

**El problema de la obra de arte y la creación artística en las novelas de Virginia Woolf y
los poemarios de Rainer María Rilke**

Por: Laura Camila Gómez Camelo

Directora de Tesis: Patricia Trujillo Montón

Tesis de Maestría en Estudios Literarios

Departamento de Literatura

Facultad de Ciencias Humanas

Universidad Nacional de Colombia

8 de agosto 2023

Agradecimientos

Como la vida no solamente es, en palabras de Rilke, enemiga del trabajo grandioso, sino, también, de los trabajos más modestos, como las tesis de maestría, quisiera mostrar mi agradecimiento a todas las personas que me ayudaron a sobreponerme a los desastres personales que acompañaron la elaboración de esta investigación.

A la inquebrantable paciencia y meticulosidad con la que la profesora Patricia Trujillo revisó cada una de mis entregas. Por su gran apoyo con las traducciones.

A la enorme ayuda de mis compañeras de seminario en la formulación teórica de la investigación; especialmente a Consuelo Pardo y Jineth Ardila. A la persistencia con la que Carolina, Brigitte, Miguel y Santiago leyeron mis entregas preliminares y al esfuerzo que hicieron por entenderme y por hacerme ver lo que no resultaba claro en mi escritura.

A la profesora Anastasia Belousova y su curso de versología que transformó mi manera de comprender la poesía.

A la profesora Lina Marcela Marañón Zuluaga, que me enseñó alemán para poder estar un poco más cerca de la poesía de Rilke. A mi mejor amigo, Fabián David Rosas, por acompañarme en el difícil aprendizaje de esa lengua. Y por estar siempre.

A mi amigo Felipe y a mi hermana Andrea por escuchar mis proyectos de hipótesis preliminares tantas veces, y alentarme cuando me veía sin salida.

A mi amigo [Jorge Luis Herrera Mora](#) por ser el primer lector de la mayoría de mis entregas, y por compartir conmigo el gusto por la poesía alemana y los capuchinos, sin los que habría sido imposible concluir este trabajo.

A mi papá por visitarme en sueños y ayudarme a confiar en mi idea inicial.

A mi tía Rosa y a la señora Dolly Dávila por brindarme hogares: espacios para leer y escribir tantas veces durante los últimos años.

A la Biblioteca Virgilio Barco, por haber sido el lugar en que las lecturas sobre esta investigación crecían de a poco durante el confinamiento por la pandemia; y a la Luis Ángel Arango por sus tesoros.

A mi hermana Andrea por darme tantos motivos para continuar con el trabajo, por las innumerables colaboraciones en aspectos operativos, y por hacer el esfuerzo de comprender mis ideas.

A la Universidad Nacional de Colombia por brindarme excelentes profesores y compañeros brillantes durante todos estos años, y por ser uno de los espacios más bonitos que existen.

Resumen

El problema de la obra de arte y la creación artística en las novelas de Virginia Woolf y los poemarios de Rainer María Rilke

En el siguiente trabajo exploro cómo Rainer María Rilke y Virginia Woolf comprenden la creación artística a partir de las características formales y las reflexiones al respecto que aparecen en sus obras literarias. La investigación es un ejercicio de literatura comparada, que pone en diálogo obras escritas en distintas lenguas y de géneros literarios diferentes. En la primera parte de la tesis, contrasto las poéticas de *Al faro* y *Nuevos poemas*, con énfasis en cómo las artes plásticas influenciaron el desarrollo de estas propuestas artísticas. En la segunda parte, analizo de manera comparada *Entre actos* y *Elegías de Duino*, a partir de la hipótesis de que ambas parecen representar un cuestionamiento a la forma cuidadosamente ordenada en torno a un centro característica de *Al faro* y *Nuevos poemas*. En la tercera parte de la tesis, me dedico a leer de manera comparada *Orlando* y *Sonetos a Orfeo*, que comparten cierto grado de optimismo frente a la vida y a la tarea artística. Dicho optimismo contrasta con el tono elegíaco de *Las olas* y “Réquiem para una amiga”, tratadas en el último apartado. La investigación concluye que las poéticas de Rilke y Woolf son el resultado y el síntoma de la conciencia de las limitaciones del arte para expresar y transformar la vida, y están fundamentadas en la voluntad de expandir la experiencia subjetiva de lo particular a una que se pueda compartir y de la que puedan participar los demás seres humanos.

Palabras clave: Rainer Maria Rilke, Virginia Woolf, Literatura comparada, Obra de arte, Modernismo, Flujo de conciencia, Arte moderno, Correspondencias, Estilo, *Duineser Elegien*, *To the Lighthouse*, *Neue Gedichte*, *Between the Acts*, *Orlando*, *Die Sonette an Orpheus*, *The Waves*, *Requiem für eine Freundin*.

Abstract

The problem of the work of art and artistic creation in the novels of Virginia Woolf and the poems of Rainer Maria Rilke

In the following study, I explore the ways in which Rainer Maria Rilke and Virginia Woolf comprehend artistic creation through the formal characteristics and reflections embedded in their literary works. The research takes a comparative literature approach, weaving together works written in different languages and in different literary genres. In the first section, I contrast the poetics of *To the lighthouse* and *Neue Gedichte*, focusing on how the visual arts influenced the development of these poetics. In the second part, I carry out a comparative analysis of *Between the Acts* and *Duineser Elegien*, starting from the hypothesis that both seem to question the carefully ordered form centered around a core structure, a characteristic of *To the lighthouse* and *Neue Gedichte*. In the third part of the thesis, I undertake a comparative reading of *Orlando* and *Sonette an Orpheus* which share a certain optimism toward life and the artistic task. This optimism contrasts with the elegiac tone of *The Waves* and “Requiem für eine Freundin”, discussed in the last section. In conclusion, the research reveals that the poetics of Rilke and Woolf emerge as a result and is a symptom of an awareness of the limitations of art to express and transform life. They are grounded in the willingness to expand subjective experience from the particular to something shareable and participatory for other human beings during the artistic moment.

Keywords: Rainer Maria Rilke, Virginia Woolf, Comparative Literature, Artwork, Modernism, Stream of Consciousness, Modern Art, Correspondences, Style, Duineser Elegien, To the Lighthouse, Neue Gedichte, Between the Acts, Orlando, Die Sonette an Orpheus, The Waves, Requiem für eine Freundin.

Introducción

De la colisión entre vanguardia y simbolismo

Tanto Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia*, como Mario De Micheli en *Las vanguardias artísticas del siglo XX* sitúan el origen de este conjunto de manifestaciones estéticas en la “pérdida de la función social del arte” (Bürger 70). De Micheli, por su lado, afirma que ese fenómeno es el resultado de la ruptura de la unidad espiritual europea que se había formado en torno a las revoluciones burguesas del siglo XIX, momento en que el arte estaba “vivamente enraizado en los problemas, en la vida y en las preocupaciones por la historia en marcha” (De Micheli 22). Con el fracaso de esas revoluciones, dice De Micheli, los proyectos artísticos y los artistas se apartan de la acción política: ocurre una fractura entre el arte y la vida cuyo resultado son las vanguardias artísticas del siglo XX, que quieren volver a pensar en el vínculo entre esas dos esferas.

Bürger, por su lado, señala que esa fractura es más bien un proceso de radicalización: las vanguardias son la última consecuencia del proceso de autonomización del arte moderno en la sociedad burguesa. En “Vanguardia como autocrítica del arte en la sociedad burguesa”, Bürger afirma que a partir del romanticismo el *status* del arte reside en su autonomía; lo que quiere decir que cuanto más autónoma sea una obra, será considerada como ‘mejor’. De ese modo, en el proceso de evolución literaria, la tendencia a la autonomía se acentúa “progresivamente” hasta que —en el esteticismo— el contenido de las obras coincide con el sentido del valor del arte como institución: el arte se convierte en el tema del arte (Bürger 70); lo que le permite tomar plena conciencia de su pérdida de función social.¹ La vanguardia, en cuanto proyecto que intenta “organizar una nueva praxis vital a partir del arte” (104), es la autocrítica a la institución que ubicaba el valor del arte en su carácter autónomo.

Rilke y Woolf escriben durante los años en que las vanguardias artísticas llegaron a sus expresiones máximas. En 1905 se daba la consolidación de los primeros grupos expresionistas (*Die Brücke* y los *fauves*) en Alemania y Francia, mientras que Rilke escribía la última parte del *Libro de las imágenes* y *Nuevos poemas*. La primera novela de Woolf, *Fin de viaje*, se publicó un año después que el *Manifiesto Dada de 1918*. El *Primer manifiesto del surrealismo* de André Breton se publica solo un año después que *Elegías de Duino* y *Sonetos a Orfeo*, y un año antes que *La señora Dalloway*. La construcción de sus obras se cimenta en la conciencia de la fractura entre arte y vida sobre la que reflexionaron las vanguardias artísticas. De hecho,

¹ Teorías poéticas como la de Paul Valéry hacen completamente explícito el hecho de que la “dignidad” del arte reside en ser completamente inútil en la vida práctica.

una buena parte de las consideraciones a propósito del quehacer artístico que aparecen tematizadas en las obras de Rilke y Woolf tiene que ver con la posibilidad de entender el arte como un momento indispensable de una experiencia vital plena. En ese sentido, si bien los proyectos artísticos y las visiones estéticas de estos escritores no son necesariamente vanguardistas —ya que, por ejemplo, no atacan directamente el *status* de autonomía del arte, sino que parecen defenderlo—, sí dialogan con los mismos problemas con los que se las vieron las vanguardias artísticas del siglo XX.

De acuerdo con De Micheli, Van Gogh es el primer caso que evidencia la crisis de los valores que constituían la base de la formación intelectual de los artistas del siglo XIX una crisis que consistió en la pérdida de la confianza en el arte como motor de la transformación política y social. Otro caso significativo es el de Rimbaud, que ve destruir su “sueño de redención” (De Micheli 35), y, en consecuencia, renuncia a la poesía a los diecinueve años y se fuga a África. La decisión vital de Rimbaud es el signo de una tendencia generalizada entre los artistas que experimentan la crisis del fracaso de las revoluciones burguesas del siglo XIX: “la poética de la acción se transformará con bastante frecuencia en la práctica de la evasión” (51).

La figura de Rimbaud —junto con la de Baudelaire, que también rechazó la sociedad burguesa, su moral, sus costumbres y su estilo de vida (50)— resulta especialmente significativa para la presente investigación porque es una de las primeras que vienen a la mente cuando se menciona la palabra simbolismo; y Rainer María Rilke y Virginia Woolf han sido frecuentemente identificados como escritores simbolistas o herederos del simbolismo.² De acuerdo con Paul Valéry, el simbolismo es el nombre que “ahora” recibe un grupo de escritores franceses de la segunda mitad del siglo XIX que compartían el rechazo al gran público, la absoluta libertad creativa y el deseo de elevación: “lejos de escribir para satisfacer un deseo o una necesidad preexistente, escriben con la esperanza de crear ese deseo y esa necesidad; no evitan nada que pueda [...] confundir a cien lectores, si les parece que por esa vía pueden hacerse con uno solo de calidad superior” (Valéry *Estudios literarios* 261). En ese sentido, dice Valéry, este grupo de artistas está unido por una posición ética, y no por una estética, frente a lo que significa escribir poesía.

El deseo de elevación simbolista tiene que ver, fundamentalmente, con dos aspectos: un rechazo al empobrecimiento de la vida espiritual producto de la modernidad y el anhelo de

² Por ejemplo, Wolfgang Kayser incluye a Woolf como una de las escritoras representantes del simbolismo en “Der europäische Symbolismus” (citado en Wellek 261).

devolverle a la poesía sus “bienes de la música” (Valéry *Teoría, poética y estética* 14), con lo que se hace posible “la unidad sentimental de una pluralidad viviente” (*Estudios literarios* 268).³ En *El siglo de Baudelaire* Bonnefoy conceptualiza esa elevación en un sentido muy preciso: en la medida en que la misión de los poetas es responder a la transformación de la relación de los seres humanos con la trascendencia, la poesía “[promete y otorga] una reunificación de la finitud y del ser” (15). En *De Baudelaire al surrealismo* Marcel Raymond afirma que la misión de la poesía moderna, que inicia con Baudelaire, “consiste en abrir una ventana a ese otro mundo, que es de hecho el nuestro, en permitir al yo que escape a sus límites y se expanda hasta lo infinito, [de modo que] se realiza un retorno a la unidad del espíritu” (18).

En todo caso, el anhelo de elevación simbolista, que parece estar originado en la sensación de desarraigo, crisis e insatisfacción producto de la modernidad, se vería satisfecho con una experiencia que, casi siempre, es conceptualizada como reunificación.⁴ La poesía, entonces, se presenta como la posibilidad de buscar un estado de cosas en que la experiencia humana sea más amplia; búsqueda que casi siempre se concibe como un regreso. La articulación de *La señora Dalloway* en torno a un grupo de amigos de la juventud que se reúnen una noche en una fiesta guarda algo del sentido de la reunificación que la poesía simbolista persigue.⁵ En la novela ese acto de volverse a encontrar permite vincular, aunque sea por breves instantes, a los participantes de la fiesta en una comunidad con un pasado en común, que comparte el deseo de revivir ese pasado en el presente y de conectarse a un nivel profundo con los demás.

La efusiva invitación de Rilke, en *Cartas a un joven poeta*, a tener “valor para lo más extraño, lo más maravilloso y lo más inexplicable que nos pueda suceder” (46) es otra forma de expresar el anhelo de reunificación simbolista. Desde su punto de vista, en la sociedad moderna ciertos fenómenos —especialmente los que tienen la apariencia de lo horrible— se marginan de la vida, de modo que se produce un empobrecimiento de la experiencia vital. La tarea del poeta es construir una obra que traiga de regreso esas experiencias a la percepción, y

³ “El deseo de esta elevación, de esta *ascesis*, propuesto en el dominio del arte, convertido en una condición vital del verdadero artista y de la producción de las obras, constituye el hecho absolutamente nuevo y la característica profunda que se observa en todos los participantes auténticos de ese simbolismo” (Valéry *Estudios literarios* 263).

⁴ Reunificación entre el yo y la finitud, según Bonnefoy; entre el yo y el universo, según Raymond; sensación de comunidad entre los asistentes a un concierto, según Valéry.

⁵ Al respecto, Hillis Miller en “*Mrs. Dalloway: Repetition as the Raising of the Dead*” afirma: “The dynamic model for this urge is a movement which gathers together disparate elements, pieces them into a unity, and lifts them up into the daylight world in a gesture of ecstatic delight, sustaining the wholeness so created over the dark abyss of death” (182).

esto supone comprender que “quizá todo lo horrible [es] en definitiva algo desvalido que desea nuestra ayuda”(47). Su interpretación de “A una carroña” de Baudelaire va en el mismo sentido; para Rilke ese poema es la manifestación de que al artista no se le permite hacer ninguna clase de elección sobre lo que merece o no ser representado, ni apartarse de ningún ser existente: “la mirada artística tenía que haberse educado de tal modo que pudiera ver aún en lo terrible y en apariencia solo repulsivo lo que *es*, y que también tiene importancia con todo el resto de lo existente” (Rilke *Cartas sobre Cézanne* 49).

Desde el punto de vista del simbolismo, la posibilidad de reunificación que promete la poesía requiere de una entrega total a la tarea de la escritura, ya que esta, por más lejos que permita soñar, es una cosa absolutamente concreta, hecha de palabras: “el principio [...] de la actividad técnica [del simbolismo] consiste en la búsqueda libre, la aventura absoluta en el orden de la creación artística, la exposición a los riesgos y peligros de quienes se entregan a ella” (Valéry *Estudios literarios* 262). En ese orden de ideas, la construcción de poesía es una actividad intelectual que demanda un trabajo minucioso e incesante con el lenguaje y que, a pesar de ello, casi siempre produce resultados insatisfactorios.⁶

La fractura radical entre arte y vida, cuyo síntoma —desde la perspectiva de Bürger— es el esteticismo y cuya consecuencia es la vanguardia, produjo una sensación generalizada de crisis e insuficiencia de los materiales artísticos. El dodecafonismo de Schönberg, por ejemplo, es la última consecuencia de la sensación de que el material con el que se había desarrollado la música occidental hasta entonces, el sistema tónico, se había vuelto insuficiente. La *Carta de Lord Chandos* de Hugo von Hoffmansthal, publicada en 1902, condensa la manera particular en que ocurre esa crisis en la esfera literaria: la pérdida de la confianza en el lenguaje.⁷

Los escritores de los que me ocuparé en la siguiente investigación comparten entre sí (y con el simbolismo) esa aguda conciencia de lo difícil que es el trabajo con el lenguaje y de lo insuficiente que este puede llegar a ser. En su carta del 4 de octubre de 1929 dirigida a Gerald Brennan —momento en que ya había publicado *La señora Dalloway*, *Al faro* y *Orlando*, y

⁶ En su carta del 17 de septiembre de 1931 a John Lehmann, Virginia Woolf se refiere a la enorme dificultad de esa tarea cuando habla del trabajo de construcción de *Las olas*: “fue un intento difícil. Quería eliminar todos los detalles; todos los hechos, y los análisis; y a mí misma; y, aún así, no ser ni frígida ni retórica [...] que hubiera muchos personajes y solo uno; y que hubiera un infinito, un fondo detrás. Bueno, admito que era pedir mucho [...] Me atrevo a decir que estas ambiciones son un poco tontas y arruinarían la editorial” (48).

⁷ “La lengua, en que tal vez me estaría dado no sólo escribir sino también pensar, no es ni el latín, ni el inglés, ni el italiano, ni el español, sino una lengua de cuyas palabras no conozco ni una sola, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que quizá un día, en la tumba, rendiré cuentas ante un juez desconocido” (Hofmannsthal 51).

faltaban solo veinte días para la publicación de *Una habitación propia*— Virginia Woolf reflexiona del siguiente modo sobre la insuficiencia del lenguaje como medio de comunicación:

Lo más que se puede esperar es llegar a sugerir algo. Supón que cuando esta carta te llegue estés de humor y que la lees justo con la luz adecuada, junto al brasero en la habitación grande. Entonces, como por accidente, puede que llegues a comprender algo de lo que yo, que estoy sentada junto a mi chimenea en Monks House, soy, siento o pienso. Todo parece bastante incierto e infinitamente engañoso: hay tantas afirmaciones vacías, tantas trampas en el lenguaje. Y sin embargo es el arte al que consagramos nuestras vidas. (citado en Sabatini 33)

En la cita anterior se traslucen algunas de las afinidades más notables de la escritora inglesa con el simbolismo. Woolf sitúa la sugerencia como la posibilidad máxima de la escritura, lo que implica, por un lado, un reconocimiento de la imposibilidad de expresar enteramente lo que se quiere expresar, y por otro, que se ha tomado la decisión de intentarlo de todos modos. La escritura se convierte, entonces, en un testimonio de la existencia de aquello a lo que no se puede acceder a través de ella. Al respecto, resulta sumamente ilustrativo el siguiente fragmento de la reflexión final de Bernard en *Las olas*:

¿Qué frase describe a la luna? ¿Con qué nombre tenemos que llamar a la muerte? ¿Y cuál es la frase para el amor? No lo sé. Necesito un lenguaje elemental como el de los amantes, palabras sencillas como las que usan los niños cuando entran en una habitación y se encuentran con su madre cosiendo, y cogen un retal de lana luminosa, una pluma, un hilo de cretona. Necesito un alarido, un grito. (Woolf *Las olas* 369)⁸

Ya que no puede llegar a expresar lo realmente esencial, la máxima aspiración del lenguaje es sugerir. Esta perspectiva de Woolf tiene resonancias del pensamiento de Walter Pater y Paul Valéry. Este último, de hecho, afirma que el valor del arte, especialmente el de la poesía, proviene, justamente, de esa imposibilidad de ser *medio* de comunicación (o de expresión).⁹ El arte es comprendido como acción, de modo que se busca que “no haya absolutamente ningún *sentido*, ninguna *idea* que no sea el *acto* de alguna figura *notable*, construida a base de sonoridades, duraciones e intensidades” (Valéry *Estudios literarios* 225). Aunque sería difícil afirmar que Virginia Woolf entiende la ineficiencia del lenguaje como medio de comunicación con tanto optimismo como Valéry, ambos comparten la visión de que ese acto de sugerencia, que se podría decir que es la escritura, se consigue mediante un conjunto de estímulos sensitivos precisos que el escritor debe aspirar a controlar.

⁸ Esta, como las demás citas en español de *Las olas* que aparecen en este trabajo, provienen de la traducción de Dámaso López en la edición de Cátedra del 2013. Las citas en lengua original provienen de la edición de *The Waves* de Vintage Books del 2004. “What is the phrase for the moon? And the phrase for love? By what name are we to call death? I do not know. I need a little language such as lovers use, words of one syllable such as children speak when they come into the room and find their mother sewing and pick up some scrap of bright wool, a feather, or a shred of chintz. I need a howl; a cry” (Woolf *The Waves* 198).

⁹ Desde la perspectiva de Valéry, el lenguaje en la poesía no debe aspirar a la comunicación, y en ese rechazo a ser medio de otra cosa reside su valor: su capacidad de ser para sí mismo.

Rilke, por su lado, aprendió esa dedicación al proceso de la escritura de los artistas plásticos. Heinrich Vogeler, Paula Becker, Clara Westhof, Auguste Rodin y Paul Cézanne son las figuras más importantes en ese intercambio que transformó radicalmente su visión del trabajo artístico; la forma en que Paul Cézanne consumía su amor por los objetos en el trabajo se convirtió en una suerte de ideal a seguir para el poeta, que, desde entonces, decide entregarse con devoción a los objetos que quiere representar para obligarlos “a significar toda la hermosura del mundo” (Jaccottet 47). La figura de Cézanne¹⁰ permite comprender uno de los aspectos fundamentales que vinculan las visiones estéticas de Rilke y Woolf: la búsqueda de una forma capaz de investigar la sustancia profunda de lo real.

Robert Musil, en su homenaje de 1927 al poeta, expresa su admiración por la “forma en que [la poesía de Rilke], de «porcelana» al comienzo, se había transformado en «mármol»” (Jaccottet 46). Esa transformación en la producción artística del escritor puede entenderse en relación con la crítica de Cézanne al impresionismo¹¹, que tiene que ver con superar lo superficial y provisional de la impresión para intentar “construir algo firme y consistente, algo que no se hiciera añicos” (De Micheli 202).¹² Las esculturas de Rodin y el contacto con el artista impulsan esa transformación en la obra de Rilke y se convierten en el modelo para su nueva forma de escribir poesía, ya que, para el poeta, representan la solidez capaz de enfrentarse al horror producido por la experiencia moderna. Inspirado en las enseñanzas de Rodin, Rilke se propone convertir “la angustia en *cosas* de arte” (Jaccottet 46).

Así mismo, la transformación de porcelana a mármol en la poesía de Rilke conlleva el tránsito de un estadio en que el poeta usa la naturaleza para reencontrarse en ella a uno en que predomina la voluntad de aproximarse a la verdad de las cosas del mundo, potencialmente revelada gracias la minuciosa investigación de su apariencia. El esfuerzo de objetividad que conlleva esa búsqueda es indisociable de la necesidad espiritual que la motiva. Dice Cézanne: “Todo lo que vemos —¿no es verdad?— se diluye. La naturaleza siempre es la misma, pero nada queda de ella, de lo que aparece. Nuestro arte debe provocar el escalofrío de su duración, debe hacérsela gustar en su eternidad” (citado en De Micheli 203). La comprensión profunda de lo real implica, entonces, hacer frente a la transitoriedad de los objetos representados a través del trabajo artístico, que resultará en una obra gracias a la cual la cosa podrá hacerse “durable y apta para la eternidad” (Rilke citado en Jaccottet 46).

¹⁰ Y el sentido que, de acuerdo con De Micheli, llega a tener para las vanguardias artísticas.

¹¹ Convertida en una de las máximas del cubismo de acuerdo con De Micheli

¹² “La investigación terca y obstinada de una forma cerrada —dice De Micheli— no era, pues, para [Cézanne] solo una investigación de pura naturaleza estética, sino también un modo de crear algo duradero, que constituye de alguna manera una certeza” (202).

En “Craftsmanship” —emisión de radio del 29 de abril de 1937 de la BBC (seis años después de la publicación de *Las olas*) que hacía parte de una serie llamada *Words Fail Me*— Virginia Woolf reflexiona acerca del trabajo del escritor con la palabra. La imprecisión del lenguaje, resultante del hecho de que las palabras no significan lo mismo para todos los seres humanos en todas las épocas, es la razón por la cual una construcción hecha de palabras tiene la capacidad de captar la verdad: “la verdad que [las palabras] tratan de captar tiene muchos lados, y ellas la expresan siendo de muchos lados, iluminando este lado y luego aquel”.¹³ A la vez, esa polisemia de las palabras y de las construcciones hechas de palabras les garantiza a estas y aquellas la posibilidad de durar. Woolf cierra la emisión con una suerte de llamado: “tentar a las palabras a juntarse en uno de esos ágiles matrimonios que son imágenes perfectas y crean belleza duradera”.¹⁴

El trabajo de crear belleza duradera con las palabras es, entonces, la ambición primera del escritor. “Del mismo modo en que Cézanne recobró la forma después —y tal vez gracias a— la experiencia impresionista y Fry halló una forma (significante), otra vez, más allá de la deconstrucción, Woolf intentó recuperar una forma perdida y llevar el caos de la percepción, que duplica el caos de la realidad, a través de un proceso mimético, hasta una detención” (74) dice Chantal Lacourarie en “Painting and Writing”.¹⁵ En ese sentido, tanto para Rilke como para Woolf el deseo de acceder a la verdad, la búsqueda de la objetividad, es indisoluble de la pretensión de construir algo duradero; además, para ambos el modelo y el método que permiten acercarse a esa posibilidad de la duración provienen de las artes plásticas.

Hasta ahora se ha hecho una breve explicación de cómo los problemas a los que responden las vanguardias artísticas del siglo XX y algunos de los principios ético-estéticos del simbolismo confluyen en la obra de Rainer María Rilke y Virginia Woolf. En ese orden de ideas, sus novelas y poemarios se cimentan en un anhelo de reunificación y duración, mientras, de forma simultánea, se preguntan por el lugar del arte en la experiencia humana, en la vida. Como se ha sugerido en las páginas anteriores, el anhelo de reunificación y de duración proviene de la sensación de que la realidad es, por un lado, un fenómeno inestable, caótico y

¹³ “[...] the truth they try to catch is many-sided, and they convey it by being themselves many-sided, flashing this way, then that” (Woolf “Craftsmanship” en *The Death of the Moth and Other Essays* 132). Esta traducción, como las demás traducciones al español que aparecen en el presente texto y que no se encuentran en la bibliografía, son de elaboración propia.

¹⁴ “to tempt words to come together in one of those swift marriages which are perfect images and create everlasting beauty” (132).

¹⁵ “In the same way as Cézanne recovered form after —and maybe thanks to— the Impressionist experience as Fry found (a significant) form again beyond deconstruction, Woolf strove to recapture a lost form and bring the chaos of perception, which duplicates the chaos of reality in a mimetic process, to a standstill” (Lacourarie 74). La traducción es mía.

angustiante; y por otro, que tiene algunos momentos o fenómenos que, por distintas razones, vale la pena conservar. En ese sentido, en sus obras aparece una fuerte tensión entre reunificación y dispersión y entre duración y transitoriedad que son una manifestación de la manera problemática en que se relacionan arte y vida.

Cuando en *Teoría estética* Theodor Adorno habla sobre el carácter procesual de las obras de arte señala que estas “sintetizan momentos incompatibles, no idénticos, en fricción” (236). En ese sentido, su unidad, así como el hecho de que son proceso son consecuencia de su naturaleza dinámica. Esa manera de concebir la obra artística contradice, en alguna forma, la idea de Lacourarie de que el proceso mimético del arte conduce a la posibilidad de fijar algo de esa corriente de impresiones sin sentido de la realidad. De ese modo, se presentan dos alternativas para comprender la mimesis del arte: o como proceso que conduce a una detención —análoga a un diamante, cuyas propiedades químicas lo ponen “a salvo” de reaccionar con otros elementos del caos de la vida—; o como proceso que funciona como un reactor nuclear, en que los elementos que constituyen las tensiones formales —que son representación o réplica de las tensiones del *caos* de la existencia— colisionan continuamente sin llegar a un estado de reposo y sin socavar los límites del reactor.

Estas dos formas de comprender la mimesis de la obra de arte (o como proceso que produce un diamante, o como proceso que produce un reactor nuclear) hacen énfasis sobre su carácter unitario. Ambas coinciden en considerarla opuesta al caos de la vida en cuanto unidad, cosa limitada y concreta. Sin embargo, para Lacourarie la obra es el resultado final de una serie de contradicciones en el aparato perceptivo del artista que se resuelven para formar algo duro, capaz de resistir al caos del que proviene; mientras que para Adorno esas contradicciones continúan latentes en la obra de arte, aún en cuanto objeto terminado.

En mis primeras lecturas de novelas de Woolf y poemas de Rilke, percibí una serie de tensiones irresueltas que acercan mi punto de vista a la forma en que Adorno comprende la obra de arte. El análisis que me propongo hacer en la siguiente investigación nace de la intuición de que existen afinidades significativas entre la obra de Rainer María Rilke y la de Virginia Woolf cuando se piensa en las fuerzas en tensión que constituyen la forma de sus poemarios y novelas. Así, por ejemplo, la relación entre los flujos de conciencia de los personajes de *Al faro*, *La señora Dalloway* o *Las olas*, y la relación entre los diferentes objetos y lugares representados en *Nuevos poemas* o *El libro de las imágenes* se pueden comprender como resultado de tensiones similares.

Pese a las afinidades entre Rilke y Virginia Woolf ya señaladas, no existen muchos estudios que relacionen las obras de los dos escritores. “The Unbearable Openness of Death:

Elegies of Rilke and Woolf” de Kate Walsh —que es uno de los estudios que habla de forma comparada de sus obras— parte de la hipótesis de que las “elegías”¹⁶ de Rilke y Woolf hacen énfasis en el deseo humano de rescate y trascendencia mientras son una prueba de que el arte no puede vencer a la muerte (2). Así, la autora reconstruye la visión estética de los escritores, que incluye sus perspectivas respecto a la capacidad expresiva de las palabras, para concluir que “Rilke y Virginia Woolf miran con añoranza hacia un nuevo lenguaje, uno que realmente pueda reflejar la insoportable apertura de la muerte” (18).

Su método es analizar el discurso sobre el arte y su relación con el proceso de pérdida subyacente a *El cuarto de Jacob*, *Al faro*, *Las Olas* y *Elegías de Duino*, de modo que tiende a eliminar, a la larga, las diferencias que se pueden hallar entre las obras y la ambigüedad de algunos puntos de las posiciones estéticas de Rilke y Woolf. La presente investigación busca hacer un análisis comparativo entre las obras de estos escritores que parte de la identificación de algunas similitudes, pero que también quiere hallar las diferencias significativas y sutiles entre sus propuestas.

Algunas tendencias críticas

Richard Sheppard, en “From the ‘Neue Gedichte’ to the ‘Duineser Elegien’: Rilke’s Chandos Crisis”, vincula la crisis expresada en la carta de Lord Chandos con la transformación que sufre la poética de Rainer María Rilke de la época en que escribe *Nuevos poemas* a la época de *Elegías de Duino*: “tanto la crisis de Rilke como la de Chandos parecen estar marcadas por una conciencia cada vez más aguda de que sus presuposiciones más centrales, el modelo conceptual con el que experimentaban el mundo y que estaba hondamente arraigado en las estructuras del lenguaje, ya no corresponde a la realidad del universo tal y como ahora la experimentan” (579)¹⁷.

Esto tiene una significativa conexión con la relativa escasez de la producción artística de Rilke de 1910-1922 y con los eventos concretos de su vida después de la guerra. Para 1919 el mundo aristocrático que el poeta conocía había sido literalmente destruido, el Imperio

¹⁶ En el texto objeto de la presente discusión la investigadora entiende la elegía moderna o, mejor, la de los modernistas como una clase de obra literaria compuesta por una poética de la insuficiencia porque, a la vez que busca formar lo perdido, la obra expresa su incapacidad para realizar esta tarea. La elegía moderna puede estar escrita en prosa o en verso. En ese sentido, esta definición de “elegía” se aparta de la concepción más tradicional acerca del género.

¹⁷ “Both Rilke’s and Chandos’s crises seem to be marked by a growing awareness that their most self-evident assumption, the very conceptual model according to which they had hitherto experienced and shaped the world and which was deeply engrained in the structures of their language, no longer corresponded to the reality of the universe as they now experienced it” (579).

austrohúngaro se había disuelto y Rilke había sido expulsado de su casa en Múnich¹⁸. La hipótesis de lectura de Sheppard apunta a que mientras *Nuevos poemas* son producto de una significativa confianza en el lenguaje —que le permite al poeta experimentar con él— y, en esa medida, son “poesía pura”, *Elegías de Duino* es una respuesta conservadora a la crisis que había atravesado el poeta —cuyo regreso a las “viejas formas de la poesía” (586) sugiere una resistencia a aceptar el estado de cosas— y, por ello es, más bien, *Gedankenlyrik*.¹⁹

Las dos tendencias de la poesía de Rilke identificadas por Sheppard sirven, más que para describir su poética, para distinguir dos corrientes de la crítica en torno al escritor: la que lee su obra como poesía²⁰ y la que la lee como filosofía o metafísica en verso²¹. A ellas se superponen otras dos tendencias de la crítica literaria: la que considera que la visión que modela su obra proclama una suerte de victoria de la poesía sobre la realidad inmanente²², y la que considera que esa idea de que el arte puede salvarnos de la angustia de la existencia está matizada por la conciencia de que es imposible superar la debilidad y la insuficiencia humanas.²³

En el caso de Woolf es posible identificar tres tendencias de la crítica literaria cuya clasificación proviene del tema que cada una de ellas considera el más importante en su obra: el arte, la mente o la realidad. Harold Bloom, por ejemplo, afirma que el centro de las novelas de Woolf es la literatura cuando la describe como: “esteta apocalíptica, para quien la existencia humana y el mundo quedan sólo justificados como fenómeno estético” (Bloom 446). “No se me ocurre ningún otro gran novelista que lo centre todo en su extraordinario amor a la lectura como lo hace Woolf [...] Su religión (y no me parece una palabra exagerada) era el esteticismo pateriano: la adoración al arte” (449).

Eric Rodríguez, por otro lado, afirma que “la escritura como testimonio de la conciencia proviene de la lucha de Woolf contra la locura” (39), con lo que sitúa el centro de su obra en el tema de la mente. Hillis Miller también se aproxima a esta perspectiva cuando afirma que:

¹⁸ Su casa en *Ainmillerstrasse* se convirtió en uno de los centros de operaciones de Ernst Toller, creador del Ejército Rojo, durante la República de Baviera. Cuando esta fue derrocada por los *Freikorps*, Rilke comenzó a ser vigilado. Su editor, Anton Kippenberg, se percató del riesgo que corría el poeta y le consiguió una nueva residencia en Zúrich. Este episodio de la vida de Rilke se encuentra narrado detalladamente en *Rilke apátrida* de Antonio Pau.

¹⁹ Es un género de poesía de tradición alemana practicado por Schiller, Goethe y Hölderlin, entre otros, en el que se desarrolla una reflexión filosófica o religiosa.

²⁰ Algunos de los representantes más importantes de este enfoque de lectura son: William Gass, Federico Bermúdez Cañete y E. M. Butler.

²¹ Algunos de los representantes de este enfoque son Eustaquio Barjau, Ospina Saldarriaga, Thomas Martinec y Kelly Wash.

²² El representante principal de esta corriente es Theodor Adorno.

²³ Cuyas representantes principales son Kelly Walsh y Antonella Castelvedere.

“el tema de *Entre actos*, como de su trabajo previo, es la actividad de la mente. ¿Cómo hacer continua a la mente? ¿Cómo va de aquí allá? ¿Cómo vincular los residuos y fragmentos de esa experiencia en una unidad válida?” (204).²⁴

Por último se encuentran los críticos que ven la realidad como el tema fundamental de la obra de Woolf. El más conocido es, por supuesto, Eric Auerbach, quien afirma:

En los años de la primera guerra y posguerra mundiales, en una Europa rebosante de formas de vida y masas de ideas desequilibradas, insegura y preñada de presagios infaustos, algunos escritores sobresalientes por su instinto y su inteligencia encuentran un procedimiento que disgrega la realidad en reflejos de conciencia múltiples y de variadas significaciones [...] En todas estas obras hay un como sentimiento de decadencia universal. (519)

Desde mi perspectiva, la literatura que escribió Woolf estuvo siempre orientada a problematizar la relación del arte con la vida; pero, aún en los momentos en que se muestra más escéptica frente a la capacidad del arte para dar cuenta de la vida, su foco sigue siendo el arte.

Algunas consideraciones metodológicas

Las novelas de Virginia Woolf y los poemarios de Rilke encarnan y están formados por una visión de cómo se debe hacer arte y qué significa este para la vida humana, en un momento histórico (comienzos del siglo XX) en que tanto la civilización europea como el sentido de la construcción estética se encontraban en crisis. Esta investigación tiene el objetivo de comprender esa visión y su relación con la forma de las obras literarias a las que da origen. Con este propósito, es fundamental hacer una distinción entre tres alternativas que existen para estudiar una poética. Por un lado, es posible aproximarse a ella desde los textos teóricos, cartas, ensayos y demás escritos extraestéticos. Así, por ejemplo, se puede leer detenidamente *Cartas sobre Cézanne* e intentar comprender cómo la búsqueda de objetivación que dio como resultado *El libro de las imágenes* y *Nuevos poemas* dialoga con la idea de “consumir el amor en el trabajo” que Rilke identifica como una de las virtudes esenciales de Cézanne. Esta orientación implica comprender la poética “desde afuera” de las obras literarias.

El estudio “desde dentro” de las obras ofrece dos alternativas. En primer lugar, es posible aproximarse a las reflexiones sobre el quehacer artístico de un autor con base en la forma en que estas aparecen como tema de las obras literarias. Un ejemplo de esta forma de aproximación sería un análisis a fondo del último capítulo de *Las olas* —en que Bernard está

²⁴ “Woolf’s subject in *Between the Acts*, as in her previous work, is the activity of the mind. How does the mind continue? How does it get from here to there? How does it link the orts, scraps and fragments of its experience into a valid unity?” (Miller 204).

contándole a un interlocutor misterioso cómo será el libro que va a escribir— que permitiera ver cómo la búsqueda estética del personaje se relaciona con la búsqueda y la realización estética que es en sí *Las olas*. En segundo lugar, se pueden estudiar las ideas sobre la obra de arte que se deducen de la forma de los poemas y las novelas. Es decir, los principios de composición que se manifiestan más vivamente en la forma de las obras y que definen el estilo del autor. El último capítulo de *Mímesis*, “La media parda”, en que Erich Auerbach examina cuidadosamente el estilo de Virginia Woolf en *Alfaro*, es un excelente modelo de este enfoque. El crítico alemán identifica, por ejemplo, una transformación en el uso de la digresión, que le permite hablar de un cambio en la forma en que Woolf, como otros escritores del mismo período histórico, comprende el tiempo y la realidad misma.

La investigación que desarrollo a continuación se concentra en estudiar las poéticas de Woolf y Rilke “desde dentro” y a partir de la forma. En el corpus que trataré, esta perspectiva es especialmente fructífera porque el problema de la creación literaria es uno de los pilares sobre los que se estructuran las obras que lo conforman. En ese orden de ideas, cada texto literario se aborda a partir de una hipótesis de lectura que busca comprender cómo la poética se manifiesta en la forma de la obra y en la tematización que se hace del problema de la composición artística al interior de esta. Lo anterior, a la vez, permite reconstruir la visión general de los dos escritores sobre este problema en distintas etapas de su producción. En el caso de Rilke, hay cambios marcados entre las diferentes etapas creativas. En el caso de Woolf, se desarrolla un proyecto artístico con principios comunes que tiene como resultado propuestas estéticas cada vez más radicales hasta llegar a una suerte de punto máximo con la escritura de *Las olas*. Después de esta novela, la producción intelectual y creativa de Woolf deja de centrarse en las limitaciones del arte de la escritura para representar la vida, y se centra en preguntarse por su capacidad para interpelar directamente la realidad social, con el propósito de cuestionar los principios que han llevado a la civilización occidental al desastre bélico de la Segunda Guerra Mundial.

El siguiente trabajo se divide en dos capítulos de dos partes cada uno. En el primer capítulo intento comprender cómo funciona la tensión entre reunión y disgregación en *Al Faro*, *Nuevos poemas I y II*, *Entre actos* y *Elegías de Duino*. Parto de la hipótesis de que *Al faro* y *Nuevos poemas* —que están significativamente influidas por el contacto con las artes plásticas— expresan una verdadera posibilidad de reunificación en sus formas, que tienden a una ordenación espacial explícita, y centrada en objetos y símbolos concretos; mientras *Entre actos* y *Elegías de Duino* —con formas que expresan más desorientación, y que parecen tener

más proximidad a la música— hacen mucho más énfasis en la dificultad de alcanzar ese estado de reunificación.

En el segundo capítulo estudio la tensión entre transformación y conservación en *Orlando*, *Sonetos a Orfeo*, *Las Olas* y *Réquiem para una amiga* (aunque al final retomo *Elegías de Duino*), obras que exploran el problema de la fragilidad de la vida humana asociada a su carácter transitorio. Mientras que en *Orlando* y *Sonetos a Orfeo* se presenta una suerte de reconciliación con esa transitoriedad que ocurre gracias al arte, en *Las Olas* y *Réquiem para una amiga* predomina una sensación de rivalidad entre el arte y la vida, que impide que la primera pueda dotar de sentido a la segunda. En ese sentido, si bien las cuatro obras se estructuran a partir de la tensión entre conservación y transformación, esa tensión tiene un tono ligero en *Sonetos* y *Orlando*, y uno grave en *Las Olas* y *Réquiem para una amiga*; por ello, identifico las dos primeras obras como la versión optimista de las segundas.

Al final del segundo capítulo dialogo con Walsh para construir una reflexión sobre *Las Olas* y *Elegías de Duino* en torno a la pregunta por la identidad y su relación con la muerte y la producción artística. La hipótesis de Walsh se puede resumir en la idea de que las “elegías”²⁵ de Rilke y Woolf “comparten una compulsión innegable por confrontar la inhabilidad humana para expresar adecuadamente la pérdida y la ausencia” (3). Así, la incapacidad de la literatura para ofrecer un consuelo frente a la experiencia de duelo se convierte en el motor para continuar escribiendo. Además, la confrontación con la insuficiencia de la literatura para hablar de la experiencia de pérdida pone en duda la noción de sujeto como entidad cerrada y absoluta. En la medida en que *Las olas* y *Elegías de Duino* expresan la inestabilidad de la identidad, producen la sensación de que esta es, de hecho, el producto del deseo de dar continuidad y permanencia a algo completamente disgregado y transitorio.

Por último, quisiera explicar a quien está realizando la lectura que el orden de la tesis no corresponde con el orden en que evolucionan las producciones estéticas de Rilke y Woolf. Así, por ejemplo, en el primer capítulo hablo de la última de las novelas de la escritora inglesa; y la reflexión con que cierro está construida con base en “Requiem para una amiga” que es publicada más de diez años antes que *Elegías de Duino*, de la que hablo en el primer capítulo. A continuación, hay una tabla con la cronología de las obras literarias que trato en la investigación, relacionadas con el capítulo que ocupan. Sugiero prestar atención a ella para seguir la lectura con más facilidad.

²⁵ En este caso se refiere a *El cuarto de Jacob*, *Las Olas* y *Al faro* de Virginia Woolf y *Elegías de Duino* de Rainer María Rilke.

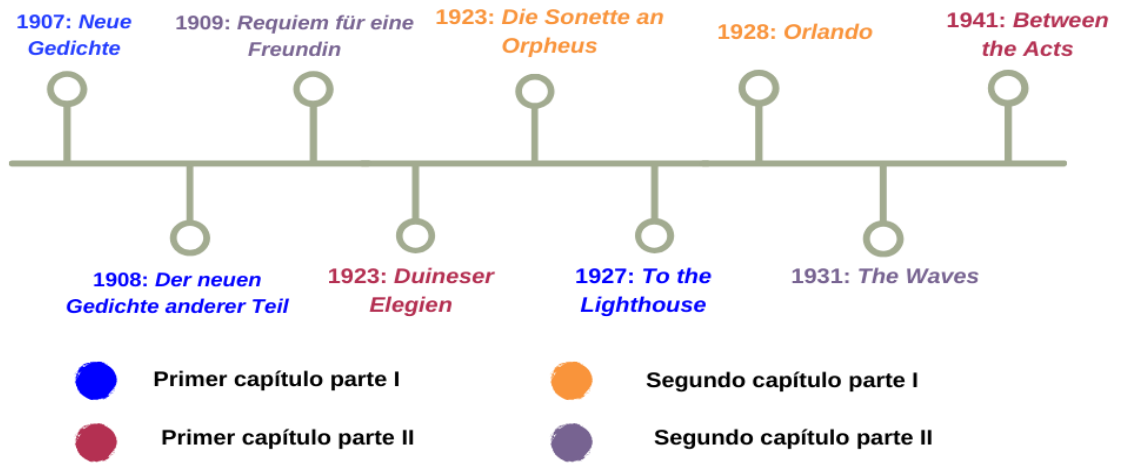


Fig. 1 Relación de las obras abordadas con los capítulos en que son tratadas en la investigación.

Fuente: elaboración propia.

Capítulo 1: las fuerzas de dispersión-reunión

La reflexión acerca de la tensión entre reunión y dispersión en la obra de Rainer Maria Rilke y Virginia Woolf es fundamental para comprender su concepción del proceso de creación artística. De acuerdo con Theodor Adorno en *Teoría estética*, las obras de arte contrastan con la dispersión de lo meramente existente. Rilke y Woolf pusieron este problema en el centro de su reflexión en torno al quehacer artístico. No resulta demasiado difícil encontrar afirmaciones de sus textos críticos que se dirigen a ese punto: “la labor del artista consiste en crear una cosa de muchas otras, y crear un mundo del fragmento más pequeño de una cosa” (Rilke *Rodin* 38); “la tarea del escritor consiste en fijarse en una cosa y hacerla valer por veinte” (Woolf “La vida y el novelista” 157). De ese modo, la tensión entre unidad y dispersión aparece como motivación de la escritura en sus textos críticos; además, es una característica central de la forma de los poemarios y novelas.²⁶

La preocupación por este problema viene de la herencia simbolista que aspiraba a la “unidad”, entendida como espacio de profunda armonía universal. Tanto Yves Bonnefoy (en *El siglo de Baudelaire*) como Marcel Raymond (en *De Baudelaire al surrealismo*) —que construyen una interpretación del simbolismo en sus respectivos libros— sitúan el poema “Correspondencias” de *Flores del mal* de Baudelaire como una de las bases de la poesía moderna. Cada uno de los autores reconstruye la forma en que los descubrimientos estéticos de Baudelaire en este poema fueron fundamentales para el desarrollo de la literatura a partir de él.

Yves Bonnefoy se centra en el siglo XIX y busca comprender la forma en que la “banalización del descreimiento tras el derrumbamiento del pilar de la fé” (9) —característica de este siglo— y la pregunta por la naturaleza de lo trascendente —que se desprende de esa banalización— configuran el proyecto de los poetas simbolistas; proyecto que consistió en la aspiración por encontrar el sentimiento de unidad en la experiencia concreta. Raymond, por su lado, piensa en la influencia de Baudelaire hasta las vanguardias artísticas del siglo XX, a partir del problema poético de la relación entre el yo y el universo.

La interpretación de los dos críticos sobre “Correspondencias” coincide en la idea de que la poesía permite una ampliación —frecuentemente asociada con la capacidad de soñar— de la experiencia vital. “Lo que el poeta toma del mundo sensible es algo con qué forjar una visión simbólica de sí mismo, o de su sueño” (Raymond 19). Mientras Raymond hace énfasis en que

²⁶ De hecho, sus poemarios y novelas parecen estar llamando la atención explícitamente sobre dicha tensión.

el vínculo entre todas las cosas que expresa “Correspondencias” permite la elevación,²⁷ Bonnefoy resalta, además, el regreso a lo terrenal que la experimentación de las correspondencias supone: “[en los tercetos] es como si Baudelaire dejara de interesarse en las respuestas que mantienen las correspondencias entre sí para volver a descubrir los contactos de uno de sus componentes con la realidad ordinaria de la cual lo había disociado” (63).²⁸ En ese sentido, el poema de Baudelaire enuncia, al mismo tiempo, la posibilidad de permanecer y de escapar del mundo sensible. Cuando la voz poética señala los vínculos entre los elementos tangibles, parece sugerir que esos vínculos son la manifestación de unas afinidades que trascienden la experiencia concreta; pero prefiere centrarse en la forma en que esas afinidades se presentan en los elementos más concretos de la vida humana.

La “sensación de lazos entre las cosas” (Raymond 20) que experimenta la voz poética en “Correspondencias” habla de una unidad original²⁹ que el ser humano no puede experimentar casi nunca. La poesía, entonces, se presenta como única alternativa para acceder a esa experiencia en que los límites entre el yo y lo otro llegan a diluirse. Ya que la unidad original en que el ser humano participaba activamente del flujo de la naturaleza se ha quebrantado irremediadamente, toda forma artística que apunte a dicha unidad efectúa un gesto de reunión.

Para Rilke, la fractura —que se convierte en irreconciliable alteridad— entre la vida cotidiana y los fenómenos inexplicables —la muerte, cierto ámbito de la naturaleza y el mundo espiritual— es una de las causas fundamentales del empobrecimiento de la experiencia humana y del creciente sentimiento de vacío existencial del hombre moderno. La tarea del poeta está orientada a la búsqueda de integrar nuevamente todos los aspectos de esa experiencia—la vida y la muerte, lo artificial y lo natural, lo visible y lo invisible, los mendigos y los ángeles— con el fin de enriquecerla. Para Woolf, la vida es tumultuosa, confusa y carece de sentido por sí misma; entonces, se convierte en tarea vital del ser humano hacer cosas que permitan detener —aunque sea efímera e ilusoriamente— el corrosivo flujo del tiempo, de modo que los lazos

²⁷ “La naturaleza de qué puede servir sino para ofrecer al alma la posibilidad de verse y a lo sobrenatural la ocasión de manifestarse” (Raymond, 20). La elevación, en el sentido en que la entiende Raymond, es una oportunidad de sobrepasar las limitaciones del yo. La naturaleza es una alacena de imágenes, símbolos y analogías que permiten al poeta abrir una ventana a otro mundo (el mundo de lo sobrenatural) en el que el yo se expande y existe la posibilidad de recobrar la unidad original.

²⁸ En el segundo cuarteto aparece la “ténébreuse et profonde **unité**” que es el espacio en que los colores, sonidos y perfumes se responden. De acuerdo con Bonnefoy, la manera en que cierra el poema implica que la voz poética, en lugar de quedarse contemplando la posibilidad de la tenebrosa y profunda unidad, pone su atención en los elementos absolutamente dispersos que podrían dar lugar a ella.

²⁹ La idea de la unidad original se puede comprender a partir de la interpretación que hacen los románticos de los griegos. La modernidad mira hacia la cultura griega con nostalgia porque asocia esta última con un momento de plenitud —frecuentemente expresada como juventud, como en “Oda a una urna griega” de John Keats— en que el ser humano estaba en total sintonía con la naturaleza. La belleza, de acuerdo con esa visión romántica de lo griego, era la manifestación de una realidad que funcionaba armónicamente.

que unen a todas las cosas puedan brillar lo suficiente como para ser percibidos por lo que la escritora llama el ojo de la mente humana.

En la obra de Woolf como en la de Rilke existen varias imágenes que se construyen a partir de la tensión entre reunión y dispersión, pero la imagen del escritor andrógino en Woolf y la de Orfeo (especialmente en los *Sonetos a Orfeo*) en Rilke son particularmente representativas de esta tensión. Las dos imágenes son construcciones imaginarias de lo que debería ser un escritor. El escritor andrógino —al que Woolf hace referencia en *Una habitación propia*— se caracteriza por “no pensar especial o separadamente en el sexo” (127). “Alguna colaboración debe realizarse en la inteligencia entre el hombre y la mujer antes que el acto de la creación se pueda cumplir. Algún enlace de contrarios tiene que haberse consumado” (134). La capacidad de transmitir una experiencia plena que tenga verdadera validez universal y que, por eso, sea capaz de permanecer, depende de la capacidad del escritor para dejar de ser sólo hombre o sólo mujer. El escritor andrógino es, entonces, un producto de la reunión entre las formas de pensar y de experimentar la realidad femenina y masculina, que parecían irreconciliables para comienzos del siglo XX. Además, en la medida en que es un “enlace de contrarios”, parece evidente que hay algo del sentido de las correspondencias en esa figura.

Orfeo es la imagen central de *Sonetos a Orfeo*. Simbólicamente se presenta a partir del movimiento de reunión y disgregación en dos sentidos: por un lado, el canto de Orfeo crea una suerte de espacio en que vida y muerte se encuentran reunidas, un espacio de correspondencias; por otro, encontramos la imagen del desmembramiento del dios a manos de las ménades en el último soneto de la primera parte del libro. Los dos últimos tercetos del soneto resultan bastante ilustrativos:

Al fin te destruyeron en su sed de venganza
y en las fieras tu son y en las peñas quedó
y en las aves y árboles. Suena allí todavía

¡Oh tú, el dios perdido! ¡Oh tú, huella sin fin!
Tan sólo porque el odio te hirió y te repartió,
ahora oímos, bocas de la Naturaleza. (Rilke *Elegías de Duino Sonetos a Orfeo* 164)³⁰

³⁰ Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft
verteilte, sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur. (Rilke *Die Sonette an Orpheus* 30)

Las ménades han dispersado el cuerpo del dios por todo el mundo, de modo que Orfeo, huella sin fin, continúa cantando en las fieras, las aves y los árboles. La muerte de Orfeo, en ese sentido, es la causa de la unidad existente entre todas las cosas de la naturaleza, cuyo carácter divino reposa en el canto, en la posibilidad de ser escuchadas. Orfeo es como esa tenebrosa y profunda unidad en que se responden los olores, perfumes y sonidos en el segundo cuarteto de “Correspondencias”. La naturaleza que canta configura, de ese modo, una forma de ser para *nosotros*, nos convierte en oyentes (*Hörenden*) capaces de captar eso “sagrado” que reside en ella; pero, a la vez, nos convierte en bocas, capaces de preguntar, de cantar y de responder.

En ese orden de ideas, la naturaleza y *nosotros* (seres humanos) nos vinculamos, nos reunimos, gracias a esa dispersión del dios, que dejó algo de divinidad estética —un rastro de trascendencia— en cada ser. La figura de Orfeo, así como el fragmento anteriormente citado, se abordará con más profundidad en el siguiente capítulo. Por ahora, me concentraré en las obras de Virginia Woolf y Rainer María Rilke en las que la herencia simbolista de la que hablé más arriba se entremezcla con una serie de enseñanzas de las artes plásticas de finales del siglo XIX y comienzos del XX que proveen un carácter visual, casi espacial, a la idea de reunificación que estas obras literarias presentan.

Arte que reunifica: influencias pictóricas

Nuevos poemas: el mundo en un puñado de interioridad

Los *Nuevos poemas* se escribieron durante una de las etapas creativas más fértiles de Rainer María Rilke. La construcción de este poemario (que tiene dos partes, publicadas en 1907 y 1908, en libros diferentes) es producto de una larga serie de reflexiones acerca de la composición artística, significativamente modelada por el contacto con el trabajo de Auguste Rodin, los artistas de Worpswede y Paul Cézanne. De estos artistas Rilke aprende, entre otras cosas, la dedicación total al trabajo y la búsqueda permanente de una forma que permitiera a los objetos representados en el poema resistir el paso del tiempo.

El trabajo con el lenguaje en *Nuevos poemas*, que buscaba ser tan riguroso y esforzado como el de Rodin con la arcilla, es una de sus características más notorias. Para escribir el poemario, Rilke se dedicó de lleno al estudio del diccionario de Grimm, cuyas palabras increíblemente raras pasaron a ser parte de los *Nuevos poemas*.³¹ La aliteración y el símil son

³¹ Al respecto, resulta muy curioso que, al enfrentarse hoy en día a la lectura de los *Nuevos poemas* existan algunas palabras que no solamente no aparecen en los diccionarios, sino que cuando se las busca a través de google,

las figuras literarias más frecuentes de los libros, y el pentámetro yámbico el metro más común. La aliteración, por lo general, tiene la función de establecer puentes de sentido entre palabras que no se asocian normalmente. Con una frecuencia significativa los símiles de *Nuevos poemas* permiten fijar imágenes plásticas de las realidades sensibles observadas por la voz poética. Rilke buscaba lo que, él interpretaba, logró Cézanne: pintar —en el caso del poeta con palabras— el “aquí está” que permitiría poner a salvo para siempre el amor que se había tenido por la cosa en el objeto artístico que la representa. Por otro lado, la predilección por el sistema de versificación silabotónico y las formas fijas en *Nuevos poemas I y II* es la expresión de cierta búsqueda de estabilidad métrica que, en el pensamiento de Rilke, permite al poema ser un refugio frente a la angustia por el paso del tiempo.³² La mayoría de los poemas son sonetos o están compuestos por cuatro cuartetos. Hay varios poemas en los libros —como “El encaje II”, “El gato negro”, “El extraño” o “El perro”— que aluden simbólica o metafóricamente al problema de la creación artística, además de algunos pocos que se refieren a este problema directamente. “El manzanar”, que pertenece a *Nuevos poemas II*, está constituido por imágenes que funcionan a partir de la tensión entre reunión y dispersión, y expone algunos de los principios centrales de la idea de creación artística de Rilke durante esta etapa de su trabajo.

Ven, inmediatamente tras la puesta de sol,
y mira el vespertino verdor que tiene el césped;
¿no es como si durante mucho tiempo
lo hubiéramos reunido en nosotros y ahorrado,

para ahora esparcirlo, en mente, ante nosotros,
hecho del recordar y del sentir,
y de nueva esperanza y olvidada alegría,
con lo oscuro interior aún mezcladas?

Bajo árboles como de Durerro, que llevan
el peso de cien días de trabajo,
con sus frutos repletos en exceso, sirviendo
y llenos de paciencia, intentando

c[o]mo lo que supera a todas las medidas
se puede aún levantar y entregarse,
si con docilidad, en una larga vida,
sólo se quiere lo único y se crece y se calla. (Rilke *Nuevos poemas II* 231)³³

aparecen solamente en poemas de esos libros. Podría decirse que algunas de las palabras del diccionario de Grimm han sobrevivido hasta hoy únicamente en los poemas de Rilke.

³² Ampliaré esto en el segundo capítulo con ayuda de la historia de Nikolai Kumstisch.

³³ Der Apfelgarten

Komm gleich nach dem Sonnenuntergange
sieh das Abendgrün des Rasengrunds;
ist es nicht, als hätten wir es lange
angesammelt und erspart in uns,

Richard Sheppard en “From the *Neue Gedichte* to the *Duineser Elegien*: Rilke's Chandos Crisis” afirma que los poemas tanto de este libro como de *Elegías de Duino* se construyen en torno a los sustantivos. En *Nuevos poemas*, ese fenómeno tiene que ver con la voluntad de componer un objeto que le permita a una cosa del mundo, generalmente simple (una flor, un encaje), sobrevivir. Esta supervivencia se hace posible en la medida en que se revelan los vínculos de esa cosa con las demás y con la interioridad del poeta. En la primera parte del poema, por ejemplo, el sustantivo central es el “vespertino verdor del césped” (*Abendgrün des Rasengrunds*). En alemán Rilke utiliza palabras compuestas que le dan concisión, solidez y densidad al sustantivo.³⁴ Todos los elementos del poema giran en torno al acto de observación al que invita la voz poética en los dos primeros versos. Del imperativo de la segunda persona singular en los dos primeros versos se pasa a la primera persona del plural, con lo que la voz poética invita al lector a compartir su punto de vista, a comprender de una forma determinada ese verdor; y, en ese proceso, el yo poético y el lector pasan de ser sujetos aislados a ser un “nosotros”.

La voz poética busca producir una relación especial entre observador y fenómeno observado, que está determinada por los verbos “reunir” (*angesammeln*) y “ahorrar” (*ersparen*). Los dos verbos parecen señalar la sensación de unión que surge en “nosotros” tras contemplar “adecuadamente” el verdor. El éxito de la voz poética de “El manzanar” implica que el lector, al seguir las instrucciones precisas, sea capaz de experimentar una profunda sensación de unidad. Dicha sensación consiste en que el observador perciba los vasos comunicantes entre el verdor del césped, él mismo y los demás elementos de la naturaleza, lo que conlleva comprender ese recordar y ese sentir como partícipes de la realidad externa para

um es jetzt aus Fühlen und Erinnern,
neuer Hoffnung, halbvergeßnem Freun,
noch vermischt mit Dunkel aus dem Innern,
in Gedanken vor uns hinzustreun

unter Bäume wie von Dürer, die
das Gewicht von hundert Arbeitstagen
in den überfüllten Früchten tragen,
dienend, voll Geduld, versuchend, wie

das, was alle Maße übersteigt,
noch zu heben ist und hinzugeben,
wenn man willig, durch ein langes Leben
nur das Eine will und wächst und schweigt. (Rilke *Nuevos poemas II* 230).

³⁴ Si comparamos el original con la traducción (que difícilmente podría hacerse de otra forma) encontramos que, mientras en alemán Rilke utiliza dos sustantivos y un artículo, en español se requieren dos sustantivos, un adjetivo, una contracción de preposición y un artículo. De ese modo, en la lectura, la imagen aparece literalmente más rápido y de forma más concisa en alemán que en español.

poder borrar los límites entre la interioridad y lo exterior. En ese sentido, podría decirse que la voz poética no invita solamente a ver, sino también a reconocer que eso que se está viendo hace parte de *nosotros*.

Este poema describe lo que Rilke llamaba *Weltinnenraum* que es, literalmente, el espacio interior del mundo: “a la vez mundo interiorizado y yo exteriorizado, donde quedan abolidos los límites fatales entre interior y exterior” (Jaccottet 74). El complejo símil que engloba la imagen del vespertino verdor del césped se caracteriza —así como la mayoría de los símiles del poemario— por lo difícil que resulta para el lector establecer cuál es el “fondo” del símil y cuál es el “primer plano” (Waters 64). En “Der Apfelgarten” la dificultad es mayor porque —además de que la comparación no se presenta como afirmación sino como pregunta— los elementos de la comparación son un sustantivo y una compleja red de verbos.³⁵ Si bien lo que está gramaticalmente “en primer plano” es el verdor, lo colosal del elemento con el que es comparado, así como el hecho de que en la construcción del símil los elementos parecen sostenerse mutuamente, produce esa sensación de que en realidad no se sabe qué es lo que se está comparando con qué. En ese sentido, el gesto que propone la imagen no es el de buscar al yo en la naturaleza, sino el de abolir los límites entre ambos, y comprender la naturaleza de su continuidad, para alcanzar una sensación de “unidad original” en palabras de Raymond.

Pero lo que parece tomar más relieve en “Der Apfelgarten” no es la sensación de unidad original, sino el trabajo que es necesario para adquirir consciencia de ella. Los dos últimos cuartetos se despliegan en esa dirección. Los árboles vistos por la voz poética y los árboles de Durero tienen en común el enorme trabajo que se necesita para su crecimiento y el surgimiento de sus frutos. Como en los primeros dos cuartetos, parece no quedar demasiado claro cuál es la paciencia más relevante en el poema, y cuál el “fondo” y el “primer plano” del símil. ¿Cuáles serán los árboles de los que se habla en el último cuarteto del poema: los de Durero o los que está viendo la voz poética? Una respuesta definitiva anularía la relación particular entre yo y el mundo (interior y exterior) que se establece en el poema.

Lo único que parece claro es que esos vínculos entre el mundo y el yo (o el nosotros), entre la naturaleza y lo humano, surgen de lo que tienen en común: el trabajo que hacen los árboles para producir el fruto, el trabajo que se condensa en los grabados de Durero y el trabajo de recordar y revivir lo recordado al que invita el poema. De ese modo, el trabajo no es únicamente el medio que permite construir un espacio —el espacio poético— en que se

³⁵ Esta red de verbos expresa la pregunta por si eso que se está viendo no es producto de un arduo trabajo interior de reunión y entrega. En ese orden de ideas, se plantea la posibilidad de que la existencia del verdor dependa del sujeto que lo observa.

destruyen los límites entre el yo y el mundo, sino que es, de hecho, la evidencia fundamental de la existencia de esa continuidad. Como los árboles de Durero y los que ve la voz poética están vinculados porque “llevan el peso de cien días de trabajo” y no porque sean altos, tupidos, o porque reflejen la luz de alguna forma especial, la voz poética se encuentra en la naturaleza, y encuentra la naturaleza en sí cuando reconoce el trabajo como elemento primordial de su identidad.

La imagen final de “El cuenco de rosas”, último poema del primer libro de *Nuevos poemas*, ofrece algunos elementos para terminar de redondear la idea de unidad que presenta el poemario:

¿Y no son todas así, conteniéndose sólo a sí mismas,
si contenerse significa: transformar el mundo de fuera
y el viento y la lluvia y la paciencia de la primavera
y la culpa y la inquietud y el destino embozado
y la oscuridad de la tierra vespertina,
hasta el cambio, la huída y el vuelo de las nubes,
hasta la vaga influencia de las más lejanas estrellas,
en un puñado de interior?

Ahora está sosegado en las rosas abiertas. ³⁶ (213)

De estos versos resulta bastante llamativo cómo las primeras cosas nombradas, que participan de ese mundo transformado, son completamente concretas (el viento y la lluvia) y próximas a la experiencia sensible terrestre; a continuación, se hacen abstractas (la paciencia de la primavera, la culpa, la inquietud, etc.); y finalmente, se mencionan cosas que pertenecen al mundo tangible pero que tienen una categoría más elevada (el vuelo de las nubes y la influencia de las estrellas). El sustantivo antecedente al “puñado de interior” (*Hand voll Inneres*) —que es el centro del último verso de la estrofa y, en cierto modo, de toda la estrofa y todo el poema— es “la vaga influencia de las más lejanas estrellas” (*den vagen Einfluß ferner Sterne*), un elemento en algún sentido tangible pero, indudablemente, alejado de la experiencia del ser humano y de la rosa. Así, la voz poética lleva al lector a lo más lejano antes de regresarlo

³⁶ Und sind nicht alle so, nur sich enthaltend,
wenn Sich- enthalten heißt: die Welt da draußen
und Wind und Regen und Geduld des Frühlings
und Schuld und Unruh und verummtes Schicksal
und Dunkelheit der abendlichen Erde
bis auf der Wolken Wandel, Flucht und Anflug,
bis auf den vagen Einfluß ferner Sterne
in eine Hand voll Inneres zu verwandeln.

Nun liegt es sorglos in den offenen Rosen. (212).

al ámbito de la interioridad, que luego, en el verso final del poema, se expresa en la contemplación de las rosas abiertas.

Este proceso de acumulación, verso a verso, de distintas propiedades de los elementos de la naturaleza y su transformación en un “puñado de interior” es una descripción bastante precisa del acto de reunión que sostiene los *Nuevos poemas*.³⁷ Los títulos de los poemas dan la sensación de ser el “catálogo de una exposición” (Barjau 61) e invitan al lector a caminar por las salas del museo de las experiencias acumuladas y fijadas (transformadas en un puñado de interioridad), en donde se encuentra con detenidas descripciones de objetos concretos. Esa descripción se hace desde el punto de vista de la voz poética, y produce dos sensaciones simultáneas: la de la enorme diversidad de las cosas y el sentimiento de que todo eso múltiple está interconectado porque expresa, en alguna de sus características concretas, su carácter efímero.³⁸

El poema “El encaje”, por ejemplo, habla de la sensación de lo irremediamente perdido, a la vez que resalta la posibilidad de resistir a la transitoriedad a través del objeto de arte (que en este caso es un encaje amarillo).³⁹ “El carrusel” contiene esa sensación de transitoriedad de una forma más velada. El lector ve los animales del carrusel aparecer y desaparecer al ritmo del movimiento de la máquina y hacia el final: “una sonrisa a veces, vuelta hacia aquí,/ dichosa, que deslumbra y se disipa/ en el vertiginoso y ciego juego...” (163).⁴⁰ Así, fenómenos tan dispares en apariencia como un carrusel y un encaje participan de un todo coherente, interconectado, en el que los abismos que separan el encaje y el carrusel —y los sectores de la vida a los que los dos elementos pertenecen— se reducen hasta que aparece una suerte de continuidad entre ellos: la de contener, en alguna de sus dimensiones, la expresión de lo que se ha perdido o se perderá irremediamente.

Por otro lado, la reunión de los fenómenos del mundo de los *Nuevos poemas* implica la disgregación del poeta:

³⁷ Richard Sheppard, por ejemplo, afirma que estos poemarios se caracterizan por formar una unidad de un globo de cristal multifacético y envolver un movimiento fluido circular en torno a un punto fijo delicadamente dispuesto (580).

³⁸ William Waters describe *Nuevos poemas* y *Nuevos poemas II* como fundados en una red de múltiples interconexiones (60).

³⁹ [...] Una dicha existía y fue sacrificada
y, sin embargo, al final, a toda costa,
nació de allí esta cosa, no más leve que la vida
y sin embargo perfecta y tan bella como si ya
no fuera demasiado pronto para sonreír y volar (115).

⁴⁰ En alemán el verbo a cuya traducción corresponde “disipar” es “verschwenden”, que significa desperdiciar.

El poeta

Hora, de mí te alejas.
 El batir de tus alas me hace heridas
 Solo ¿qué puedo hacer yo con mi boca?
 ¿Y con mi noche? ¿Y con mi día?

No tengo amada, ni tengo casa,
 ni ningún sitio en que vivir.
 Todas las cosas, a las que me entrego,
 se enriquecen y me disipan. (111)⁴¹

El batir de las alas de la hora, metonimia del paso del tiempo, lastima a la voz poética y le provoca angustia. Esa angustia, que se presenta como sensación de dispersión, de soledad y de aislamiento, lo lleva a preguntarse por su lugar en el mundo, por lo que debe hacer con el tiempo de vida que tiene. El segundo cuarteto es una respuesta al primero. Ya que para Rilke la labor del poeta es análoga a la labor del místico, el ‘empobrecimiento’ hace parte de ese sacrificio que la poesía demanda. El poeta debe darse a las cosas a las que quiere ayudar a ‘enriquecerse’; ese proceso de entrega conlleva la disgregación de su yo. El verbo con el que se señala esa disipación en el poema es *sich ausgeben*. Sin la partícula reflexiva *ausgeben* significa “gastar”, lo que genera un contraste semántico con la idea del enriquecimiento de las cosas. Pero con el pronombre reflexivo *sich*, *ausgeben* tiene el sentido de “hacerse pasar por alguien o algo”.

Así, el sentido concreto de la disipación del poeta tiene que ver con un quebrantamiento de la definición de su identidad. La transformación del mundo en un “puñado de interioridad” consiste, entonces, en un proceso de disgregación del yo. La voz poética se entrega, se sacrifica en ese trabajo. Uno de los propósitos fundamentales de su sacrificio es compartir su visión. En esa medida, es posible afirmar que el proyecto poético de Rilke se aproxima al de Rimbaud que, de acuerdo con Marcel Raymond, ve el poema como una revelación para cuya construcción el poeta debe “hacerse vidente” (32). El resultado es un mundo enriquecido, cuyos elementos orbitan en torno al mismo ‘yo’ observador, que en ese proceso de disipación ha

⁴¹ Der Dichter

Du entfernst dich von mir, du Stunde.
 Wunden schlägt mir dein Flügelschlag.
 Allein: was soll ich mit meinem Munde?
 mit meiner Nacht? mit meinem Tag?

Ich habe keine Geliebte, kein Haus,
 keine Stelle auf der ich lebe.
 Alle Dinge, an die ich mich gebe,
 werden reich und geben mich aus. (110)

dejado de ser “uno solo”: se ha ido quedando por partes en cada una de las cosas a las que quiere representar.

***Al faro*: un cuadro con pernos de acero**

Al faro —quinta novela de Virginia Woolf, publicada en 1927— está dividida en tres partes: la primera, titulada “La ventana”, relata algunos sucesos ocurridos a la familia Ramsay y sus invitados durante un verano, algunos años antes del inicio de la Primera Guerra Mundial. La segunda parte, titulada “Pasa el tiempo”, consiste en una narración objetiva, prácticamente sin personajes, de lo que le ocurre a la casa de verano durante diez años de abandono (durante los cuales ocurre la Primera Guerra Mundial). Y la tercera, titulada “El faro”, es la narración de un día, diez años después de los sucesos narrados en la primera parte, en que algunos de los personajes vuelven a reunirse en la isla de Skye. De acuerdo con Hermione Lee, el primer y el tercer capítulo giran en torno a actos humanos de reunión: la cena de la señora Ramsay y la construcción del cuadro de Lily Briscoe. Entre estos dos actos de reunión han pasado muchos años, y la muerte de la señora Ramsay, su hija Prue y su hijo Andrew.

Al comienzo de la tercera parte de la novela, Lily, que se encuentra desayunando en el comedor en compañía del señor Ramsay, percibe una fuerte sensación de extrañamiento en el ambiente. Las conexiones entre ella y las cosas están rotas, el sentido de las frases cotidianas se torna oscuro y en la pintora nace el deseo de unir las voces e imágenes que llegan a ella esa mañana:

Ir al faro. ¿Qué es lo que se manda al faro? Percimos. Completamente solos. La luz gris verdosa en la pared de enfrente. Los asientos vacíos. Eran algunos de los **fragmentos**, pero ¿cómo **unirlos**?, preguntó. Como si cualquier interrupción pudiera quebrar el frágil edificio que estaba **construyendo** sobre la mesa, Lily se volvió de espaldas a la ventana, para evitar que el señor Ramsay llamara su atención. Tenía que escapar de algún modo, estar sola en algún sitio. (Woolf *Al faro* 206)⁴²

El discurso interior de Lily reúne la frase que pocas líneas antes había dicho Nancy: “¿qué se manda al faro?”, el verso recitado por el señor Ramsay: “percimos. Completamente solos”, y un par de percepciones visuales. Cada uno de los elementos que componen el fragmento recuerda la ausencia de la señora Ramsay, Prue y Andrew, y es una suerte de símbolo de todo

⁴² Esta, como las demás traducciones al español de *Al faro* que se encuentran en el presente escrito corresponden a la traducción de José Luis López Muñoz en la edición de Alianza editorial del 2015, que aparece referenciada en la bibliografía. Los originales, por otro lado, fueron extraídos de la edición de The Hogarth Press de 1946. “But what does one send to the Lighthouse? Perished. Alone. The grey-green light on the wall opposite. The empty places. Such were some of the **parts**, but how bring them **together**? she asked. As if any interruption would break the frail shape she was **building** on the table she turned her back to the window lest Mr. Ramsay should see her. She must escape somewhere, be alone somewhere” (Woolf *To the Lighthouse* 138).

lo que significa esa ausencia en distintas dimensiones de la realidad. Así, por ejemplo, el comedor vacío es una suerte de símbolo de la disuelta comunidad que se había formado diez años atrás durante la cena de la señora Ramsay. Lily anhela construir algo con todos esos trozos significativos que se quedan danzando en su pensamiento.

La imagen del edificio, relacionada con la idea de la construcción en Woolf, aparece en *Al faro*, en *Un cuarto propio* y en *Orlando*, y puede comprenderse como un acto de reunión, ya que un edificio está construido con materiales que vienen de distintos lugares, y sólo llegan a ser edificio en tanto se los modela y dispone para conseguir la unidad de la construcción. En este punto de *Al faro* el edificio metafórico aún es frágil: está siendo construido mentalmente sobre la mesa; Lily debe cuidarlo de cualquier interferencia que pueda quebrarlo, especialmente del señor Ramsay, que lo amenaza con su lamento. La fragilidad de este edificio en formación está dada por la fugacidad con que las impresiones desaparecerán de la mente de la pintora de no ser fijadas, y por el hecho de que aparecen como elementos sin vínculo aparente.

El impulso de la construcción hace que Lily decida reiniciar su cuadro en el exterior de la casa, donde se encuentra con el señor Ramsay; este le exhibe crudamente su dolor, pero ella sólo logra empatizar con él cuando ha dejado de pedir compasión y se ha puesto a enseñarle un nudo para las botas. Tras la partida del señor Ramsay, los sentimientos de Lily comienzan a transformarse y avanzan como en *crescendo* hacia su visión que parece consistir en una profunda sensación de unidad:

Quizá había sido un sentimiento semejante de plenitud lo que, diez años antes [...] le había hecho creer que estaba enamorada de aquel sitio [...] podía haber amantes cuyo don fuese escoger distintos elementos de las cosas y colocarlos juntos, para, de esa manera, darles una plenitud de la que carecían en vida, convertir alguna escena, o reunión de personas (lejanas ya y separadas) en una de esas realidades redondas y compactas en las que el pensamiento gusta detenerse y con las que juega el amor. (Woolf *Al faro* 265)⁴³

El cuadro que está intentando pintar Lily es un homenaje al “sitio” y a los Ramsay. En el momento de la revelación, ella descubre una manera particular de entender el proceso de composición. Lily habla de una forma de amar que puede ser comprendida como reunión, y que recuerda el proceso de construcción de un edificio. De ese modo, la redondez y la consistencia se presentan como características deseables en la obra de arte porque todos los pequeños sucesos de la vida, los que constituyen su belleza, son tan transitorios y huidizos, tan

⁴³ “It was some such feeling of completeness perhaps which, ten years ago standing almost where she stood now, had made her say that she must be in love with the place. Love had a thousand shapes. There might be lovers whose gift it was to choose out the elements of things and place them together and so, giving them a wholeness not theirs in life, make of some scene, or meeting of people (all now gone and separate), one of those globed compact things over which thought lingers, and love plays” (Woolf *To the Lighthouse* 295-296).

imposibles de conservar, que la mente no puede detenerse en ellos. La obra de arte reúne estos elementos para que la mente quiera detenerse en ellos porque la reunión consiste en dotar de sentido, en encontrar los vínculos que unen a esos elementos dispersos.

Uno de los atributos más interesantes de *Al faro* es que por momentos pareciera que los descubrimientos formales de Lily tienen su traducción en la forma de la novela. En la medida en que —como lo señala Chantal Lacourarie en “Painting and Writing”— Woolf traslada conceptos de lo pictórico a la escritura, todo aquello que aparece como contenido de conciencia de Lily —en lo que a la creación artística se refiere— es, si no un modelo, un punto de vista con el que dialoga la forma de la obra. Un ejemplo de ello es la visión que le permite a la pintora concluir su cuadro: la línea en el centro que surge como solución al problema de balancear el lado derecho y el lado izquierdo de la pintura. ¿“Pasa el tiempo” podría ser, acaso, esa línea hecha de palabras que permite dar balance a la primera y tercera parte de la novela?

Lo único que se puede afirmar con certeza es que así como Lily se concentra en la relación entre los elementos para hacer su pintura, la relación entre elementos —ya no volúmenes sino contenidos de conciencia, ya no colores sino combinaciones de palabras— es una de las preocupaciones centrales de Virginia Woolf en la escritura de sus novelas. Chantal Lacourarie señala que la gran importancia que Woolf concede a la relación entre personas, objetos y sensaciones es una lección de Roger Fry.⁴⁴ En ese sentido, la preocupación por armonizar y reunir elementos para construir una obra sólida está vinculada con el aprendizaje de las artes visuales.

Ahora, de acuerdo con Auerbach en “La media parda” (último capítulo de *Mímesis*), la innovación, en cuanto a la representación del pensamiento, que llevó a cabo Woolf en *Al faro* es la de mostrar varios contenidos de conciencia en lugar de uno solo. El crítico alemán denomina este procedimiento “representación pluripersonal de la conciencia”. Pero, tal vez, más allá de haber logrado representar varias conciencias simultáneamente, el mayor logro de Woolf se encuentre en haber sido capaz de relacionar esas conciencias y articularlas en el primer y tercer capítulos de la novela para construir una obra maciza.

Auerbach construye su reflexión a partir de un episodio del primer capítulo de la novela en el que la señora Ramsay está tejiendo una media para el hijo del farero usando a James, su hijo menor, como modelo.⁴⁵ El mecanismo que emplea Woolf para componer este episodio, la

⁴⁴ Este artista y crítico de arte, que era defensor de la pintura postimpresionista, interesó a Virginia Woolf en los problemas de composición de la obra de artistas como Van Gogh, Cézanne, Matisse y Gauguin.

⁴⁵ El episodio es muy sencillo, pero de él se desprende una larga serie de pensamientos de la señora Ramsay — que van desde la sensación de que todo en la casa se daña y envejece, hasta la imagen de la criada suiza que siempre dejaba la puerta de su habitación abierta, y la constatación de que, en efecto, la media era demasiado

digresión, ya estaba presente en Homero, pero ella encuentra una manera de renovarlo tanto en su forma como en su función. La digresión en *Al faro* tiene, de acuerdo con la lectura de Auerbach, algunas cualidades que encuentro necesario mencionar: el evento principal (del que se desprenden las digresiones) carece de tensión dramática (nada importante está pasando), el contenido de las digresiones no tiene una conexión directa con dicho evento, y lo que se dice en la digresión parece mucho más importante que aquel. En ese sentido, afirma Auerbach, “un episodio exterior insignificante desencadena una afluencia de ideas que abandonan su actualidad y se mueven libremente en las profundidades del tiempo” (509).

Aunque esta afirmación es indiscutible en términos relativos —es decir, al comparar la digresión de Homero con la digresión de Woolf— hay algunos detalles que podrían llevar a cuestionar esa idea de la ‘libertad’ del movimiento de la narración en la novela. Hacia el final de la obra, cuando Lily avanza emocionada en la realización de su cuadro, la imagen del edificio reaparece en su pensamiento: “[la] superficie [del cuadro] tenía que ser hermosa y brillante, ligera y evanescente, con un color disolviéndose en otro, como los del ala de una mariposa; pero, por debajo, todo el edificio tenía que estar sujeto con pernos de acero” (Woolf *Al faro* 237).⁴⁶ En este fragmento la metáfora de la construcción toma una mayor complejidad que en su primera aparición (durante el desayuno). Lily opone la apariencia ligera al sostén macizo del cuadro. La superficie de la novela, como la superficie del cuadro, parece fluir con la libertad y aleatoriedad del pensamiento, como lo señala Auerbach. Sin embargo, bajo esa superficie en que “los colores se mezclan como los del ala de una mariposa”, hay una base sólida, una ordenación deliberadamente armónica de los contenidos de conciencia representados. Lo que el lector de *Al faro* encuentra cuando lee este fragmento, o la novela entera, son pensamientos cuidadosamente seleccionados y dispuestos para colaborar en la sensación de unidad.

Por otro lado, la continuidad entre los contenidos de conciencia de los personajes posibilita dos efectos opuestos: la sensación de una profunda empatía entre los personajes y la ironía producto del contraste entre los monólogos interiores. Así, al final del primer capítulo, después de la cena, hay un momento de conexión intensa entre el señor y la señora Ramsay:

Pero [la señora Ramsay] no podía hacerlo; no podía decirlo [que quería al señor Ramsay]. Luego, sabiendo que la estaba observando, en lugar de decir nada se volvió, con la media en la mano, y lo miró. Y al mirarlo empezó a sonreír, porque, si bien no había dicho nada, su marido

corta—, lo que dice la “gente” sobre la belleza de la señora Ramsay y lo que había pensado William Banks acerca de ello en algún momento anterior vagamente determinado.

⁴⁶ “The whole mass of the picture was poised upon that weight. Beautiful and bright it should be on the surface, feathery and evanescent, one colour melting into another like the colours on a butterfly’s wing; but beneath the fabric must be clamped together with bolts of iron” (*To the Lighthouse* 264).

sabía, claro que lo sabía, que lo quería. No podía negarlo. Y, sonriendo, miró de nuevo por la ventana y dijo (pensando para sus adentros, «Nada en el mundo puede compararse con esta felicidad»): —Sí, tenías razón. Mañana lloverá —no lo había dicho, pero él lo sabía. Y lo miró sonriendo. Porque había triunfado de nuevo. (Woolf *Al faro* 172)⁴⁷

La novela había iniciado con una locución de la señora Ramsay que surge como respuesta al anhelo de James, su hijo menor, de ir al faro: “si el tiempo es bueno, por supuesto que iremos” (Woolf *Al faro* 11)⁴⁸. Ese deseo es alentado por su madre y desestimado por su padre, que afirma que lloverá, por lo que no será posible ir. Durante todo el capítulo el lector ha conocido la relación del señor y la señora Ramsay. Él es un filósofo, obsesionado por tener la razón, que no está dispuesto a abrirle el espacio a la ilusión; prefiere cachetear a su hijo con la dura “verdad” de que al día siguiente lloverá y no podrán ir al faro. Ella, en cambio, prefiere hacer lo necesario para preservar las ilusiones de su hijo (incluso, contradecir a su marido). Así, el señor y la señora Ramsay han estado todo el capítulo “discutiendo” (aunque sea mentalmente) sobre la posibilidad de que llueva al día siguiente.

La forma en la que concluye el capítulo produce una poderosa sensación de reconciliación, no solo por lo que dicen y piensan el señor y la señora Ramsay, sino porque todo lo que se ha desplegado a partir de la primera frase de la novela pareciera volver a recogerse en la parte final del capítulo. La discusión a propósito de la posibilidad de ir al faro es aquello que permite introducir una buena parte de los personajes en las primeras páginas del libro, de modo que, cuando la señora Ramsay le dice a su esposo que “mañana lloverá” se produce la sensación de una inextricable conexión entre los discursos interiores (el de Charles Tansley, el de Lily Briscoe, el de James, el de William Bankes, el de Andrew, el de Nancy, el de Minta Doyle, el de Paul Riley, etc.) a los que hemos tenido acceso; un enlace apenas perceptible, pero que indudablemente está ahí.

Por otro lado, la yuxtaposición ordenada de discursos interiores es el procedimiento a través del cual se consigue la ironía en la novela. Así, por ejemplo, cuando la señora Ramsay y Charles Tansley salen a dar un paseo ocurre una serie de incidentes en su forma de relacionarse que sólo son percibidos por el lector. Mientras Charles Tansley se siente comprendido y compadecido por la señora Ramsay cuando ella le pregunta —sin ninguna

⁴⁷ “But she could not do it; she could not say it. Then, knowing that he was watching her, instead of saying any thing she turned, holding her stocking, and looked at him. And as she looked at him she began to smile, for though she had not said a word, he knew, of course he knew, that she loved him. He could not deny it. And smiling she looked out of the window and said (thinking to herself, Nothing on earth can equal this happiness)— ”Yes, you were right. it’s going to be wet to-morrow.” She had not said it but he knew it and she looked at him smiling. For she had triumphed again” (*To the Lighthouse* 190-191).

⁴⁸ “Yes, of course, if it’s fine to-morrow,” said Mrs. Ramsay. “But you’ll have to be up with the lark,” she added (Woolf *To the Lighthouse* 11).

intención profunda— si alguna vez ha ido al circo, ella continúa pensando que “era un pedante de tomo y lomo y la persona más aburrida del mundo” (Woolf *Al faro* 24).⁴⁹ Tansley le da la razón cuando, unos momentos después, decide criticar un cuadro que ven en el muelle. Además, paradójicamente, la razón por la que decide hacerlo es que piensa que ese es el deseo de la señora Ramsay.

Es posible hallar, al mismo tiempo, armonía, desajuste y comicidad en las relaciones de los personajes de *Al faro* únicamente gracias a que tenemos esos fragmentos —cuidadosamente seleccionados— de sus discursos interiores, reunidos, relacionados y ordenados en una realidad compacta. En ese sentido, la representación pluripersonal de la conciencia permite una forma de encuentro entre los personajes, pero también produce una forma de desencuentro. Aunque todas las impresiones giren en torno al mismo objeto, cada una de ellas “tira” hacia un lado distinto, lo que es signo de la tensión entre unidad y disgregación en la novela.

Por otro lado, así como Hermione Lee afirma que *Al faro* se organiza a partir de dos actos de creación en el primer y el tercer capítulo, Ralph Freedman en *La novela lírica* identifica la ventana y el faro como símbolos que caracterizan el primer y el tercer capítulo, respectivamente. La ventana está vinculada a la señora Ramsay y el faro al señor Ramsay. Esta lectura es interesante porque da cuenta de una oposición del libro que salta fácilmente a la vista: la oposición entre lo masculino y lo femenino. Los Ramsay son entonces una suerte de símbolos de lo que significaba lo típicamente femenino y lo típicamente masculino en la sociedad victoriana.⁵⁰

El señor Ramsay está asociado, entre otras muchas cosas, a la razón y a la aventura en el mundo exterior; la señora Ramsay está más asociada a la capacidad de soñar y de proteger, y al mundo doméstico. Lily, que observa el matrimonio, a veces percibe los desequilibrios de poder: la necesidad de consuelo del señor Ramsay y la necesidad de engrandecer a su esposo de la señora Ramsay. Eso le produce a la pintora cierto desprecio hacia ellos. No obstante, la epifanía que da lugar al cuadro de Lily, en la medida en que implica una voluntad de reunión de todo lo que había amado de ese sitio, es, en algún sentido, un momento de reconciliación entre lo masculino y lo femenino en una relación que escapa de las dinámicas de poder, e incluso parece anular la diferenciación entre los sexos y entre la señora y el señor Ramsay. En el cuadro de Lily el señor y la señora Ramsay están reunidos, pero en la vida están separados,

⁴⁹ “He was an awful prig— oh yes, an insufferable bore” (*To the Lighthouse* 25).

⁵⁰ Esa aproximación temática resulta particularmente fructífera en la novela porque Virginia Woolf es especialmente aficionada a jugar con la idea de que los sexos son, al mismo tiempo, totalmente contrarios y totalmente indistinguibles, como se verá en el segundo capítulo.

inicialmente, por sus roles sociales y, más adelante, por la muerte de la mujer. La obra de arte es, en ese orden de ideas, un espacio para la reunión, pero también un espacio para mostrar que la alteridad entre los sexos se suspende en algunos momentos de la vida, que vale la pena hacer pervivir.

El “momento” es un concepto que Woolf explica en “The Moment: Summer 's Night” y es el fundamento para la composición de ciertos episodios de epifanía en las novelas. Un momento es un instante “presente” de la existencia que se construye a partir de distintas capas: una exterior y otra interior. La capa exterior es percibida por el cuerpo; consiste en todos los sucesos captables a través de los sentidos: los olores de la atmósfera, el color del cielo, el sonido de un avión, etc. La capa interior se compone de los pensamientos, recuerdos, expectativas y contenidos varios de la conciencia humana y tiene lugar en la mente. Un momento sólo está completo cuando las capas están juntas. Por ello, el momento implica una experiencia de unidad, una sensación de conexiones secretas entre los fenómenos de la vida humana.

Hay una cercanía difícil de ignorar entre la experiencia de correspondencia —tal y como la entiende Raymond cuando afirma que son la expresión del vínculo entre todas las cosas— y la idea de los momentos de Woolf. Ambas están ligadas, en cierto sentido, a un proceso de reunión de contrarios y a la sensación de lazos entre las cosas. Tal vez la diferencia más importante entre ambos es que la correspondencia tiene una relación con el sueño, el deseo de huida y la búsqueda de expansión más allá de las afinidades de la naturaleza, mientras que el momento regresa permanentemente a sí mismo; lo que realmente importa en él es la posibilidad de sentir el brillo del instante en todas sus dimensiones y, así, olvidar todo lo que está por fuera de él. Un muy buen ejemplo de “momento” es la cena de la señora Ramsay:

[...]los cristales dejaban fuera la noche, porque lejos de dar una visión exacta del mundo exterior, lo ondulaban de una manera tan extraña que el interior del comedor parecía el reino del orden y de la tierra firme, mientras que del otro lado sólo existía un reflejo en el que las cosas temblaban y desaparecían como en un mundo acuático.

De inmediato se produjo un cambio en todos ellos como si aquella transformación fuese real, y todos supieran que, juntos, formaban un grupo en una oquedad, en una isla; que tenían que hacer causa común contra aquella inestabilidad exterior. (Woolf *Al faro* 137)⁵¹

La cena de la señora Ramsay propicia la formación momentánea de un “grupo unido” que no existirá después ni había existido nunca antes. Las ventanas de la casa actúan como los límites

⁵¹ “for the night was now shut off by panes of glass, which, far from giving any accurate of the outside world, rippled it so strangely that here, inside the room, seemed to be order and dry land; there, outside, a reflection in which things wavered and vanished, waterily. // Some change at once went through them all as if this had really happened, and they were all conscious of making a party together in a hollow, on an island; had their common cause against that fluidity out there” (*To the Lighthouse* 151-152).

entre el momento y el caos de la vida ordinaria. En ese instante de profunda sensación de comunidad ocurre algo análogo a lo descrito más arriba en el cuadro de Lily Briscoe: el vínculo entre los comensales y todos los elementos que componen ese “orden y tierra firme” es tan fuerte que los personajes dejan de ser individuos y se convierten en un grupo unido. Es como si ocurriera un sacrificio de los deseos, los juicios y las ideas propias para poder conectarse verdaderamente con el otro. Esta escena es esencial en el desarrollo de la novela porque muestra el alcance de la acción de la señora Ramsay; ella ha planeado la cena y, en ese sentido, ha propiciado ese momento fugaz de reunión. Además, Lily reconoce ese procedimiento como modelo para el proceso de creación de su cuadro, cuya composición depende de la imitación del gesto de la anfitriona de la cena.

En ese sentido, la señora Ramsay es para Lily tanto material para la composición artística como mentora en el proceso creativo (aunque la señora Ramsay no esté haciendo arte). Todos los personajes que son parte del grupo unido durante la cena tienen diferentes formas de experimentar la realidad debido a los roles sociales que ocupan, por lo que existen tensiones y desencuentros entre ellos. El espacio creado por la señora Ramsay permite que los invitados se olviden de eso que los define y que los conduce al desencuentro para convertirse en un grupo unido. De hecho, ella misma, que estaba bastante molesta porque Paul y Minta no habían llegado, comenzó a sentir expectativa en lugar de incomodidad tras ese instante de unión. Después de la cena, la señora y el señor Ramsay tienen el momento de reconciliación en que ella le da la razón acerca del clima del día siguiente.

El cuadro de Lily es, también, un acto de reconciliación. El estado emocional que le permite terminar el cuadro, conlleva que la pintora supere el desprecio que, en algún momento, le producían los Ramsay, porque ha sido capaz de ver más allá de los roles sociales que la pareja desempeñaba. En ese orden de ideas, resulta interesante pensar en el cuadro de Lily a la luz de los versos de “Der Apfelfgarten”: “¿no es como si durante mucho tiempo / lo hubiéramos reunido en nosotros y ahorrado, //para ahora esparcirlo, en mente, ante nosotros,/ hecho del recordar y del sentir,/ y de nueva esperanza y olvidada alegría,/ con lo oscuro interior aún mezclado?”. Lily, efectivamente, debió “ahorrar” toda esa experiencia dentro de sí para fijarla en el cuadro —culminado muchos años después de la cena—, que es producto de una transformación interior de las percepciones acumuladas en torno a los Ramsay. Únicamente cuando la artista ha alcanzado la sensación de reconciliación, es capaz de trabajar para terminar la obra. En ese sentido, el cuadro no representa exactamente lo que eran los Ramsay, sino las partes de ellos que fueron modeladas por el recuerdo y el sentir de la pintora.

La obra de arte, como un todo significativo, requiere la exclusión de ciertos elementos de la realidad y la integración de otros, y en ese proceso ocurre algo análogo a lo que le pasa al grupo unido de la cena de la señora Ramsay: hay una fractura de la identidad. Las cosas de la realidad que pasan a ser parte de la obra de arte sufren una transformación, y eso que las hacía distintas de otras cosas, la clave de su identidad, se subordina a la relación que establecen con los demás elementos de la obra. Así, los antagonismos y oposiciones que constituían la relación de los Ramsay —en gran parte, debida a la índole patriarcal de la sociedad victoriana de la que son representantes— quedan momentáneamente superados en la obra de Lily.⁵²

Del mismo modo, antes y después del momento de unidad en la cena organizada por la señora Ramsay, los personajes han sentido cierto grado de hostilidad entre sí. Esa sensación, que se debe a diferencias sociales, económicas, intelectuales e ideológicas entre ellos, queda suspendida en el momento en que se sienten comunidad. Lo que se queda dentro del marco de la pintura, como lo que estaba entre las paredes de la casa de los Ramsay, está construido, interconectado y, de alguna manera, “a salvo” de la “inestabilidad exterior”.

Al faro y *Nuevos poemas* comparten una característica definitoria: las dos obras son unidades que se encuentran en consciente y directa contradicción con la vida, especialmente en cuanto esta se presenta como experiencia caótica, angustiante y carente de sentido. Las dos obras expresan la fragilidad de la experiencia humana vinculada con el carácter transitorio e incomprensible de las cosas, personas y situaciones que participan de ella. La voz poética de *Nuevos poemas* encuentra una forma de hacer que el lector sea capaz de acceder a la visión de un mundo en el que todas las cosas mantienen una relación profunda entre sí, y el yo (tanto de la voz poética como del lector) encuentra un espacio para franquear sus propios límites, en oposición a la experiencia moderna. Frente al caos y la disgregación percibidos por los personajes de *Al faro* Lily Briscoe construye su obra con “pernos de acero”.

Sin embargo, parece que la oposición a la realidad es más aguda en la idea de obra de arte de Woolf que en la de Rilke, porque mientras para Woolf es indudable que la disgregación está en la realidad,⁵³ para Rilke la disgregación es una percepción de los seres humanos —de carácter histórico— debido a su incapacidad para integrar ciertas cosas a su experiencia vital. La obra de arte se presenta, entonces, como posibilidad de desafiar esa disgregación.

⁵² Aunque la apariencia del cuadro, dividido en dos partes por la línea que traza Lily hacia el final de la novela, guarda algo de las oposiciones entre el señor y la señora Ramsay.

⁵³ El mundo parece estar fracturado y aunque se hagan cenas y planes de boda, el caos y la corrupción parecen ser las fuerzas dominantes de la realidad. Las casas se llenan de arena y las polillas devoran la ropa. El tiempo pasa, y las personas, las sensaciones y las relaciones envejecen y mueren. Hay innumerables malentendidos entre las personas que, muchas veces, no son advertidos por ellas.

Por último, llama la atención que en los fragmentos más “objetivos” de las obras —que se construyen gracias a las enseñanzas de las artes plásticas y visuales— se haga énfasis en la experiencia de lo irremediamente perdido; como en la segunda parte de *Al faro*, donde la narración se vuelve más objetiva y vemos cómo la casa se degrada y los personajes mueren irremediamente; o en “el Carrusel”, en que vemos la sonrisa desperdiciarse y desaparecer.

Los límites del poder reunificador del arte: ¿Música o ruidos?

Espejos: restos, pedazos, fragmentos

Entre actos (1941) y *Las elegías de Duino* (1923) se estructuran a partir de una tensión más problemática entre unidad y dispersión que *Al faro* y *Nuevos poemas*. Aunque la figura simbólica más importante de *Las elegías* es el ángel, cuya característica central es la posibilidad de transitar entre los mundos de vida y muerte como un todo continuo, ni los seres humanos en la sociedad moderna son capaces de percibir esa unidad entre vida y muerte, ni la forma de las elegías que conforman el libro produce algo parecido a una sensación de unidad, como lo explicaré más adelante.

En *Entre actos* la alusión a la tensión entre reunión y disgregación —con recursos como el sonido del gramófono que repite “Unidad. Dispersión” (189)— es tan directa que se torna cómica. Por otro lado, en las dos obras existen símbolos comunes que funcionan a partir de la tensión entre los dos movimientos, y que son centrales en ellas. Uno de los más importantes es el espejo: aparece en forma de múltiples superficies reflectantes que enfrentan a los espectadores en la última escena de la obra de la señorita La Trobe en la novela de Woolf; y en la imagen del espejo en el poemario de Rilke, que hace parte de la “explicación” de la naturaleza de los ángeles en el inicio de la segunda elegía.

Entre el pageant y el teatro épico

Entre actos es la última novela de Virginia Woolf, publicada póstumamente, en 1941. Para cuando terminó el manuscrito, su casa en Londres había sido destruida por las ofensivas bélicas de la Segunda Guerra Mundial. Ese panorama amenazaba significativamente la vida de Woolf y la de sus lectores, así como la posibilidad de continuar con el trabajo intelectual.⁵⁴ Ella se suicidó veintitrés días después de concluir el original de la obra, lo que resulta, cuanto menos,

⁵⁴ En su breve ensayo “The Artist and Politics”, Woolf señala que, cuando la sociedad está en caos “dos causas de suprema importancia están en riesgo [para el artista]. La primera es su propia supervivencia; la otra es la supervivencia de su arte”. “Two causes of supreme importance to him are in peril. The first is his own survival ; the other is the survival of his art” (*The Moment and Other Essays* 182).

llamativo, si se considera que la novela presenta una visión de la vida y del arte, aparentemente, menos escéptica y pesimista que la de *Las olas*, publicada diez años antes.

Entre actos transcurre durante un día de verano⁵⁵, en junio de 1939, en la casa de la familia Oliver en Pointz Hall. La señorita La Trobe, que es descrita como un capitán con ojos de águila, presenta una obra de teatro escrita, dirigida y montada por ella en un evento público que pretende recoger fondos para la iglesia del pueblo. La novela narra los sucesos inmediatamente anteriores a la puesta en escena; presenta la obra y las reacciones de los integrantes del público frente a ella; describe la interacción entre los personajes durante los entreactos, y muestra los primeros efectos de la representación sobre sus espectadores.

Los personajes más importantes de la novela —cuya interioridad resulta significativamente menos accesible para el lector que en otros libros de Woolf— son: el anciano Bart Oliver, su hermana (la señora Swithin), su hijo (Giles Oliver), la esposa de su hijo (Isa), la señorita La Trobe, la señora Manresa y su acompañante (William Dodge). Los miembros de la familia Oliver “encajan” adecuadamente en sus roles sociales; los otros tres personajes tienen comportamientos, gustos o discursos que pueden llegar a ser escandalosos o incómodos en su contexto social. La señora Manresa, por ejemplo, llega a la representación sin ser invitada, se muestra siempre extrovertida y muy segura de sí misma, casi imperturbable. Por su lado, William Dodge y La Trobe son homosexuales.

La obra de la señorita La Trobe es una suerte de representación de la historia de Inglaterra desde su origen hasta la actualidad (inicios de la Segunda Guerra Mundial), a través de episodios representativos, pastiches de los estilos poéticos más importantes de la tradición inglesa y personajes alegóricos. La pieza está conformada por pequeñas escenas que no están unidas entre sí para desarrollar la acción, como en una estructura dramática, sino que son como pequeños fragmentos yuxtapuestos. En ese sentido, la obra de la señorita La Trobe se aproxima, por un lado, a la forma del teatro épico de Bertolt Brecht⁵⁶ y, por otro, a la del *pageant*⁵⁷.

⁵⁵ En realidad, comienza la noche anterior a ese día.

⁵⁶ Para 1938, año en que Woolf inicia la escritura de la novela, Brecht ya era un dramaturgo bastante reconocido. Su obra más reconocida, *Die Dreigroschenoper*, se había estrenado en 1928. El breve ensayo de Walter Benjamin “¿Qué es el teatro épico?” (“Was ist das epische Theater?”), en el que reconstruye los principios del teatro de Brecht, había sido publicado en 1931; y Brecht se encontraba exiliado desde 1933 a causa de la persecución Nazi.

⁵⁷ La definición más satisfactoria que encontré es la del Cambridge English Dictionary: “a show, usually performed outside, that consists of people wearing traditional clothing and acting out historical events”. El *pageant*, como género en la tradición dramática británica, proviene de los rituales adoptados desde la ocupación romana. Durante la edad media, se convirtió en una práctica religiosa, que permitía una sensación de unidad, pues su propósito era legitimar los valores, creencias y deseos de la comunidad. A partir del renacimiento, el *pageant* toma, además del religioso, un carácter político. En ese sentido, el recuento histórico representado tenía el propósito de legitimar y defender la soberanía de quienes se encontraban en el poder. Marlowe A. Miller explica ampliamente este contexto en “Unveiling the Dialectic of Culture and Barbarism” in *British Pageantry: Woolf’s Between the Acts*” en las páginas 139-142.

Si bien la influencia, desde el punto de vista de la innovación de las formas, de la propuesta de Brecht sobre el sistema literario de entonces es mucho más significativa que la del *pageant*, había contemporáneos de Woolf que estaban experimentando con este último género. E. M. Forster, amigo de Roger Fry y miembro del grupo de Bloomsbury, publicó una obra de teatro en 1940, llamada *England's Pleasant Land*, que es un *pageant*. Esta obra, que se presentó por primera vez en 1938 (año en que Woolf comienza la escritura de *Entre actos*), tiene varias cosas en común con la de La Trobe: se monta al aire libre y está compuesta por episodios históricos.

El *pageant* y el teatro épico tienen en común el hecho de que su argumento puede estar constituido por sucesos históricos, y no se articulan como una pieza dramática (en que existe una acción central cuyo desenlace determina el funcionamiento del diálogo y los personajes). No obstante, mientras que Brecht desarrolla el teatro épico como crítica directa al drama (especialmente al drama burgués) el *pageant*, en la medida en que es más bien una manifestación popular tradicional, no constituye de por sí un cuestionamiento directo a la forma dramática.

Gracias a la lectura de “‘Unveiling’ the Dialectic of Culture and Barbarism in British Pageantry: Woolf’s *Between the Acts*”— y después de haber manejado la hipótesis de que la obra de la señorita La Trobe pertenecía a la corriente del teatro épico y de haber tenido varias dificultades para sostener esa hipótesis— finalmente llegué a la conclusión de que la obra de La Trobe es un *pageant*. Pero, como lo señala Miller en su artículo, es un *pageant* vuelto al revés. La dramaturga de *Entre actos* toma esa forma para hacerla hablar en contra de sí misma; esto es, para cuestionar la legitimidad del nacionalismo como valor de la cultura inglesa. En ese sentido, podría decirse que, aunque no es una obra que se pudiera clasificar dentro del teatro épico, sí comparte con este su propósito de volver extrañas las situaciones para que el espectador pueda cuestionarse sobre ellas (Benjamin 140).

El entreacto: metáfora del principio formal de la novela

Ahora bien, pese a que la representación de la obra de la señorita La Trobe es el suceso en torno al cual está construida la novela, en realidad, esta no parece ser su centro; y es francamente dudoso que exista un verdadero “centro” en la novela en el sentido en que el cuadro de Lily es centro de *Al faro* o la cena de Mrs. Dalloway es el centro de la novela homónima. En “Survival and Discontinuity: Virginia Woolf’s *Between the Acts*”, Renée Watkins toma el título de la novela, *Entre actos*, como una de las claves esenciales de lectura. El entreacto, según la RAE, es la interrupción entre las partes de una obra. En ese sentido, el

título sugiere que la novela se centrará en los “momentos de interrupción”. En una primera lectura, lo que parece más importante en la novela son los puntos en que la narración interrumpe la representación para mostrar las reacciones, sensaciones y pensamientos del público; no obstante, el problema de la interrupción en la novela trasciende ese detalle de la trama.

Frecuentemente, la forma de las novelas de Woolf, como *Al faro* y *Las olas*, está determinada por símbolos ordenadores. El parpadeo del faro, por ejemplo, puede ser leído como analogía de las tres partes de *Al faro* que consisten en dos momentos de luz interrumpidos por un momento de oscuridad.⁵⁸ El ritmo de las olas del mar, como se verá más adelante, es el modelo del ritmo que ordena los soliloquios en *Las olas*. La forma de *Entre actos*, por su lado, recrea, en cada uno de sus elementos, la sensación de interrupción que es la esencia del fenómeno del entreacto.

Gracias a los personajes y su historia, el título termina refiriéndose, no solo a los intermedios, sino a las interrupciones de emoción, a la tensión, la espera y la discontinuidad entre sus muy inconexas vidas. Su significado más obvio y dominante es, no obstante, psicológico e indirectamente metafísico: momentos silenciosos llenos de pensamientos y sentimientos yacen entre los gestos humanos y determinan sus significados. (Watkins 357)⁵⁹.

En ese sentido, el principio que ordena la novela sería contrario al que ordena *Nuevos poemas*, porque en esos libros la voz poética busca establecer (o descubrir) la continuidad entre todas las cosas. Si imaginamos que la experiencia humana se compone (o se percibe como algo compuesto) por diferentes elementos que están separados entre sí por abismos, *Nuevos poemas* construye puentes sobre ellos—que permiten percibir la profundidad de los abismos, y que abren la posibilidad de cruzarlos— y *Entre actos* se centra en señalar esos abismos y en recrearlos, en hacerlos sentir.

Una de las preocupaciones estéticas de toda la producción novelística de Woolf es la del “tránsito desde la perspectiva individual y autobiográfica a la plural y colectiva” (Herrero 236). En *Entre actos* Woolf responde a esta preocupación poniendo en primer plano el diálogo de los personajes, de modo que el narrador no “monopoliza” el espacio discursivo de la novela.

⁵⁸ En “El propósito simbólico de Virginia Woolf” de *La corriente de la conciencia en la novela moderna*, Robert Humphrey describe la novela de la siguiente forma: “La estructura misma del libro reproduce el efecto de la luz de un faro; la ráfaga larga representada por el primer movimiento (la ventana) es decir, la primera parte del libro, el intervalo de oscuridad por el segundo (el tiempo pasa), y el segundo y más corto destello por el último movimiento (el faro)” (114). Esta descripción explica cómo el símbolo del faro da forma a la novela, de modo que, faro, novela y cuadro presentan una similitud estructural que puede ser entendida como la manera en que la novela está remodelando la realidad.

⁵⁹ “Thanks to the characters and their story, the title turns out to refer, not just to intermissions, but to interruptions of emotion, to tension, waiting, and discontinuity in some rather desultory lives. Its most obvious and pervasive meaning, however, is psychological and indirectly metaphysical: silent moments full of thought and feeling lie between human gestures and determine their meaning”. La traducción es mía.

Al respecto, Lee señala que “llega a ser un libro sobre el discurso que considera la historia de las personas como creada y sostenida por la palabra hablada” (Lee 207).⁶⁰ Ya que el centro de la novela es la exploración del sentido del entreacto, y la característica central del entreacto es la interrupción, en la novela abundan diálogos literalmente interrumpidos o que recrean la interrupción.

El procedimiento narrativo de *Entre actos* consiste en exponer ante el lector una locución hablada que da origen a reacciones y pensamientos en el emisor y los receptores, hasta que aparece otra locución que produce el mismo despliegue discursivo. En ese sentido, podría parecer que es similar al procedimiento empleado en *Al faro*, en que prácticamente todos los contenidos de conciencia a los que accedemos en el primer capítulo pueden leerse como una derivación del: “si el tiempo es bueno, por supuesto que iremos [al faro]”(Woolf *Al faro* 11), de manera que una frase absolutamente cotidiana se convierte en plenamente significativa. Pero las locuciones de *Entre actos* no se vuelven significativas. De ellas no se desprenden tantas situaciones; no poseen la naturaleza envolvente que se le atribuye a la frase sobre el clima de *Al faro*, y, además, se interrumpen entre sí.

Así, por ejemplo, cuando la señora Swithin (hermana del señor Oliver) está haciendo los preparativos para la representación de la obra de la señorita La Trobe y dice: “He clavado el cartel en el granero”, accedemos a una parte de limitada extensión y, aparentemente, poca significación del contenido de conciencia de Isa, esposa de Giles Oliver:

Aquellas palabras fueron como el primer toque de un campanileo de varias campanas. Mientras suena la primera, se oye la segunda; mientras suena la segunda, se oye la tercera. Por eso, cuando Isa oyó que la señora Swithin decía “He clavado el cartel en el granero”, supo que a continuación diría:

—El cartel del espectáculo al aire libre.

Y que su suegro diría:

—¿Es hoy? ¡Por Júpiter! ¡Lo había olvidado!

—Si hace buen tiempo —prosiguió la señora Swithin—, actuarán en la terraza...

—¿Y si llueve? —prosiguió Bartholomew—, en el granero.

—¿Y qué pasará?— prosiguió la señora Swithin—. ¿Hará buen tiempo o lloverá?

Entonces, por séptima vez, ambos dirigieron la vista a la ventana.

Todos los veranos, durante siete veranos consecutivos, Isa había oído las mismas palabras; palabras sobre el martillo y los clavos, sobre el espectáculo al aire libre y el tiempo. Todos los años se preguntaban si haría buen tiempo o si llovería; todos los veranos ocurría, lo uno o lo otro. La misma campanilla seguía a la misma campanilla, aunque ese año, bajo aquel sonido, Isa oyó: “La muchacha chilló y golpeó el rostro del soldado con un martillo”.

—El pronóstico dice...— dijo el señor Oliver. (Woolf *Entre actos* 26-27)⁶¹

⁶⁰ “*Between the Acts* comes to be a book about speech, considering the history of people as created and sustained by the spoken word”. La traducción es mía.

⁶¹ “The words were like the first peal of a chime of bells. As the first peals, you hear the second; as the second peals, you hear the third. So when Isa heard Mrs. Swithin say: “I’ve been nailing the placard to the Barn”, she knew she would say next: // ”for the pageant” // And he would say: “Today? By Jupiter! I’d forgotten!” “If it’s fine”, Mrs. Swithin continued, “they’ll act on the terrace...” // “And if it’s wet”, Bartholomew continued, “in the

El pensamiento de Isa, en lugar de exponer el sentido poético oculto tras la frase cotidiana, como probablemente habría ocurrido en *Al faro*, hace énfasis en su naturaleza ordinaria. Luego, a ese pensamiento se superpone otro, de origen externo (una noticia del periódico sobre una mujer violentada sexualmente por unos soldados), y lo que pudo haber sentido o pensado Isa al respecto es desplazado por la locución del señor Oliver sobre el clima. De ese modo, el acceso a la interioridad de los personajes, a la que Woolf le había apostado tan decididamente en sus novelas más reconocidas, se transforma en una serie de sugerencias producidas por los silencios y lo no dicho. El lector ya no tiene la oportunidad de asombrarse ante la exposición del flujo de consciencia desplegado, como diría Auerbach, en las profundidades del tiempo, sino que se halla ante la sensación de que lo más importante es lo que no se está diciendo; de que hay un mundo interior que no se puede conocer, en gran parte, porque los sucesos externos de la realidad irrumpen violentamente en ese mundo interior; y con ello, se obstaculiza la posibilidad de detenerse a contemplarlo con el ojo de la mente.

¿Será la falta de comunión entre los personajes un síntoma de la crisis del lenguaje?

Por otro lado, el mecanismo de la representación pluripersonal de la conciencia de *Al faro* se transforma en *Entre actos*. Mientras que en *Al faro* los señores Ramsay eran capaces de lograr momentos de intensa comunicación no verbal y que, además, existen momentos en los que las conciencias de los personajes gozan de una comunión general, en *Entre actos*, esos momentos no llegan a ocurrir. Cuando Isa y William Dodge se van juntos al granero, el lector de las novelas de Woolf esperaba que tuvieran un momento de intimidad análogo al que tiene el matrimonio Ramsay en *Al faro*, pero —aunque “hablaron como si se conocieran de toda la vida” (Woolf *Entre actos* 112)—, el lector no puede acceder al contenido de su conversación, ni al contenido de sus pensamientos. Además, no queda del todo claro si esa sensación de intimidad es común a los dos personajes o es solo una impresión de Isa. El momento termina súbitamente:

Isa [...] preguntó[...] por qué podían hablar con tanta franqueza entre sí. —Quizá se deba a que nunca nos habíamos tratado con anterioridad y nunca volveremos a tratarnos —concluyó [...] Habían dejado la puerta del invernadero abierta y se colaba la música [...] se quedaron sentados

Barn”. // “And which will it be?” Mrs. Swithin continued. “Wet or fine?” // Then, for the seventh time in succession, they both looked out of the window. // Every summer, for seven summers now, Isa had heard the same words; about the hammer and the nails; the pageant and the weather. Every year they said, would it be wet or fine; and every year it was—one or the other. The same chime followed the same chime, only this year beneath the chime she heard: “the girl screamed and hit him about the face with a hammer”

en el invernadero, en el banco bajo la parra, escuchando cómo la señorita La Trobe o quien quiera que fuera practicaba escalas”. (*Entre actos* 113)

La música interrumpe la interacción entre William e Isa y, con ello, lo que el lector habría podido llegar a saber sobre ese vínculo fugaz. Después de las últimas palabras de esta cita, hay una separación en el texto, tras la cual aparece el señor Bartholomew Oliver que busca a su hijo. Ha ocurrido un “momento” pero el lector no ha podido acceder a las múltiples capas que lo constituyen, por lo tanto, la existencia de ese “momento” resulta incierta. La comunión en que se reunían sus sensaciones físicas exteriores con sus recuerdos y sus pensamientos no se muestra, simplemente se sugiere. Se construye una descripción de la atmósfera que rodea un espacio vacío, un silencio, en cuyo centro se invita al lector a intuir un momento plenamente significativo.

En ese sentido, *Entre actos* plantea la existencia de una suerte de brecha entre los elementos del mundo, incluidas las personas. En la visión poética que subyace a *Al faro*, el artista debe tratar de llenar las grietas para poder generar esa tensión entre la dispersión y la reunión que sostiene las obras de arte, de modo que el lector puede comprender el sentido profundo de que, al final del primer capítulo, la señora Ramsay le dé la razón a su esposo sobre el clima. En *Entre actos* esa brecha queda sin llenar, al menos, explícitamente.

Hillis Miller, autor de *Fiction and repetition*, sostiene que esta tarea es imposible porque una novela está hecha de palabras; no hay nada que permita unir las palabras que sea distinto de otras palabras, y esas brechas imposibles de llenar existen, de hecho, al interior de las palabras mismas (216). La naturaleza de esas brechas se puede conceptualizar con ayuda de la metáfora de Valéry sobre las palabras en “Poesía y pensamiento abstracto”: “Cada palabra parece una de esas planchas ligeras que se arrojan sobre una zanja o sobre una grieta de montaña, y que soportan el paso del hombre en rápido movimiento. Pero que pase sin pesar, que pase sin detenerse —y sobre todo, ¡que no se divierta bailando sobre la delgada plancha para probar su resistencia!...—. El frágil puente enseguida bascula o se rompe, y todo se va a las profundidades” (Valéry *Teoría, poética y estética* 75). El riesgo de caer en las profundidades del sentido al pararse sobre las planchas ligeras que son las palabras, se debe, sobre todo, a que son hechos históricos y, en la medida en que han sido usadas por muchas personas, son, en el fondo, extremadamente polisémicas.

La crisis de los materiales, que caracteriza las manifestaciones artísticas de comienzos del siglo XX, en la literatura se manifiesta como una pérdida de confianza en el lenguaje, cuyo síntoma principal es la incapacidad para ignorar las grietas de las palabras. Lo anterior conlleva una enorme dificultad para “pasar sobre los abismos de sentido”, para usar tranquilamente las

palabras. Aunque existen obras (como *Las olas*) y escritos no ficcionales de su autoría, en los que Woolf explora lo limitado e insuficiente que le resulta el lenguaje escrito, en el caso de *Entre actos* el problema es de otra naturaleza. A comienzos de los años treinta, el panorama político y social le daba el suficiente espacio a la escritora como para poder problematizar significativamente la capacidad del lenguaje como herramienta para expresar lo sustancial de la vida. Pero a partir de 1939, e incluso desde antes, Woolf se ve en la necesidad de posicionarse como artista ante el inicio de la Segunda Guerra Mundial.

No se puede permanecer en la crisis del lenguaje, ni decidirse por el silencio (como lo hace Lord Chandos) a causa de esa crisis, cuando hay una amenaza tan ineludible hacia la propia vida. En consecuencia, Woolf asume la tarea artística como la posibilidad de resistir al efecto acaparador de la guerra sobre el aparato perceptivo: “La fuerza —declaró— es la más aburrida de las experiencias. Significa tener tan sólo sensaciones corporales: uno se enfría y se vuelve torpe. Interrupciones incesantes” (citado en Marder 326). Por ello, parece que seguir en el trabajo intelectual, pese a esas interrupciones, es la única manera de resistirse a que la guerra se convierta en toda la realidad que se percibe. La imaginación se convierte en la única manera de proteger la soberanía del mundo interior. En ese orden de ideas, el lenguaje en *Entre actos* es presentado en un estado de deterioro por un lado, porque ese deterioro expone lo devastador que resulta el contexto bélico sobre la vida íntima de los personajes; y por otro, porque la lengua inglesa es una de las bases de una civilización al borde de su catastrófica extinción.

En *Entre actos* hay una gran preocupación por representar la decadencia de la civilización que incluye una degeneración y empobrecimiento del lenguaje: “el lenguaje del pueblo está en decadencia” (Lee 210). En ese sentido, si bien hay pasajes que permiten volver a sentir esa “belleza duradera” que desde el punto de vista de Woolf se puede construir con las palabras, hay otros en los que parece primar la sensación de decadencia del lenguaje; por ello, como lo señala Lee, “la acción del libro es fallida en sí misma” (218). El silencio resulta más significativo que las palabras en algunos fragmentos de la novela, no porque Woolf haya perdido la confianza en el lenguaje por las razones que señala Miller, sino porque el lenguaje es una suerte de columna vertebral de la civilización inglesa en decadencia, y, por ello, es mostrado en su estado de deterioro.

La forma fragmentaria como oposición a la visión totalitaria del facismo

En “Each is part of the whole: We act different parts; but are the same: From Fragment to Choran Community⁶² in the Late Work of Virginia Woolf”, Emily M. Hinnov afirma que “Woolf y Benjamin estaban interesados en las obras de arte compuestas por materiales fragmentarios como respuesta al aparente ‘todo’ de la amenaza fascista” (7).⁶³ Como lo señala Hinnov, Woolf identificaba la historia inglesa, al menos como se había escrito hasta ese momento, como un discurso patriarcal y totalitario al que el arte tendría que hacer frente. En ese sentido, el arte adquiere un compromiso con la transformación social que no se da a través de la transmisión de un ‘mensaje’ sino gracias a que permite tener una experiencia compartida que convierte a los espectadores/lectores de las obras en una comunidad *chora*: “el arte para Woolf abre la posibilidad de tener momentos iluminados de conciencia comunal basados en la convergencia pese a la diferencia” (2). Esta última cita concuerda plenamente con la forma en la que más arriba describí la epifanía que le permite a Lily terminar su cuadro. Woolf y Lily tienen en común esa concepción redentora del arte; pero, entonces, ¿qué pasa con la señorita La Trobe, la artista de *Entre actos*?

Así como la pintura de Lily Briscoe es una suerte de modelo espacial que simboliza la estructura en tres partes de *Al faro*, la obra de la señorita La Trobe es una analogía de la forma de *Entre actos*, por lo que está llena de interrupciones. Algunas de estas son introducidas intencionalmente por la dramaturga, y otras son completamente accidentales. Esto se debe, según el narrador, a que es una representación de aficionados, al aire libre y sin grandes recursos. Cuando la naturaleza, o los estímulos provenientes del espacio abierto en que se está

⁶² El concepto de *choran community* utilizado por Emily Hinnov para hablar acerca de *Entre Actos, Tres guineas y Las olas* en “‘Each is part of the whole: We act different parts; but are the same’: From Fragment to Choran Community in the Late Work of Virginia Woolf” proviene del concepto de *chora* de Julia Kristeva, que es una etapa del desarrollo preligüístico en el que el sujeto desarrolla una conciencia de su conexión con el cuerpo de la madre que implica una comprensión del yo y del otro, y, en esa medida propicia la apertura hacia la otredad. De acuerdo con Hinnov, la experiencia estética en Woolf permite crear momentos de aceptación del otro en su diferencia, cosa que propicia la intersubjetividad y la *choran community* que tendría lugar en el instante en que todos los participantes de la comunidad están abiertos al otro.

⁶³ En este punto, vale la pena mencionar que, hacia el final de la obra, en la escena de los espejos de la que hablaré más adelante, sale una voz de los matorrales que dice: “Observad que ese muro al que llamamos civilización, quizá con exageración, está [construido] (aquí los espejos rebrillaron y lanzaron destellos) por restos, pedazos, fragmentos como nosotros” (177). Esta frase resulta bastante iluminadora para pensar en la concepción de la historia y del sujeto de Woolf: ambos son fragmentarios. La señorita La Trobe, como Woolf, “trata de transmitir a su audiencia una conciencia de la naturaleza construida [e incompleta] de la realidad histórica y la identidad” (Barnaby 92). Orlando, por ejemplo, es a la vez hombre y mujer, y está atravesada por experiencias de la época isabelina y el siglo XX. Además, su “biógrafo” reconstruye su vida a partir de los fragmentos que se conservan pese al paso del tiempo. De igual manera, la forma en que se construyen los personajes en *Al faro* y *La señora Dalloway* es fragmentaria en la medida en que depende de la reunión de los diferentes puntos de vista. Así, sabemos lo que la señora Ramsay es por el contenido de su pensamiento que el narrador decide mostrarle al lector y los contenidos de las conciencias de los diferentes personajes que interactúan con ella; su personalidad no se presenta ante el lector como un todo acabado, sino como la suma de diferentes momentos de la percepción de su existencia.

presentando la obra, son los agentes que producen la interrupción, es verdaderamente difícil establecer si esas interrupciones hacían parte del plan original de La Trobe o son más bien un accidente. En “«You’ve stirred in me my unacted part» —Historical Pageantry as Spectacle in Virginia Woolf’s *Between the acts*”, Edward Barnaby menciona que en el prefacio de *England’s Pleasant Land* E. M. Forster habla acerca de las “bendiciones no ensayadas”⁶⁴ que complementan la acción en escena en la representación al aire libre (95). En ese sentido, podría pensarse que las interrupciones inesperadas por acción de la naturaleza hacen parte de la intención inicial de la obra en cuanto *pageant*.

En realidad, no es posible emitir un veredicto definitivo sobre si la Señorita La Trobe tenía una perspectiva similar acerca de los fenómenos naturales que interrumpen (y, a veces, colaboran con) su puesta en escena. Un ejemplo de ello son los sucesos inmediatamente posteriores a la presentación de uno de los fragmentos de la obra, que funciona como unidad independiente en términos de trama y personajes, titulado: “La voluntad allana la dificultad”. Una vez los amantes que protagonizan el fragmento se han reunido en una suerte de final feliz, sigue una escena en que la idea de la dramaturga es dejar el escenario vacío mientras se escucha una canción popular, pero la brisa genera interferencias auditivas. La señorita La Trobe amenaza “con los puños” (Woolf *Entre actos* 134) a los intérpretes para que canten más y más alto; sin embargo, la brisa corta las palabras —abre lagunas entre ellas, dice el narrador— hasta que “el público contempl[a] actuar a los lugareños, de cuyas bocas abiertas no sal[e] sonido alguno” (135).

En ese momento, la dramaturga siente que ha perdido su poder sobre el público, se frustra. Esto produce la sensación de que está presentando su obra **a pesar** de las condiciones externas, como luchando contra ellas; pero, entonces,

al desvanecerse la ilusión, las vacas asumieron toda la responsabilidad. Una había perdido a su ternero. En ese preciso instante, la vaca levantó la cabeza de grandes ojos como lunas y mugió [...] Después se contagió todo el rebaño. Agitando las colas, sucias como atizadores, alzaron la cabeza, se desplomaron y mugieron, como si Eros les hubiera clavado su dardo en los flancos, suscitando así su furia. Las vacas aniquilaron aquel espacio vacío levantando un puente que cubrió la distancia; llenaron el vacío y dieron continuidad a la emoción. (Woolf *Entre actos* 135)⁶⁵

⁶⁴ El adjetivo usado por Forster es *unrehearsed*.

⁶⁵ “Then suddenly, as the illusion petered out, the cows took up the burden. One had lost her calf. In the very nick of time she lifted her great moon-eyed head and bellowed. All the great moon-eyed heads laid themselves back. From cow after cow came the same yearning bellow. The whole world was filled with dumb yearning. It was the primeval voice sounding loud in the ear of the present moment. Then the whole herd caught the infection. Lashing their tails, blobbed like pokers, they tossed their heads high, plunged and bellowed, as if Eros had planted his dart in their flanks and goaded them to fury. The cows annihilated the gap; bridged the distance; filled the emptiness and continued the emotion” (Woolf *Between the Acts* 165-166).

Después de la actuación de las vacas, que consigue “llenar el vacío”, la señorita La Trobe les agradece por su intervención, por lo que se podría pensar que su propuesta estética involucra intencionalmente todos esos estímulos inesperados propios de la puesta en escena al aire libre. Al respecto, Hermione Lee, en el capítulo de *The Novels of Virginia Woolf* dedicado a *Entre actos*,⁶⁶ afirma: “todos los momentos de éxito teatral de la señorita La Trobe son fortuitos y debidos más a la música y la naturaleza que al diálogo” (222).⁶⁷

Es necesario considerar que el diálogo no es el único elemento discursivo que compone la obra. La dramaturga incluye, por ejemplo, un gramófono que emite la música (que sirve para ambientar la escena o acompañar el canto de los personajes), la voz en off y algunas instrucciones para el público. Este recurso hace posible uno de los procedimientos fundamentales del teatro épico de Brecht, según Walter Benjamin en “¿Qué es el teatro épico?”: la interrupción. La interrupción, según Benjamin, permite alcanzar tres de los principios fundamentales del teatro épico: el extrañamiento de las situaciones cotidianas; el asombro por la situación sufrida por el personaje; y la exposición “transparente” del montaje (*Armatuur*).

En “*Between the acts: Novels and Other Mass Media*” Marina MacKay afirma que esta novela trata sobre “ruidos” de todas las clases. El gramófono, que es uno de ellos, revela una consciente intención de la autora de mostrar un espacio en que pueden cohabitar discursos diversos. Esa idea de MacKay coincide con la perspectiva de Hermione Lee y Carlos Herrero Quirós, quienes identifican una mezcla de tonos que es bastante inusual en la obra de Woolf: “Los discursos de los personajes de *Entre actos* fusionan lo lírico y lo coloquial” (Lee 207); “la insistencia en combinar con osadía y sin complejos lo prosaico y lo lírico, lo serio y lo humorístico, constituye quizá la seña de identidad más característica de la última novela de Virginia Woolf” (Herrero 235). A esto, Hillis Miller agrega: *Entre actos* “está llena de rupturas en su ritmo, interrupciones, silencios, brechas, cacofonías...” (220).

En ese sentido, la interrupción se convierte en el procedimiento que evita que cualquiera de los discursos o “tonos” sea realmente dominante en la forma de esta novela. Así, a diferencia de en *Al faro*, todo lo que podemos leer en *Entre actos* no es exactamente el contenido de la conciencia de los personajes o las descripciones que hace el narrador en tercera persona. Hay muchos más diálogos en esta novela que en aquella; en ese sentido, el lector tiene acceso a más “voces”.

⁶⁶ “*Between the Acts: 1941*” en *The Novels of Virginia Woolf*.

⁶⁷ “All Miss La Trobe's moments of theatrical success are fortuitous, and due to nature and music rather than to speech”.

Los momentos en que se resalta la incomprensión entre los personajes en *Entre actos* no se resuelven, ni se suspenden por un acto de reunión como en *Al faro*. El narrador describe varias situaciones que están por fuera o más allá de la percepción de los personajes y el discurso interior tiene menos espacio para desplegarse. Con esto último, en cierto modo, se pone en el mismo plano jerárquico el discurso interior y los otros discursos que participan del tránsito de la vida; ya no parece tan claro que “lo importante” sea mostrar el habla de la interioridad normalmente velada a nuestros ojos. En realidad, parece que lo más importante es mostrar cómo ese mundo interior se entrecorta permanentemente por los estímulos exteriores.

Desde otra perspectiva, MacKay afirma que Woolf encuentra un vínculo entre el gramófono y los mensajes homogenizadores (asociados al fascismo). Cuando el primer acto concluye y los espectadores se levantan de sus sitios “la música [emitida por el gramófono] cantó: ‘Nos hemos dispersado’. Gimió: ‘Nos hemos dispersado’. Se lamentó: ‘Nos hemos dispersado’, mientras desfilaban, moteando de color la hierba, por el prado y a lo largo de los senderos: ‘Nos hemos dispersado’” (Woolf *Entre actos* 96). Este sonido se repite varias veces en la obra, y parece tener el propósito de condicionar la recepción de la representación.

El mensaje homogéneo, que anuncia la dispersión, produce, por un lado, la sensación de pérdida de sentido de la palabra para nombrar esa realidad, y por otro, una incomodidad común a todos los espectadores mientras, simultáneamente, los hace sentir que esa incomodidad es una percepción individual. “Encerrados en su propio sufrimiento, los personajes están reunidos por el gramófono a causa de la irritación compartida implícita en su respuesta, no atribuida, y, por tanto, presumiblemente compartida, a la tormentosa repetición de un sonido carente de significado” (MacKay 153).⁶⁸

J. Hillis Miller en el último ensayo de *Fiction and Repetition*, llamado “*Between the Acts Repetition as Extrapolation*”, afirma que en una buena parte de la obra de Woolf (*Al faro*, *La señora Dalloway*, incluso *Orlando*), la tendencia a la dispersión se contrarresta con la afirmación de la construcción (221).⁶⁹ Sin embargo, en *Entre actos*, la obra de teatro, que es ese acto de construcción, resulta ser un fracaso, en el sentido en que no hay una completitud

⁶⁸ “Locked into their own suffering, the characters are brought together by the gramophone through the shared irritation implied by the unattributed, and thus presumably shared, response to its tormenting repetition of sound without significance”.

⁶⁹ Lo que parece sumamente razonable, pues la fiesta de la señora Dalloway llega a feliz término; Orlando recibe un premio por el poema “El Roble” (que llevaba escribiendo durante siglos); y Lily concluye su cuadro: “Con repentina intensidad, como si lo viera con toda claridad por espacio de un segundo, trazó una línea en el centro. Estaba hecho, acabado. Sí, pensó, abandonando el pincel, presa de la fatiga, he tenido mi visión” (Woolf *Al faro* 286). “With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision” (Woolf *To the Lighthouse* 320).

que triunfe frente al mundo. Sus límites son, a veces desafortunadamente, disueltos por la intervención de la realidad exterior. Los actores no son profesionales y la obra tiene bajo presupuesto⁷⁰. Ni para el público de la obra, ni para el lector de la novela, el experimento de la señorita La Trobe resulta demasiado convincente.⁷¹ Con frecuencia, se tiene la sensación de que hay algo que podría llegar a cobrar sentido, pero entonces se presenta una falla técnica o una interrupción por la equivocación de un actor y lo que se pudo haber construido se derrumba súbitamente. Además, el narrador muestra, con mucha frecuencia, cómo el público mira la representación mientras está pensando en otras cosas que no tienen nada que ver con ella.

Marlowle Miller, en “Unveiling ‘the Dialectic of Culture and Barbarism’ in British Pageantry: Virginia Woolf’s *Between the Acts*”, propone una lectura que, en cierto modo, contradice la perspectiva de Hillis Miller y la de Hermione Lee de que la obra de La Trobe resulta un fracaso. De acuerdo con Marlowle Miller, la dramaturga se inscribe en el género del *pageant*. A través de varios recursos —como la música de marcha— la dramaturga crea la expectativa en sus espectadores de que van a ver un *pageant* de naturaleza patriótica, que exaltará los valores de la cultura inglesa y legitimará las instituciones más representativas de esa cultura (el ejército y la iglesia anglicana). Sin embargo, ofrece una obra en la que se cuenta la Historia de Inglaterra sin mostrar una sola batalla, sin símbolos demasiado serios, sin un mensaje realmente claro. “Desacostumbrados a *pageants* que no afirmen lo que ya es conocido, los espectadores de La Trobe están insatisfechos. Ellos quieren conocer el mensaje, reunirse alrededor de sus valores, líderes y propósitos compartidos” (M. Miller 153)⁷².

En ese sentido, podría pensarse, La Trobe critica, al mismo tiempo, una forma artística y una forma de pensar la historia, que tienen en común cierto deseo de ser recibidas unívocamente. A esto, como lo señala MacKay, contribuye el entrecruzamiento del diálogo de la obra y las intervenciones de los personajes. El hecho de que la obra sea la de una aficionada muchas veces colabora en que el mensaje patriótico quede aún más ridiculizado (por ejemplo, cuando los actores que representaban los símbolos de la cultura inglesa olvidan sus diálogos); pero, además, hace imposible determinar con absoluta certeza si la obra es “buena”, y, en ese orden de ideas, si su aparente fracaso se debe al trabajo de la dramaturga y los actores, o al

⁷⁰ Y el narrador enfatiza en este hecho hasta la irrisión.

⁷¹ No obstante, el experimento de Woolf al incluir una obra no muy bien pensada ni muy bien ejecutada en la novela, además de cómico, es auténticamente sugestivo, ya que es una suerte de síntoma de la destrucción de la cultura asociado a la guerra.

⁷² Unaccustomed to pageants which do not affirm what is already known, La Trobe’s viewers are dissatisfied. They want to know the message, to rally around their shared values, leaders and purposes.

público que no está dispuesto a ver una obra que lo incomode y lo invite a adoptar una posición crítica.

La parte final de la obra es en la que los lectores pueden tener mayor certeza de que el efecto que tiene la puesta en escena sobre los espectadores ha sido fríamente calculado por la dramaturga. En esa escena varios personajes, de los que habían representado figuras históricas en momentos anteriores de la obra, salen provistos de espejos y comienzan a recitar alguna frase de sus papeles de forma desordenada e incompleta, de modo que esas frases pierden todo el sentido patriótico que se les pudo haber dado. Entonces dirigen los espejos hacia el público, haciendo que los espectadores queden enfrentados a sí mismos en las superficies reflectantes:

Saltaban, se estremecían, giraban. Destellando, deslumbrando, bailando, botando. Ahora el anciano Bart... se reflejaba en uno de los espejos. Ahora la señora Manresa. Aquí una nariz... Allá una falda... Luego sólo pantalones... Después, quizá una cara... ¿Nosotros? Es una crueldad. Reflejarnos tal como somos, antes de haber tenido tiempo de adoptar... Y, para colmo, sólo a trozos... Esto es lo que más deforma e irrita, y, además, es injusto a más no poder. (Woolf *Entre actos* 173)⁷³

No solo hay un choque con la propuesta estética del resto de la obra de la señorita La Trobe (ya que no se imita ningún estilo poético), sino que aún hoy en día esta escena podría presentarse como un experimento performático medianamente innovador. Los espectadores se sienten tan incómodos con los espejos —que denuncian su aspecto— que quieren alejarse de ellos, y, antes de que consigan levantarse para huir del reflejo, una voz comienza a hablar entre los matorrales. Su discurso los invita a mirarse entre sí para constatar que “todos somos iguales” y que en cada ser humano hay cosas loables y cosas censurables.

Si bien parece haber un sentido preciso al que apunta la señorita La Trobe con la escena de los espejos —de acuerdo con la lectura de Hermione Lee, que la representación implica distorsión (211)—, todos los espectadores se quedan preguntándose por su significado sin poder dar una respuesta: “la señora Swithin contempló la representación [...] ¿Qué significado tenía? [...] todos habían asistido a la representación; Isa, Giles y el señor Oliver. Cada cual, como es lógico, había visto algo diferente. Pasado otro instante, aquella obra estaría bajo el horizonte, junto con otras representaciones” (Woolf *Entre actos* 199-200). En ese orden de ideas, es posible afirmar que Woolf quiere mostrar que, como lo diría Hinnov, las obras de arte son una experiencia que permite converger en la diferencia. La interpretación que los

⁷³ “Out they leapt, jerked, skipped. Flashing, dazzling, dancing, jumping. Now old Bart...he was caught. Now Manresa. Here a nose...There a skirt...Then trousers only...Now perhaps a face...Ourself? But that 's cruel. To snap us as we are, before we've had time to assume... And only, too, in parts.... That's what's so distorting and upsetting and utterly unfair” (*Between the Acts* 214).

espectadores hagan de la obra será tan variada como son estos, y es en esta diversidad donde reside el poder transformador y revolucionario del arte.

De hecho, uno de los motivos que hacen que el experimento de La Trobe no resulte del todo convincente, es que quienes asisten a su obra esperan que esta comunique “algo” relativamente determinado, mientras que Lily parece estar pintando para sí misma (aunque, como ya lo he señalado, en homenaje al hogar veraniego de los Ramsay y, por extensión, a la señora Ramsay). La comunicación efectiva, la sensación de encuentro íntimo y auténtico con el otro, ocurre durante la epifanía que da origen al cuadro; Lily ha necesitado diez años y una gran serie de eventos emocionales e intelectuales para que pueda condensarse ese sentimiento que hace posible la visión y la conclusión del cuadro. Esto se complementa con el hecho de que los flujos de conciencia yuxtapuestos que estructuran la primera y tercera parte de *Al faro* a menudo recrean una comunicación genuina entre los personajes. Lily nunca piensa en exponer el cuadro, sino en guardarlo, posiblemente porque eso que ella esperaba —ese encuentro con el otro, esa sensación de unidad de todas las cosas del momento— ocurre **durante** el proceso de composición.

En el caso de la señorita La Trobe la comunicación va a ocurrir durante la presentación de la obra. Una representación, podría decirse, no está completa hasta que no se presenta ante un público. Por ello, desde cierto punto de vista, *Al faro* es la historia de la construcción de una obra de arte con un énfasis en lo que pasa dentro del artista en ese proceso, mientras que *Entre actos* trata sobre el efecto de la obra de arte en el público que la recibe:

el público no tenía nada que hacer. La señora Manresa sofocó un bostezo. Guardaban silencio. Contemplaban la vista, como si en uno de aquellos campos pudiera ocurrir algo que les aligerase la intolerable carga de estar sentados, en silencio, juntos. Sus mentes y sus cuerpos estaban demasiado cerca, pero no lo suficiente. No somos libres, cada uno de ellos pensaba por separado, para pensar y sentir por separado, ni siquiera para dormirse. Estamos demasiado cerca, pero no lo suficientemente cerca. (Woolf *Entre actos* 67-68)⁷⁴

La manera en que está narrado este fragmento recrea de manera precisa la sensación simultánea de uniformidad y aislamiento que produce el fascismo (que tiene no pocos ecos en la sociedad contemporánea). De manera que todos los seres humanos estamos juntos (porque funcionamos como los engranajes de una máquina) o parecemos iguales, pero nos sentimos infinitamente aislados y solos. No existe una experiencia que pueda acercarnos suficientemente

⁷⁴ “There was nothing for the audience to do. Mrs. Manresa suppressed a yawn. They were silent. They stared at the view as if something might happen in one of those fields to relieve them of the intolerable burden of sitting silent, doing nothing in company. Their minds and bodies were too close, yet not close enough. We aren’t free, each one of them felt separately to feel or think separately, nor yet to fall asleep. We’re too close; but not close enough” (*Between the Acts* 81).

los unos a los otros para hacernos sentir auténticamente reunidos. Lo paradójico del asunto, es que, en la novela de Woolf, la sensación de aislamiento es producida por una obra que busca cuestionar el discurso nacionalista que originó la Segunda Guerra mundial; la misma guerra que mantiene a las personas separadas.

La comunidad y el grupo artificial

De este modo, la novela oscila entre dos alternativas opuestas: un único discurso interior a muchas voces que no está vinculado realmente a la sensación de comunidad, y pequeños fragmentos de discursos interiores que no empatan armónicamente unos con otros, o al menos no al grado en que lo hacían en novelas como *Al faro*. La falta de comunidad entre los personajes de *Entre actos* se debe a que están obligados a ver la obra, así como están obligados a presenciar la guerra; son, en palabras de Hermione Lee, un “grupo artificial” (221) que es la imagen opuesta del grupo unido de la cena de la señora Ramsay.

Mientras los vidrios de la sala de la casa de la familia Ramsay aíslan a los invitados del turbulento exterior y entre ellos se da un momento de comunión en el que sus diferencias y descontentos mutuos se desvanecen, los espejos denuncian brutalmente la apariencia de los espectadores de la obra de la señorita La Trobe, que no sólo están incómodos, sino que están amenazados por la guerra (que aparece simbolizada por los aviones que atraviesan el cielo hacia el final de la presentación)⁷⁵. La sensación de incomodidad del público se debe a que — en lugar de borrar los límites de la personalidad de cada asistente en una experiencia compartida— los espejos están mostrando esas partes de ellos que son vistas por los demás, esas apariencias que se pueden juzgar o convertir en objeto de burla. La incomodidad, entonces, nace de sentirse expuestos, incomprendidos y profundamente solos.

La imagen de los múltiples objetos reflectantes que apuntan al público está, por otro lado, bastante lejos de la imagen del cuadro de Lily Briscoe por más fragmentario o experimental que este último pudiese ser. Mientras el marco del cuadro de Lily genera una suerte de borde que separa tajantemente su obra de la vida, los espejos toman distintas apariencias concretas de acuerdo con lo que se refleja en ellos, de manera que lo que contiene cada uno de los pequeños ‘marcos’ depende directamente de quien lo observa. La escena de los espejos, como toda la obra de la señorita La Trobe, se entremezcla con la vida. Particularmente esta escena produce preguntas e incertidumbre en los espectadores de la obra y en los lectores de la novela, y consigue unir unos a otros por este medio. El enrarecimiento a causa del efecto estético es

⁷⁵ Ambos cristales (espejos y vidrios) distorsionan la vida.

común a todos, todos pueden sentirlo, pero la forma en que opera ese enrarecimiento es particular a cada espectador:

Los sonidos de siempre resonaban en aquel cascarón: la señora Sands reavivaba el fuego; Candish cargaba la caldera. Isa había terminado con sus facturas. Sentada en el cascarón de aquella instancia, Isa veía cómo la representación popular iba desapareciendo. Las flores resplandecían antes de marchitarse. Contempló cómo resplandecían. (Woolf *Entre actos* 202-203)⁷⁶

La manera en que Isa experimenta esa influencia estética sobre la vida revela la continuidad que existe entre la forma de captar el arte y la forma de captar la naturaleza. Arte y naturaleza quedan vinculadas por el hecho de que ambas desaparecerán. El texto en inglés resulta mucho más claro en ese sentido, porque el narrador utiliza el mismo verbo (*to fade*) para describir la desaparición de la representación y el marchitarse de la flor.

Arte, naturaleza y alivio

Este pequeño fragmento se aproxima a la propuesta estética de *Nuevos poemas*, libro en el que la voz poética observa y describe objetivamente esos instantes de florecimiento de múltiples cosas de la cotidianidad que anuncian su futura desaparición. Convertir los objetos transitorios del mundo en objetos de museo, obras de arte, adquiere un nuevo sentido: no sólo permite salvarlos del paso del tiempo, sino hacerlos perceptibles. Reunir el fenómeno con el observador hace que ese fenómeno se resignifique gracias a la experiencia vital de quien observa. A la vez, este sujeto observador no volverá a entender su propia vida en la misma forma en que lo hacía antes de percibir ese fenómeno. Por ello, el arte, como experiencia capaz de alterar la forma de sentir la vida, se convierte en un modelo para aprender a percibir esa vida. Lo anterior, a la vez, implica que —en una sociedad secularizada que ha olvidado cómo relacionarse con la naturaleza, pero que anhela encontrarse en ella— el arte sea la experiencia que puede reactivar, aunque breve e imperfectamente, la sensación de unidad entre el yo y todas las cosas.

Por último, quisiera regresar sobre el hecho de que el arte y la naturaleza establecen su continuidad en el final de *Entre actos* porque ambas desaparecen. Esta novela está escrita con un optimismo que no se basa en la esperanza de que el arte se convierta en un mecanismo redentor de la vida, sino en que el arte es capaz de hacer presentir la caducidad. La Guerra, que para el momento en que se escribe y publica la novela parece interminable, también llegará a su fin. Durante la mayor parte del proceso de escritura de *Entre actos*, la vida de Woolf consiste

⁷⁶ The usual sounds reverberated through the shell; Sands making up the fire; Candish stoking the boiler. Isa had done with her bills. Sitting in the shell of the room she watched the pageant fade. The flowers flashed before they faded. She watched them flash (*Between the Acts* 252).

en recibir noticias sobre el conflicto bélico y saber que esa enorme fuerza destructiva está ahí, mientras continúa con una cotidianeidad en la que puede deleitarse con la belleza sencilla de la vida rural. La novela, entonces, parece sugerir que mientras pasa la guerra, seguirán existiendo esos momentos de entreacto en los que se podrá encontrar un alivio. La obra aficionada de la señorita La Trobe triunfa, al menos parcialmente, en el sentido en que es capaz de hacer sentir a los espectadores conectados con lo esencial (lo que para Woolf fue esencial en esa etapa de su vida): la naturaleza y la sensación de desaparición.

Elegías: ángeles, espejos que recogen su propia belleza desbordada

En *Entre actos* como en *Elegías de Duino* se presenta la imagen del espejo como metáfora del problema de la disgregación y la reunión. En la segunda *Elegía* esta imagen hace parte de la famosa descripción del ángel:

Tempranas perfecciones, vosotros, seres mimados de la creación
Serranías, enrojecidos picachos aurorales
de todo lo formado —polen de la divinidad floreciente,
articulaciones de luz , pasillos, escaleras, tronos,
espacios de esencia, escudos de fruición, tumultos
de un sentir tormentosamente entusiasmado,
y repentinamente,
cada uno, *espejo*: que recoge de nuevo la propia belleza
desbordada hacia sus propios rostros. (Rilke *Elegías de Duino* 27)⁷⁷

Aunque las imágenes que describen al ángel parecen chocar unas con otras, permiten deducir algunas de sus características centrales: la altura (crestas de todo lo creado); la capacidad de comunicar ámbitos fundamentales de la existencia (los reinos de la vida y la muerte); de relacionar en general (como las escalas y los pasadizos que interconectan un edificio); y la integridad frente a la fragilidad humana (vosotros mimados de la creación).

La forma de este poemario se adscribe a la elegía clásica adaptada por Hölderlin, en la que se busca “descubrir los elementos centrales de la vida” (Martin 305), dentro de los que se encuentra la relación de lo humano y lo divino. El ángel es la figuración poética de esa relación. De acuerdo con Fritz Martini en *Historia de la literatura alemana*, en los himnos y elegías de

⁷⁷ „Frühe Geglückte, ihr Verwöhnten der Schöpfung,
Höhenzüge, morgenrötliche Grate
aller Erschaffung, — Pollen der blühenden Gottheit,
Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne,
Räume aus Wesen, Schilde aus Wonne, Tumulte
stürmisch entzückten Gefühls und, plötzlich, einzeln,
Spiegel: die die entströmte eigene Schönheit
wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz“ (*Elegías de Duino* 26)

Hölderlin “la función del poeta es la de nombrar y celebrar a los dioses para introducir en la vida sus altas potencias” (305). Pese a que *Elegías de Duino* concibe la función del poeta de una forma análoga a la señalada por Martini —porque lo que se busca introducir en la vida son las “potencias” de la muerte—, en los versos citados la imagen del ángel no tiene ese sentido.⁷⁸

En este fragmento el ángel se describe, fundamentalmente, para contrastar con el ser humano, de manera que se experimenta una alteridad casi irreconciliable entre el hombre y el ángel. No hay que perder de vista que la descripción sigue a una advertencia de la voz poética de que los ángeles ya no se presentan como en los tiempos de Tobías —es decir, como figuras cercanas, “ya no tan terribles” (*nicht mehr furchtbar*), que ayudan o protegen a los seres humanos en su existencia terrenal— sino como un ser que “nos mataría [violentamente] nuestro propio corazón” (*erschlög uns das eigene Herz*). Por ello, en esta figuración particular no existe una introducción armónica de la divinidad en la vida del ser humano, sino más bien una manifestación de que la mera posibilidad de esa introducción representa un riesgo terrible para la existencia humana, por lo incompatible que es su pequeñez con la enormidad de lo trascendente.

El espejo es la última de esta sucesión de imágenes que intentan “pintar” las características divinas del ángel. En ella, el ángel no es un espejo que refleje algo externo a él —el ser humano, por ejemplo— sino que está vuelto sobre sí mismo: está solo y recoge su propia belleza en su semblante. La belleza de los seres humanos se va “como rocío de hierba en la mañana [...] como el calor de un plato caliente” (*Wie Tau von dem Frühgras [...] wie die Hitze von einem heißen Gericht*). La belleza del ángel mana (*entströmen*) y regresa (*wiederschöpfen zurück*) al rostro (*Antlitz*) del espejo, vuelve a reunirse después de haberse derramado. Ahora, si nos detenemos en la materialidad inmediata del símbolo, el espejo en las *Elegías* es radicalmente distinto a los espejos convencionales, como los que aparecen en *Entre actos*, ya que su belleza no pertenece a lo que se refleja en él, sino a sí mismo. El espejo tiene rostro y belleza propios, que no se diluyen como los del ser humano. Esto provee al objeto de una autonomía de la que carecen los espejos de la escena de la señorita La Trobe y de la potencia y duración de la que carecen los seres humanos en *Elegías*.

⁷⁸ En “Structural Patterns in Rilke’s «Duineser Elegien»”, Elaine E. Boney señala que, excepto por los pasajes en que se lidia con la naturaleza del ángel (como la descripción que encontramos en la segunda elegía), su aparición en el poema está asociada a la posibilidad de unidad, armonía y significado (*meaningfulness*) dentro del mundo actual. En el caso del ángel en la segunda elegía, su mención no significa la aparición de la realidad trascendente dentro de la inmanencia, porque la función de su descripción es contrastar con la insignificancia de la existencia humana, y mostrar todo lo que el ser humano no es.

El espejo, que es metáfora del ángel en la segunda *Elegía*, reúne lo que el espejo es con lo que el espejo no podría ser, de modo que se forma una imagen imposible de ver mentalmente. Rilke construye *Elegías* sobre la idea de que la experiencia humana ha sufrido un empobrecimiento que es producto de la modernidad. La visión moderna de la realidad excluye lo misterioso y lo terrible, porque no es algo que se pueda instrumentalizar. Es inútil y, a veces, directamente paralizante. Pero esa exclusión produce que se atrofien los sentidos para percibir lo misterioso y lo terrible, y, en ese sentido, la totalidad. La imposibilidad de ver mentalmente la imagen del espejo es un recurso que permite recrear poéticamente la sensación de desconcierto ante lo vasto, que prueba lo profundamente incapaz que es nuestro entendimiento.⁷⁹ La limitación fundamental del punto de vista humano para Rilke es la dificultad para reconocer las conexiones entre las distintas experiencias de la vida. “Su esfuerzo como poeta es [mostrar] a los seres humanos que lo terrible les pertenece, aunque es demasiado vasto e incomprensible para sus corazones aprendices” (Castelvedere 140).

La capacidad de transitar libremente entre la esfera de la vida y la de la muerte, atribuida al ángel, es una muestra de que su poder reside en la posibilidad de reunir los opuestos. Si aceptamos que la voz poética de *Elegías* canta como forma de imitación del actuar del ángel, podríamos llegar a la conclusión de que para Rilke la unidad a la que puede llegar el arte consiste en diluir los límites entre la vida y la muerte, la celebración y el lamento (Ospina 23). La idea de la vida y la muerte como cosas separadas, de acuerdo con Rilke, es una de esas ideas de la modernidad que empobrece la vida humana; y la aspiración a la figura del ángel —a través de la poesía— implica una suerte de salida de esa forma de percepción y conduce a la comprensión de la continuidad entre todas las cosas.

Quién, pues, si yo gritara, me oiría entre las jerarquías
de los ángeles?, y si repentinamente uno me llevara
hacia su corazón, yo me desvanecería ante su más fuerte
existencia. Porque lo bello no es más
que el inicio de lo terrible, que todavía apenas soportamos,
y lo admiramos tanto porque serenamente
Rehúsa destruirnos. Todo ángel es terrible. (Rilke *Elegías de Duino* 17)

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel

⁷⁹ Ospina Saldarriaga afirma que, en ese sentido, el espejo (el ángel) es tres cosas a la vez: el objeto reflejado, el objeto reflectante y el reflejo en sí. Para Barjau, esta imagen del espejo se relaciona con el símbolo del espejo en los *Requiem*: “El espejo nos presenta un espacio en el que no se puede entrar; en el seno del ámbito reflejado por el espejo no puede tener lugar la vida del hombre con las cosas, objeto de sus intereses concretos; es decir, reflejadas en el espejo, las cosas dejan de pertenecer al «mundo interpretado», exhiben únicamente su forma, sus relaciones —la hoz, por ejemplo, se presenta como algo que sirve para segar... pero con ella no se puede segar—, aquello, en suma, que está volcado a vivir de un modo invisible en el seno del ángel” (Barjau, 97). Las dos lecturas parecen coincidir en que la imagen del espejo es un símbolo que señala una manera más plena de comprender y, por lo tanto, expone los límites del modo de comprensión humana del mundo.

Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
 einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
 stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
 als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
 und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh,
 uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich. (Rilke *Elegías de Duino* 16)

La aproximación de lo terrible a lo bello —con la que inicia la primera *Elegía*— se basa en la posibilidad de entender el mundo no como un conjunto de fenómenos clasificables, sino como una unidad en que una cosa es imposible de separar totalmente de otra. Sin embargo, como lo señala Ospina, el movimiento de conciencia del hombre-poeta para levantarse con su corazón hacia la conciencia infinita del ángel conlleva un trabajo difícil, lento y penoso. La totalidad, como continuidad entre todas las cosas, a la que aspira *Elegías* a través de su forma, es demasiado para el aparato perceptivo humano, y por eso es violenta para él. En ese sentido, es tan importante para el poemario dirigirse hacia la totalidad, como matizar esa aspiración recalcando y recreando la dificultad para acceder a ella.⁸⁰

La mayor consecuencia formal de la conciencia poética de la dificultad de acceder a los ángeles es que las imágenes del poemario no terminan de formarse en la mente, y, además, parece que cada una fuera en una dirección distinta. La descripción del ángel citada más arriba es un claro ejemplo de ello, especialmente si se la compara con poemas como “El cuenco de rosas” de *Nuevos poemas*, en que el lector es dulcemente guiado por la voz poética en torno a la imagen central del poema que cada vez se hace más real, más tangible, más experimentable. Cuando el lector se enfrenta a la descripción del ángel de la segunda *Elegía* las imágenes lo golpean, se sobreponen en su mente, y no se puede ver nada. No hay una sola imagen que se forme por completo. La voz poética no puede guiar al lector porque también está —en algún grado— desorientada; pero, a diferencia de este, cuenta con la intuición de hacia dónde dirigirse y de qué le impide —nos impide, como seres humanos— fluir libremente en esa dirección.

Desde el comienzo del poemario (con el uso casi exclusivo de frases condicionales) la voz poética ubica al lector en un universo sin tiempo ni espacio: en el universo de la posibilidad.

⁸⁰ Una de las cosas que resulta más desconcertante a la hora de leer crítica sobre *Elegías* es que, aunque en el poema el tránsito de la lamentación a la celebración (Bermúdez-Cañete 154) sea siempre un acceso a la totalidad virtual, anhelado y no plenamente realizado, se tomen dichas intenciones poéticas como máximas filosóficas y no como fenómenos poéticos en proceso. El libro de Ospina Saldarriaga, *Pasión por la totalidad*, es una muestra de esta clase de análisis. En él el autor toma imagen por imagen de cada una de las *Elegías* y le construye una explicación que apunta a comprender esa búsqueda de totalidad que él considera el principio del poemario. De ese modo, la interpretación de cada imagen apunta a las maneras en las que se relaciona el hombre con la totalidad, de modo que *Elegías* es un medio poético que permite demostrar la idea del ser humano como “ser para la muerte” de Heidegger.

Mientras en el poema “El manzanar” de *Nuevos poemas* —a través del uso del tiempo presente y la descripción pictórica del lugar— la voz poética sitúa al lector en un ahora concreto en términos espacio-temporales, en las *Elegías* la voz poética no está en ningún sitio y aquello que comienza a cantar se presenta, únicamente, como circunstancia hipotética. Ni siquiera la acción de la voz poética (gritar) está ocurriendo en el poema, es una simple posibilidad: “¿Quién si yo gritara...”. Las imágenes del poemario no corresponden a la representación de algo que esté pasando o que haya pasado —como en la mayoría de *Nuevos poemas*— sino que alimentan y contribuyen al desarrollo del canto-meditación de la voz poética.

De ese modo, aparecen los niños, las estrellas, las muchachas, las flores, los amantes y los muertos jóvenes para introducir, matizar o complejizar el desarrollo de la meditación sobre el lugar del ser humano en el universo. La sexta *Elegía*, por ejemplo, comienza con la imagen de la higuera —inflorescencia cuyas flores se desarrollan, fecundan y devienen frutos al interior de un receptáculo— que es loada por su omisión del florecer y por su fruto “tempranamente decidido”. Esta imagen se opone a un *nosotros* para quienes “florecer nos es elogioso” y que tenemos un fruto “de tardo interior” al que “entramos delatados” (Rilke *Elegías de Duino* 63). Si nos encontráramos en uno de los poemas de la etapa plástica de Rilke la voz poética observaría la higuera, sabríamos exactamente el color de sus hojas, podríamos imaginar su apariencia de manera precisa y se nos darían algunas intuiciones de los sentidos que esa materialidad puede llegar a sugerir; pero estamos en *Elegías*: la imagen es una especie de trampolín que permite a la voz poética dar un salto y propulsarse para continuar su cavilación.

A lo largo de todo el libro, la voz poética expone su insuficiencia —la insuficiencia de *nuestra* especie— para reunir de forma comprensible y soportable las distintas cosas de la realidad y para participar de la totalidad a la que pertenece. No obstante, aunque se experimente una desorientación y, a menudo, las imágenes aparezcan como *shocks*,⁸¹ la estructura sintáctica del poemario, así como el lenguaje usado en él, son más convencionales que los de *Nuevos poemas*, de modo que, por lo general, es posible seguir el hilo de la meditación de la voz poética como si esta estuviera escrita en prosa.⁸²

Si se lee todo el libro “de corrido”, sin detenerse demasiado en las imágenes, el lector puede encontrar un proceso que inicia con el lamento de la voz poética por el estado de insignificancia humana frente a la totalidad y que concluye con la celebración de una

⁸¹ Para pensar en el problema de los shocks, resulta útil la definición de Walter Benjamin en *Sobre algunos temas en Baudelaire*. “La teoría psicoanalítica intenta entender la naturaleza del *shock* traumático «por las brechas que se abren en la defensa frente a los estímulos»” (275).

⁸² De hecho, existen varias traducciones de *Elegías* hechas completamente en prosa.

posibilidad humana de relacionarse con esa totalidad. De hecho, el tránsito del lamento a la celebración al que asistimos en *Elegías de Duino* podría reconstruirse como si se tratara de un texto argumentativo en el que las preposiciones no son lógicas sino poéticas; y, en ese sentido, no demuestran una conclusión, sino que sugieren una posibilidad. Mientras la angustia por la insuficiencia humana es el estado en que inician las *Elegías*: “lo bello no es más/ que el inicio de lo terrible, que todavía apenas soportamos,/ y lo admiramos tanto porque serenamente/ rehúsa destruirnos” (Rilke *Elegías de Duino* 17)⁸³, el momento de la celebración se presenta como un posible estado futuro: “Que **un día** yo, al final de la terrible experiencia,/ **cante** júbilo y gloria hacia los ángeles acordes!” (Rilke *Elegías de Duino* 95)⁸⁴.

Por otro lado, el motivo por el que tanto la voz poética como el lector perciben una desorientación en el mundo de las *Elegías* es que este está construido a imagen del espacio cósmico, que hace que los seres humanos experimenten crudamente su infinita pequeñez y su enorme falta de control sobre la realidad. La frecuente mención de las estrellas y constelaciones permite introducir al lector en la experiencia de lo cósmico: es la manifestación de lo inconmensurable e indescriptible en contraste con la vida humana, pero que también participa de ella.⁸⁵

Las estrellas están en la vida humana porque podemos verlas en nuestra vida cotidiana, y contrastan con lo humano porque están a una distancia gigantesca y su existencia se ha extendido por milenios. En *Elegías*, las estrellas aparecen asociadas a lo indecible (novena elegía), lo indescriptible (décima elegía), lo cambiante (sexta elegía), lo que hace parecer los grandes problemas humanos ínfimos (novena elegía) y que está, sin embargo, presente en la experiencia cotidiana (séptima y tercera elegías), por lo que, de algún modo, se parecen a los objetos más sencillos y terrestres. De hecho, en la séptima elegía la voz poética las nombra directamente como “las estrellas de la tierra” (Rilke *Elegías de Duino* 71)⁸⁶

El saber de las estrellas es una de las posibilidades de integrar lo inmanente y lo trascendente, la vida y la muerte: “¡Oh, estar muerto un día y saberlas infinitamente, todas las estrellas: pues cómo, cómo, ¡cómo olvidarlas!” (*Elegías de Duino* 71).⁸⁷ La voz poética anhela la muerte porque le permitiría conocer la infinitud de las estrellas, pero esa posibilidad de saber

⁸³ “das Schöne **ist** nichts/ als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,/ und wir bewundern es so, weil es gelassen **verschmäh**t,/ uns zu zerstören” (Rilke *Elegías de Duino* 16).

⁸⁴ “Dass ich **dereinst**, an dem Ausgang der grimmigen Einsicht,/ Jubel und Ruhm **aufsinge** zustimmenden Engeln” (Rilke *Elegías de Duino* 94).

⁸⁵ Aparecen en sus formas principales *Sterne* (estrellas), *Sternen* (estrellas), *Sternbild* (constelación) y *Gestirn* (astro) —en ese orden de frecuencia— quince veces en el libro en ocho de las diez elegías.

⁸⁶ *Die Sterne der Erde* (70).

⁸⁷ “O einst tot sein und sie wissen unendlich,/ alle die Sterne: denn wie, wie, wie sie vergessen!” (70).

(propia de la esfera de la muerte) está conectada con la dificultad para olvidarlas, que se debe a lo significativas que son durante la experiencia terrena. La relación con las estrellas ilustra ese “haber sido terreno que no parece revocable” (Rilke *Elegías de Duino* 87),⁸⁸ con el que abre la novena *Elegía*. En ese sentido, el poemario opone una reivindicación de la existencia terrena —manifiesta en el contacto con las cosas más cotidianas y simples—, al estado de desorientación y falta de sentido de la existencia humana que resulta de la intuición de que somos profundamente insignificantes, frágiles y efímeros ante lo trascendente.

Al respecto, Sheppard afirma que Rilke —que modifica radicalmente su visión de mundo de *Nuevos poemas a Elegías de Duino*— “responde a su visión heisenbergeriana del universo de posguerra intentando imponer sobre ella sus ficciones newtonianas” (586). De acuerdo con este crítico, la sintaxis y el léxico, relativamente convencionales, son la expresión de una respuesta conservadora a un estado de crisis existencial y epistemológico. Sheppard acierta cuando advierte que este libro parte de una visión más desesperanzada que *Nuevos poemas* porque, como lo mencioné antes, lo único que es, lo único que tiene verdadera presencia en el poemario, es el estado de crisis. No obstante, Sheppard parece pasar por alto que el estado de reunión con la totalidad, incluso en la décima elegía, se presenta únicamente como posibilidad, por lo que el poeta, en realidad, no está imponiendo sus ficciones newtonianas sobre la realidad heisenbergeriana. De hecho, la mención permanente de la fragilidad, pequeñez y transitoriedad de la condición humana es la prueba de que no existe una hipótesis que el poemario consiga ni quiera demostrar. Por el contrario, como lo señala Castelvèdere, *Elegías* construye “un movimiento de progresiva renuncia al deseo de saber” (143). El ciclo termina del siguiente modo:

Pero si resucitaran en nosotros los infinitos muertos,
una metáfora,
mira, señalarían quizás hacia los amentos
de la avellana deshojada, los colgantes,
o pensarían en la lluvia, que cae sobre la oscura tierra en
primavera.

Y nosotros, que pensamos en una dicha
ascendente, experimentaríamos la emoción
que casi nos sobresalta,
cuando algo feliz *cae*. (*Elegías de Duino* 105)⁸⁹

⁸⁸ “Irdisch gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar” (86).

⁸⁹ Aber erweckten sie uns, die unendlich Toten, ein Gleichnis,
siehe, sie zeigten vielleicht auf die Kätzchen der leeren
Hasel, die hängenden, oder
meinten den Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr.—

Und wir, die an steigendes Glück

La posibilidad de entender la muerte —umbral para advertir lo inconmensurable del universo— como signo de la infinita levedad humana permite conectar el estar aquí —en la existencia de las cosas simples e intrascendentes— con la experiencia de la totalidad. De ese modo, la décima elegía celebra la alternativa de entender el sumergirse en lo terreno como una forma de conectarse y de participar de esa totalidad, a la vez que sugiere una renuncia a ese anhelo de entender la totalidad. En este estado de posibilidad aún lo que nos llegara de los muertos apuntaría a lo sencillo y cotidiano, por lo que esa tendencia humana a perseguir *lo ascendente* —es decir, nuestra tendencia filosófica y religiosa— quedaría abolida cuando logremos sentir eso feliz que cae: lo que nos alcanza en nuestra experiencia más terrena.

denken, empfänden die Rührung,
die uns beinah bestürzt,
wenn ein Glückliches fällt. (Rilke *Elegías de Duino* 104). La traducción de Ossot resulta algo imprecisa en este punto, ya que, como se puede observar, en el texto original los infinitos muertos (*die unendlich Toten*) forman un inciso; por lo tanto, lo que resucitaría en nosotros no son los muertos sino “una metáfora” (*ein Gleichnis*).

Capítulo 2: La voluntad de conservación y transformación

La suspensión ficcional del efecto corrosivo del tiempo

Si bien *Orlando*, sexta novela de Virginia Woolf, y *Sonetos a Orfeo*, poemario de Rilke, son obras entre las que no se encuentran vínculos demasiado explícitos, podría decirse que estos libros tienen un lugar similar en la producción literaria de sus respectivos autores. *Orlando* y *Sonetos* están repletas de una sensación de alegría, son una celebración de la vida y la literatura; en ellas esa “angustia” —como la tendencia a la elegía—, que parece ser el núcleo de la mayor parte de los libros de Woolf y de Rilke, parece, de algún modo, superada. En *Orlando*, como lo señala Hermione Lee, el problema de representar la vida y la personalidad, que se trata también en *Las olas*, se aborda desde una perspectiva humorística (141); y en *Sonetos a Orfeo* la celebración del canto opaca la queja por la transitoriedad e impotencia de la condición humana, que domina buena parte de *Elegías de Duino*.

Alrededor de Orlando

Orlando es una novela escrita por Woolf entre 1927 y 1928. Inicialmente, ella concibió la escritura de este libro como una suerte de ‘descanso’ del enorme trabajo que le había implicado la culminación de *Al faro*. La novela narra la vida de un noble de la corte isabelina que vive durante más de trescientos años históricos, aunque parece que sólo llega a cumplir 36 años de edad biológica, y que a los treinta años (durante la Revolución Inglesa del siglo XVII) se convierte en mujer. El narrador reconstruye la biografía de Orlando a partir de diferentes fuentes. Aunque la novela juega permanentemente con el carácter camaleónico de la protagonista —para quien es tan natural adaptarse a las exigencias de la corte isabelina siendo hombre, como a los salones del siglo XVIII siendo mujer— parece que Orlando tiene algunas características que permanecen inmutables a lo largo de su vida y sus múltiples facetas: el amor por los animales y la naturaleza, y el deseo de escribir son, tal vez, las más relevantes. La novela ofrece la posibilidad de ver un escritor ‘en acción’ influido por diferentes acontecimientos históricos, dinámicas personales y modelos estilísticos a lo largo de más de trescientos años.

Aunque *Orlando* se puede enmarcar en el género biográfico (al que el narrador declara su filiación hasta la irrisión), rasgos como el proceso de evolución literaria descrito en la trama y la edad biológica que alcanza a tener la protagonista acercan el libro al género de la novela de formación o *Bildungsroman*. En *The Way of the World* Franco Moretti identifica la juventud como el material de este género literario. La juventud, afirma Moretti, es la ‘esencia’ de la modernidad: una actitud de inestabilidad, revolución permanente y mirada hacia el futuro más

que hacia el pasado (5). En ese sentido, la *Bildungsroman* se estructura a partir de la exploración de la realidad a través de la insatisfacción y la movilidad del personaje principal. Esta forma de comprender la novela de formación resulta bastante útil para aproximarse a *Orlando* porque permite interpretar la discordancia entre el tiempo histórico en que vive el protagonista y su edad biológica.

La novela está dividida en siete capítulos. En el primero, el biógrafo nos cuenta acerca de la infancia de Orlando y de su primer amor. En el segundo capítulo el biógrafo habla acerca del frenesí de Orlando por los libros y la escritura; además, narra su primera decepción como escritor y la consecuente transformación de su personalidad artística. Hacia el final del capítulo, Orlando se ve en la necesidad de salir de su casa para escapar de una enamorada molesta: entonces “hizo lo que cualquier joven habría hecho en su lugar, y fue a pedirle al rey Carlos que le enviara como embajador extraordinario a Constantinopla” (Woolf *Orlando* 111). Al comienzo del capítulo tercero, el biógrafo se lamenta por no tener información suficiente sobre la época en que Orlando desempeñó un papel importante en la vida pública de su país.⁹⁰ Estando en Constantinopla, la noche en que comienza la Revolución, Orlando se transforma en mujer, abandona la ciudad y se va con los gitanos. Debido a diferencias de opinión y costumbres, que ya amenazaban su propia vida, Orlando deja al grupo y regresa a Inglaterra.

El capítulo cuarto habla del regreso a Londres en el siglo XVIII. Orlando se dedica a cultivar amistades literarias con Alexander Pope, Addison y Swift. No obstante, estas amistades resultan ser decepcionantes y Orlando concluye que prefiere leer las obras que conversar con los señores. En este punto comienza a alternar el vestirse de hombre y de mujer, y a disfrutar el amor con ambos sexos. Además, consigue la sincera amistad de unas prostitutas, suceso que le permite al narrador contrastar *esa* realidad con la narrativa en torno a la ‘natural’ enemistad entre mujeres. El capítulo quinto abre con la descripción de la enorme transformación que supuso el cambio del siglo XVIII al XIX, en cuyo primer día ya el aire estaba enrarecido, y se anunciaba la fecundidad general de la época venidera (proliferación de las letras y los seres humanos) y el surgimiento del Imperio Británico. Durante ese período, Orlando experimenta el hastío del siglo XIX, se entrega “con absoluta sumisión al espíritu de la época y busc[a] marido” (Woolf *Orlando* 222). Finalmente, el sexto capítulo dibuja una Orlando en el siglo

⁹⁰ La justificación narrativa de esa falta de información es que todos los documentos que daban cuenta de los asuntos diplomáticos manejados por Orlando en su rol de embajador se quemaron durante la Revolución Inglesa: “Hemos hecho cuanto hemos podido por componer un magro resumen a partir de los fragmentos quemados que se conservan, pero a menudo ha sido inevitable especular, suponer y hasta echar mano de la imaginación” (112).

XX, escritora consagrada por su poema *El roble*, que se reencuentra con su marido Shelmerdine en la última página del libro.

El narrador de la novela es un biógrafo al que el lector alcanza a conocer casi tanto como conoce el objeto de su estudio; es otro personaje de la novela, uno que desestabiliza y restablece alternativamente la expectativa de leer una biografía y de leer una novela. Al respecto, Liliana Rampello anota: “el biógrafo no es voz narradora ni autor de cuanto será escrito, sino personaje entre todos los demás, un personaje sin carne, siempre agujoneado por una pregunta que pone en duda todo elemento estructurante de su palabra, hasta la irrisión, la irreverencia, la caricatura” (75). Por ejemplo, cuando el narrador comenta las circunstancias en que el protagonista se convierte en embajador de Constantinopla, formula una frase indiscutiblemente irónica (“hizo lo que cualquier joven habría hecho en su lugar, y fue a pedirle al rey Carlos que le enviara como embajador extraordinario a Constantinopla”) con la que hace saltar a la vista los privilegios de la posición social y el género de Orlando. A esto se suma la textura estilística heterogénea de la novela que combina formas distintas de discurso integradas en la voz del biógrafo-narrador. De ese modo, a veces *Orlando* es una narración de aventuras, a veces es una reflexión sociológica, estética o histórica, a veces es un relato de las dificultades del trabajo biográfico, a veces está llena de descripciones detalladísimas de los espacios y los tiempos, y a veces el biógrafo se dedica a burlarse de todos los contenidos y los estilos que ha usado en el discurso inmediatamente anterior.

Alrededor de Sonetos a Orfeo

Después del enorme trabajo, de alrededor de diez años, que le había llevado a Rilke la escritura de *Elegías de Duino*, los *Sonetos a Orfeo* se produjeron casi espontáneamente en menos de tres semanas en febrero de 1922.⁹¹ El sonetario está escrito con una voluntad estilística ambivalente. Por un lado, Rilke busca rescatar la tradición del soneto directamente desde Petrarca, “revivir una forma antigua”; y por otro, busca “hacer más dinámica una forma escrita” (Martinec “Musik und Verwandlung” 164). Si pensamos en el *Cancionero*, *Sonetos a Orfeo* tiene, al menos, un significativo vínculo temático con la obra de Petrarca, en la medida en que también trata de “esforzar la inteligencia y la fantasía en el intento de concebir, por lo menos, si no conquistar, una realidad terrenal y un reposo” (Pentimalli 35).⁹² Además, el poemario también es concebido como un espacio para experimentar el tránsito, y la lucha entre vida y muerte que

⁹¹ Llama la atención que las dos obras sobre las que trato en esta sección fueron escritas con relativa facilidad por cada uno de sus autores, y presentan una visión ciertamente optimista y juguetona del arte y de la vida.

⁹² Explicaré este punto más adelante.

ya tenía el *Cancionero*. No obstante, mientras el centro de la obra de Petrarca es la amada, este tema aparece más bien de forma marginal en *Sonetos a Orfeo*, cuyo verdadero centro es la poesía misma.

Por otro lado, Wolfgang Kayser afirma que los sonetos de este libro —a diferencia de los de *Nuevos poemas*— difícilmente podrían ser llamados de este modo, por la estructura de la rima, la variación tan significativa de la longitud y la cantidad de acentos de los versos, y, especialmente, por la falta de carácter conclusivo del último terceto. Además, agrega Martinec en su ensayo dedicado a *Sonetos a Orfeo* en *The Cambridge Companion to Rilke*, a menudo existen irregularidades métricas, combinaciones de pies y una tendencia a sustituir el yambo, pie silábico típico del soneto alemán, por el dáctilo, de modo que se acerca el soneto a la elegía (“The Sonnets to Orpheus” 106). Así, por ejemplo, el primer soneto del libro tiene un metro relativamente regular y convencional (pentámetro yámbico con rima ABAB CDDC EFG GFE)⁹³, y el último soneto de la primera parte está compuesto por tetrámetros dactílicos (aunque hay algunos versos más cortos) con rima ABAB CDDC EFE GFG. En la segunda parte del libro hay más ‘irregularidad’ métrica que en la primera: los pentámetros yámbicos se vuelven más escasos y aumenta la presencia de pies dactílicos (cuya cantidad varía entre versos del mismo soneto) y formas que tienden a un sistema de versificación tónico extremadamente “flexible”.

La elección de estas formas (*Bildungsroman* o biografía y soneto), que en la época en que Woolf y Rilke escriben ya tenían una tradición larga y estaban consolidadas, permite a los dos escritores quebrar sus convenciones sin dejar de estar parados en ellas. Asimismo, la novela y el soneto —gracias a diferentes mecanismos— permiten a Rilke y a Woolf presentar problemas y desplegar meditaciones sobre ellos. La naturaleza genérica de la novela —en cuanto dialógica, y a través de procedimientos como el de la digresión— permite al narrador reflexionar de forma libre sobre asuntos como la ropa y el sexo, o la escritura y la vida. Durante el siglo XVIII, por ejemplo, Orlando conoce a Pope y comete la, en palabras del biógrafo, insensatez de llevarlo a su casa. Al respecto, surge la siguiente reflexión:

Un hombre que puede destruir ilusiones es a un tiempo fiera y riada. Las ilusiones son al alma lo que la atmósfera a la tierra. Anulad ese aire tierno y muere la planta, palidece el color. [...] La vida es un sueño. El despertar es lo que nos mata. Quien nos quita los sueños nos quita la vida (y así hasta seis páginas si se quiere, pero el estilo es tedioso y podemos dejarlo ahí).
(Woolf *Orlando* 186-187)

⁹³ Aunque la rima pareada del primer cuarteto, de acuerdo con Kayser (en la tradición alemana) y con Domínguez Caparrós (en la tradición española), no corresponde a la forma más común de la rima en los cuartetos del soneto: ABBA.

El biógrafo construye esta pequeña reflexión sobre el peligro que representan los hombres que “pueden destruir ilusiones” para justificar su interpretación sobre los actos de Orlando; sin embargo, su discurso —que parece iniciar con cierta seriedad (hasta “desaparece el color”)— se va volviendo más y más melodramático hasta que se interrumpe de un momento a otro porque “podemos dejarlo ahí”. Por otro lado, el primer soneto de la segunda parte del poemario de Rilke carece del carácter de “desarrollo completo de un tema” característico del soneto clásico.⁹⁴ El último terceto plantea una pregunta relacionada con el resto del poema “¿Me reconoces, aire, tú que estás lleno aún de lugares, que antaño fueron míos?” (Rilke *Sonetos a Orfeo* 169)⁹⁵, pero los dos últimos versos del poema son metáforas del aire, con lo que no hay ni consecuencia ni conclusión respecto a lo planteado en ella ni en los demás versos del soneto:

¿Me reconoces, aire, tú que estás lleno aún de lugares que antaño fueron míos?
Tú, lisa corteza un día,
redondez y hoja de mis palabras. (Rilke *Elegías de Duino Los Sonetos a Orfeo* 169)⁹⁶

Para volver al carácter “alegre” de las obras de las que hablaré en la primera parte de este capítulo, es importante considerar el tercer factor que las emparenta: su dimensión ligera. *Orlando* y *Sonetos a Orfeo* se construyen como una especie de juego que permite al lector abandonar los límites de su vida común, soñar con la posibilidad de una mujer que vive trescientos años pero ha nacido hombre, y experimentar la continuidad entre vida y muerte enmarcada en el mito órfico. En sus respectivas obras, Woolf y Rilke juegan de muchas formas

⁹⁴ Al respecto, Domínguez Caparrós anota: “el soneto debe tener unidad temática y un desarrollo completo. El tema, en la forma clásica de los sonetos, debe desarrollarse en los cuartetos, y el desenlace —una reflexión o una consecuencia de lo planteado en los cuartetos— debe llegar con los tercetos” (124).

⁹⁵ Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte?

Du, einmal glatte Rinde,

Rundung und Blatt meiner Worte (Rilke *Sonette an Orpheus* 33).

⁹⁶ “Atmen, du unsichtbares Gedicht!

immerfort und das eigne

Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,

In dem ich mich rhythm mich ereigne.

Einzig welle, deren

allmähliches Meer ich bin;

sparsamstes du von allen möglichen Meeren, —

Raum gewinn.

Wieviele von diesen Stellen der Räume waren schon

innen in mir. Manche Winde

sind wie mein Sohn

Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte?

Du, einmal glatte Rinde,

Rundung und Blatt meiner Worte” (Rilke *Sonette an Orpheus* 33).

con el lector: haciéndole creer que está ante una forma del renacimiento en pleno siglo XX (el soneto), anticipando información sobre el protagonista de la “biografía” que luego no se completa, y fundando una realidad alterna en la que el tiempo pierde su acción corrosiva sobre la existencia humana, como la gravedad pierde su efecto sobre los cuerpos en el espacio.

Woolf y Rilke entienden el paso del tiempo como un fenómeno que genera un malestar existencial en la vida de los seres humanos, quienes intentan defenderse de él a través del arte. *Orlando* y *Sonetos a Orfeo* son libros en los que el lector asiste a esa victoria (totalmente ficcional, totalmente “en juego”) del arte sobre el tiempo. Cuando hablo de una victoria “en juego” me refiero a que es una que sólo se da por el pacto ficcional de las obras literarias: Orlando puede vivir trescientos años sin vérselas con la vejez o la muerte porque así lo permite la forma de la novela; Orfeo es asesinado por las ménades, pero su canto supera la muerte: ahora está en todas las cosas de la naturaleza. Es importante aclarar que ese juego está, a su vez, construido sobre la lucha entre la conservación y la transformación. En ese sentido, las obras ofrecen dos alternativas para superar la angustia derivada del paso del tiempo: la conservación como detención del tiempo, congelamiento, eternidad o atemporalidad; y la transformación como aceptación del flujo permanente e imparable de las cosas. A continuación, exploraré algunas imágenes de las obras en las que se puede encontrar la tensión entre conservación y transformación.

En “La vida y el novelista” Virginia Woolf describe su forma de entender la escritura de una novela como una labor que consta de dos procesos: recibir impresiones y recluirse en el estudio. Estos procesos se distinguen entre sí por el grado de proximidad entre el novelista y la vida. El recibir impresiones implica percibir todo cuanto ocurre en las situaciones de la realidad concreta, dejarse llevar por las sensaciones que surgen de esa experiencia e, incluso, perderse en el “tumulto y confusión de la vida”. Recluirse en el estudio, por otro lado, implica alejarse de la realidad y dejar que esas experiencias se transformen en “algo desnudo, formidable y duradero” (153). Desde el punto de vista de Woolf el simple proceso de recibir impresiones puede dar origen a una novela —“se puede hacer un libro con la espuma de la emoción” (158) y con los “métodos de la vida” (156)— pero esta novela carecería de los valores estructurantes que permiten ordenar y construir un sentido. La escritura implica un proceso de depuración, ordenamiento y fijación de impresiones y sentidos para Woolf, ya que su finalidad es producir un objeto sólido, coherente, jerarquizado y opuesto a la vida. Las impresiones, dice Woolf, se pueden someter a “procesos en cuyos méritos la vida se transforma en algo que se aguanta por sí mismo, en un milagro impersonal” (158):

El novelista debe enfrentarse con la vida, debe arriesgarse a que la vida le haga víctima de sus engaños y le desoriente, debe arrancar su tesoro a la vida, y dejar que la vida siga errabunda su camino hacia la nada. Pero, en determinado momento, ha de alejarse de la sociedad y retirarse, solo, a esa misteriosa habitación en la que su cuerpo se endurece y adquiere permanencia. (Woolf “La vida y el novelista” 159-160)

En ese sentido, la construcción de una novela es un proceso de transformación de la vida en algo que pueda durar; y, a la vez, el flujo caótico de la vida, a la que no se le puede dar sentido porque está permanentemente a punto de ahogarnos, es el motivo de esa voluntad de conservación. La escritura de un libro para Woolf conlleva, por tanto, la voluntad de hacer perdurar lo significativo de la vida, así como la voluntad de transformar la vida “en bruto” en algo “hecho”.

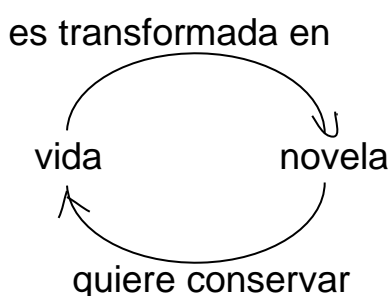


Fig. 2 Esquema sobre la relación de la vida y la novela.

Fuente: elaboración propia.

En el caso de Rilke, existe una variación significativa entre sus distintas etapas poéticas a este respecto. En la época “plástica” (la de *El libro de imágenes*, *Nuevos poemas*, etc) su concepción estaba muy próxima a la de Woolf, ya que buscaba, a través de la objetividad, emancipar las cosas de la tiranía del tiempo: “hacer cosas con la angustia, transformar la angustia en cosas que sean arrebatadas al tiempo y confiadas al espacio, es lo que trató de hacer Rilke en los *Nuevos Poemas*” (Jaccottet 52). *Elegías de Duino* y *Sonetos a Orfeo* nacen de la misma angustia, pero persiguen la posibilidad de entender que hay una continuidad entre vida y muerte. El arte es esa experiencia y ese espacio que podría revelar esa continuidad.

La gran helada y la rosa

En la segunda parte del primer capítulo de *Orlando*, su “biógrafo” le cuenta al lector la historia del primer amor del noble que tiene lugar durante la Gran Helada, un invierno especialmente frío en 1609 que tuvo grandes efectos sobre la vida en Europa. La descripción de la Gran Helada

en la novela resalta la forma en que el congelamiento del agua durante este invierno conlleva una detención de la vida:

Los campos estaban llenos de pastores, labradores, troncos de caballos y chiquillos espantapájaros, todos paralizados como por un rayo en una acción momentánea: el uno con una mano en la nariz, el otro con una botella en los labios, el otro con la piedra en alto para tirársela al cuervo que parecía disecado sobre el seto a cuatro palmos [...] Bancos de anguilas yacían en trance sin moverse, pero si su estado era de muerte o de simple animación suspensa, era un problema que intrigaba a los filósofos. (Woolf *Orlando* 33-35)

Si bien La Gran Helada, como lo comenta el biógrafo de Orlando, implicó grandes pérdidas económicas y humanas, el protagonista de la novela puede disfrutar de la belleza y la maravilla de la helada por ser noble. Así pues, su enamoramiento de Sascha, una princesa rusa, se desarrolla en una suerte de momento único, irrepetible, y en un espacio análogo a los *locus amoenus* medievales.⁹⁷ La primera imagen que recibe el lector de la princesa, y que genera en el protagonista el más hondo encanto, es la de una figura sexualmente ambigua patinando sobre el hielo; esta imagen es posible sólo gracias a que la Gran Helada congela las aguas del río Támesis. Esa gruesa capa de hielo, en que se habían convertido los cuerpos de agua, propicia, por ejemplo, que los amantes, en uno de sus encuentros más eróticos, “se [maravillen] de que el hielo no se derritiera con su calor” (*Orlando* 43). La forma en que se describe su enamoramiento, enmarcado en ese espacio de detención temporal, refuerza la ilusión de Orlando de que podría durar para siempre. Sin embargo, tanto el biógrafo como el lector (por influencia de este) son conscientes de que este deseo es una ingenuidad, y que el amorío con Sascha no tendrá el desenlace que espera el protagonista: no durará.

El amor de Sascha es un espejismo como la belleza formada por el terrible invierno, y dura tanto como el agua permanece congelada. Una vez han prometido fugarse juntos, la princesa abandona a Orlando, que sufre la primera gran desilusión de su vida. Justo en el momento en que el protagonista experimenta el desengaño, el hielo se derrite súbitamente, y surge una especie de caos de agua que el biógrafo describe del siguiente modo:

Donde durante más de tres meses hubiera un hielo macizo y de tal grosor que parecía permanente como piedra [...] corría ahora un turbión de aguas amarillas. El río había recobrado su libertad esa noche. Era como si un manantial de azufre hubiera brotado de las regiones volcánicas inferiores y reventado el hielo con una violencia que ahora barría y separaba furiosamente los muchos y enormes fragmentos. (Woolf *Orlando* 59)

El río congelado que **parecía** eterno se derrite y comienza a fluir violentamente. Esa corriente corresponde al restablecimiento del flujo del tiempo que viene con la desilusión amorosa, de modo que el manantial de azufre revienta irrevocablemente el amor como ha

⁹⁷ En el sentido en que es un espacio para el amor que se diferencia de otros espacios.

reventado el hielo; y con ello, revela su insignificancia. La detención del primer fragmento citado, asociada al hielo y al frío, es interrumpida por ese flujo caliente de la vida con sus colores amarillos. En la medida en que el desencanto de Orlando coincide con este caos —y el espacio del amor conformado gracias a la Gran Helada se extingue para siempre—, este episodio permite al lector intuir uno de los problemas fundamentales de la novela: la lucha entre la conservación y la transformación. *Orlando* juega permanentemente con la posibilidad de conservar y de transformar: Hermione Lee señala, por ejemplo, que el protagonista de la novela se convierte en mujer —que es tal vez una de las transformaciones más radicales que se puedan imaginar— pero su identidad parece conservarse; y los cambios históricos de más de tres siglos se despliegan frente al lector, mientras Orlando sigue siendo (casi) la misma (151). Esther Seligson, en su breve artículo sobre la novela “Identidad y tiempo en el *Orlando* de Virginia Woolf”, expone un punto de vista aparentemente contrario: “Woolf imagina un personaje capaz de mudar fácilmente de personalidad [...] La androginia de Orlando es un mero artificio que le «permitía recoger de una doble cosecha»”(13).

En realidad, estos puntos de vista no son tan opuestos como se podría pensar, ya que la mutabilidad a la que se refiere Seligson se debe a la multiplicidad de personajes que representa Orlando (que es como un actor), y se manifiesta a nivel de lo superficial. “Parece ser que a Orlando no le costaba gran trabajo sostener los diferentes papeles, pues cambiaba de sexo con una frecuencia que quienes sólo han vestido de una manera no son capaces de imaginar” (Woolf *Orlando* 202). Es por ello que esa mutabilidad “permite integrar diversas experiencias, que en la vida cotidiana se presentan como irreconciliables” (Seligson 14). Vestir de hombre y de mujer es una de esas experiencias aparentemente irreconciliables que atraviesa Orlando; y es, justamente, la que permite al biógrafo preguntarse por la importancia de la ropa en la formación del carácter, afirmar que la ropa es el símbolo de lo interior, y postular (como una pregunta inocente pero incisiva) el carácter performático e indeterminado del sexo en los seres humanos ¡Y todo eso en tan solo tres párrafos!⁹⁸

Esa búsqueda de reconciliación de experiencias que se presentan como opuestas en la vida se vincula a la imagen de la rosa en la constelación metafórica de Rilke. Martin W.

⁹⁸ “Hay buenos motivos para apoyar la tesis de que son las prendas las que nos usan, y no nosotros a ellas; podremos hacer que tomen la forma del brazo o del pecho, pero ellas moldean a su antojo nuestro corazón, nuestro cerebro [...] Si los dos [hombre y mujer] hubieran vestido la misma ropa, es posible que su manera de pensar hubiera sido también la misma [...] la diferencia entre los sexos es una diferencia de gran hondura. La ropa no es sino un símbolo de algo escondido muy adentro [...] Por diferentes que sean los sexos, se entremezclan. En todo ser humano hay una vacilación de un sexo al otro, y a menudo es sólo la ropa lo que mantiene la apariencia masculina o femenina, mientras que por debajo el sexo es lo contrario de lo que es por encima” (Woolf *Orlando* 172-174).

Wierschin y Fabrice Malkani reconocen esa dimensión contradictoria del símbolo de la rosa que salta a la vista en el epitafio del poeta: “Rosa, oh contradicción pura en el deleite/ de ser el sueño de nadie bajo tantos/ párpados”.⁹⁹ En el poema final de *Nuevos poemas*, “Die Rosenschale”, la imagen de la rosa también se vincula a la posibilidad de unir contrarios “en un puñado de interioridad”. La rosa en Rilke como símbolo de la contradicción implica, por un lado, “polaridad” (en términos de Wierschin) o “incompatibilidad” y, por otro, “entrelazamiento”. Es decir que la rosa es un símbolo de la unión de los contrarios que, al sintetizarse en una sola cosa, se vuelven indisociables.

En *Sonetos a Orfeo* la dimensión contradictoria de la rosa tiene que ver con que es un objeto poéticamente inagotable. En ese sentido, el carácter contradictorio que se condensa en el símbolo de la rosa tiene que ver, especialmente, con la posibilidad de ligar la transitoriedad con la perennidad.

VI

Rosa, ahora en tu trono, antiguamente
un cáliz fuiste de sencillo borde,
mas tú *para nosotros* la flor eres
innumerable, plena, objeto inagotable.

Ropaje tras ropaje en tu opulencia
pareces, junto a un cuerpo sólo brillo;
mas cada hoja al mismo tiempo evita
y niega toda vestidura.

Desde siglos nos llega tu perfume
llamándonos con sus nombres más dulces;
y es gloria de los aires de repente.

No sabemos nombrarlo, adivinamos...
Y un recuerdo regresa hacia él
que en horas de recuerdo suplicábamos. (Rilke *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*
175)¹⁰⁰

⁹⁹ “Rose, /oh reiner Widerspruch,/Lust, Niemandes Schlaf zu sein/ unter soviel Lidern” (citado en Leppmann 446).

¹⁰⁰

“VI. Sonett

Rose, du thronende, denen im Altertume
warst du ein Kelch mit einfachem Rand.
Uns aber bist du die volle zahllose Blume,
der unerschöpfliche Gegenstand.

In deinem Reichtum scheinst du wie Kleidung um Kleidung
um einen Leib aus nichts als Glanz;
aber dein einzelnes Blatt ist zugleich die Vermeidung
und die Verleugnung jedes Gewands.

El poema comienza hablando de dos formas de existencia de la rosa: en su trono (en el presente) y como un cáliz de borde sencillo (antiguamente). La palabra cáliz (*Kelch*) tanto en alemán como en español tiene (al menos) dos significados. Por un lado es una copa o vaso, y por el otro, es el conjunto de los sépalos en la flor, la parte que, de algún modo, contiene y sostiene los pétalos. Esa diferencia entre las formas de ser de la rosa está marcada por el efecto de la tradición poética sobre el objeto. Antes la rosa era solamente un cáliz, algo que, en uno u otro sentido está destinado a “contener”. Aunque el cáliz, en cuanto metáfora de la rosa, anuncia cierta dimensión sagrada, la ambigüedad entre si es una copa de sencillo borde, o una parte de la flor, hace que lo que termine resaltando más sea, justamente, el adjetivo: sencillo (*einfachem*); y ahora que la rosa ya ha sido un objeto poético reelaborado en múltiples representaciones, está como en un trono; ha adquirido, en ese orden de ideas, una suerte de estatus sagrado explícito. La metáfora del trono, por otro lado, sugiere que es un objeto “intocable”, canonizado. El proceso de acumulación de elaboraciones poéticas sobre la rosa arranca al organismo vivo de su fragilidad transitoria y lo convierte en algo capaz de perdurar.

El tercer verso del primer cuarteto “pero eres para nosotros la flor total innumerable” (*Uns aber bist du die volle zahllose Blume*) señala el carácter múltiple de la rosa, lo que la hace un “objeto inagotable” (*unerschöpfliche Gegenstand*). Ese carácter inagotable contradice, en cierto modo, la imagen de la rosa en el trono porque implica que puede ser bajada de allí para seguir suscitando sentidos. En ese orden de ideas, la rosa es, como la Gran Helada, un símbolo de detención del tiempo. Lo sagrado es, por antonomasia, algo atemporal y ahistórico. Al igual que la imagen de la Gran Helada en *Orlando*, la rosa en el trono parece que pudiera durar para siempre. No obstante, mientras la Gran Helada detiene la vida, la rosa, en cuanto objeto poético, es vida que permanece.

Las marcas temporales que le dan inicio a los tercetos “desde hace siglos” (*Seit Jahrhunderten*) y “todavía” (*Dennoch*) acentúan ese carácter cuasi eterno de la rosa como motivo poético. Hay un diálogo evidente entre los primeros versos de ambos tercetos, ya que si se lee uno seguido del otro resulta la siguiente frase: “Hace siglos que nos llama tu perfume, todavía no sabemos nombrarlo, adivinamos...” (*Seit Jahrhunderten ruft uns dein Duft. Dennoch, wir wissen ihn nicht zu nennen, raten...*). Así, repiten el motivo de la rosa como

Seit Jahrhunderten ruft uns dein Duft
 seine süßesten Namen herüber;
 plötzlich liegt er wie Ruhm in der Luft.

material poético inagotable en la medida en que parece que la tradición poética no ha hallado el modo “final” de hablar de ella (nombrarla).

Sin embargo, vistos de forma separada, los tercetos presentan ideas opuestas respecto al acto de nombrar el aroma de la Rosa. En el primero, el llamado de la rosa parece ser suficiente para hacer aparecer al aroma mágicamente en el poema: ‘vemos’ cómo el aroma de la rosa yace (*liegt*) como gloria en aire. En el segundo terceto, por el contrario, prevalece la imposibilidad de nombrarlo. Por ello, podría decirse que, en el primer terceto, el poema es una suerte de espacio privilegiado en el que nos llegan los nombres del aroma que aparece súbitamente ante nosotros (los lectores).

La aparición del aroma recuerda el final de “Hortensia azul” de *Nuevos poemas*: “Mas de pronto el azul parece renovarse/ en uno de los corimbos, y se ve/ algo conmovedoramente azul, alegrándose ante lo verde” (Rilke *Nuevos poemas* 133).¹⁰¹ Del mismo modo que la flor en “Hortensia azul”, la rosa de *Sonetos a Orfeo* participa activamente del espacio poético: de ella proviene el llamado que precede su mágica aparición en el poema. No obstante, la hortensia se dibuja con extrema claridad ante el lector: la textura de las hojas, su color y el de los pétalos. En el soneto II-VI no sabemos nada sobre el aroma más allá de que aparece ‘como’ gloria en el aire.¹⁰² De hecho, la aliteración entre las palabras estructurantes del terceto: *ruft* (llamar), *Duft* (aroma) y *Luft* (aire) —que las vincula semánticamente y produce una sensación de fluidez y transitoriedad— es el único recurso poético que permite, y únicamente por asociación (equivalencia entre las palabras), saber algo sobre las propiedades específicas del llamado, el aroma o el aire. Parece, incluso, que las tres palabras están como flotando en el medio abstracto de la indeterminación, porque aparecen en el poema sin revelar ninguna de sus características sensoriales que son, justamente, las que han convertido el aroma de la rosa y la rosa misma en un objeto poético en el marco de la tradición literaria. Pero esa aparición del aroma, que tiene la dimensión de un milagro, no cierra el poema, sino que la sucede una coda en la que se regresa al motivo de la imposibilidad de nombrar la rosa. Desde esa perspectiva, el último terceto no tiene la naturaleza conclusiva típica del soneto, así como las posibilidades de nombrar la rosa no se han agotado todavía.

De la misma manera en que existe una suerte de continuidad entre los primeros versos de los tercetos, existe una relación evidente entre los segundos: en el verso del primer terceto “con sus más dulces nombres hacia acá” (*seine süßesten Namen herüber*) el aroma nos llama

¹⁰¹ “Doch plötzlich scheint das Blau sich zu verneuen/ in einer von den Dolden; und man sieht/ ein rührend Blaues sich vor Grünen freuen” (132).

¹⁰² Con lo que se regresa a ese lugar de consagración en el que se había hecho énfasis en el primer cuarteto.

con sus nombres que llegan *hacia acá*; en el segundo verso del segundo terceto “y el recuerdo va hacia él [aroma]” (*Und Erinnerung geht zu ihm über*) es el recuerdo el que va hacia el aroma. Esa simetría entre los tercetos permite que el lector vea cómo primero el aroma de la rosa se dirige hacia nosotros a través de sus nombres y después, el recuerdo, algo nuestro, se dirige hacia el aroma. Aunque no hayamos sabido nombrar la rosa, en nuestras horas de súplica dirigimos nuestros ruegos a ese recuerdo que, en cuanto se dirige al aroma, es lo más cerca que posiblemente logremos estar de este. La indeterminación y sutileza de los elementos centrales del terceto anterior (llamar, aroma y aire) queda relativizada al contrastarse con el recuerdo, que parece aún más huidizo e inaprensible que el propio aire.

Este soneto se teje en torno al problema de la representación de la naturaleza; especialmente de la naturaleza que es motivo literario. El segundo cuarteto intenta reconstruir la imagen de la rosa a partir de un símil entre los pétalos y la ropa. El primer y el segundo verso construyen una imagen de la rosa como objeto opulento: “En tu riqueza pareces tú como vestidura tras vestidura/ en torno a un cuerpo de nada más que brillo”. Sin embargo, en el tercer y cuarto verso, cada pétalo es negación de esa metáfora: “pero cada pétalo individual es a la vez evasión/ y la negación de cada vestido”. De ese modo, parece que este cuarteto contiene el enfrentamiento de dos formas posibles de ver la rosa: como conjunto opulento (próximo a la obra de arte que tiene la oportunidad de durar) y como sencillos pétalos (próximos a la existencia orgánica y transitoria de una rosa cualquiera). Para poder pensar en la rosa como objeto poético hay que considerar su doble naturaleza: conjunto de representaciones de la tradición, que la convierten en objeto rico y sagrado, y organismo sencillo, individual y finito.¹⁰³ La poesía, en la búsqueda de conservar eso fugaz e inminentemente mortal, decidió transformar la rosa en arte y otorgarle una nueva vida. Por ello, en esta parte brilla con mayor intensidad que en el resto del poema la dimensión contradictoria de la rosa.¹⁰⁴

Esa dimensión contradictoria acerca la rosa a Orlando, el personaje de la novela de Woolf. Ambos son seres que han permanecido a lo largo de los siglos: el uno gracias a su extensísima vida, y la otra, gracias a la tradición literaria. Ambos también han sufrido transformaciones: Orlando ha pasado por una serie de decepciones vitales; la rosa ha tenido innumerables existencias individuales que son pasajeras. La experiencia de lectura de la novela implica conocer la particularidad de los avatares de Orlando, mientras en el soneto sólo se

¹⁰³ Esto se puede comprender en relación con los dos sentidos de la palabra cáliz, comentados anteriormente.

¹⁰⁴ En la medida en que “el propósito de *Sonetos a Orfeo* es reintegrar aspectos de la vida que han sido excluidos por la civilización moderna” (Martinec 97), ese carácter contradictorio de la rosa la convierte en símbolo del anhelo de integración que estructura el poemario.

menciona el hecho de que esos avatares han existido para la rosa. De este modo, Orlando, como personaje único en la tradición literaria, alude a lo particular, mientras la rosa es presentada en su dimensión general.

En su capítulo sobre la novela de Woolf, Liliana Rampello resalta la anormalidad de *Orlando* en cuanto implica hacer una biografía sobre una mujer (en una tradición literaria en que las mujeres no eran el personaje típico de la biografía), y más aún sobre una mujer que el lector no puede entender como otras mujeres, porque ha nacido hombre. En contraste, la rosa, especialmente la rosa de los sonetos II, III y VI de *Sonetos a Orfeo*, es un motivo poético de la tradición literaria de Occidente cargado de diversas interpretaciones. El tratamiento como motivo literario de la rosa permite que esta, en contraste con la rosa como elemento natural efímero, sea la “objetivación de una atemporalidad mítica” (Wiershin 219). De ese modo, como lo he señalado antes, la rosa no aparece en el poema con una sola de sus vestiduras, sino como símbolo del conjunto de todas las representaciones que se han construido de ella. Rilke renuncia a darle una forma concreta a la rosa para hacer énfasis en su eternidad, pero, paradójicamente, la transitoriedad de las máscaras de la rosa —los diferentes usos que se le han dado como imagen poética— es lo que le confiere su inmortalidad, su permanencia en la tradición literaria, y es la prueba de su inagotabilidad como tema.

Por otro lado, mientras el lector ve en fragmentos de la novela, como el citado más arriba, la especificidad de los distintos personajes de los que se viste Orlando durante su larga vida, en el soneto de la rosa no hay nada que se pueda ver. Como lo he señalado, la imagen de la rosa, en cuanto objeto “vestido” que comienza a formarse en el segundo cuarteto, se diluye una vez ha comenzado a solidificarse en la mente del lector. Esto está vinculado con la protesta que cada escritor, por su lado, está haciendo frente a lo que debe ser considerado “vida”. Woolf se pregunta por lo que vale o no la pena contar de una vida, y esa pregunta se transforma en el estilo humorístico del biógrafo-narrador que se detiene en cosas “poco relevantes” y que interrumpe una y otra vez el relato de las grandes hazañas de Orlando. Por su parte, Rilke busca construir un espacio, el espacio mítico-poético de *Sonetos a Orfeo*, en el que sea posible integrar¹⁰⁵ la muerte (y todos los elementos excluidos de la experiencia humana) a la vida.

El roble y el canto de Orfeo

¹⁰⁵ Esta integración depende de convertir en “invisibles” (en el caso de la rosa, prácticamente de forma literal) las cosas visibles del mundo.

El juego de huida del tiempo al que invitan Woolf en *Orlando* y Rilke en *Sonetos a Orfeo* es posible sólo gracias al arte. Cuando Orlando se sienta a escribir en su roble favorito, parece que el mundo se detuviera. El árbol, que por su naturaleza tiene un tiempo de vida mucho mayor al tiempo de vida de un ser humano común, es el organismo al que puede volver Orlando a lo largo de cuatrocientos años. La primera ocasión en que el roble toma verdadera importancia en la trama tiene lugar cuando Orlando conoce a Nick Greene, un famoso crítico literario y escritor del siglo XVII, algunos años después del fallecimiento de Shakespeare (1616).¹⁰⁶ Greene escribe una sátira bastante cruda de la vida de Orlando y de la obra que el joven poeta había escrito hasta entonces. Como resultado, el protagonista decide deshacerse de todo lo que ha escrito hasta ese momento (excepto su poema *El roble*) y renuncia al contacto humano. Se sienta a contemplar el árbol y “pasa el tiempo” como si no pasara en lo absoluto:

Allí volvió pues, día tras día, semana tras semana, mes tras mes, año tras año. Vio dorarse las hayas y desenroscarse los helechos tiernos; vio la hoz de la luna y después su círculo; vio... Pero probablemente el lector puede imaginarse el pasaje que debería venir a continuación, y cómo cada árbol y cada planta de los alrededores se describe primero verde, luego dorado; que nacen las lunas y se ponen los soles; que la primavera sigue al invierno y el otoño al verano; que la noche sucede al día y el día a la noche; que primero hay una tormenta y luego buen tiempo; que las cosas siguen más o menos como están durante dos o tres siglos, salvo un poquito de polvo y unas cuantas telarañas que una vieja puede barrer en media hora, conclusión que sin poderlo evitar pensamos que se podía haber alcanzado más de prisa diciendo simplemente: «Pasó el tiempo» (aquí la cantidad exacta se podría indicar entre corchetes) y no sucedió nada de nada. (Woolf *Orlando* 91)

El fragmento anterior es representativo de la forma en que el biógrafo suele estructurar su discurso, que generalmente se compone de los siguientes gestos: narración de la experiencia vital de Orlando desde el punto de vista del personaje —frecuentemente a través del discurso indirecto—, interpelaciones directas al lector en las que pretende prefigurar la manera en que este interpreta el texto, yuxtaposición de ejemplos o imágenes (muchas veces prolífica), interrupción de su discurso, interpretación del fenómeno que está narrando, puesta en duda de la idea que ha estado construyendo o de la forma en que ha estado narrando, y comentarios en los que resalta sus limitaciones intelectuales.¹⁰⁷ Todos estos gestos permiten al lector conocer la personalidad del narrador tanto (o más) que la de su protagonista. Podría decirse, entonces,

¹⁰⁶ La novela no ofrece una señal temporal concreta de este hecho, pero resulta posible deducirlo porque Greene habla de Shakespeare como si fuera un escritor contemporáneo, y porque este episodio precede al tiempo en que Orlando es embajador en Constantinopla durante el reinado de Carlos I (1625-1649).

¹⁰⁷ Este último es el único gesto que no aparece en esta cita, pero aparece con frecuencia en la novela. Ya se vio un ejemplo en la cita de la descripción de la gran helada: “pero si su estado era de muerte o de simple animación suspensa, era un problema que intrigaba a los filósofos”. Un ejemplo más claro de ese gesto discursivo se puede encontrar algunos párrafos después de la cita en que “pasa el tiempo”: “Considerándolo todo, la tarea de estimar la duración de la vida humana (de la de los animales no nos aventuramos a hablar) está más allá de nuestra capacidad, pues basta que digamos que dura siglos para que se nos recuerde que es más breve que la caída de un pétalo de rosa al suelo” (93).

que el biógrafo se parece mucho al lector del siglo XXI de la novela: se aburre fácilmente de las descripciones largas, encuentra demasiado melodramáticas algunas explicaciones y admite, permanentemente, su falta de comprensión de la vida. “En *Orlando* Virginia Woolf pasa de la novela al poema, de la realidad a la ficción, del humorismo al lirismo, de la ironía al éxtasis como si fuera el juego más fácil del mundo” (Ocampo 17-18).

La decisión formal de omitir los sucesos mientras pasa el tiempo puede leerse como una burla de la segunda parte de *Al faro*, en que el narrador describe en tercera persona todo lo que el biógrafo de *Orlando* se rehúsa a describir. En ese sentido, el roble es un organismo cuya compañía está asociada a la pérdida del efecto corrosivo del tiempo. El enorme trabajo que le toma a las señoras del servicio de *Al faro* rehabilitar la casa veraniega de los Ramsay, degradada por efecto del tiempo, es la imagen opuesta de la media hora que le tomaría a una vieja remover el polvo y telarañas resultantes del paso del tiempo en este fragmento de *Orlando*. En *Al faro* el paso del tiempo significa la degradación total de la casa, la muerte de los seres amados, la ruptura de relaciones, incluso, la guerra; mientras en *Orlando* “las cosas siguen más o menos como están”.

Woolf le da un guiño a su propia obra y se burla de la gravedad con que había abordado el paso del tiempo en ella; incluso, pareciera que el fragmento se autofagocita porque las últimas palabras — “conclusión que sin poderlo evitar pensamos que se podía haber alcanzado más de prisa diciendo simplemente: «Pasó el tiempo» (aquí la cantidad exacta se podría indicar entre corchetes) y no sucedió nada de nada”— ponen en duda la pertinencia de la descripción que se ha hecho en el resto del párrafo. Llama la atención que, mientras el narrador omnisciente es quien mira la casa de los Ramsay en ese lapso de diez años, el paso del tiempo que comienza a describirse en *Orlando* se pone en términos de la visión del protagonista.¹⁰⁸ Como lo había mencionado más arriba, cuando Rilke o Woolf usan recursos que le proporcionan objetividad al punto de vista de la representación, frecuentemente, lo hacen para enfatizar en la sensación de lo irremediamente perdido. El hecho de que aquí el narrador nos sitúe en la perspectiva de Orlando refuerza el hecho de que la transitoriedad (y la consecuente fragilidad) de la vida humana queda “superada” únicamente gracias a las leyes imaginarias que rigen la vida del protagonista.

Es importante considerar que el espacio en el que “no pasa nada de nada” pese al transcurso del tiempo es un espacio natural, no humano. El roble representa la eternidad

¹⁰⁸ Este contraste resulta, al menos, curioso, si pensamos en el problema filosófico que había ocupado el trabajo del señor Ramsay. ¿La mesa de cocina habría, efectivamente, estado ahí si nadie hubiera podido percibirla?

especialmente en contraste con la brevedad de la vida humana. Por eso, cuando Orlando se reencuentra con el roble en el último capítulo (durante el siglo XX), el biógrafo lo describe de la siguiente manera: “el árbol se había hecho más grande, más recio y más nudoso desde que Orlando lo conociera, allá por el año 1588, pero estaba aún en lo mejor de la vida” (296). Esta frase resulta particularmente iluminadora si se piensa que la relación que el protagonista establece con el árbol es similar a la que el lector establece con él. En ese orden de ideas, se podría alterar la frase de esta forma: Orlando había ‘crecido’ desde que el lector lo conociera, allá por el siglo XVI, pero estaba aún en lo mejor de la vida. Los siglos de vida que para un ser humano son, sencillamente, impensables y traerían consigo el envejecimiento y la muerte, a Orlando le pasan como si su organismo envejeciera al ritmo con el que envejece un árbol centenario.

El juego literario planteado por la autora permite abordar desde una perspectiva de risa el problema del paso del tiempo. No solamente cambia la reacción de los seres frente al transcurso de los días y los años, sino que el fenómeno parece haber cambiado radicalmente; es decir, no se trata de un punto de vista desde el cual el efecto corrosivo del tiempo anule a tal punto la existencia humana que se origine una risa amarga. Por el contrario: el tiempo en *Orlando* no está ahí para devastar y envejecer, sino *únicamente* para promover que el protagonista madure y se enriquezca con distintas experiencias.

Inmediatamente después del fragmento en que “pasa el tiempo y no sucedió nada de nada”, el biógrafo habla de la relatividad del tiempo: “Cuando un hombre ha alcanzado los treinta años, como ahora Orlando, el tiempo en que está pensando se hace desproporcionadamente largo; el tiempo en el que está actuando se hace desproporcionadamente corto” (Woolf *Orlando* 92). Aunque la discordancia entre el tiempo de la mente y el tiempo objetivo es un problema común de libros anteriores de Woolf, como *Al faro*, en *Orlando* el estilo heterogéneo de la novela permite jugar con este problema e incorporarlo a la trama como oportunidad de diversión literaria y no como suceso desafortunado.

Pero el roble en *Orlando* no es uno solo. El poema que escribe durante toda su vida, al menos la vida que conoce el lector de la biografía, es homónimo del árbol. Los dos robles son las dos cosas que perduran a lo largo de los siglos, durante toda la vida de Orlando. A comienzos del siglo XIX, ella se reencuentra con su poema y, muy en contra del sentido común, la lectura de lo que había escrito hacía ya cientos de años simboliza, desde su perspectiva, lo poco que ha cambiado:

Volvió a la primera página y leyó la fecha, 1586, escrita con su letra de adolescente. Llevaba casi trescientos años trabajando en él. Ya era hora de acabarlo. Así que empezó a mirar las hojas, mirando por encima unas y leyendo otras, saltándose partes y pensando al leer qué poco había cambiado en todos aquellos años. (Woolf *Orlando* 215)

El lector ha conocido los viajes y transformaciones del manuscrito durante páginas y páginas; sabe que el estilo de lo que sea que está escrito allí ha cambiado drásticamente a lo largo de los años; sabe lo desiguales que han sido los momentos en que Orlando se dedica a la escritura, y que ha borrado muchos más versos de los que ha dejado escritos, por lo que el comentario no deja de ser, en cierta forma, una broma. Sin embargo, el acto de la escritura implica estados emocionales muy similares en Orlando y, siempre, conlleva una suerte de detención de su existencia. Afuera sigue pasando la vida pero, ya que el proceso de escritura —como lo describe Woolf en “La vida y el novelista”— implica abandonar el flujo aturdidor de la vida y sentarse a pensar (no vivir), Orlando está congelada, muerta:

La vida, convienen todos aquellos cuya opinión merece ser consultada, es el único tema apropiado para el novelista o el biógrafo; la vida, han decidido esas mismas autoridades, no tiene absolutamente nada que ver con estarse sentado en una silla y pensar. El pensamiento y la vida son opuestos como los polos. (Woolf *Orlando* 244)

El estado de la existencia en el que entran las personas cuando están escribiendo (pensando) tiene en común con la Gran Helada la suspensión de la vida y del tiempo. No obstante, mientras la Gran Helada permite al biógrafo pintar escenas de cuento, describir el estado excepcional de cosas y narrar sucesos, la escritura no le permite hacer nada de eso. Ante los momentos en que Orlando, efectivamente, logra centrarse en el proceso de escritura, el narrador se pone a mirar por la ventana, o se queja de que su protagonista no haga algo que realmente pueda constituir un tema para su propia escritura. Ahora, desde otro punto de vista, la suspensión de la vida que es la escritura parece engendrar algo que sí está vivo. Cuando Orlando termina de escribir *El roble*, el manuscrito parece tomar vida e, incluso, exponer su deseo de ser leído: “El manuscrito, que reposaba sobre su corazón, empezó a rebullir y latir como si estuviera vivo, y [...] Orlando inclinó la cabeza y pudo descifrar lo que decía. Quería que le leyeran” (*Orlando* 249).

La estabilidad, perduración, que parece representar o evocar la imagen del roble (árbol y poema) recuerda la eternidad a la que está asociado el canto de Orfeo en el último soneto de la primera parte de *Sonetos a Orfeo*:

Pero tú, oh divino, tú sueñas hasta el fin,
acometido un día por desairadas Ménades,
sus gritos dominaste con el orden, oh hermoso,
y de las que destruyen surgió tu juego que edifica.

Ninguna destruyó tu cabeza y tu lira.
Aunque se enfurecieron y todos los guijarros
que hacia tu corazón afilados lanzaban
se ablandaban en ti y tenían oídos.

Al fin te destruyeron en sed de venganza
y en las fieras tu son y en las peñas quedó
y en las aves y árboles. Suena allí todavía.

¡Oh tú, el dios perdido! ¡Oh tú, huella sin fin!
Tan sólo porque el odio te hirió y te repartió
ahora oímos, bocas de la Naturaleza. (Rilke *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo* 164-165)¹⁰⁹

El soneto está estructurado a partir de tres marcas temporales que, cada una en un sentido distinto, indican la perennidad del canto de Orfeo: “hasta el fin” (*bis zuletzt*), “aún ahora/ todavía” (*noch jetzt*) y “ahora” (*jetzt*). La primera aparece en el primer verso del soneto y sirve para describir que Orfeo fue sonoro hasta su muerte a manos de las bacantes. La sensación que deja la imagen es que el dios continuó cantando hasta el último aliento, lo que da a su canto un sentido de resistencia. Las siguientes marcas temporales le dan un nuevo matiz a esa duración, ya que conectan la muerte de Orfeo con la posibilidad de que su canto sea eterno. *Noch jetzt'* aparece al final del primer terceto en cuyo primer verso ocurre la muerte de Orfeo a manos de las ménades. Aunque el dios haya sido destruido, su sonido permanece guardado en rocas y fieras, y puede seguir cantando en los árboles y los pájaros todavía (*noch jetzt*). El adverbio vincula el sustrato mítico (el pasado prehistórico en que Orfeo muere) con el presente (en que su canto permanece). Ese sentido se refuerza en el último terceto, donde la explicación mítica se hace totalmente explícita a través de una enunciación en presente: “solo porque las enemigas por fin te rompieron/ ahora somos los oídos y las bocas de la naturaleza”.

¹⁰⁹ Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.

Keine war da, daß sie Haupt dir und Leier zerstör.
Wie sie auch rangen und rasten, und alle die scharfen
Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,
wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör.

Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur. (Rilke *Die Sonette an Orpheus* 30)

De ese modo, únicamente esa transformación radical de Orfeo al morir es capaz de originar el canto del que *ahora* participamos, y en el que conservamos algo (un fragmento) de ese origen divino. En “Space and time in Rilke 's Orpheus Sonnets” Idris Parry afirma que “los sonetos [a Orfeo] nos recuerdan persistentemente que el pasado es presente aquí y ahora” (529). En ese sentido, la muerte de Orfeo se presenta como la oportunidad para que el canto efectúe la mayor de las transformaciones sobre la realidad: las cosas de la naturaleza se convierten en encarnaciones del canto, de modo que surge una suerte de síntesis entre la cultura y la naturaleza. Además, esa síntesis implica que algo del muerto (Orfeo) permanecerá en la tierra, de manera que se disipa el sentido último de la muerte para los vivos, que es, al fin y al cabo, el de la ausencia definitiva e irreparable.

Esa transformación, ocasionada por la muerte de Orfeo, tiene, además, efecto sobre el propio canto, que deja de ser del cantor y se convierte en sonido emitido por todos los elementos de la naturaleza. El canto de Orfeo, en ese sentido, es una suerte de metáfora de la estructura del poemario. Las imágenes de origen biográfico que integran los sonetos del libro han necesitado de una transformación poética para poder ser *más* de lo que eran como meras experiencias de una persona. Las experiencias vitales de Rilke —transmutadas en imágenes— adquieren su coherencia, significado y valor universal en esa participación de la totalidad orgánica del poemario, en el momento en que se desligan de la persona a la que pertenecían, como el canto de Orfeo se desliga de él tras su muerte y pasa a ser parte de todas las cosas de la naturaleza.

En “‘In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch’ Musik und Verwandlung in Rilkes *Sonette an Orpheus*” Thomas Martinec explica que Rilke distingue dos caras de la música: el acto performativo y la fuerza abstracta. La música como acto performativo es la experiencia sensual que se puede disfrutar en la sala de conciertos; y como fuerza abstracta es la evasión de la experiencia sensual inmediata, que conduce a una consciencia del orden de todas las cosas y la vivencia de las relaciones armónicas que rigen el universo (Paulus y Unglaub 166). En ese sentido, de forma análoga a la musicalidad de *Sonetos a Orfeo*, que evoca siempre algo que está más allá de ella misma, las experiencias personales de Rilke se vinculan a algo más allá de sí al participar del sonetario. No obstante, advierte Martinec, ya que Rilke busca la superación de la música como fenómeno sensual —y en ese sentido, el acto performativo de la música es sólo un medio para ir más allá— las experiencias del poeta, en cuanto son imágenes de lo terreno, se convierten en algo más que sí mismas en el sonetario: en algo menos personal y más universal.

Como lo he venido señalando, el canto de Orfeo tiene un enorme poder transformador, representado en la imagen del segundo cuarteto del soneto I-XXVI (arriba citado): las piedras se vuelven blandas y desarrollan oído gracias a ese poder. En el primer terceto la naturaleza se convierte en un todo coherente, lleno de afinidades, gracias a la muerte del músico, cuyo sonido (metonimia del canto) ahora está guardado en las fieras y las piedras (que son metonimia de toda la naturaleza). Orfeo puede cantar eternamente en árboles y pájaros gracias al poder transformador de su música y de su muerte. Esa transformación órfica le da un carácter sagrado a todas las cosas que participan del flujo de la vida; en ese sentido, lo terreno y lo divino se funden en una sola cosa.

Ni la destrucción literal de Orfeo, ni las diferentes épocas históricas que atraviesan a Orlando logran aniquilar la “existencia verdadera” de uno y otro. Orlando y Orfeo pueden resistir sin demasiado esfuerzo los cambios más significativos y, en ese sentido, demoleedores que puede sufrir un ser humano. Los dos, por tanto, son personajes que se acercan a lo humano pero que, de una u otra forma, no son seres humanos. Orfeo, por su lado, es elevado a la categoría de dios en el sonetario de Rilke, y Orlando es un ser humano no humano, en tanto personaje fantástico capaz de vivir una cantidad de experiencias imposibles de experimentar en una sola vida corriente.

De este modo, tanto Woolf como Rilke utilizan figuras sobrehumanas para hablar de lo humano, y de la actividad humana del arte. Los dos escritores, como lo señalé más arriba, sienten una inconformidad con aquello que se considera importante en la vida. Durante toda la novela Woolf se pregunta qué es lo realmente importante a la hora de narrar una vida. El juego literario en que nos sumerge el narrador consiste en contar una vida particular, una que vale la pena ser biografiada, sin abandonar jamás la pregunta por si debería estar contando lo que efectivamente está contando. Una biografía se construye para revelar la influencia de un ser humano particular sobre el curso de la historia, pero los sucesos recogidos por el biógrafo de Orlando desvían la atención del quehacer público y se centran en el ser íntimo. El biógrafo, a veces, hasta abandona el curso de la vida para centrarse en el proceso de escritura; y ni siquiera ese gesto queda a salvo de su cuestionamiento. El carácter bromista y caprichoso del biógrafo/narrador permite que la pregunta por lo que es realmente importante cuando se reconstruye una vida quede sin resolver. En ese sentido, lo que logra Woolf con *Orlando* está vinculado con el espíritu de la complejidad de la novela identificado por Milan Kundera en *El*

arte de la novela.¹¹⁰ En *Orlando* se vuelve relativo lo que es importante contar de una vida, así como se vuelve relativo el tiempo.

En *Sonetos a Orfeo* Rilke también está cuestionando de forma permanente lo que es importante para una vida. Mientras que la sociedad moderna interpreta la muerte como un fenómeno carente de sentido, causante de una angustia profunda y final rotundo de la vida, Rilke comprende la vida y la muerte como dos partes de lo mismo, como las dos caras de la propia existencia; o, al menos, desea comprenderlas de ese modo. Desde su perspectiva, si no se abraza la muerte como parte de la vida, la existencia humana se empobrece y se reduce. *Sonetos a Orfeo* es, en ese sentido, un intento de “mantener la vida abierta en la cara de la muerte” como lo señala Rilke en su carta a Nany von Escher de 1923. Su sonetario es una afirmación de la idea de que la muerte y la vida pueden ser un todo continuo. Al respecto, resulta bastante ilustrativo el final del último poema de *Sonetos a Orfeo*:

Y si lo terrestre te ha olvidado,
dile a la tierra callada: me deslizo.
Dile al agua veloz: soy. (Rilke *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo* 210)¹¹¹

Llama la atención la impresionante musicalidad de las palabras. Además, el paralelismo sintáctico de los dos últimos versos genera un contraste entre el ser y el fluir, la tierra y el agua, y permite que ser y flujo, tierra y agua confluyan en una sola existencia. La voz poética invita al tú a afirmar su flujo ante la tierra y su existencia ante el agua. De ese modo, se construye una suerte de yuxtaposición de contrarios que, por un lado, tiende a la síntesis (como en una correspondencia romántica), y por otro, enfatiza la enorme potencialidad de la capacidad humana de decir. Frente a la naturaleza (que puede haberlo olvidado) el ser humano aún tiene un papel: el de completarla señalando su contrario (frente a la tierra se afirma el fluir, y frente al flujo del agua, el ser). Así pues, el poemario finaliza volcado hacia lo terrestre, invitando al lector a integrarse al flujo de la naturaleza, que es transformación permanente, mientras afirma (conserva) su existencia, y completa la de la naturaleza, a través del habla. Sumergirse en el flujo temporal, en la música de los últimos versos, y seguir siendo, esa es la invitación de Rilke

¹¹⁰ En “La desprestigiada herencia de Cervantes” Kundera afirma: “Cada novela dice al lector: «Las cosas son más complicadas de lo que tú crees». Esa es la verdad eterna de la novela” (Kundera *El arte de la novela* 10).

¹¹¹

Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin. (*Sonette an Orpheus* 61).

que cierra el poemario y que expresa la dualidad entre conservación y transformación de la que hemos hablado a lo largo del capítulo.

Orlando termina con una indicación temporal precisa: “Y sonó la duodécima campanada de la medianoche: la duodécima campanada de la medianoche del jueves, once de octubre de mil novecientos veintiocho” (301).¹¹² La exactitud temporal con la que concluye la novela contrasta con la imprecisión temporal de la mayor parte de los eventos de *Orlando*. Si bien el biógrafo/narrador aporta algunas fechas exactas, como el martes 16 de junio de 1712 —día en que Orlando se pregunta ¿esto es lo que llaman vida? y es consolada por su perrita (179)—, las indicaciones temporales de la novela son imprecisas por regla general.

La indicación temporal del final tiene, entonces, un carácter claramente irónico, pero también puede ser leída como un gesto de cariño de la autora-biógrafo-narrador hacia el libro, un gesto que agudiza la sensación que surge al terminar de leer una novela. En “el narrador” Walter Benjamin explica que una de las cosas que busca el lector de la novela es calentar su vida helada al fuego de la muerte que lee (243). Esa muerte, cuando no coincide con la muerte del héroe novelesco, equivale al final de la novela. Ese final, de acuerdo con Benjamin, conlleva una sensación de completitud gracias a la cual se puede leer “el sentido de la vida” (241). Así, marcar de manera objetiva el final de la novela permite al biógrafo enfatizar el hecho de que ha reconstruido el sentido de una vida, e inscribir la significancia de esa vida en el curso de la historia.

Los amigos muertos y el anhelo allende la escritura

La aparición de los muertos

Los réquiems son composiciones que tienen el propósito de honrar a los muertos y desearles descanso a sus almas. En la medida en que provienen de un ritual de duelo, se enmarcan en la cercanía entre quien ha fallecido y quien lo llora y, en ese sentido, en un estado de cosas en que la experiencia vital gira en torno a la muerte. Las obras con cuyo análisis cerraré la presente investigación (*Las olas* de Woolf y “Réquiem por una amiga” de Rilke) tienen en común un

¹¹² La fecha escrita al final de la novela-biografía, que no había llegado aún cuando Woolf envió el manuscrito a la imprenta, coincide con la fecha de publicación del libro. Y esa “feliz coincidencia” hace posible que —aunque la vida de Orlando podría, quién sabe, no haber llegado aún a la mitad— el lector sienta que la ‘biografía’ que acaba de leer tiene un carácter total como testimonio de una vida. Además, la especificidad de la fecha ‘fija’ el episodio final de *Orlando*, en que el amado de la protagonista desciende del avión para reencontrarse con ella, de modo que ese pequeño momento brilla para siempre en la mente del lector. Por último, la fecha con la que concluye la novela ubica al lector históricamente, lo que permite que trace, voluntaria o involuntariamente, líneas mentales entre el momento descrito en la novela y otros eventos acontecidos en la misma fecha.

diseño cuyo motor es la muerte de un amigo (o una amiga). El más famoso de los cinco réquiems que Rilke escribió durante su vida —junto al “Réquiem por el conde Wolf von Kalckreuth” en 1909—, estaba dedicado a su amiga Paula Modersohn-Becker.¹¹³ Este poema tiene algunos rasgos narrativos que lo distinguen de una buena parte de los *Nuevos Poemas* y de *Elegías de Duino*. La propuesta estética que se desarrolla en él resulta interesante porque puede ser leída como un puente entre la etapa plástica de Rilke (la de la última parte del *Libro de horas*, *El libro de las imágenes*, *Nuevos Poemas*) y la etapa “madura” de su obra, la de *Elegías de Duino* y *Sonetos a Orfeo*, en que el modelo plástico se reemplaza, o, mejor, queda subordinado al modelo musical. De ahí que, como lo señalé en cada apartado sobre estas obras, las imágenes sean más “invisibles”.

En “Réquiem para una amiga” la voz poética se encuentra en una noche de penumbra junto a una vela cuando Paula, ya muerta, aparece. El poema inicia con el contraste entre los otros muertos y su amiga quien, a diferencia de los primeros, no parece haberse instalado en su estar muerta. “Solo tú, tú vuelves/ atrás, me rozas, me rodeas, *quieres*/ chocar con algo para hacerlo sonar/ y que te delate” (Rilke “Réquiem por una amiga” 17).¹¹⁴ Estos versos resultan significativos porque atribuyen la aparición de la muerta a un deseo de esta, y no a la sensación de ausencia del poeta tras la muerte de su ser querido.

Entonces, tras preguntarse por qué su amiga habrá abandonado su eternidad para regresar, el poeta se percata de que ha regresado pidiendo, de modo que le pregunta: “¿Qué imploras?” (19) e intenta adivinar lo que quiere que él haga por ella. A continuación, describe una serie de

¹¹³ Para el siguiente análisis utilicé la versión del poema que se encuentra en la edición bilingüe de Hiperión del 2008 titulada *Réquiem* que contiene otros tres réquiems escritos por Rilke además del dedicado a Paula. Por ese motivo, cuando me refiera a esta obra, lo haré entre comillas. Por otro lado, Paula Modersohn-Becker es una artista que Rilke conoció en su paso por la colonia de artistas de Worpswede. Rilke tuvo una relación estrecha con ella y con su amiga Clara Westhoff (con quien más adelante se casó). Inicialmente, Rilke pretendía a Paula, y su viaje de Worpswede a París coincidió con el compromiso de la pintora con Otto Modersohn (otro de los pintores de Worpswede). En el poema “Las muchachas”, dirigido a Paula y a Clara, Rilke invita a las muchachas a escapar del poeta (a no regalarse a él) que sólo podría verlas como objeto y desear poseerlas. En su ensayo sobre la colonia de artistas, *Worpswede* de 1900, Rilke no incluye a Paula ya que no había conocido suficientemente su obra. Sólo hasta 1905, cuando, en una visita a Worpswede, Rilke la encuentra pintando un retrato de su exesposa (Clara), se percata del enorme valor artístico de sus creaciones. En ese momento, le envía una carta a su amigo Karl von der Heyt en la que dice: “Lo más fascinante fue encontrar a la esposa de Modersohn en un estado único de desarrollo, pintando cosas [...] como nunca antes alguien había visto o pintado. En su camino personal y original ella está pintando, extraordinariamente, de forma cercana a Van Gogh, y en su dirección”. La pintora murió en 1907 por complicaciones derivadas del parto a los 31 años.

¹¹⁴ Nur du, du kehrst
zurück; du streifst mich, du gehst um, du willst
a etwas stoßen, daß es klingt von dir
und dich verrät (Rilke “Réquiem por una amiga” 16)

cosas que intentará con el propósito de responder a la súplica de la muerta: viajar, visitar reyes, sobornar sacerdotes, etc.

Pero luego, [dice la voz poética] cuando sepa mucho
miraré simplemente a los animales, para que algo
de su ligereza penetre en mis articulaciones;
tendré una breve existencia
en sus ojos que me retendrán
y se apartarán de mí despacio, tranquilos, sin juicio. (Rilke “Réquiem por una amiga” 21)

La muerte que abre la herida y hace necesaria la escritura

Desde su paso por Worpswede, una de las preocupaciones centrales de Rilke es el problema de la percepción, íntimamente ligado a la pretensión de objetividad que llegó a tener su poesía para ese entonces. Por ello, la poesía se convierte en el espacio para indagar sobre la relación entre artista-observador y objeto representado-observado. Aprender a ver es el proceso fundamental que, de acuerdo con la visión de Rilke en esta etapa, posibilitará la construcción de una poesía lo suficientemente fuerte como para poder aspirar a hacerle frente a la transitoriedad de la existencia. Lo más curioso de este principio estético es que se fundamenta en el gesto sumamente fugaz de posar la mirada sobre una cosa.

En *Nuevos poemas* hay algunos textos, como “El gato negro”,¹¹⁵ en que el objeto observado —generalmente un animal— le regresa la mirada a la voz poética. Ese regreso de la mirada está vinculado con imágenes que aluden a la posibilidad de perennidad. La clase de perennidad a la que se puede acceder gracias a la mirada consiste, sobre todo, en que ese encuentro entre observador y observado —del que la mirada es testimonio— puede propiciar la escritura poética: se puede escribir para exponer la fugacidad de la mirada y, así, sobreponerse a esa fugacidad.

Cuando Rilke escribe el réquiem para Paula, las influencias plásticas sobre su poesía acababan de llegar a su punto más alto con *Nuevos poemas*, pero su escritura ya comenzaba a dar señales del giro musical que tendrá en obras posteriores. En su forma de relacionarse con Paula es posible hallar algunas metáforas sonoras que son las primeras marcas de su poética posterior. En una correspondencia de octubre de 1900, Rilke le escribe a Paula: “Soy un eco.

¹¹⁵ Pero de pronto vuelve, como recién despierto,
su cara justo hacia la tuya:
y vuelves a encontrar, inesperadamente,
tu mirada en el ámbar de las redondas piedras
de sus ojos; allí se halla encerrada
cual insecto extinguido. (Rilke *Nuevos poemas II* 117)

Y usted era un gran sonido, cuya última sílaba repito desde entonces” (citado en Augst 626)¹¹⁶. El sonido (*Klang*) que es Paula le permite sonar al poeta, de modo que ella se convierte en una suerte de semilla de su escritura. Cuando aparece en “Réquiem por una amiga”, Paula se manifiesta también a través del sonido. En ese orden de ideas, el poema —que está recreando la voluntad de la voz poética de satisfacer los supuestos deseos del espectro que regresa al mundo de los vivos— en realidad expone un estado de insatisfacción y sufrimiento, derivado de la ausencia de la amiga como artista, pero también como persona. Paradójicamente, esa ausencia de la vida produce, de un modo u otro, que Paula reaparezca en la escritura.

Al respecto, Kelly Walsh en “The Unbearable Openness of Death” afirma que Rilke y Woolf le dan una función poética a la muerte en varias de sus obras (5). En *Las olas*, por ejemplo, se narra la vida de seis amigos (Jinny, Rhoda, Bernard, Louis, Suzanne y Neville) desde la niñez hasta la senectud, que comparten la experiencia de la muerte de un amigo llamado Percival. Esa muerte obliga a los personajes a enfrentarse al problema de vivir con la ausencia. La novela no solamente cuenta la ausencia del personaje, sino que la recrea formalmente porque Percival es el único miembro del grupo de amigos que no “habla” por sí mismo en ningún momento del libro. De hecho, es común, que en una primera lectura, el personaje ni siquiera sea notado hasta que muere. A partir de ese suceso, el discurso de los personajes —y, en alguna forma, también el curso de sus vidas— comienza a gravitar en torno a la ausencia de Percival.

La amenaza a la idea de la identidad

La inexistencia del habla de ese personaje de Woolf ayuda a iluminar el sentido que tiene la muerte de Paula para Rilke. Los seres humanos vivos se relacionan con los muertos de múltiples maneras: a través del recuerdo, del homenaje, de la evocación, etc. Una de las cosas que diferencia radicalmente esa relación de la que se establece con los seres humanos vivientes es que los muertos no pueden hablar: no pueden emitir sonidos. Al muerto le es imposible desacreditar con su actuar o su decir la forma en que es percibido por quienes lo conocieron. De hecho, “Réquiem por una amiga” se termina sin que la voz poética acabe de esclarecer qué es lo que la artista “realmente” ha regresado a pedir, o a qué se debe, verdaderamente, su regreso. La permanencia de su recuerdo, la posibilidad de seguir apareciendo en la dimensión

¹¹⁶ “I am echo. And you were a great sound, the last syllable of which I repeat ever since”. “Ich bin Echo. Und Sie waren ein großer Klang, dessen letzte Silbe ich fernher wiederhole” [Briefwechsel 18]) (citado en Augst 626).

de los vivos, implica que Paula deja de ser un sujeto completamente distinto de Rilke. Ahora sólo puede reaparecer en él.

La muerte, en ese sentido, es la experiencia que pone a flaquear la idea de la identidad como separación tajante de lo otro. Quien recuerda a los muertos, está conviviendo con ellos, pero lo hace mientras disuelve lo que los hacía distintos de sí mismo. Por eso, la muerte revela la fragilidad de la existencia humana: tras la muerte, el sujeto queda escindido en los fragmentos de recuerdo que cada persona que lo conoció guarda de él. Pero, además, el hecho de que *Las olas* y *Réquiem para una amiga* giren en torno a la muerte de —precisamente— un amigo expone, con más fuerza que la muerte de una madre o un padre, el carácter efímero de la vida humana, que es el otro fundamento de su fragilidad. Tanto la voz poética en la obra de Rilke como Bernard, en la novela de Woolf, se enfrentan a la muerte de un par; suceso que los pone de cara ante la caducidad de su propia vida.

Al respecto, vale la pena recordar la historia de Nikolaj Kusmitsch en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, novela de Rilke publicada en 1910. Este hombre era uno de los vecinos de Malte, el protagonista y autor del cuaderno de apuntes que constituye la novela. Después de haber adquirido una conciencia plena de la impresionante rapidez con la que el tiempo transcurre, Kusmitsch comenzó a tolerar cada vez menos el vertiginoso movimiento del mundo, al punto que decidió quedarse acostado en la cama por el resto de su vida. La conciencia de la temporalidad en este personaje provino de que decidió calcular cuánto tiempo de vida le quedaba; el enfrentamiento a la conciencia de la muerte le generó una angustia casi imposible de soportar. En medio de su desesperación, Kusmitsch descubrió que recitar poemas era una forma de calmarse. Ante la enorme inestabilidad del mundo, la estructura ‘fija’ del poema se le presentaba como algo permanente a lo cual aferrarse: “cuando se recita así, lentamente, un poema con la entonación monótona de las rimas, entonces hay en cierto modo una cosa estable que se puede mirar fijamente, por dentro quiero decir” (Rilke *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* 142).

El ritmo y la rima, que consisten en la repetición de estructuras y sonidos, se presentan como una manera de intentar apaciguar el terror de encontrarse de cara a la muerte. *Las olas*, que está investigando sobre ese mismo problema, más que un argumento o una acción, tiene un ritmo como armazón interno. Esa configuración en la estructura de la obra puede ser comprendida como una solución que funciona de manera similar a los poemas que recitaba Kusmitsch. El ordenamiento explícito de la realidad, la repetición, se convierten en mecanismos para sobreponerse al terror y el sinsentido que produce la caducidad de la vida.

La forma de Las olas

La novela consta de nueve interludios, que son una serie de descripciones del movimiento del sol en el cielo a lo largo de un día, que a la vez comprende todas las estaciones del año; y nueve escenas de “diálogo interior” o “soliloquios” de los personajes. Los interludios tienen varios rasgos “poéticos” especialmente en lo que a la consolidación de una suerte de “metro” y “ritmo” se refiere. En todos los interludios el “metro” consiste en cuatro elementos que se repiten: una indicación precisa de la posición del sol en el cielo, seguida de una descripción de cómo esta posición altera la forma en que se ve y se vive bajo el sol; después, se describe el canto de los pájaros, hay un espacio para imágenes variables y, finalmente, aparece una imagen de las olas rompiendo contra la playa. Como si se tratara de un poema, hay momentos en que ese “metro” se rompe; por ejemplo, la imagen de cierre del sexto interludio no es la de las olas rompiendo contra la playa, sino la de una enorme mariposa negra.¹¹⁷

La construcción de los personajes en *Las Olas*, cuya naturaleza los hace más parecidos a una imagen poética que a una persona, responde a una búsqueda explícita de simetría al interior de la novela que se concreta en un entramado de símbolos opuestos entre sí. De ese modo, ni a Jinny ni a Rhoda les gusta el espejo; a la primera porque la decapita y a la segunda porque muestra su cara de verdad. Jinny tiene cuerpo, y la imagen fundamental que la describe es la de la llama; y Rhoda no lo tiene y la describen imágenes acuáticas como la de la ninfa. Jinny no sueña; Rhoda sueña; Louis siempre está durmiendo y despertando. A su vez, la vida de Jinny, una vida basada en la sensualidad y la interacción social en ambientes urbanos, se contrapone a la vida de Susan, una vida rural, de soledad y entrega a la maternidad.

Este entramado de oposiciones responde al modo en que fue concebida la novela. Lo más difícil de leer *Las olas* es que la fuerza de su forma, de su arquitectura, se nos impone de forma tan violenta que quisiéramos poder retener todos los detalles para poder observar su completitud. El propósito de Woolf al escribir *Las olas* era componer una obra saturada (en que todo fuera significativo) que a la vez pudiera incluirlo todo, explica Herrero (161). Es un verdadero homenaje a la vida, porque el lector quisiera quedarse siempre a vivir en ella, de la misma forma en que quiere permanecer vivo, aunque sabe que la novela y la vida, eventualmente, van a terminarse.

¹¹⁷ De hecho, esta novela inicialmente iba a llamarse *The Moth*. Pero la imagen de las olas tomó más relevancia en cierto punto de la escritura. La imagen de la mariposa negra se parece a la de las olas en dos aspectos fundamentales: por un lado implica la repetición de un ciclo de la naturaleza (porque la metáfora provenía de la migración de una especie de polillas que aparecen en cierto momento del año), y por otro, un ensombrecimiento de la realidad aparente, que sugiere que lo que busca la novela es investigar los rincones menos iluminados de la experiencia humana.

De ese modo, como lo señala Bennett, “lo que [Woolf] quería con sus novelas era registrar lo que se sentía la vida para los seres vivos” (91). Esto se logra, paradójicamente, con el método opuesto al de la vida: escogiendo, ordenando, purificando, y desterrando todo elemento no significativo. El proceso se lleva a cabo a partir de algunos principios de interpretación de la vida que se convierten en principios compositivos de la novela. Posiblemente el más relevante es la idea de que los contrastes, especialmente aquellos que surgen entre los puntos de vista y decisiones de vida de las personas, son una manera efectiva de aproximarse a la complejidad de la realidad. Al respecto, dice Bernard: “Casi estoy entero ya, y qué alegre al poder exhibir todo lo que Neville desdeña en mí. Pienso, al mirar por la ventana, mientras descorro las cortinas, ‘que eso no le proporcionaría ningún placer, pero a mí me llena de alegría’. (Utilizamos a los amigos para averiguar nuestra propia estatura)” (Woolf *Las olas* 207).¹¹⁸

Como mencioné en el primer capítulo, en la parte dedicada a *Al faro*, una de las preocupaciones más grandes que le traía a Woolf la técnica de la corriente de conciencia era el solipsismo que podría generar el centrarse en una sola conciencia para estructurar todo un libro. Así, una gran parte del trabajo de la escritora consiste en la exploración de técnicas compositivas que le permitan, justamente, abandonar ese punto de vista individual. En la medida en que “*Las olas* es el resultado de llevar ciertas posiciones estéticas e ideológicas a sus consecuencias extremas” (Herrero 163), esta novela presenta una alternativa que va más allá del procedimiento de “representación pluripersonal de la conciencia” con que Woolf había conseguido burlar el solipsismo en sus obras anteriores.

Winifred Holtby lo explica del siguiente modo:

Exteriormente, sabemos muy poco sobre [los personajes] [...] Aún así, sabemos casi todo sobre ellos, pues la acción dramática no sucede en el mundo exterior del habla y la actividad, sino en el mundo subconsciente, por debajo de los pensamientos articulados o las palabras pronunciadas [...] Ahí abajo, en la cueva submarina con la que siempre están soñando los personajes de la sra. Woolf, se mueve la extraña y sutil confusión del recuerdo, la experiencia, el contacto y la imaginación, la corriente que fluye por debajo de nuestros pensamientos superficiales. (187-188)

¹¹⁸ El principio de “utilizar a los amigos para medir nuestra propia estatura” da cuenta de una voluntad de Woolf de tratar de definir la identidad a partir de la comparación entre rasgos. Lo que realmente sabemos de los personajes es la manera en que estos se oponen entre sí. En esa medida, la escritora se opone a las vías “habituales” para construir un personaje. Se resiste a contarnos de manera precisa su apariencia física y lo que hacen. Incluso sus pensamientos se subordinan a su carácter simbólico. Con esto, parece querer decirnos que esos procedimientos que típicamente permiten entender lo que es una persona están agotados o son falsos. Lo paradójico de esa búsqueda es que parece conducir a la sensación de que no existe algo a lo que realmente se le pueda llamar individualidad.

Efectivamente, el lector no conoce demasiados detalles sobre lo que comúnmente se conoce como la vida “privada” de cada personaje; pero tiene acceso a sus deseos más profundos, a sus miedos, a las imágenes simbólicas que son una metáfora de su personalidad. El primer soliloquio de Jinny, por ejemplo, ya hace referencia a la imagen de la llama cuya fluidez y sensualidad constituyen los rasgos más determinantes de su carácter: “—Veo una borla carmesí —dijo Jinny— trenzada con hilos de oro” (Woolf *Las olas* 142). Su última intervención, en el ocaso de la vida de los personajes, regresa a esta misma imagen: “—Después de nuestro fuego —dijo Jinny— no tenemos nada que guardar en el guardapelos” (321). Además, la manera en que se construyen los personajes también hace sentir el ritmo, análogo al de las olas del mar, que estructura toda la novela. En ese sentido, la escritora construye un libro que quiere revelar lo esencial de la existencia a través de una estructura de oposiciones y repeticiones que, aunque no aparezcan en la capa más superficial y, si se quiere, consciente de la experiencia, parecen ser claves maestras del funcionamiento de la vida.

La muerte que avería el aparato perceptivo

Por otro lado, la construcción simbólica y rítmica de los personajes tiene que ver con una preocupación por el problema de la percepción que Virginia Woolf comparte con Rainer María Rilke. En “Réquiem por una amiga” la voz poética elogia la capacidad de percepción de Paula como artista:

Porque Eso lo comprendías: las frutas en plenitud.
 Las ponías en fuentes ante ti
 y calculabas sus pesos con colores [...]
 Y finalmente te viste a ti misma como una fruta,
 te sacaste los vestidos, te llevaste
 ante el espejo, te sumergiste en él
 salvo la mirada; ésta quedó asombrada frente a él
 y no dijo: esa soy yo, sino: eso es [...]

Así quiero guardarte, como tú
 te colocabas en el espejo, en lo profundo de él
 y lejos de todo. ¿Por qué vuelves distinta? (Rilke “Réquiem por una amiga” 23).¹¹⁹

¹¹⁹ Denn Das verstandest du: die vollen Früchte.
 Die legtest du auf Schalen vor dich hin
 Und wogst mit Farben ihre Schwere auf. [...]
 Und sahst dich selbst zuletzt wie eine Frucht,
 Nahmst dich heraus aus deinem Kleidern, trugst
 Dich von den Spiegel, ließest dich hinein
 Bis auf den Schauen; das blieb groß davor
 Und sagte nicht: das bin ich; nein: dies ist. [...]

Este fragmento del poema resulta sumamente ilustrativo para comprender hasta qué punto el réquiem expone un estado intermedio entre la etapa plástica y la etapa de influencia musical. Los primeros versos muestran lo que, en ese entonces, él considera debería hacer el artista: acercarse objetivamente a lo representado, medir con los materiales del arte la particularidad del objeto para poder entenderlo, y mantenerse separado de él; aún más si el objeto es él mismo. La forma de representación pictórica que Rilke quiere usar como modelo en esta etapa está caracterizada por su capacidad para exponer el sentido profundo del objeto gracias a una representación precisa de su apariencia. La voz poética expresa el deseo de guardar a su amiga de la misma forma en que ella se había guardado a sí misma cuando se autorretrató frente al espejo, con lo que señala dos cosas: que Paula es uno de esos objetos amados que vale la pena representar, y que el mejor modelo para representar a Paula es el que ella misma había logrado. De acuerdo con Rilke, una parte del mérito de Paula en su autorretrato es su capacidad para separarse de sí misma, y construir una cosa completamente diferenciada de sí a partir de esa separación.¹²⁰

Con la pregunta que sucede a la exposición de ese deseo (¿Por qué vuelves distinta?) Rilke manifiesta la imposibilidad de imitar el gesto de Paul. Ahora no puede verla por lo que es, ni decir en su poema: “esto es”, porque lo que su amiga había sido en vida, como artista y como persona, es muy difícil de separar del destino que le tocó en suerte (morir por complicaciones del parto) y de la percepción del poeta sobre ese destino (que esa no esa no debería ser la forma de morir de una artista). ¿Cómo percibir y representar a una persona que ha fallecido de manera objetiva si nunca dejará de estar mezclada con las impresiones de quien la recuerda? ¿Cómo decir “eso es” sin que se escape un “así no es como tú deberías haber terminado”? ¿Cómo observar esa ausencia? En el poema se plasma el deseo de ver a la muerta, pero nunca se consigue afirmar nada sobre ella: su deceso, y el consecuente anhelo de su presencia, obstruye la posibilidad de objetividad en la escritura:

So will ich dich behalten, wie du dich
hinstelltest in den Spiegel, tief hinein
Und fort von allem. Warum kommst du anders? (Rilke “Réquiem para una amiga” 22).

¹²⁰ Anja Hänsch asegura que Rilke se equivoca con esta interpretación de la obra de Paula, especialmente, en cuanto a *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag* en la que, según la autora: “ella parece expresar exactamente lo opuesto de lo que Rilke ve en la imagen. Modersohn-Becker, de hecho, dice ‘esto soy’ y hace de un embarazo potencial una parte de su ser artístico”. “She seems to express the exact opposite of what Rilke saw in the picture. Modersohn-Becker actually says ‘that’s me’ and she makes a potential pregnancy part of her (artistic) self” (Hänsch 442). La traducción es mía. Por otro lado, lo anterior se debe a que, en el cuadro del que habla Hänsch, Paula se pintó en embarazo sin haberlo estado nunca hasta ese momento, por lo que, dice ella, la representación que construye la artista trasciende su apariencia de ese entonces.

Mira esa rosa en mi escritorio;
 ¿no es la luz en torno a ella igual de tímida
 que sobre ti? Tampoco ella debería estar aquí.
 Afuera en el jardín, sin mezclarse conmigo,
 debía haberse quedado o desaparecer...
 ahora perdura así: ¿qué le va a ella mi consciencia? (Rilke “Réquiem para una amiga” 25)¹²¹

En esta sección la voz poética compara la presencia de su amiga con la de una rosa en su escritorio. Así como la rosa pertenece, en realidad, al jardín y no al escritorio, la artista pertenece al mundo de los muertos, no al de los vivos. Al señalar que Paula, como la rosa, debería estar separada de su “yo”, parece revelar, entre las grietas de su discurso, que el regreso de la muerta es una manifestación de su incapacidad para separarse de ella, para lidiar con esa ausencia.

Como aprender a ver implica concebir al objeto como algo completamente distinto del observador, el hecho de que ahora la rosa se presente fusionada con la consciencia de la voz poética implica que el principio sobre el que estaba construida esa visión del quehacer artístico se ve amenazado en sus cimientos. Bernard, el personaje de la novela de Woolf, advierte un efecto similar sobre él a raíz de la muerte de Percival: “Lo que sobresalta, lo inesperado, aquello de lo que no sabemos dar cuenta, lo que convierte la simetría en un sinsentido: todo eso me viene a la cabeza cuando pienso en él. Se desencaja el aparatito de observación” (Woolf *Las olas* 328).¹²²

Ese desajuste, sugiere Bernard, es un resultado de lo incomprensible que resulta que los amigos, personas para las que se había imaginado un futuro, mueran antes de lo esperado. Esa sensación se agudiza aún más, es posible deducir, cuando se trata de un futuro marcado por cierta forma de grandeza: la grandeza de Percival que “En torno a los cuarenta habría asustado a los poderosos”(328), la grandeza de los cuadros que habría pintado Paula, o la muerte “más propia de una artista” que pudo haber tenido.

La enemistad entre la vida y el arte

¹²¹ Sieh diese Rose an auf meinem Schreibtisch;
 ist nicht das Licht um sie genau so zaghaft
 wir über dir: sie dürfte auch nicht hier sein.
 Im Garten draußen, unvermischt mit mir,
 hatte sie bleiben müssen oder hingehn, —
 nun währt sie so: was ist ihr mein Bewußstein? (24)

En el poema original resulta claro que la que no debería estar es la (*sie*) rosa, y no su luz (*das*), por el artículo utilizado.

¹²² What is startling, what is unexpected, what we cannot account for, what turns symmetry to nonsense —that comes suddenly to my mind, thinking of him. The little apparatus of observation is unhinged” (Woolf *The Waves* 162).

En esa medida, tanto Rilke como Woolf hallan en esa experiencia un límite para el gesto de la visión, a través del que se le otorga sentido a la vida en *Al faro* y *Nuevos poemas*. Aunque el poeta **quiera** enfrentarse al recuerdo de su amiga muerta en la misma forma en que se enfrenta a un encaje o una pelota, descubre que no puede hacerlo: “siento tu suerte y no sé darle un nombre” (Rilke *Réquiem para una amiga* 25). El Réquiem, de hecho, termina con una solicitud de ayuda a la muerta para la continuación de la propia tarea artística.

Porque en alguna parte hay una vieja
 enemistad entre la vida y el trabajo grandioso.
 Para que yo la comprenda y la diga: ayúdame (Rilke “Réquiem para una amiga” 39) ¹²³

Estos versos condensan el problema central del poema: la enemistad que experimenta el poeta entre sus percepciones personales, y el anhelo de construir algo objetivo, que pueda tener validez universal.¹²⁴ De acuerdo con Rilke, en una carta a Hugo Heller, “ya que ella [Paula] es física hasta lo más hondo de su alma y está destinada a dar a luz hijos de carne y hueso, algo como una completa transformación de todos sus órganos debe tener lugar para poder alcanzar una verdadera fecundidad del alma” (citado en Gass “Rilke and the Requiems” 931). En consecuencia, la enemistad entre la vida y el trabajo grandioso es particularmente “visible” en ella.

La muerte de Paula es una muestra de cómo los sucesos de la vida pueden truncar una carrera artística. El fallecimiento de la pintora va en contra de lo que Rilke hubiera querido para ella porque, desde su perspectiva, no es coherente con su tarea vital: el arte. Esa muerte parece mostrarle a la voz poética la fragilidad de su propia existencia. Si su amiga, que sabía tan bien cómo mirar y pintar las frutas, murió a causa de algo tan —desde el punto de vista de Rilke— ajeno al trabajo artístico como un parto, él también corre el riesgo de que su trabajo artístico se vea interrumpido y frustrado por una muerte inesperada, frente a la que el arte no tendría nada que hacer. Al respecto, Kate Walsh afirma: “las elegías de Rilke y Woolf hacen énfasis en el deseo humano de rescate (*recovery*) y transcendencia (*full-presence*), mientras son una prueba de que el arte no puede vencer la muerte” (2).

Esta afirmación de Walsh es particularmente acertada para pensar en las propuestas estéticas de *Las olas*, los *Réquiems* y *Elegías de Duino*. En el caso de *Sonetos a Orfeo* y *Orlando* existe una inversión de esta poética, en la medida en que construyen realidades en que

¹²³Denn irgendwo ist eine alte Feindschaft
 zwischen dem Leben und der großen Arbeit.
 Daß ich sie einseh und sie sage: hilf mir.

¹²⁴ The fate that I tried to tell of and to lament in the Requiem is perhaps the essential conflict of the artist: the opposition and contradiction between objective and personal enjoyment of the world. (citado en Gass “Rilke and the Requiems” 931).

la victoria final parece ser del arte y no de la muerte. La celebración de la vida y del poder redentor del arte que constituye el núcleo de esas obras se produce en un marco dentro del cual o no hay muerte (*Orlando*) o la muerte no significa una pérdida irreparable (*Sonetos a Orfeo*). Por ello, es posible afirmar que hay una evasión deliberada —que se manifiesta a nivel formal— del golpe de la muerte y de la pérdida de sentido de la vida, como del arte, de cara a ese golpe.

Paula como sinécdoque

Ahora, como venía diciendo, la enemistad entre vida y trabajo grandioso constituye el tema central de “Réquiem para una amiga”. El poema consiste en imágenes y pensamientos que permiten, justamente, comprender y decir esa contradicción entre vida y arte. En el poema, Paula Modersohn-Becker se convierte en una figura, un motivo poético, un símbolo casi, de esa guerra entre el trabajo y la vida. Como símbolo, la Paula del réquiem ha trascendido su dimensión individual y está en camino de convertirse en algo “objetivo”. El proceso mediante el cual esto ocurre es sinecdótico. La figura de Paula está escindida entre la mujer y la artista; como mujer es representante de la muerte por el parto, y como artista es representante del trabajo sin pausa. Cuando se dice “tú” en el poema Rilke llama, no solamente a su amiga, sino a todas esas artistas que él, en cierto modo, quisiera salvar de una muerte como la de ella.

Los siguientes versos, que pertenecen a la parte del *Réquiem* en que la voz poética promete acciones de diversa naturaleza para atender a la súplica de la muerta, resultan ilustrativos para comprender este problema:

Haré que los jardineros me nombren
muchas flores, para que en los fragmentos
de sus hermosos nombres propios, yo traiga
un resto de sus cien perfumes. (Rilke “Réquiem para una amiga” 21 y 23) ¹²⁵

Este fragmento, que recuerda bastante al soneto dedicado a la rosa en *Sonetos a Orfeo* del que hablé más arriba, expresa una aspiración por una destilación de la multiplicidad de los fenómenos sensibles que puede ser entendida como sinécdoque. La voz poética tiene la intención de traer un resto de los cien perfumes de las flores de los fragmentos de los nombres que le dirán los jardineros. Ese resto (*Rest*) que puede hallarse en los nombres usados para hacer referencia a las flores es un solo resto, que evoca lo plural, lo universal. Llama la atención

¹²⁵ Ich will mir von der Gärtnern viele Blumen
hersagen lassen, daß ich in den Scherben
der schönen Eigennamen einen Rest
herüberbringe von den hundert Düften. (Rilke “Réquiem para una amiga” 20 y 22)

que ese resto de perfume floral, que evoca una diversidad de perfumes florales, provendría de los nombres de las flores, y no de los nombres de los olores.

Ese detalle permite advertir la manera en la que opera la confianza en el lenguaje de Rainer María Rilke. Para él, los nombres de las cosas crean la posibilidad de captar alguna parte de su realidad sensible; el lenguaje no es un medio que permita acceder fácilmente a la realidad, sino una presencia en cuyos fragmentos se puede hallar algo de esa realidad. Así, la voz poética parece estar en búsqueda de una parte que pueda evocar el todo. Para que ese mecanismo funcione, lo particular tiene que quedar excluido en sus detalles. En ese orden de ideas, al transformar a Paula Modersohn-Becker en material poético, Rilke le ‘arranca’ su individualidad para convertirla en símbolo de lo general, en un tránsito de lo personal a lo impersonal, de lo individual a lo objetivo (gracias a una transformación muy similar a la que experimenta Orfeo en los *Sonetos*). De hecho, cuando señala al esposo de Paula como culpable de su muerte, hace explícito que no lo acusa específicamente a él, sino a la figura general del varón.

Las limitaciones del arte, las limitaciones de la escritura

La imagen del resto de los cien olores de las flores recuerda el propósito compositivo de *Las olas* en cuanto “todo saturado”. En “Réquiem para una amiga” Rilke anuncia su deseo de extraer el jugo primordial de la vida, y Woolf construye *Las olas* con ese objetivo. En este sentido, el problema que las dos primeras obras de este capítulo trataban “¿Qué vale la pena representar de una vida?” toma la máxima gravedad en las últimas obras y se convierte en un “¿Qué vale la pena representar de una vida de cara a la muerte?”. El último capítulo de *Las olas* inicia con Bernard dentro de un bar, en el que se ha encontrado con un extraño, un “tú”, a quien le anuncia que va a explicarle el sentido de su vida. Entonces, inicia una suerte de resumen de las historias de los seis personajes cuya voz ha conocido el lector a lo largo de la novela, y la de Percival. Al tratar de hacer esa reconstrucción, comienza a crecer una sensación de que ese sentido de la vida que el personaje quería explicar es terriblemente inaprensible. A medida que avanza el monólogo, parece incluso, que podría no existir en lo absoluto.

Bernard se encuentra con dos obstáculos fundamentales para exponer el sentido de su vida; el primero, es que eso que se podría llamar “su vida” separada de otras vidas no es algo con una existencia real. Su identidad es completamente indisociable de la de sus amigos. Él había sentido el beso de Jinny en la nuca de Bernard, la caída de Percival y el viento en la cara de Rhoda cuando terminó con su vida. Para poder contarse a sí mismo, necesitaba contar también

las vidas de sus amigos. El segundo obstáculo es que todo lo que Bernard había hecho durante su vida era escribir frases para cada ocasión, y, en el momento en que quiere usarlas para explicar el sentido de su vida, esas frases no le sirven para hablar de lo esencial:

¿Qué frase describe a la luna? ¿Con qué nombre tenemos que llamar a la muerte? ¿Y cuál es la frase para el amor? No lo sé. Necesito un lenguaje elemental como el de los amantes, palabras sencillas como las que usan los niños cuando entran en una habitación y se encuentran con su madre cosiendo, y cogen un retal de lana luminosa, una pluma, un hilo de cretona. Necesito un alarido, un grito. (Woolf *Las olas* 369)

El lenguaje escrito, en el que Bernard se había ejercitado toda su vida, no le permite acceder ni a la naturaleza, ni a la muerte, ni al amor, que son, probablemente, las tres dimensiones en las que se podría resumir la experiencia humana, y los tres temas generales de la literatura. Por consiguiente, se ve en la necesidad de evocar algo por fuera de ese lenguaje: “un alarido, un grito”. Kate Walsh afirma que el lenguaje es insuficiente para Rilke y Woolf porque no puede vencer la muerte ni expresar cabalmente el sentimiento de pérdida. Sin embargo, esa insuficiencia parece aplicar también para la naturaleza —por eso no se sabe con qué frase describir la luna, ni se ha podido terminar de nombrar a la rosa— y para el amor. La incapacidad del lenguaje para tratar el duelo y la pérdida simplemente revela con más claridad su naturaleza limitada para todo lo demás. Lo más interesante de esa insuficiencia del lenguaje es que manifiesta lo complejas que en realidad son las cosas más cotidianas. La luna se vuelve más que el satélite de la tierra cuando se expresa incertidumbre sobre si existe una combinación de palabras que verdaderamente pueda describirla.

La novela concluye con el personaje enfrentándose vehementemente a la muerte en un gesto que puede comprenderse como análogo al gesto de la escritura en los autores de los que me ocupé en este trabajo. Rilke y Woolf saben que el lenguaje está limitado para investigar en la sustancia profunda de lo real, pero lo intentan de todos modos. El gesto de Bernard, Rilke y Woolf es muy poderoso porque expone descarnadamente la fragilidad e insignificancia humana, mientras reivindica esa fragilidad.

El grito con el que abre *Elegías de Duino* parece partir de un punto en que la urgencia por acceder a lo trascendente, a través del lenguaje, conduce a ese gesto que roza las fibras de lo irracional y lo extra-humano. A lo largo del poemario —que nace de esa proyección hacia los ángeles, símbolos de toda la realidad más allá de la experiencia concreta— la voz poética parece descubrir que lo trascendente la excede de tal manera que nunca podrá aproximársele. El final de *Elegías de Duino*, que parece ser tan esperanzador (“Y nosotros, que pensamos en una

dicha/ *ascendente*, experimentaríamos la emoción/ que casi nos sobresalta,/ cuando algo feliz *cae*”)¹²⁶ da cuenta de una renuncia al deseo de conocer a través del lenguaje. No se puede entender la naturaleza de lo que trasciende la experiencia concreta. Solo se puede, hipotéticamente, intuir su existencia a través de la emoción que produce captar los restos de eso trascendente en lo que cae, en las cosas más elementales de la experiencia terrena. La escritura, de ese modo, no puede sobreponerse a la fragilidad de la vida humana pero sí puede representar y expresar esa fragilidad y el deseo humano de sobreponerse a ella.

Tanto *Las olas* como *Elegías de Duino* concluyen con un gesto al que se le podría llamar “a pesar de”; a pesar de que Bernard entiende que la muerte es ineludible, se enfrenta a ella; a pesar de que la voz poética de *Elegías* sabe que jamás comprenderá la naturaleza de lo trascendente enuncia su deseo de que llegue el momento en que pueda captar algo de ello en su experiencia concreta. En esa medida, las dos obras muestran hasta qué punto el arte es inútil en la praxis vital: no se puede transitar con más armonía un duelo por escribir o por leer una obra literaria; no se puede dar respuesta a las incógnitas que se encuentran fuera del alcance de las ciencias naturales y sociales en un poema o en una novela, y menos resolver los problemas de la realidad de los que estas ramas del conocimiento se ocupan.

Lo único que puede hacer el arte es señalar esos lugares de sombra del entendimiento de la vida, a través de su inutilidad para lo práctico. En ese sentido, podría pensarse que *Las olas* y *Elegías de Duino* son obras esteticistas, desde el punto de vista de Bürger, porque su contenido es la separación entre el arte y la praxis vital (101). Efectivamente, estas obras literarias afirman la inutilidad y la autonomía del arte; pero la cuestionan, ya que anhelan una nueva cosa, diferente del arte; una capaz de hacer lo que el arte no puede. Así, tampoco son obras que solamente “creen su propia necesidad” (como dice Valéry del arte simbolista), sino que crean la necesidad de algo que no se identifica con ellas mismas. Por ahora, el arte parece ser lo mejor que existe para señalar ese lugar añorado.

¹²⁶ Los énfasis son del autor

Conclusiones

1. Las tensiones de las fuerzas de reunión-disgregación y conservación-transformación, que orientaron esta investigación, y que intenté tratar como fenómenos separados, revelaron una y otra vez la imposibilidad de ser cabalmente comprendidas de forma aislada. Las reflexiones sobre la pareja reunión-disgregación permanentemente llevaron a pensar en problemas como la transitoriedad, que, en algún sentido, podrían parecer más próximos a la tensión entre conservación y transformación, y viceversa. No obstante, el esfuerzo metodológico de tratar las parejas de tensión por separado permitió, además de encontrar matices precisos de la forma en que cada una de ellas se manifestaba en la obra de Rilke y Woolf, constatar por qué la conjunción de estas fuerzas es fundamental para la construcción de sus poéticas y de sus obras literarias. En ese sentido, el tratamiento por separado permitió demostrar hasta qué punto y por qué, en cada caso, son problemas indisociables.

Un ejemplo de lo anterior es que comprender la rosa, del soneto II-VI de *Sonetos a Orfeo*, y Orlando, de la novela homónima, como resultado de la acumulación de pequeños momentos históricos particulares que conforman una suerte de unidad, implica haber entendido este problema a través de la tensión entre reunión y disgregación. Sin embargo, el considerar el fenómeno desde ese punto de vista conduce a entender cómo tanto la rosa como Orlando están envueltos en una eternidad que es resultado de la aglomeración de sucesos transitorios y fugaces. En ese sentido, el pensar desde una de las tensiones permite comprender mejor cómo funciona la otra.

2. *Al Faro* y *Nuevos poemas* comparten el ser resultado de una significativa influencia de las artes plásticas en los procesos de escritura de Woolf y Rilke, respectivamente, que conlleva una expresión directa del deseo de compartir una visión de la realidad. La actitud de Lily, que únicamente quiere tener su visión y no necesita mostrársela a nadie, parece contradecir esa voluntad de compartir la visión, pero la forma de la novela revela la existencia del anhelo de compartir en el fondo del impulso artístico. Tal vez *Al faro* es una de las novelas a las que mejor aplica la definición de Ralph Freedman de novela lírica como narración en que el mundo exterior está concebido como la visión del poeta presentada como un diseño (25).

Los métodos pictóricos les permiten a los dos escritores aproximarse más objetivamente a la comprensión y representación de la realidad. En ese proceso, ambos encuentran que la transitoriedad es, tal vez, la característica fundamental que vincula

todos los fenómenos de la experiencia sensible. La construcción de la obra literaria con métodos pictóricos busca enfrentar ese sentimiento de transitoriedad, que conlleva insignificancia, con una forma que funciona a partir de centros en torno a los cuales todo lo demás gira: la experiencia de observación del yo poético en *Nuevos poemas* y los actos de reunión de la señora Ramsay y Lily Briscoe en *Al faro*. Son obras que tienen una apariencia ordenada, justamente, porque el principio con el que se organizan salta fácilmente ante la vista del lector. La forma, además, parece estar estructurada de modo que conduce a momentos de reunificación que tienen una honda similitud con las correspondencias baudelerianas tal y como las entiende Walter Benjamin: experiencias al abrigo de toda crisis.

No obstante, esos momentos de reunificación se producen de forma distinta y por motivos distintos en cada una de las obras. En el caso de Woolf, la reunión únicamente es posible como producto de un proceso de construcción humana que implica “darles [a las cosas] una plenitud de la que carecían en vida” (Woolf *Al faro* 265). En ese sentido, no se trata de ver las afinidades entre todas las cosas que están en la realidad y no nos paramos a contemplar, sino de construir esos vínculos en la obra de arte. Hay una pretensión de hacer una cosa a partir de la realidad que se distingue de ella porque ha sido diseñada para ser plenamente significativa: muestra la coherencia y armonía que puede existir entre los fenómenos más prosaicos de la experiencia cotidiana.

Desde este punto de vista la escritora es, a la vez, una artesana —porque trabaja cuidadosamente para construir un objeto bello—, científica —por la meticulosidad de los métodos que usa, y porque el deseo de comprender la realidad es lo que motiva el quehacer artístico—, y rebelde, porque su construcción delata la insuficiencia de la realidad tal y como es, y existe en contra de esa insuficiencia. El éxito del cuadro de Lily, en cuanto es la expresión de su visión, como cierre de la novela sugiere un optimismo frente a la composición artística superior al de las demás obras de Woolf tratadas en esta investigación. Probablemente, *Al faro* es la novela que realmente merece la lectura que Harold Bloom hace de la autora como “esteta apocalíptica, para quien la existencia humana y el mundo quedan solo justificados como fenómeno estético” (446), en la medida en que todo lo que no encaja en la experiencia cotidiana puede ser tomado como material para la construcción de una obra de arte en la que esos restos inconexos de la realidad podrán devenir un todo armónico.

Rilke, por el contrario, considera que las afinidades entre las cosas del mundo están en la realidad, y el poema es una posibilidad de advertir hasta qué punto las fronteras

entre lo interior y lo exterior son ilusorias. Esa perspectiva considera la obra de arte como una realidad alterna a la realidad exterior en que la verdadera naturaleza de las cosas puede encontrar los medios para hacerse evidente. El artista es un trabajador que construye la obra de arte para excavar en el fondo de lo real y hacerlo emerger ante la vista del receptor. La tarea del artista implica, por un lado, amar lo que se representa, y, por otro, entender que necesita deshacerse de la interpretación más convencional de la realidad, para verdaderamente entenderla.

3. *Al faro* y *Las olas* están construidas orgánicamente, en términos de Bürger, en el sentido en que los elementos están jerarquizados para conformar un sentido. Los momentos que se podrían llamar de correspondencia en estas novelas (la visión de Lily, la cena de los seis amigos) parecen estar preparados y sostenidos por los demás momentos de la obra. Todos los elementos apuntan a esos sucesos. Ahora, aunque *Al faro* está pensada como una obra con pernos de acero que pudiera tener el aspecto del ala de una mariposa —y, en ese sentido, hay una pretensión de parecer naturaleza, lo que le da una dimensión orgánica a la novela— el artificio con el que está construida se revela con demasiada fuerza ante el lector.

Este fenómeno se magnifica en *Las olas*, donde no parece haber un sentido resultado de la estructura de la novela, un descubrimiento existencial al que solo sea posible acceder mediante la forma de la narración, sino que parece que esa estructura, diseñada en torno al símbolo de la ola, es el sentido que realmente importa. De ese modo, se expone el artificio, y el carácter orgánico de la obra pareciera quedar amenazado. Más allá de pensar *Las Olas* como una novela cuyo carácter no orgánico la acerca a la vanguardia, puede resultar provechoso pensar que esa conexión entre partes heterogéneas con que se podría describir la estructura de la obra es el procedimiento que hace posible llevar una visión estética, basada en la búsqueda de significación plena de cada uno de los elementos y palabras que constituyen un libro, a sus consecuencias más radicales.

4. *Entre actos* es el libro de los abordados en la investigación que tiene más elementos próximos a la vanguardia como la comprende Bürger. Esta lectura resulta especialmente fructífera porque permite comprender por qué uno de los centros de la novela es la pregunta por cómo el arte interviene y transforma la praxis vital. Aunque tanto Rilke como Woolf están preocupados por el problema de la percepción, y tienen un interés significativo por construir un proyecto artístico capaz de transformar la existencia, la mayoría de sus obras defiende la dignidad del arte basada en su autonomía

tal y como la entiende Paul Valéry. *Entre actos* es la que se aproxima verdaderamente a cuestionar ese *status* de autonomía, en la medida en que parece desplazar el valor del arte de ser autocontenido y auto justificado, a ser casi una necesidad frente a la amenaza de que el fascismo pueda colonizar hasta la última esquina de la vida personal.

5. De la comparación entre *Nuevos poemas* y *Al faro*, y *Entre actos* y *Elegías de Duino* resulta que las dos primeras obras tienen una construcción que se articula claramente en torno a un centro, mientras las segundas carecen de ese centro. Si bien resulta difícil afirmar que *Elegías de Duino* representa un paradigma de unidad realmente problemático o dudoso, la enorme variedad de sentidos que adquieren los símbolos del poemario y la manera en que las imágenes se conectan con la reflexión de la voz poética, producen una forma que no encarna la reunificación, sino que solo es capaz de indicar el camino hacia ella. El carácter heterogéneo de los discursos que constituyen *Entre actos* aproxima esta novela a la técnica del montaje, y conforma una apariencia mucho más “disgregada” que “reunificada”.
6. A partir de la lectura de *Las olas*, “Réquiem para una amiga” y *Elegías de Duino*, concuerdo con la hipótesis de Kelly Walsh de que los libros de los dos autores son similares en el sentido en que nacen de una sensación de insuficiencia humana para aproximarse a lo importante de la existencia. No obstante, desde mi perspectiva, esto trasciende el ámbito de la pérdida y de la ausencia, porque también hay una conciencia de la insuficiencia para representar poéticamente la belleza que se halla en la realidad. En ese sentido, la muerte es el fenómeno que permite advertir los límites del lenguaje escrito y del arte. *Las olas* y *Elegías de Duino* reivindican la fragilidad y la pequeñez humana, para la que el arte no ofrece solución alguna. Pero, a la vez, proponen comprender el arte como ese espacio que permite formular el deseo de encontrar los medios para comprender y para resistir a esa fragilidad: “Rilke y Woolf miran con añoranza hacia un nuevo lenguaje, uno que realmente pueda reflejar la insoportable apertura de la muerte” (Walsh 18).

A partir de los puntos anteriores y de los razonamientos desarrollados a lo largo de toda la investigación es posible concluir que las similitudes entre las obras de Rilke y Woolf que permitieron construir este ejercicio comparativo —y que, inicialmente, fueron advertidas como similitudes entre fuerzas formales que estructuraban las novelas y los poemarios trabajados— son una suerte de consecuencia y de síntoma de la relación paradójica del ejercicio de creación artística consigo mismo. Esta relación se presenta como paradójica

pues, mientras el arte no deja de afirmar que ella misma, así como los demás productos del intelecto humano (de la física a la filosofía), es insuficiente para permitirle al sujeto experimentar o crear una relación armónica con lo que lo rodea (llámese muerte o naturaleza), pareciera reconocer su propio valor en la posibilidad de enunciar y de explorar esa carencia hasta sus últimas consecuencias.

Las novelas de Virginia Woolf y los poemarios de Rainer María Rilke de los que me ocupé en este trabajo son una defensa del ejercicio de creación artística basada en la idea de que esa tarea permite que veamos con más nitidez las limitaciones de nuestra comprensión individual de la vida. Ambos escriben en un momento histórico en que el arte se presenta como una alternativa (nada segura) para hacer frente al derrumbamiento, ya no del pilar de la fe (como lo dice Bonnefoy acerca del siglo de Baudelaire), sino de los valores modernos, especialmente, de la idea de progreso y de la idea de la individualidad. Lo interesante de sus poéticas es que abren aún más la herida del problema de la subjetividad, y resultan en formas que expresan el anhelo de abandonar la perspectiva individual: Woolf utiliza la representación pluripersonal de la conciencia en *Al faro* para hacerle frente al solipsismo; usa la narración, desde un punto de vista irónico, de la vida de un personaje cuya experiencia es más amplia que la de cualquier ser humano en *Orlando*; construye una estructura de soliloquios rítmicamente articulados en *Las olas*, y un estilo heterogéneo e interrumpido en *Entre actos*. Rilke, por su parte, construye una voz poética disgregada en cada cosa que se quiere representar en *Nuevos poemas*; intenta ser el eco del sonido de su amiga muerta en “Réquiem por una amiga”; construye el universo de imágenes de *Elegías de Duino* para dirigir su canto a lo trascendente y reelabora la forma del soneto para transformar imágenes de la vida personal en algo con validez universal en *Sonetos a Orfeo*. El ejercicio de la escritura, entonces, es el producto y el proceso mediante el cual es posible darse cuenta de que la perspectiva individual es insuficiente. Y Rilke y Woolf se dedican a explorar esa problemática para tratar de expandir la experiencia subjetiva de lo particular a una que se pueda compartir y de la que los demás seres humanos, los que comparten el momento artístico, puedan participar. Esa es la forma de fe en el arte que acerca a estos dos escritores y que, al menos hasta hoy, sigue motivando las lecturas detalladas de sus obras literarias.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2004.
- Angelloz, Joseph Francois, et al. *Rilke / J.-F. Angelloz*. Traducción Alfredo Terzaga. Buenos Aires: Sur, 1955.
- Auerbach, Erich. *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Augst, Therese Ahern. “I Am Echo: Paula Modersohn-Becker, Rainer Maria Rilke, and the Aesthetics of Stillness” en *Modernism/modernity*, vol. 21 no. 3, 2014, pp. 617-640. *Project MUSE*, doi:10.1353/mod.2014.0072. Consultado el 25 de enero de 2023.
- Barjau, Eustaquio. *Rilke*. Barcelona: Editorial Barcanova, 1981.
- Barnaby, Edward, y Edward Barnaby. ““You’ve stirred in me my unacted part”—Historical Pageantry as Spectacle in Virginia Woolf’s *Between the Acts*” en *Realist Critiques of Visual Culture: From Hardy to Barnes*. Londres: Palgrave Macmillan, 2018, pp. 81-113.
- Baudelaire, Charles Pierre et al. *Baudelaire y las flores del mal / Charles Baudelaire*. Análisis biográfico-crítico y traducciones de Andrés Holguín. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976.
- Bělič, Oldřich. *Verso español y verso europeo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2000.
- Benjamin, Walter. *Illuminaciones*. Traducción de Jesús Aguirre y Roberto Blatt. Bogotá: Penguin Random House, 2018.
- Bennett, Joan. *Virginia Woolf. Her Art as a Novelist*. Cambridge University Press, 1964.
- Bermúdez-Cañete, Federico. *Rilke: vida y obra*. Madrid: Hiperión, 2007.

Bloom, Harold. “‘Orlando’, de Virginia Woolf: el feminismo como amor a la lectura” en *El canon occidental*. Traducción de Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 2006, pp. 444-456.

Blume, Bernhard, y Egon Schwarz. *Existenz und Dichtung: Essays und Aufsätze*. Leipzig: Insel, 1980.

Boney, Elaine E. “Structural Patterns in Rilke’s ‘Duineser Elegien.’” *Modern Austrian Literature*, vol. 15, no. 3/4, 1982, pp. 70–90. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/24646224>. Consultado el 2 de agosto de 2021.

Bonnefoy, Yves. *El siglo de Baudelaire*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina, S. A., 2017.

———. *Nuestra necesidad de Rimbaud*. Buenos Aires: el cuenco de plata, 2017.

Buddeberg, Else. *Denken und Dichten des Seins: Heidegger, Rilke*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1956.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Traducción de Jorge García. Barcelona: Península, 1987.

Butler, Elizabeth, et al. *Rainer María Rilke / E. M. Butler*. Traducción de Pablo Simón. Buenos Aires: Poseidón, 1943.

Castelvedere, Antonella. “Neither Religion nor Philosophy: The Language of Delicacy in Rilke’s Poetry”. *German Life and Letters*, vol. 63, 2010, pp. 133-145. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0483.2010.01488.x>

De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Traducción de Àngel Sánchez-Gijón Martínez. Madrid: Alianza, 1979.

Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A.

Freedman, Ralph et al. *La novela lírica / Ralph Freedman ; Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf*. Traducción de José Manuel Llorca. Barcelona: Barral Editores, 1972.

- Freedman, Ralph. *The Lyrical Novel*. New Jersey: Princeton University Press, 1966.
- Gass, William H. *Reading Rilke*. New York: Basic Books Edition, 1999.
- Gass, William. "Rilke and the Requiem." *The Georgia Review*, vol. 58, no. 4, 2004, pp. 899–935. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/41402544>. Consultado el 20 de agosto de 2022.
- Hänsch, Anja. "The Body of the Woman Artist: Paula Modersohn-Becker and Rainer Maria Rilke on Giving Birth and Art" en *The European Journal of Women's Studies*, Vol. 4, 4; 1-C, 1997, pp. 435-449.
- Herrero Quirós, Carlos. *Virginia Woolf: proceso literario y evolución literaria*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 1996.
- Hinnov, Emily M. "'Each is part of the whole: we act different parts; but are the same': From Fragment to Choran Community in the Late Work of Virginia Woolf." *Woolf Studies Annual*, vol. 13, 2007, pp. 1–23. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/24907088>.
- Hofmannsthal, Hugo. *Carta de Lord Chandos*. Traducción de Jaime García Terrés. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.
- Humphrey, Robert. *La corriente de la conciencia en la novela moderna: un estudio de James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner y otros*. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.
- Hunter, Robert. "The Sonnets to Orpheus by Rainer Maria Rilke". www.hunterarchive.com/files/Poetry/SonnetsToOrpheus.html. Consultado el 20 de junio de 2022.
- Jaccottet, Philippe. *Rilke por sí mismo*. Traducción de Gabriel Rodríguez. Caracas: Monte Avila Editores, 1974.

Jakobson, Roman et al. *Lingüística y poética / Roman Jakobson*. Estudio preliminar de Francisco Abad. Traducción de Ana Ma. Gutiérrez-Cabello. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.

Junker, Amber Nicole. "How to Be an Artist: An Investigation in Dialogue with Rainer Maria Rilke and Virginia Woolf" (2020) en *Senior Projects Spring 2020*. 315. https://digitalcommons.bard.edu/senproj_s2020/315

Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 2006.

Lacourarie, Chantal. "Painting and Writing: a Symbiotic Relation in Virginia Woolf's works" en *Interdisciplinary Literary Studies*, Spring 2002, Vol. 3, No. 2 (Spring 2002), pp. 66-81.

Lee, Hermione. *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen & Co Ltd, 1977.

Leeder, Karen y Vilain Robert. *The Cambridge Companion to Rilke*. Cambridge University Press, 2010.

Leppmann, Wolfgang. *Rainer Maria Rilke. Leben und Werk*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1981.

Marder, Herbert. *Virginia Woolf: La medida de la vida*. Traducción de Eduardo Hojman. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora s. A., 2002.

Martini, Fritz. *Historia de la literatura alemana*. 10a. Barcelona: Editorial Labor, 1964.

Mackay, Marina. "Between the Acts: Novels and Others Mass Media" en *A Companion to Virginia Woolf*. Hoboken, N.J: Wiley & Sons Ltd, 2016

Malkani, Fabrice. "Figures de la mémoire et du progrès dans l'oeuvre de Rilke: du Cornette à Orphée", *Germanica*, Vol. 33, 2003, pp. 1-17.

Martinec, Thomas. "‘In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch Musik und Verwandlung’ in Rilkes *Sonette an Orpheus*" en *Rilke in Bern - Sonette an Orpheus*. Editado por Jörg Paulus y Erich Unglaub. Göttingen: Wallstein Verlag, 2014, pp. 159-174.

- _____ "The Sonnets to Orpheus" en *The Cambridge Companion to Rilke*. Editado por Karen Leeder y Robert Vilain. Cambridge University Press, 2010, pp. 95-112.
- MacGarry, Lisa C. *Orts, Scraps, and Fragments: The Elusive Search for Meaning in Virginia Woolf's Fiction*. Lanham: University Press of America, 2007.
- McIntire, Gabrielle. *Modernism, Memory, and Desire: T. S. Eliot and Virginia Woolf*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- Miller, Marlowe A. "'Unveiling' The Dialectic of Culture and Barbarism" in British Pageantry: Virginia Woolf's *Between the Acts*" en *Papers on Language and Literature*, Vol. 34, 1998, pp. 134-161.
- Miller, J. Hillis. *Fiction and Repetition: seven English Novels*. Harvard University Press, 1982.
- Moretti, Franco. *The Way of the World: the Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 1987.
- Ocampo, Victoria. *Virginia Woolf, Orlando y Cía*. Buenos Aires: Ediciones Sur, 1938.
- Ospina Saldarriaga, Julián Camilo. *Pasión por la totalidad. Un ensayo sobre las Elegías de Duino de Rainer María Rilke*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2017.
- Parry, Idris. "Space and Time in Rilke's Orpheus Sonnets" en *The Modern Language Review*. Modern Humanities Research Association. Vol. 58, No. 4, 1963, pp. 524-531.
- Pater, Walter Horatio. *El Renacimiento / Walter Pater*. Barcelona: Icaria, 1982.
- Pau, Antonio. *Rilke apátrida*. Madrid: Editorial Trotta s. a., 2011.
- _____. *Rilke y la música*. Madrid: Editorial Trotta, s. a., 2016.
- Paulus, Jörg y Unglaub, Erich. *Rilke in Bern - Sonetten an Orpheus*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2014.

Pettit, Richard. "The Poet's Eye for the Arts: Rilke Views the Visual Arts around 1900" en *Studies in the History of Art*, 1996, Vol. 53, Symposium Papers XXXI: Imagining Modern German Culture: 1889–1910 (1996), pp. 250-273.

Rampello, Liliana. *Virginia Woolf: la vida en la escritura*. Narcea S. A. de Ediciones, 2009.

Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. Fondo de Cultura Económica, 1983.

Rilke, Rainer María. *Auguste Rodin*. Argentina, Editorial Poseidon, 1947.

—————. *Cartas a un joven poeta*. Bogotá: Editorial Norma s.a., 1996.

—————. *Cartas sobre Cezanne*. Buenos Aires: Editorial y Librería Goncourt, 1978.

—————. *Die Sonette an Orpheus*. Frankfurt: Insel-Verlag, 1952.

—————. *Elegías de Duino*. Traducido por Hanni Ossott. Caracas: Monte Ávila Editores, 1986.

—————. *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*. Traducción y edición de Eustaquio Barjau, Madrid, Cátedra, 1993.

—————. *El libro de las imágenes*. Madrid: Ediciones Hiperión, 2016.

—————. *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Buenos Aires: Losada, 1958.

—————. *Nuevos poemas I*. Madrid: Ediciones Hiperión, 2010.

—————. *Nuevos poemas II*. Madrid: Ediciones Hiperión, 2011.

—————. *Réquiem*. Edición bilingüe. Traducción de Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión, 2010.

—————. *Sonetos a Grete Gulbransson*. Madrid: Visor Libros, 2009.

Rilke, Rainer María et al. *Requiem ; Las elegías de Duino / Rainer María Rilke*. Texto original alemán con versión castellana e introducciones por Gonzalo Torrente Ballester. Madrid: Ediciones Nueva Época, 1946.

Rodríguez Woroniuk, Eric. *Locura, guerra y civilización: conjeturas referidas a Las olas de Virginia Woolf en el contexto de sus escritos*. Santiago de Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2011.

Seligson, Esther. "Identidad y tiempo en el *Orlando* de Virginia Woolf" en *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas* Vol. 10, No. 2 (56), 1974, pp. 11-14.

Sellers, Susan. *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge University Press, 2010.

Sheppard, Richard. "From the *Neue Gedichte* to the *Duineser Elegien*: Rilke's Chandos Crisis" en *The Modern Language Review*, Published by: Modern Humanities Research Association. Jul, 1973, Vol. 68, No. 3 (Jul., 1973), pp. 577-592.

Strathausen, Carsten. "Rilke's Stereoscopic Vision" en *The Look of Things: Poetry and Vision around 1900*, vol. 126, U of North Carolina P, 2003, pp. 190-236. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.5149/9780807863237_strathausen.10. Consultado el 30 de marzo de 2021.

Valéry, Paul. *Estudios literarios*. Traducción de Carmen Santos. Madrid: Visor, 1995.

———. *Eupalinos el arquitecto y El alma y la danza*. Traducción de José Luis Arantegui. Madrid: Visor, 2000.

———. *Teoría, poética y estética*. Traducción de Carmen Santos. Madrid: Visor Distribuciones, 1990.

Vallejos, Soledad. *Virginia Woolf, la voz propia*. Buenos Aires: Logseller, 2003.

Vega, Ma. José y Carbonell, Neus. *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1998.

Walsh, Kelly S. "The Unbearable Openness of Death: Elegies of Rilke and Woolf" en *Journal of Modern Literature*, Vol. 32, No. 4 (Summer 2009), pp. 1-21. Indiana University Press. *JSTOR*. Consultado el 11 de abril de 2020.

Waters, William. "The *New Poems*" en *The Cambridge Companion to Rilke*. Cambridge University Press, 2010, pp. 59-73.

Watkins, Renée. "Survival in Discontinuity: Virginia Woolf's *Between the Acts*" *The Massachusetts Review*, Vol. 10, No. 2 (Spring, 1969), pp. 356-376. <http://www.jstor.org/stable/25087860>.

Wierschin, Martin W. "Zur stilistischen Metamorphose eines Lyrikers: Rilkes Epitaphium und Rosen-Symbol als 'reiner Stil'" en *German Studies Review*, Vol. 22, No. 2, 1999, pp. 215-224.

Woolf, Virginia. *Al Faro*. Traducción de José Luis López Muñoz. Madrid: Alianza, 2015.

———. *Between the Acts*. London: The Hogarth Press, 1953.

- . *Entre actos*. Traducción de Andrés Bosch. Barcelona: Lumen, 2009.
- . *El lector común*. Traducción de Daniel Nisa Cáceres. Penguin Random House Editorial España, 2010.
- . *Horas en una biblioteca*. Traducción de Miguel Martínez-Lage. Barcelona: Seix Barral, un sello editorial de Editorial Planeta S. A., 2016.
- . *Granite and Rainbow*. London: The Hogarth Press, 1958.
- . *Las olas*. Edición de María Lozano. Traducción de Dámaso López. Madrid: Cátedra, 2013.
- . *La torre inclinada y otros ensayos*. Traducción de Andrés Bosch. Segunda edición. Barcelona: Editorial Lumen, 1980.
- . *Orlando*. Traducción de María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2012.
- . *The Death of the Moth and other Essays*. London W. C: The Hogarth Press, 1945.
- . *The Moment and other Essays*. London: The Hogarth Press, 1947.
- . *To the Lighthouse*. London W. C. : The Hogarth Press, 1946.
- . *The Waves*, London: Vintage Books, 2004.
- . *Un cuarto propio/ tres guineas*. Traducción de Jorge Luis Borges. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial. Debolsillo, 2019.