVIII y XIX)* (pp. 21-38). (EDUL, 2020), “Charles Dickens: relaciones entre autores y lectores, entre narración y transformaciones sociales de una época” (En C. A. Featherston; M. E. Pascual et al. *Una literatura en transformación: Literatura inglesa en una época de cambios (siglos XVIII y XIX)* (pp. 71-85). (EDULP).

Ledesma, Agustina.

Es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (FAHCE). Actualmente cursa la Maestría en Literaturas Comparadas (UNLP). Se desempeña como profesora de Lengua y Literatura en los colegios del pregrado universitario dependientes de la Universidad Nacional de La Plata, Liceo “Víctor Mercante” y Colegio Nacional “Rafael Hernández”. Ha publicado artículos y capítulos de libros sobre la literatura inglesa

del siglo XIX entre los que se destacan: “Leyendo lo sublime” y “El doble y la investigación por la propia identidad” en el libro *Una literatura en transformación. Literatura inglesa en una época de cambios* (EDULP, 2019).

Featherston, Cristina Andrea

Modernismo literario: perspectivas y herencia / Cristina Andrea Featherston ; María Eugenia Pascual ; Agustina Ledesma. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; La Plata : EDULP, 2025.

Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-34-2605-0

1. Literatura. 2. Narrativa. I. Pascual, María Eugenia II. Ledesma, Agustina III. Título
CDD 801

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata

48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina

+54 221 644 7150

edulp.editorial@gmail.com

www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2025

ISBN 978-950-34-2605-0

© 2025 - Edulp

S
sociales


EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA