
APROXIMACIÓN A UNA ESTÉTICA DE LA
PERCEPCIÓN A PARTIR DE VIRGINIA WOOLF Y
PAUL CÉZANNE

(APPROACH TO THE AESTHETICS OF PERCEPTION
THROUGH THE WORKS OF VIRGINIA WOOLF AND
PAUL CÉZANNE)

Adriana Pertuz Valencia

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales
Medellín - 2014

APROXIMACIÓN A UNA ESTÉTICA DE LA
PERCEPCIÓN A PARTIR DE VIRGINIA WOOLF Y
PAUL CÉZANNE

Adriana Pertuz Valencia

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magíster en Estética

Directora:
Doctora en Filosofía
Maria Cecilia Salas Guerra

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales
Medellín - 2014

Somos las palabras, somos la música, somos la cosa misma

Virginia Woolf

Resumen

En este texto nos basamos en dos formas de expresión artística, la literaria en Virginia Woolf y la pictórica en Paul Cézanne, para realizar una reflexión en torno a algunos elementos fundamentales de la percepción. Partiendo del reconocimiento del arte como un espacio alternativo a la elaboración conceptual, se explora la manera en que ambos plantean la relación del sujeto con la realidad en términos de la construcción de una imagen del mundo que debe considerarse como una representación -o ficción- individual. Además de pensar este proceso en relación a una noción de indiscernibilidad entre el sujeto sintiente y lo sentido, se hace un análisis de la preponderancia del carácter estético de la percepción, considerando la idea de un matiz o tonalidad singular que dicha imagen del mundo adquiere para cada cual y las dificultades que esto supone para comunicar la experiencia perceptiva de cada individuo.

Palabras Clave: *Percepción, estética, pintura, literatura, sinestesia, experiencia, subjetividad.*

Abstract

In this text we begin with two forms of artistic expression, literature in Virginia Woolf and painting in Paul Cézanne, to reflect upon certain fundamental elements inherent to the process of perception. Starting with the recognition of art as an alternate space regarding conceptual thought, we explore the way in which both artists display the relationship between subject and reality in terms of the construction of a world image, where such image must be understood as an individual representation -or fiction-. In addition to connecting this process to the notion of indistinguishability between the sensing subject and the sensed, we analyze the preponderance of the aesthetic aspect of perception, considering the idea of a nuance or coloring that the world image acquires for each person and the difficulties associated with the communication of the individual perceptive experience.

Key words: *Perception, aesthetics, painting, literature, synesthesia, experience, subjectivity.*

Contenido

Introducción	1
1. Experiencia perceptiva en <i>Las Olas</i> de Virginia Woolf	11
Una narrativa más cercana a la experiencia perceptiva	11
De la descripción al mundo <i>percibido</i>	19
Devenir con el mundo	27
Una <i>tonalidad</i>	38
2. Sobre el carácter subjetivo de la experiencia perceptiva	47
La singularidad del mundo percibido	47
Sinestesia y percepción: Daniel Tammet	62
La experiencia perceptiva no se imparte	73
3. Paul Cézanne: el hombre añadido a la naturaleza	85
Otro espacio de representación	85
Pintar la percepción	96
El hombre por completo en el paisaje	104
Conclusiones	115
Bibliografía	120

Introducción

Este trabajo, que se presenta como el resultado de un proyecto de investigación en estudios estéticos, es además un primer paso en el desarrollo de numerosas reflexiones personales que se han ido nutriendo a través del contacto con campos de la actividad humana tan diversos y alejados -aunque quizás sólo en apariencia- como lo son la física, la neurociencia y las artes plásticas. A través de estas experiencias, así como de otras de carácter personal y del acercamiento a la filosofía estética, se ha venido perfilando una inquietud por el importante papel que juegan ciertos aspectos de lo perceptivo en diversos ámbitos de lo humano, especialmente por aquellos que guardan estrecha relación con el carácter estético de dicho proceso.

Dentro de las ciencias exactas, el manejo de complejas nociones abstractas, así como la necesidad de que éstas sean comprendidas y compartidas dentro de cierta comunidad -investigadores, profesores, alumnos-, puede proporcionar una primera idea de los procesos que cada mente humana, en su singularidad, despliega al momento de formarse una imagen del mundo y de situarse a sí misma en él. En particular, la compleja labor de la enseñanza de las matemáticas, desempeñada de manera personal y de la cual se han ido extrayendo ciertas observaciones “informales”, se revela casi como una tarea de traducción, en la que ha de realizarse un constante viaje de ida y regreso -o un doble salto- entre dos orillas: de un lado, la propia perspectiva, desde la cual ya se ha interiorizado o fijado un concepto, y del otro, la manera única en que el otro comienza a aproximarse a él y a codificarlo

dentro de su propia imagen del mundo. Con frecuencia, estas dos orillas parecen estar tan distanciadas que incluso -como se expresará en términos más precisos al desarrollar estas ideas- parecen pertenecer a dos órdenes de lo real o a dos universos completamente diferentes. Pero más sorprendente aún será el hecho de que tales diferencias no parezcan residir exclusivamente en el plano de lo conceptual sino que además haya allí un importante componente que podría considerarse como estético, es decir, relacionado con la forma en que se “sienten” los conceptos, la cual tiene que ver, no sólo con el pensamiento lógico, sino con lo perceptivo como tal, o mejor, con el hecho de que el pensamiento lógico está estrechamente vinculado con la forma de la percepción individual.

Esta inquietud nuestra se va a encontrar actualizada y adquirirá un matiz particular al entrar en contacto con el mundo de las artes plásticas, siendo éste el terreno por excelencia donde deberían tenerse en cuenta -y hacerse visibles- esas “formas diferentes de ver el mundo”. Sin embargo, lo más llamativo -y lo que ha impulsado de cierta manera estos interrogantes- ha sido encontrar una gran cantidad de propuestas dentro del arte contemporáneo -especialmente durante las prácticas artísticas universitarias- que son abiertamente concebidas bajo la premisa de generar una experiencia específica en el espectador, lo cual se evidencia en descripciones que a menudo van acompañadas de palabras como “evocar”, “transmitir”, “sensibilizar”, “recrear la experiencia de”, etc. Propuestas éstas que, sin embargo, pretenden lograr dichos objetivos a partir de una configuración plástica que se encuentra codificada en un lenguaje visual extremadamente particular, relacionado con la forma única que tiene el artista de sentir y percibir algún aspecto -también altamente específico- de la realidad; composiciones que dejan completamente desorientado al espectador, quien frecuentemente es incapaz de entrar en sintonía con el carácter plástico de la obra o con lo que en ella alude a la sensación.

Tales observaciones, que en realidad son intuiciones básicas acerca de procesos mentales

y de aprendizaje -que a lo mejor encontrarían su lugar en campos del saber encargados propiamente del pensamiento visual o los procesos cognitivos-, no serán el tema central de esta investigación, pero deben mencionarse en la medida en que han actuado como detonantes para llegar a una pregunta más amplia por las diversas maneras de percibir la realidad en sentido general, especialmente en cuanto estas diferencias se relacionan con una dimensión estética. Claramente, esta pregunta se reconoce desde el comienzo como compleja e imposible de abordar en su totalidad por un trabajo de esta naturaleza: la sola cuestión de la percepción ocupa ya un lugar preponderante en las más amplias reflexiones de la tradición filosófica occidental, pasando en épocas recientes por el cuidadoso análisis, por ejemplo, de los empiristas ingleses, de Nietzsche, Bergson, Merleau-Ponty, Lacan, Gombrich o del extenso trabajo de la psicología de la Gestalt, por sólo mencionar algunos pocos. Sin embargo -y de forma afortunada-, el proceso inicial de indagación alrededor de estos asuntos, unido al reconocimiento del aporte que a ellos puede hacerse desde los estudios estéticos, ha revelado una vía de aproximación al tema que resulta bastante fructífera y que nos ha permitido, a la vez, acotar la pregunta y encontrar una perspectiva desde la cual se vislumbran aspectos que tal vez no podrían abordarse desde un enfoque diferente: se trata de la exploración de la experiencia perceptiva partiendo, justamente, de la expresión artística, más específicamente desde la literatura y la pintura.

Estos dos campos se han elegido debido a que en ellos encontramos dos grandes figuras: Virginia Woolf y Paul Cézanne, cuyas obras se establecen como un terreno propicio para una reflexión sobre este asunto, aportando ambas una nueva luz en tanto espacios alternos a lo puramente discursivo, donde se hacen visibles o se *presentan* matices de lo humano que difícilmente podrían aprehenderse, o por lo menos no de igual forma, desde otro tipo de aproximaciones¹. De manera que no nos propondremos reelaborar lo que probablemente ya

¹ No en vano, importantes pensadores -como aquellos que además serán importantes para nuestro trabajo- han acudido al arte como un lugar esencial para explorar la experiencia humana en general,

haya sido discutido en el espacio propiamente filosófico, ni de hacer un resumen o revisión de lo relacionado con la percepción como concepto, sino que optaremos por tomar lo que se presenta en estas obras como base para una meditación de otro estilo, poniéndolas allí en diálogo con las aproximaciones que al tema de lo perceptivo hacen importantes autores como Gilles Deleuze, Félix Guattari, Friedrich Nietzsche y Maurice Merleau-Ponty. Si bien es cierto que el término “percepción” no es de fácil definición y que además puede albergar múltiples ambigüedades, se tratará de que, con el aporte de lo pictórico y lo literario, éste vaya perfilándose durante el transcurso del trabajo, formándose así una noción más clara de lo que se querrá decir al hablar de una “experiencia perceptiva”.

Con esto en mente, se plantea entonces una reflexión de tipo ensayístico que se divide en tres capítulos: el primero y el último tendrán como punto de partida a Woolf y a Cézanne respectivamente, y el segundo funcionará como un puente entre ambos, que además de vincular sus trabajos, nos permite ver cómo lo que allí se plantea puede desprenderse del plano artístico y pensarse en un contexto más amplio.

En el primer capítulo nos centraremos entonces en la escritura de Virginia Woolf, particularmente en su novela *Las Olas* y en el ensayo *La Sra. Bennett y el Sr. Brown*, haciendo algunas alusiones complementarias a otros trabajos suyos de gran importancia como *La Sra. Dalloway* y *Al Faro*. Dicha escogencia se debe a que consideramos *Las Olas* como el mejor punto de partida para plantear aquello a lo que nos referiremos a lo largo del trabajo como “experiencia perceptiva”, ya que en lugar de intentar establecer una definición rigurosa y unívoca de este término -que prueba ser bastante ardua, no sólo para nosotros, sino como también se observa en las reflexiones en torno a ambos conceptos presentes en la tradición filosófica occidental-, optaremos por movernos alrededor y a través suyo desde la especial

encontrando justamente allí, más que la oportunidad para hablar de ciertos temas, la posibilidad de que esos mismos asuntos se “muestren” o se “hagan presentes”.

forma narrativa que Woolf despliega en esta novela, la cual es en sí misma una brillante puesta en escena de lo que ya antes se había mencionado: la singularidad de la realidad percibida por cada individuo. Sin embargo, antes de llegar a tal noción, *Las Olas* nos permitirá plantear observaciones más generales, puesto que para identificar la experiencia como singular, habrá que reconocer primero que el mundo allí se presenta esencialmente como un lugar *percibido*, es decir, que éste no se dispone como un escenario construido de antemano para que después sea habitado por los personajes, sino que él mismo se encuentra en constante surgimiento desde la experiencia de cada uno de ellos. Este hecho, además, nos llevará a considerar más detenidamente la relación que allí se plantea entre el “mundo exterior” y la “vida interior” del sujeto, ya que en esta novela las fronteras entre ambos parecen diluirse o borrarse por completo. Esta compenetración, crucial también para pensar la percepción en términos generales, será abordada desde la idea de la indiscernibilidad entre sintiente y sentido que propone Gilles Deleuze en su texto sobre pintura *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, y también desde lo que él mismo plantea -junto con Félix Guattari- en su conocido trabajo *¿Qué es la filosofía?*. De hecho, en el horizonte coceptual que ambos tejen, encontraremos también las importantes nociones de *percepto* y *afecto*, las cuales nos servirán como punto de partida para considerar que la forma de “estar en la realidad” que Woolf plantea, más que ser una contemplación distante de las cosas, se configura como un constante devenir con ellas, como un permanente *devenir mundo* de los individuos. Adicionalmente, al incorporar algunas observaciones que hace Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible*, se reflexionará alrededor de la dimensión estética de la experiencia perceptiva en términos de una *tonalidad* en lo percibido, es decir, del matiz particular que adquiere la imagen del mundo para cada individuo; tonalidad que no podrá entenderse como una superposición de ideas o sensaciones, sino como una “vibración interna de las mismas cosas”, como otra clase de contenido, que a la par con lo puramente sensorial, configura la forma singular del vínculo de los personajes con la realidad. A este respecto encontraremos también un valioso apoyo en *Las puertas de la percepción*, corto ensayo de

Aldous Huxley donde éste expone la renovada comprensión que adquiere de lo perceptivo a partir de su experimentación con la mescalina.

Valga aquí mencionar que aunque la singularidad del mundo percibido parezca ser algo absolutamente obvio -resumido quizás en la conocida frase “cada cual ve el mundo a su manera”-, lo que encontramos en *Las Olas*, a través del enorme abismo que separa allí las realidades individuales de los personajes, es una absoluta radicalización de este hecho, a partir de la cual se generan preguntas profundas y de largo alcance sobre la naturaleza de tal diferencia. Es decir, lo que en el plano cotidiano parece asumirse como una divergencia de opiniones, sentimientos o sensaciones acerca de unos hechos o una realidad ya dada -de la misma manera para todos-, en esta novela se plantea como un desgarramiento fundamental de los mundos que antecede a todo aquello, con raíces mucho más profundas y consecuencias mucho más contundentes sobre la forma de *estar en el mundo* y sobre la posibilidad de comunicación entre los individuos. Es este carácter radical lo que en nuestra reflexión cobrará gran importancia, puesto que allí se magnifican asuntos que de otra manera pasarían desapercibidos y cuyas implicaciones trascienden lo puramente ficcional; característica ésta de las grandes obras, que como la de Woolf, se mueven en la frontera entre lo filosófico y lo literario.

En el segundo capítulo, el hecho de que en lo cotidiano se minimicen -o se olviden- esas diferencias que *Las Olas* trae a un primer plano, nos llevará a pensar, con la ayuda de Nietzsche en su ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, en la suposición de una uniformidad en la experiencia perceptiva como una necesidad para garantizar el reconocimiento del semejante que implica la vida en comunidad, es decir, como parte de un “tratado de paz entre los hombres” similar al que el filósofo alemán allí plantea como la razón de que se “olvide el carácter ficcional del lenguaje”. De hecho, su concepto de ficción, pensado en cercanía a lo desarrollado por Corinne Enaudeau en *La paradoja de la*

representación y a la noción de “fe perceptiva” que presenta Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible*, nos ayudará a establecer un paralelo con la experiencia perceptiva, mostrando cómo ésta no puede pensarse como una forma de acceso directo a la realidad, sino que la construcción de la imagen del mundo en cada individuo debe considerarse como una “ficción necesaria”, cuestionándose así la certeza de asumir un mundo sensible que sería común a todos. Tales consideraciones nos traerán de vuelta a la noción de singularidad que había sido planteada desde *Las Olas*, para profundizar en ésta a partir de la autobiografía de Daniel Tammet, individuo diagnosticado con autismo y sinestesia, quien describe allí su inusual forma de percibir el mundo. La relación que Tammet establece con los números y con el lenguaje nos servirá, además, para reforzar la noción del carácter estético -el matiz o tonalidad que adquiere la realidad- que se había relacionado con este proceso. Finalmente, abordaremos en este capítulo la dificultad que supone todo intento de transmitir al otro el *cómo* de lo percibido, apoyándonos en dos textos: el artículo del filósofo estadounidense Thomas Nagel titulado *¿Qué se siente ser un murciélago?* y el breve relato de Hugo von Hofmannstahl conocido como *La carta de Lord Chandos*; en ambos se examinará lo que implica para nuestra reflexión la imposibilidad de acceder a la experiencia perceptiva ajena.

En el tercer y último capítulo nos aproximaremos a algunos rasgos distintivos de la pintura de Paul Cézanne, haciendo una lectura de su trabajo a partir de lo que presenta Merleau-Ponty en dos textos suyos: “La duda de Cézanne” y *El Ojo y el Espíritu*, complementándolos además con el libro de Jonah Lehrer *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*. En ambos autores encontraremos, aunque desde enfoques muy diferentes, la forma en que la búsqueda de un espacio de representación alterno a la pintura tradicional -pero también al del impresionismo- implica en Cézanne el desplazamiento de su interés principal, desde *lo que se ve* -lo capturado en la impresión sensorial- hacia el proceso mismo de la visión o la *forma de ver*. La intención del pintor de superar el “ojo físico” -lo puramente óptico- se relacionará entonces con la

transformación de la mirada que tiene lugar en la obra Woolf, ya que en Cézanne ésta también pasa de ser un “instrumento de registro” a revelarse como el lugar mismo donde se originan las cosas, donde se crea una imagen, con sentido y habitable, del mundo. En su transgresión a las normas de la perspectiva geométrica, así como en el tratamiento que da en su pintura al color y a los contornos, encontraremos justamente una remisión al momento de “condensación” o aparición de las cosas en la mirada -al origen de la realidad-, que según Merleau-Ponty, da cuenta de la manera en que el pintor intenta desentrañar el instante de la “percepción primordial”. Así, con Cézanne, retornaremos a la noción de *devenir con el mundo* que se planteaba en relación a *Las Olas*. Cézanne, cuya compenetración con el motivo lleva a Deleuze a considerarle como el “hombre por completo en el paisaje”, aparecerá entonces como aquel que torna visible la fusión completa con el mundo -entre sintiente y sentido- que supone percibir. Al mismo tiempo, el carácter “inhumano” de su pintura, señalado por Merleau-Ponty, cobrará sentido desde la renovación de la mirada que en Cézanne se opera, es decir, desde su interés por capturar el bloque de sensación -perceptos y afectos- que emana del motivo y que le lleva -de forma similar a Woolf- a expulsar de sus cuadros el cliché o lo anecdótico, a reemplazar una visión que sobrevuela las cosas por una que muestra cómo éstas se constituyen desde el punto de vista de alguien.

Dicho lo anterior, es importante enfatizar que esta tesis no será propiamente sobre Woolf o Cézanne, ni sobre la novela moderna o el postimpresionismo y que tampoco tiene como meta realizar un estudio comparativo propiamente dicho -desde una perspectiva histórica o social- entre ambos artistas o intentar algún tipo “conciliación” de los argumentos estéticos presentes en cada cual. Más bien, el interés reside en explorar la forma que la experiencia perceptiva toma en sus expresiones artísticas, partiendo de las particularidades presentes en ambas para proponer una suerte de *diálogo* a partir del cual puedan extraerse reflexiones más generales sobre este asunto. Aunque es importante reconocer la pertenencia de Woolf y Cézanne a contextos culturales más amplios, de los cuales naturalmente surgirán

y se nutrirán sus trabajos, no se pretende que las apreciaciones aquí realizadas sean tomadas como una crítica artística o literaria, ya que la intención principal no es analizar los aspectos formales de su pintura o su escritura, ni tampoco de tipo histórico o estilístico. Además, será necesario mencionar que no es nuestro objetivo agotar por completo el tema planteado -que reconocemos en toda su complejidad- sino proponer un acercamiento a éste desde la filosofía estética, trazando una ruta en la que nos internaremos, aún sabiendo que gran parte del camino quedará por recorrerse, lo cual no supondrá una limitación, sino, por el contrario, la posibilidad de que los temas aquí abordados puedan ser retomados y desarrollados en un trabajo futuro.

Capítulo 1

Experiencia perceptiva en *Las Olas* de Virginia Woolf

No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo.

Todo es visión, devenir. Se deviene universo.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*

Una forma narrativa más cercana a la experiencia perceptiva

Publicada en 1931, *Las Olas* es la séptima novela de Virginia Woolf. Mencionada significativamente en su Diario como “la primera en su estilo”¹ y ampliamente considerada como uno de sus trabajos más experimentales, *Las Olas* se destaca por la originalidad de la escritura que allí se despliega: una prosa compleja, rica en detalles y con importantes

¹ Virginia Woolf. *A writer's diary*. Londres: The Hogarth Press, 1953, en *The complete Works of Virginia Woolf*, descargado de www.mobilereads.com, Version 6.0, Mayo 2013, por *pynch*, entrada del Domingo, Marzo 8 de 1941. Traducción nuestra.

cualidades rítmicas que la asemejan a la poesía lírica. En esta novela se encuentran además muchos de los aspectos más importantes que caracterizan la búsqueda de una narrativa que pudiera acercarse al misterio, complejo y fascinante, que para su autora siempre representó la intimidad del alma humana.

La novela está compuesta por monólogos que se intercalan, como si se tratara de una sinfonía en la que la vida se despliega ante el lector desde seis puntos de vista, o miradas, completamente diferentes. En ocasiones, las cortas frases de los personajes se suceden unas a otras como en un caleidoscopio que gira rápidamente, revelando a cada vuelta la forma singular de los mundos íntimos y personales; mientras que otras veces, durante cinco o seis páginas, tal intercambio se detiene para ofrecer acceso a un nivel más profundo y detallado de sus experiencias. Sin embargo, lo inquietante de esta narrativa no sólo reside en la ágil sucesión de un relato en “primera persona múltiple”, sino en la particularidad de cada uno de estos monólogos. Apenas comenzando el texto se hace claro que no estamos ante personajes que relatan su vida o sus experiencias internas, en ningún lugar encontramos trazas de lo que sería una autobiografía, un relato confesional o un diario íntimo, pero tampoco se trata de algún tipo de intercambio epistolar. Por el contrario, hay algo excepcional en estos soliloquios que quizá pueda expresarse empleando una afirmación que a primera vista también es inusual: tales palabras no hubieran podido ser jamás *escritas*, ni siquiera *pronunciadas* por ninguno de ellos. De hecho, si bien éstas parecen emanar desde las profundidades de su conciencia, también es cierto que parecen hacerlo de forma autónoma, como si de alguna manera hubiera en ellas algo que les es *previo*.

Por ejemplo, cuando el sol apenas se alza al comienzo del libro -infancia de los protagonistas de acuerdo a la analogía usada en los interludios para las diversas etapas de la vida-, notamos que lo que ellos “dicen” no se corresponde en forma alguna con lo que “diría” un niño pequeño, como es claro en el siguiente pasaje:

«Ahora se han ido todos», dijo Louis[...] «Es muy temprano, antes de las clases. Flor tras flor puntean la profundidad verde. Los pétalos son arlequines. Los tallos surgen de los negros hoyos. Las flores nadan como peces de luz, en la superficie de las oscuras aguas verdes. Sostengo un tallo en la mano. Soy el tallo. Mis raíces descienden hasta las profundidades del mundo, a través de tierras secas, de roca, a través de húmedas tierras, de vetas de plomo y de plata. Soy todo fibra. Todos los temblores me estremecen, y el peso de la tierra oprime mis costillares....»²

Las expresiones “dijo Bernard”, “dijo Neville”, “dijo Rhoda”..., utilizadas de forma sistemática para indicar un cambio en la voz que narra, se revelan entonces desde un comienzo como metafóricas, es decir, que en modo alguno hacen referencia a palabras articuladas por ellos mismos. Quizás, por tal razón, se tendría la tentación de sugerir que las formas “pensó Bernard”, “pensó Susan”, etc, serían más adecuadas, pero también se hace evidente muy pronto que este no es el caso y que la escogencia de Woolf es bastante significativa al respecto: lo que allí tenemos no son diálogos, pero tampoco se trata de largas sucesiones de pensamiento racionalizado o de elaboraciones mentales claramente estructuradas por los personajes. No obstante, si no se trata de ninguna de las anteriores opciones, ¿qué es entonces esa misteriosa profusión del lenguaje, entre prosa y poesía, con la que Woolf siente haber bordeado por fin el “núcleo” de la experiencia que hace tanto tiempo buscaba?.

Antes de referirnos a posibles interpretaciones, es importante señalar otro aspecto igualmente importante de ese oleaje en cuyos ires y venires empiezan a perfilarse los personajes: aunque la obra parece discurrir en una narración desde el “momento presente”, el juego

² Virginia Woolf. *Las Olas*. Barcelona: Bruguera, 1983, pág. 33; a propósito de esto dirá James Hafley: “los soliloquios no deberán, por supuesto, ser considerados como dichos por los personajes, aquellos de los niños, en la primera secuencia dramática son amplia prueba de esto”. James Hafley. *The Glass Roof. Virginia Woolf as a Novelist*. Los Angeles: University of California, 1954, pág. 107, la traducción es nuestra.

con los diferentes tiempos verbales genera una sensación de flujo temporal, a través del cual se efectúa un ágil tránsito entre los sucesivos instantes:

«Te he visto ir hacia allá», dijo Bernard. «Al pasar junto a la puerta de la caseta, te he oído gritar: “soy desdichada.” He dejado el cuchillo. Con Neville tallaba barquitos en un leño[...] Voy despeinado, con astillas de madera en el pelo. Al oír que llorabas te he seguido, y he visto como dejabas en el suelo el pañuelo apelotonado, con tu rabia y tu odio en él. Pero esto pronto cesará. Nuestros cuerpos están cerca el uno del otro ahora. Oyes mi respiración.»

«Ahora», dijo Bernard. «Exploremos[...] Nos hundiremos a través del aire verde de las hojas, Susan. Nos hundimos mientras corremos. Las olas nos cubren, las hojas de las hayas se reúnen sobre nuestras cabezas...»³

Existe algo así como un *desenvolverse del momento* que arrastra a los protagonistas y que, precisamente, hace que ellos no puedan conformarse como sujetos sólidos, independientes o sustraídos del transcurrir de la vida, impidiéndoles fijar las escenas como “con alfileres” para estudiarlas y narrarlas posteriormente. Además, como podemos notar en las dos citas anteriores, el discurso individual oscila entre no tener un destinatario específico y la interpelación directa a alguno de los otros personajes -aunque nunca a manera de diálogo, sino más bien como un direccionamiento de la atención-, así como entre una mirada dirigida hacia el exterior -hacia los lugares, los otros, las situaciones- y una que se concentra en el interior, en la propia sensación o en el sentimiento.

Dijimos antes que no se trata de diálogos, pero tampoco de razonamientos internos, y dijimos también que las palabras parecen referirse a una instancia *previa* a ellos mismos. ¿Qué quiere decir esto? Tomemos la escena de Louis con el tallo en la mano que hemos citado arriba. Imaginemos, en efecto, a un niño antes de entrar a clase, absorto entre las

³ Woolf, *Las Olas*, op. cit., pág. 32.

plantas contemplando insistentemente un tallo que sostiene entre los dedos. No esperamos que de sus labios surjan palabras como las que Woolf le concede: “Aquí, mis ojos son hojas verdes que no ven[...] Allá, abajo, mis ojos son los ojos sin párpados de una estatua de piedra junto al Nilo”⁴; pero aún así podemos imaginar un reconocimiento de este tipo en momentos de infancia similares, antes de que puedan expresarse las sensaciones generadas por el fascinante mundo que se va descubriendo. Un tallo en la mano, largo, húmedo, con unos extraños filamentos terrosos, entidad que se presiente internándose en lo profundo de algo más grande, inconmensurable, en una oscuridad en la que no se ve nada; presencia que viene de otro mundo en sombras -de un lugar antiguo-, pero que a pesar de su debilidad logra sostenerse por sí misma. Su firmeza es revelada, no porque se analice de forma consciente, sino porque se presiente de alguna manera, porque desde algún lugar irrumpe allí una sensación de anclaje. Pero todas estas certezas y sensaciones experimentadas antes de que puedan traducirse a las palabras, *previas* a un “sí-mismo”, al momento en el que Louis pueda decir -o pensar siquiera-: “Yo, Louis, soy *como* un tallo con raíces que se internan en lo profundo del mundo”.

Escenas como esta, y otras del mismo tipo, son las que han llevado a los numerosos estudios literarios sobre la obra de Woolf que resaltan su interés por la vida interior o por lo que sería una compleja dimensión psicológica en ella. Su técnica narrativa, así como la de varios autores de principios del siglo xx -incluidos James Joyce y Marcel Proust- ha sido nombrada en varias ocasiones como “corriente de conciencia”⁵, término acuñado inicialmente por William James en el campo de la psicología y que más tarde será utilizado para describir formas de escritura similares a la de Woolf. Las novelas en este “estilo” son, de acuerdo a Robert Humphrey, aquellas que tienen como tema esencial la conciencia de

⁴ Ibid., pág. 9.

⁵ *Stream of consciousness* en inglés, expresión que en ocasiones también ha sido traducida como “flujo de conciencia”.

uno o más personajes, entendiendo esta última como un amplio espectro que abarca “toda el área de atención mental, desde la preconciencia y a través de los niveles de la mente hasta incluir el más alto nivel de conciencia racional y comunicable”⁶. Nuevo interés en las letras que implica un giro narrativo de gran importancia en la literatura moderna, sobre todo si se tiene en cuenta el quiebre que supone respecto a la tradición literaria inglesa de finales del siglo xix y comienzos del xx. Precisamente, gran parte del atractivo de este cambio reside en el nuevo enfoque que se hace allí del nivel prelingüístico, es decir, de una instancia que no presupone intención comunicativa alguna y que además opera sin censura, sin ser controlada de forma racional u ordenada lógicamente: si la conciencia es pensada como un iceberg, la “corriente de conciencia” sería entonces la encargada de descubrir -y liberar- la porción oculta bajo la superficie⁷. Intención que en estas palabras, o en otras equivalentes, ha sido frecuentemente identificada en Woolf⁸: “Sabemos por [sus] ensayos que ella creía que la cosa importante que el artista debe expresar es su visión privada de la realidad, de lo que la vida es, subjetivamente.”⁹. Precisamente, más que un análisis de la técnica literaria como tal, será la forma en la que a través de dicha escritura se construye la subjetividad de los personajes, incluyendo aquello que se sustrae a lo “racional y comunicable”, lo que aquí nos va a interesar, ya que sobre este hecho se fundamenta la importancia que adquirirá la experiencia perceptiva en su obra.

El giro hacia lo subjetivo en lo literario, o hacia lo inconciente -si se quieren usar ya términos propios del psicoanálisis¹⁰- puede darse de diversas maneras, siendo por ejemplo

⁶ Robert Humphrey. *Stream of consciousness in the modern novel*. Los Angeles: University of California, 1954, pág. 2, la traducción es nuestra.

⁷ Ibid., pág. 4.

⁸ James Hafley, especialista en las novelas de la autora británica, considera que los soliloquios en *Las Olas* no se ajustan al método de la “corriente de conciencia”, debido a su perfecto orden y a la existencia de una inteligencia central que organiza y transcribe los sentimientos y percepciones de los seis personajes. Sin embargo, esta observación no compromete las anotaciones ya hechas sobre los monólogos ni el hecho de que los aspectos más importantes de esta forma narrativa sigan estando presentes en la novela Hafley, *The Glass Roof. Virginia Woolf as a Novelist*, op. cit., pág. 108.

⁹ Humphrey, *Stream of consciousness in the modern novel*, op. cit., pág. 13.

¹⁰ Valga mencionar aquí que la editorial fundada por el matrimonio Woolf, la Hogarth Press, impri-

la vía de la memoria involuntaria en Proust quizá una de las más paradigmáticas y que más profundo efecto tendrá en la literatura del siglo xx. En la escritura de Woolf, particularmente, existe un elemento que la hará única entre sus contemporáneos -por lo menos desde el punto de vista que nos interesa en este trabajo- y es el hecho de que este giro va a tomar forma, principalmente, a través de la exploración del momento, del instante, tal como este es *percibido por alguien*. De hecho, en *Mrs. Dalloway*, publicada cinco años antes de *Las Olas* y quizás su novela más conocida, Woolf opta por la descripción de una sola jornada, de un “día en la vida” de la protagonista, el cual, más que estar compuesto por diálogos o acontecimientos parece venir a condensarse directamente de las percepciones de quienes lo experimentan, de su forma de ver y sentir lo cotidiano, y de cómo sus vidas, o más bien, ese día -el instante-, está decisivamente permeado por el cielo, los parques, los coches, las flores...De hecho, para encontrar a Mrs. Dalloway, como diría Woolf, no habría que ir buscarla en su casa, en la vista desde su ventana, ni tampoco dentro de un conjunto de rasgos de carácter que adecuadamente la contuviera. Mrs. Dalloway está, claramente, en su propia visión de un día de la vida, en el ajeteo de las calles londinenses, a la vez dentro y fuera de sí misma; y lo que queda del día no es tanto una acción -aunque en efecto se prepare y se lleve a cabo la fiesta o acontezca el crucial suicidio de Septimus Smith-; más que todo esto, lo que se construye a través de la novela es una sensación, la visión de Mrs. Dalloway o del mundo contemplado a través de sus ojos. Woolf nos ofrece allí el instante -que es la vida misma- tal como éste es percibido: casi como una vibración que resuena junto a los toques de campana del Big Beng, los que Mrs. Dalloway percibe en el aire, como una tensión, justo antes de que su sonido irrumpa a través de la ventana.

mirá entre 1927 y 1935 algunas traducciones y textos de Freud, a quien la autora incluso llegó a conocer personalmente (ver la entrada del Domingo 29 de Enero, Woolf, *A writer's diary*, op. cit.). En ocasiones se ha dicho que Woolf comprendió la intuición como un nuevo modo de pensamiento en el que se reflejaban los múltiples cambios que traería el temprano siglo XX, cuando las ideas transitaban “desde una filosofía positivista basada en la ciencia de finales del siglo diecinueve, hacia una invocación renovada de valores espirituales, que más tarde se verían expresados en la floreciente disciplina de la psicología” (Charlotte de Mille. “‘Sudden gleams of (f)light’: ‘Intuition as Method’?” En: *Art History* 34.2 (2011), págs. 370-386, la traducción es nuestra.)

Es así, como al situarse en el centro de la experiencia subjetiva, asumiendo la difícil labor -que a primera vista parecería incluso paradójica- de darle voz a aquello que aún no se articula en el lenguaje, Woolf captura magistralmente el instante en que el individuo es alcanzado por el mundo, por los objetos y las personas, por lo *otro*. En *Las Olas*, las intervenciones de cada personaje parecen leerse como un registro de lo que en determinado instante atraviesa sus sentidos, su piel, su cuerpo entero; escuchamos allí una voz que parece provenir, extrañamente, de aquello que no tiene voz: del punto de entrelazamiento entre ellos y el mundo, de su *experiencia perceptiva*¹¹. Como se hace claro nuevamente en la voz de Bernard:

El agua me recorre la espina dorsal. Destellantes flechas de sensaciones se disparan hacia uno y otro lado. Estoy cubierto de cálida carne. Las secas coyunturas se me humedecen, mi cuerpo frío se calienta, chorrea y brilla. El agua desciende y me convierte en una anguila destelleante. Ahora cálidas toallas me envuelven, y su aspereza, al frotarme la espalda, hace ronronear la sangre. En la techumbre de mi mente se forman gruesas y densas sensaciones. Como el agua cae el día: el bosque, Elvedon, Susan y la paloma. Como agua que chorrea por los muros de mi mente, como aguas reunidas, el día cae copioso y esplendente¹².

Voces que por lo demás, ponen al descubierto el hecho de que aprehender el mundo no consiste sólo en captar un contenido determinado, fáctico, sino que allí se encierra algo

¹¹ La expresión *experiencia perceptiva* se utiliza aquí con plena conciencia del cuidado que debe tenerse al hacerlo, reconociendo que el solo concepto de experiencia conlleva una enorme carga significativa en contextos mucho más amplios que el nuestro (ver por ejemplo el exhaustivo análisis que hace Martin Jay en *Cantos de Experiencia*). Aun así, quisiéramos mantener este término para subrayar que el percibir no se considera como la simple recepción de impresiones a la manera de una cámara fotográfica, sino que siempre hay *alguien* que percibe. Habría pocas dudas, por ejemplo, al utilizar la palabra experiencia para hablar del instante en que Louis sostiene entre sus manos el tallo de la planta o cuando Susan corre hacia el bosque de hayas. Es en este sentido y no en otros, más amplios o complejos, en el que se adopta la expresión a lo largo de este trabajo.

¹² Woolf, *Las Olas*, op. cit., pág. 22.

más; revelándose también de paso que no existe una lectura única del mundo sino una *forma singular de la percepción* en cada uno de ellos.

Esta nueva forma de escritura en Woolf, ese “proceso que convoca el momento antes de la condensación del pensamiento”¹³, supone necesariamente un alejamiento de las formas narrativas tradicionales, tal como éstas eran entendidas y utilizadas hasta ese momento por los exponentes más reconocidos de las letras inglesas, como ella misma lo expresa: “El método de escribir una narración llana no puede estar bien; las cosas no suceden así en la mente de uno”¹⁴; distanciamiento que se hará bastante explícito en algunos de sus textos y que nos proporcionará más pistas para ubicar el papel de lo perceptivo en su escritura: al girar hacia el sujeto, al hablar desde su experiencia íntima, surge la necesidad de una nueva forma de expresar el mundo, ya que éste no puede narrarse como parecen haberlo hecho sus antecesores inmediatos -al menos no desde su punto de vista-, como si se tratara de un inventario o un registro contable. Woolf da entonces un giro a su escritura -que encuentra en *Las Olas* tal vez su punto máximo-, una nueva forma de aproximarse a los personajes y a las cosas, donde la realidad pasa a ser, ante todo, una realidad *percibida*.

De la descripción del mundo al sujeto que *percibe*

En su ensayo *El Sr. Bennett y la Sra. Brown*¹⁵, Woolf hace énfasis nuevamente en su interés por la naturaleza humana y expresa la importancia decisiva que tiene para ella la construcción del personaje -el carácter¹⁶- en la literatura. Allí se prefigura además un

¹³ Mille, “‘Sudden gleams of (f)light’: ‘Intuition as Method’?”, op. cit., pág. 375.

¹⁴ El original en inglés: “the method of writing smooth narration can’t be right; things don’t happen in one’s mind like that” se encuentra en la entrada del Diario correspondiente al Sábado, Febrero 12 de 1927. Woolf, *A writer’s diary*, op. cit.

¹⁵ Virginia Woolf. “Mr. Bennet and Mrs. Brown”. En: *New York Evening Post Literary Review* Nov.27 (1923), consultado en *The complete Works of Virginia Woolf*, op. cit.

¹⁶ Debe tenerse en cuenta que en inglés la palabra “character” tienen ambas acepciones: “carácter” y “personaje”.

asunto que será vital: el hecho de que en la literatura del nuevo siglo la realidad no pueda ser descrita independientemente de aquel que la experimenta. En este breve texto, Woolf comienza por advertir la necesidad de nuevas formas narrativas para una sociedad que es radicalmente distinta a la del siglo precedente, ya que “todas las relaciones humanas se han desplazado -aquellas entre señores y sirvientes, esposos y esposas, padres e hijos. Y cuando las relaciones humanas cambian, hay al mismo tiempo un cambio en la religión, en la conducta, en la política y en la literatura”¹⁷. Para la escritora, el cambio que debe darse en lo literario significa el abandono de lo que en términos generales podría pensarse como una narrativa descriptiva, la cual había sido tan característica de los escritores “eduardianos”. En su opinión, las herramientas para la construcción del carácter que les fueron útiles a ellos son ahora completamente inadecuadas para enfrentarse a un mundo esencialmente transformado. En particular, Woolf argumenta que la descripción interminable de los lugares, los objetos o las estructuras sociales, no es ya la manera adecuada para aproximarse a la complejidad del carácter, a lo que reside en el alma humana. Por ejemplo, reclama a Arnold Bennett que empiece a “describir, no a Hilda Lessways, sino la vista desde la ventana de su habitación”, le objeta que al sumergir al lector en extensas descripciones de distritos, canales, molinos, casas de campo, haya convertido al personaje en un espectro, atravesado de un lado a otro por la mirada del autor, quien ni siquiera parece percatarse de su presencia: “¿dónde esta Hilda?” se pregunta Woolf, lamentando que allí no pueda escucharse su voz, ni la de su madre, ni la de ningún otro ser humano que no sea el mismo escritor: “sólo podemos escuchar la voz del señor Bennett dándonos datos sobre rentas y propiedades vitalicias y tenencia de tierras y multas”. Más aún, considera

¹⁷ En este ensayo se encuentra también la frase: “en diciembre de 1910 o en sus alrededores, el carácter humano cambió”. Si bien Woolf informa que la elección de la fecha es arbitraria y que es un cambio que no se da de la noche a la mañana, también hace referencia allí a las obras de Samuel Butler y Bernard Shaw como claves para comprender dicha transformación. Además de esto, Jonah Lehrer -cuyo trabajo en relación a Woolf y a Cézanne mencionaremos más adelante- asocia esta fecha con la primera exposición postimpresionista realizada en Londres gracias a la gestión Roger Fry, crítico de arte cercano al matrimonio Woolf.

que Bennett “está tratando de hipnotizarnos para que creamos que, porque ha hecho una casa, debe haber una persona viviendo allí”, dejando al lector completamente abandonado al poder de su propia imaginación cuando se trata de encontrar algún preciado indicio de humanidad: “nos han dado una casa con la esperanza de que pudiéramos deducir a los seres humanos que viven allí”.

Este reclamo se repite al hablar de la señora Brown, nombre ficticio que Woolf imagina para una viejecita que en cierta ocasión encuentra al subir a un compartimiento del tren. La presencia de la anciana, entre trágica y heroica, le causa tal impresión que se siente compelida a contar su historia, o como le parece más adecuado, a *expresarla*. Imagina entonces qué harían los eduardianos si fueran ellos los que viajaran con ella hacia Waterloo; si se les preguntara cómo describirla, seguramente dirían: “empiece por decir que su padre sostenía una tienda en Harrogate. Establezca la renta. Establezca los salarios de los dependientes en el año 1878. Descubra de qué murió su madre. Describa el cáncer y la manta de colores...”, o quizás “el Sr. Wells proyectaría instantáneamente sobre el cristal de la ventana una visión de un mundo mejor, más despreocupado, divertido, feliz, más atrevido y valiente”. ¿Y el Sr. Galsworthy? De un lado vería mujeres que trabajan en una fábrica y del otro patrones que fuman costosos cigarrillos: “[Él] sólo vería en la Sra. Brown una vasija deshecha en el torno y la tiraría en un rincón”. Sin embargo, para Woolf, ninguno de estos intentos la ha rozado siquiera, la Sra. Brown permanece ausente de los paisajes que se levantan en torno a ella, sofocada entre las casas, las fábricas y los acontecimientos del mundo en los que ellos se deleitan: “...pero [allí] nadie es remotamente como la Sra. Brown. No hay Sra. Brown en Utopía. No creo que el Sr. Wells, en su pasión por hacer de ella lo que debe ser, gastaría un sólo pensamiento en ella, tal como es”. Describir un mundo, darle cuerda como a un viejo reloj y ponerlo en marcha no le parece suficiente para deducir a los humanos que lo habitan: ellos nunca han mirado a la señora Brown en su rincón... “Allí está sentada y ni uno de los escritores eduardianos la ha mirado siquiera.

Han mirado con fuerza, inquisitivamente y con simpatía hacia afuera de la ventana; a las fábricas, a las Utopías, incluso a la decoración y al tapizado del carruaje; pero *nunca a ella, nunca a la vida, nunca a la naturaleza humana*¹⁸. Y es de una escritura de este tipo de la que Woolf se distancia:

Lo que es claro en su distinción entre la narrativa de la novela victoriana y su propia escritura es una ruptura decisiva con el anterior énfasis en el hecho o la finalidad. Su desplazamiento hacia los medios fue una rebelión que abordó directamente el problema de la subjetividad para la ‘valorización’ de una obra de arte que no tiene parecido a la vida fáctica¹⁹.

Hay así en Woolf un marcado interés por renovar la mirada hacia la naturaleza humana, por “desmantelar la indigesta noción decimonónica de conciencia, en la que el yo era tratado como un mueble”²⁰, mirada que va a dar un significado completamente diferente a la construcción de la realidad en sus novelas²¹. Es entonces absolutamente necesario “tirar esas feas y torpes herramientas por la ventana”, ya que seguir fabricando mundos

¹⁸ Woolf, “Mr. Bennet and Mrs. Brown”, op. cit., la cursiva es nuestra.

¹⁹ Mille, “Sudden gleams of (f)light’: ‘Intuition as Method’?”, op. cit., pág. 376.

²⁰ Jonah Lehrer. *Proust y la Neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*. Madrid: Paidós, 2010.

²¹ Aunque en este trabajo nos concentramos exclusivamente en Virginia Woolf, es fundamental mencionar que las nuevas formas de “construcción de la realidad” hacen parte de un contexto, tanto literario como filosófico, mucho más amplio. W.B. Yeats sugerirá, por ejemplo, la relación de la literatura británica de los años veinte con “una filosofía [en la que] los objetos mentales y físicos [son] igualmente materiales” (Mille, “Sudden gleams of (f)light’: ‘Intuition as Method’?”, op. cit., pág. 381); literatura que tampoco será ajena a la “cultura en las postrimerías del siglo xix... [que] aspira a capturar esa experiencia vivida tal cual se le revela a la introspección en su inmediatez preconceptual” (Giorgio Agamben. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001, pág. 45). En este amplio marco cultural habrá que destacar la noción de *Erlebnis* de Dilthey, quien compara la experiencia interior con una planta cuyas raíces están sepultadas en la tierra y que sólo deja ver sus hojas, como también la idea de “experiencia pura” en Bergson, la cual implica una amplia reivindicación de la intuición y en cuyo contexto -en clara relación con lo que queremos señalar en Woolf- la diferencia entre la materia y la percepción de ésta, vendría a ser una de grado y no de especie (Mille, “Sudden gleams of (f)light’: ‘Intuition as Method’?”, op. cit., pág. 381). Por otro lado, también debe hablarse de la resonancia que una narrativa de este tipo puede tener con otros autores continentales del mismo período, como Fédor Dostoievski, Samuel Beckett, Fernando Pessoa o Hugo von Hofmannstahl, de quien hablaremos más adelante. Relaciones en las que no podremos profundizar, debido a que no nos encontramos en el terreno del análisis literario como tal, pero las cuales deben permanecer en el horizonte.

de esa manera sólo conseguiría que la Sra. Brown, esa visión a la que se aferraba aún sin conocer la mejor manera de plasmarla -de impartirla-, “se hubiera opacado y deslustrado y desaparecido para siempre”. Por el contrario, Woolf sostiene que la vida humana debe ser rescatada de todas las pomposas estructuras que se han puesto frente a ella, que es necesario indagar en sus profundidades, pero que antes hay que *verla*, para después intentar darle una voz que condense la sensación, el brillo súbito de lo humano que aparece, por ejemplo, en el inesperado encuentro con la diminuta mujer: “a cualquier costo, sea la vida, una extremidad o el daño a propiedades invaluable, la Sra. Brown debía ser rescatada, expresada, y puesta en relación con el mundo antes de que el tren se detuviera y desapareciera para siempre”, ya que ella -y todos esos grandes personajes que habitan la literatura- encarnaban para ella, claro está, “el espíritu por el cual vivimos, la vida misma”²².

La pregunta que ahora surge es: ¿Cómo enfrenta Woolf el problema que ve en sus antecesores?, es decir, ¿cómo hacer para que el personaje no naufrague entre la “utilería”? Su respuesta a esta pregunta es justamente la que hará distintiva su obra y la que nos permitirá hablar del lugar privilegiado que ocupa allí lo perceptivo. Su objeción a la descripción minuciosa de las cosas no significa en absoluto que la imagen del mundo material desaparezca de sus novelas, o que éstas se muevan en una especie de interioridad pura. Por el contrario, en la escritura de Woolf -y particularmente en *Las Olas*- encontramos una abundancia de paisajes, lugares y objetos que son descritos con gran detalle, enfatizando los sonidos, colores y demás sensaciones. Hay allí una explosión de lo sensible, de la cualidad estética, hasta tal punto que en ocasiones se haya hablado del carácter *pictórico* de sus novelas:

El estilo del “pintor en el escritor” de Woolf es su propia práctica epistemológica. Su técnica narrativa puede leerse como un proceso en el que el escritor

²² Woolf, “Mr. Bennet and Mrs. Brown”, op. cit.

selecciona impresiones visuales, las traduce en palabras y las compone como escritos ficcionales...²³.

Sin embargo, la gran diferencia no se encuentra sólo en el aspecto visual de su escritura, sino fundamentalmente en el cambio del punto de vista: las casas de Woolf, las calles, el mar, no son casas ni calles a la manera “eduardiana”. En lugar de ser observadas desde una panorámica aérea, ahora son ante todo vistas *a través de los ojos* de alguien. Hay allí una renuncia explícita a construir una escenografía o a generar una suerte de espacio puro, como si éste fuera un mapa o una alfombra que luego las figuras humanas -como una colonia de hormigas- vendrían a conquistar. Lo que se encuentra en sus novelas -y con particular importancia en *Las Olas*- es esencialmente una *mirada*, ya que su objetivo no sólo es encontrar, ver a Hilda o a la Sra. Brown, sino también *ver el mundo* como ellas lo hacen:

La comprensión de Woolf del ojo del pintor le ayuda a definir la importancia de los elementos visuales, para mostrar cómo *este “ojo” físico es transformado en el ojo de la mente*, en el deseo de sus personajes, donde los mundos externos e internos pueden ser sintetizados²⁴.

Es decir que sucede algo adicional: nos encontramos con que desde cada individuo esas casas construidas con tanto cuidado por Bennett comienzan a tambalearse o a perder su fachada; observado por diferentes ojos el mundo será otra cosa, ya que el giro hacia lo subjetivo implica mucho más que una preferencia gramatical por la primera persona: significa, ante todo, considerarlo como un *lugar percibido*, como un espacio donde la realidad ya no es entregada como garantía. Ya no será suficiente mostrar el mundo físico, fáctico

²³ Allison Tzu Yu Lin. *Virginia Woolf and the European Avant-Garde : London, Painting, Film and Photography*. 2009. URL: <http://books.google.com.co/books?id=RZoy2hvD4EIC>, pág. 15, consultado: Junio 23 de 2014, la traducción es nuestra.

²⁴ Ibid., pág. 6, la cursiva es nuestra.

-el cual por supuesto sigue estando allí- sino que éste sería reemplazado por el que percibe cada cual, la mayoría de las veces inestable y cambiante, dependiente de su singularidad.

Allí, en tal interés por la mirada -por la forma singular de ver- existe necesariamente un interés por *ver a través de los ojos del otro*, por saber qué es el mundo para el semejante; deseo que queda magníficamente expresado en la pregunta que se hace Lily Briscoe, protagonista de *Al Faro*, esa otra novela -previa a *Las Olas*- que también marca un momento crucial en su obra:

Uno hubiera querido cincuenta pares de ojos para ver con ellos, reflexionó. Cincuenta pares de ojos no eran suficientes para rodear a esa mujer, pensó...¿Qué significaba el seto para ella? ¿qué significaba el jardín para ella? ¿Qué significaba el romper de una ola?²⁵

Justamente, es quizás algo de este orden lo que Woolf hubiera querido que una novela le dijera sobre Hilda Lessways o sobre la Sra. Brown, ¿qué significaba para ellas el romper de una ola?, o lo que es lo mismo, ¿qué era para ellas el mundo? Y en la respuesta que obtendría Lily Briscoe de la Sra. Ramsay, si de alguna manera lograra acceder a su mente como lo hace la narradora omnisciente, hallamos todavía algo más: la complejidad no sólo radica en el hecho de que todos perciban la realidad a su propia manera, sino en que incluso para el mismo individuo, ésta se encuentra en constante transformación:

...el monótono rumor de las olas en la playa, que por lo general dejaba un tatuaje moderado y reconfortante en sus pensamientos y parecía repetir como un consuelo una y otra vez -mientras ella se sentaba con los niños- las palabras de una vieja canción de cuna murmurada por la naturaleza, “te estoy protegiendo

²⁵ Virginia Woolf. *To the lighthouse*. Londres: The Hogarth Press, 1927, consultado en *The complete Works of Virginia Woolf*, op. cit.

-soy tu apoyo”; pero en otros momentos, repentina e inesperadamente, especialmente cuando su mente se desprendía ligeramente de la tarea que tuviese a la mano, no tenía un significado tan amable, sino que, como un fantasmagórico redoblar de tambores, marcaba sin remordimiento la medida de la vida, hacía que uno pensara en la destrucción de la isla y en cómo había sido tragada por el mar, y le advertía a ella, cuyo día se había deslizado de una rápida labor a otra, que todo era efímero como un arco iris”²⁶

Conciencia de una realidad cambiante que llega al punto máximo en *Las Olas*, donde parecería que Woolf estuviera constantemente respondiendo a la pregunta de Lily para cada uno de sus seis personajes: ¿Qué significa para Louis, para Bernard, para Jinny...? no sólo el romper de una ola, sino también una tarde sobre el césped, acudir por vez primera a la escuela, una cena de despedida, el rumor de los automóviles sobre las calles londinenses... ¿Cómo se siente para cada uno de ellos vivir? ¿cómo es *percibida* la vida por cada cual? Y la respuesta a esta pregunta, que claramente no es única, va actualizándose a través de los diversos pasajes, evoluciona de manera que a cada momento tenemos una imagen de lo percibido por cada personaje, del matiz que lo real adquiere ante sus ojos. Por ejemplo, así sucede en el instante en que la visión de un manzano queda para Neville inexorablemente unida a la de un cadáver:

...la sensación que tuve al oír hablar del muerto, a través de la puerta batiente, anoche, mientras la cocinera metía y sacaba pasteles del horno. Lo encontraron degollado. Las hojas del manzano quedaron clavadas fijas en el cielo. La luna miraba y miraba. Me sentía incapaz de levantar el pie para subir un peldaño. Lo encontraron en el arroyo. La sangre corría por el arroyo. Tenía la quijada blanca como el bacalao muerto. *A esa rigidez, a esa inmovilidad estricta, la llamaré para siempre jamás “muerte entre los manzanos”*. Allí estaban las

²⁶ Ibid.

flotantes nubes de pálido gris. Y el inexorable árbol. La leve ondulación de mi vida no servía de nada. No podía pasar. Había un obstáculo. Dije: “No puedo superar este obstáculo ininteligible.” Y los otros pasaron. Pero estamos condenados, todos nosotros, por los manzanos, por el inexorable árbol que no podemos pasar²⁷.

Neville no sabe quién ha muerto. No se trata de una persona, o de los hechos en sí -ni siquiera del concepto-, es simplemente esa *rigidez* o *inmovilidad estricta* que en su mente representa la muerte. Una sensación casi muscular que para el resto de su vida quedará unida a la imagen del manzano; quizás durante años sienta un sobrecogimiento al pasar a su lado aunque en su mente se haya desdibujado el recuerdo de ese día exacto. Allí, momentáneamente, la muerte se convertirá en *eso*, en las hojas clavadas en el cielo a través de las cuales mira la luna, en el inexorable árbol que la leve ondulación de su vida no consigue atravesar.

Es en escenas como ésta que Woolf nos recuerda que todas las cosas, incluso aquellas tan sencillas y cotidianas como un manzano a la luz de la luna, no son simplemente cosas en un “afuera” inmutable, sino que son los objetos, las situaciones que se configuran y adquieren consistencia sólo desde la experiencia de cada cual. Es entonces, al revisar la noción de realidad objetiva, que el mundo comienza a perder su calidad de escenario: el sujeto no “entra en escena”, no viene a llenar los espacios sino que es su mirada misma la que los construye. Pero en tal medida se hace necesaria otra pregunta: si el mundo exterior parece emerger en directa relación con la vida interior, ¿no debe considerarse además la relación opuesta, o más bien, un vínculo recíproco?

De manera entonces que la subjetividad no puede asumirse en *Las Olas* como un a priori con el que se llega a habitar un escenario espacio-temporal. No pueden entenderse los lugares y los objetos -ni las otras personas- como una suerte de escenografía en la que

²⁷ Id., *Las Olas*, op. cit., pág. 20, la cursiva es nuestra.

un yo previamente constituido viene a ejecutar sus actos. Por el contrario, entre el sujeto y el mundo, entre el sujeto y el espacio, la relación sólo puede pensarse en términos en los que ninguno es previo al otro ni existe por fuera de este vínculo; entre ambos se establece un nexo que los define desde su origen, que los constituye simultáneamente, como es evidente en una de las primeras escenas:

«Susan ha pasado junto a nosotros», dijo Bernard... «...Se dirige hacia el bosque de hayas, fuera de la luz. Abre los brazos al llegar a las hayas y se zambulle en las sombras como una nadadora. Pero se ha quedado ciega tras la luz y tropieza y se arroja sobre las raíces, bajo las copas de los árboles, *donde la luz parece jadear, naciendo y extinguiéndose, naciendo y extinguiéndose. Las ramas respiran fuerte, arriba y abajo. Hay angustia ahí.* Las raíces forman un esqueleto en la tierra, con hojas muertas amontonadas en los rincones. *Susan ha derramado su angustia.* El pañuelo yace en las raíces de las hayas, y Susan solloza, ovillada donde ha caído.»²⁸

La luz que se cuele entre las hojas jadea como la propia Susan, las ramas siguen el ritmo de su respiración, “hay angustia ahí” dice Bernard. No sólo son aquellos árboles figuras que rodean a Susan y le prestan refugio, no definen simplemente un lugar -un espacio- al que ella ha huído, sino que *son* su misma angustia: ella la ha “derramado” allí. Las hayas no existen para Bernard exclusivamente como árboles, ni tampoco la luz o las hojas muertas a los pies de Susan son parte de un escenario indiferente que la contiene. Su imagen de la realidad -la del bosque en ese instante particular- se constituye de forma simultánea con ella misma, está teñida de lo que en el momento ella siente: su sufrimiento, su angustia. Y nuevamente es preciso enfatizar que no se trata de que Bernard mire el bosque y *le parezca* que se asemeja al sentimiento de Susan -así como Louis no dice soy *como* un tallo sino *soy* un tallo-, no hay metáfora o analogía, No es algo que él piense o diga -probablemente no

²⁸ Ibid., pág. 11, la cursiva nuestra.

podría hacerlo-, sino una forma de sentirlo sin siquiera ser conciente de ello.

Woolf logra de esta manera que escuchemos el murmullo de la corriente subterránea que vincula a los personajes -desde su misma génesis- con el mundo que perciben en torno suyo. Algo no hablado, no dicho y tal vez ni siquiera reconocido por ellos mismos. Rumor que quizás también puede escucharse cuando Rhoda se enfrenta a los números y al paso del tiempo, cuando trata de hacer las operaciones matemáticas como el resto de sus compañeros:

Yo no puedo escribir. Sólo veo números. Los otros entregan las respuestas, uno tras otro. Me toca el turno. Pero no tengo respuesta...El reloj hace tic-tac. Las saetas son convoyes que cruzan un desierto. Las negras rayas en la cara del reloj son verdes oasis. La saeta larga se ha adelantado en busca de agua. La otra avanza penosamente a tropezones sobre las ardientes piedras del desierto...Mira, el lazo en el trazo del número comienza a llenarse de tiempo, contiene el mundo en su interior. Comienzo a trazar un número, y el mundo queda enlazado en él, y yo estoy fuera del lazo que ahora cierro...-así-, sello y completo. El mundo forma un todo completo, y yo estoy fuera de él, llorando, gritando: “salvádme de ser expulsada para siempre del lazo del tiempo”²⁹

El tiempo y los números no son para Rhoda simples abstracciones con las cuales se resuelven problemas aritméticos. Ambos, encarnados en el reloj de la pared y en los trazos en su cuaderno, contienen un mundo que le es ajeno, uno del que se siente perpetuamente expulsada. Su incomprensión de las operaciones abstractas -que atan y desatan los lazos- es también su incomprensión del mundo, ella *es* una saeta del reloj que cruza el desierto del tiempo, buscando incesantemente un oasis, su angustia y la aridez que percibe en el mundo son los dos extremos de la misma relación, de un vínculo donde los universos, interno

²⁹ Ibid., pág. 18.

y externo, se vierten uno en el otro haciendo que se desdibujen los contornos. Así como tampoco es Bernard quien primero reconoce la angustia de Susan y luego la proyecta en los árboles: ambos, angustia y paisaje, son una sola cosa, son fundamentalmente *lo mismo*.

Es así como a través de escenas similares que se suceden durante la narración, *Las Olas* nos posibilita concebir la experiencia perceptiva como el surgimiento o advenimiento simultáneo del sujeto y del mundo que se percibe, sin que éste último pueda entenderse como un cuadro o un marco de referencia que el primero viene a habitar. Por el contrario, dichos instantes muestran a los personajes emergiendo de la fusión con aquello que los rodea, de eso que a su vez está siendo creado y re-creado en un flujo continuo, en un cierto ir y venir incesante. Los seres humanos emergen, como bien puede expresarse en palabras de Merleau-Ponty, de esa especie de recruzamiento entre vidente y visible, entre quien toca y lo tocado, del momento en que se alumbra la chispa entre el que siente y lo sensible³⁰. Diríase que en esta novela Woolf muestra cómo “el ser-objeto, y también el ser-sujeto, concebido por oposición a él y en relación con él, no constituyen alternativa, que el mundo percibido está más acá o más allá de la antinomia,... [que] las mismas razones que impiden tratar la percepción como un objeto también impiden tratarla como la operación de un ‘sujeto’, en cualquier sentido en que se la tome”³¹.

Ahora bien, aunque se trate de un horizonte conceptual completamente diferente, la reflexión que Deleuze y Guattari establecen alrededor de la idea de “devenir mundo” o “devenir universo” puede servirnos, desde una interpretación particular de lo allí planteado, para pensar la relación entre el sujeto y el mundo percibido en *Las Olas* y en Paul Cézanne³². Sin embargo, para comprender cómo tal noción se articula con lo que estamos

³⁰ Maurice Merleau-Ponty. *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós, 1986, pág. 18.

³¹ Maurice Merleau-Ponty. *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010, pág. 33.

³² Debemos reiterar aquí que las obras de Woolf y Cézanne no se abordan en el trabajo de tesis como soporte, apoyo, ejemplo –o contraejemplo– de ninguna de las diversas posturas conceptuales que desde

tratando de perfilar, es necesario acercarse primero a dos nociones que están allí directamente implicadas y que resultarán cruciales para el tipo de lectura que proponemos, tanto de la escritura de Woolf como de la pintura de Paul Cézanne. Se trata de los “*seres* que valen por sí mismos y que exceden cualquier vivencia” y que por oposición a percepciones y afecciones, han sido denominadas por Deleuze y Guattari como el *percepto* y el *afecto*. Ambos, en este contexto, encuentran su razón de ser al ubicarse en un plano diferente al del acontecer inmediato, de la anécdota o de lo puramente vivencial. A manera de bloques de

la razón argumentativa se hacen acerca de la percepción o la experiencia perceptiva, y mucho menos acerca de una fundamentación ontológica del sujeto, el objeto, la realidad o el mundo a través de este proceso. De hecho, lo que se encuentra en una novela como *Las Olas* es ante todo la posibilidad de un encuentro con estos enigmas a través del arte, en un plano paralelo al de la razón conceptual. Es decir, si a través de esta última puede establecerse un debate racional acerca de tales categorías, lo que quiere tenerse en cuenta es que el arte se ubica en “un antes o un después” a dichas argumentaciones, o en cierta simultaneidad con éstas pero desde una esfera por completo diferente. De esta manera, nuestro objetivo es reconocer, precisamente, la potencia que reside en el arte para ponernos frente a estos dilemas. Sería difícil decir que en Woolf o en Cézanne se resuelve la tensión entre la idea de un espectador sin mundo -planteada desde la fenomenología- y la noción de experiencia asubjetiva deleuziana, que apunta al surgimiento de la conciencia y el espíritu del mismo “campo estésico”. Tal dicotomía, si bien existe dentro de la argumentación filosófica, se considera, de cierta manera, externa a lo que tiene por ofrecer la obra de arte, donde por el contrario, lo que subyace es una pregunta por este hecho. Es más, diríase que no se trata ni siquiera de una pregunta, sino más bien de la presencia del mismo enigma, la cual se despliega en la obra de arte y permanece abierta para que el espectador, si así lo desea o si está en condiciones, salga a su encuentro o tenga la experiencia de dicho enigma. Si fuera necesario decir que una obra como la Virginia Woolf es testimonio de algo, quizá sería prudente suponer entonces, no que ésta es la manifestación directa –o el “ejemplo”- de una forma particular de comprender la relación entre sujeto y objeto en la percepción, sino más bien del mismo enigma que ésta supone para el hombre. Si bien en el campo teórico pueden encontrarse numerosos inconvenientes al intentar vincular la fenomenología de la percepción –a la manera de Merleau-Ponty- y la estética del devenir en el sentido deleuziano, consideramos que las obras de Woolf y Cézanne se pueden poner en diálogo con aspectos muy puntuales de ambas perspectivas teóricas, sin que ello implique que éstas deban conectarse. Más bien, lo que está en juego es la apertura de la obra de arte a los vientos del sentido, por cuanto se halla multideterminada y por ello mismo se ofrece a múltiples interpretaciones en el encuentro con el espectador, y puede cobijar, incluso, sistemas de pensamiento, conceptos o argumentos que en el plano discursivo podrían oponerse o estar en contradicción directa. Se trata pues de contar con algunas nociones puntuales, elaboradas por estos filósofos, con el ánimo de reelaborarlas y reinterpretarlas, y de algún modo ponerlas a prueba en cuanto entran en diálogo con la obra de arte, en la cual interesa el modo como se presenta un hecho del mundo tal volátil como la experiencia perceptiva. Aunque Merleau-Ponty y Deleuze y Guattari transiten rutas separadas –y en ocasiones opuestas-, en lo que se refiere a ese enigma que suponen el sujeto y el objeto en la percepción, no se puede negar que los puntos de partida de ambos se encuentran en regiones coincidentes o que por lo menos alcanzan a superponerse. Es a este punto de partida –y a no al de llegada en la elaboración conceptual- al que también nos conducen las obras de Woolf y de Cézanne. He ahí precisamente la potencia del arte, que es a fin de cuentas lo que más nos interesa en esta tesis, a saber: la posibilidad que hay en él de mostrar sin explicar ni teorizar los más oscuros dilemas y conflictos de la condición humana.

sensación, perceptos y afectos se desprenden del mundo para subsistir sin remisión directa a objeto o a hecho alguno, siendo éstos precisamente los que se conservan o permanecen en la obra de arte, la cual “con los medios del material, consiste justamente en arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro”³³: la pose o la sonrisa de un joven se conservan en un lienzo como bloques puros de sensación, es decir, como compuestos independientes del creador y existentes *en sí*. Por ejemplo, en la escritura de Proust se conserva “Combray como jamás fue vivido, como jamás es ni será...”, separado de cualquier vivencia humana particular; así como también se conservan “los perceptos oceánicos de Melville y los perceptos urbanos o del espejo en Virginia Woolf”, las colinas de Faulkner o la estepa de Tolstoi.

Habíamos dicho ya que para Woolf el personaje no está en las casas, la renta o las botellas de agua, como enfáticamente lo expresa en su ensayo sobre la ficción moderna. De hecho, la imposibilidad que allí manifiesta para expresar el carácter a la manera de los eduardianos o a través de la pura “descripción”, se asemeja a la forma en que Deleuze y Guattari desestiman la vivencia como posibilidad para hacer literatura, para conservar el bloque de sensación:

...mucha gente cree que se puede hacer una novela con las percepciones y afecciones propias, recuerdos o archivos, viajes y obsesiones, hijos y padres, personajes interesantes que ha podido conocer y sobre todo el personaje interesante que forzosamente ella misma es (¿quién no lo es?), y por último las opiniones propias para que todo fragüe³⁴.

La pregunta: “¿es posible escribir con percepciones, afecciones y opiniones?”, con la que

³³ Gilles Deleuze y Felix Guattari. *¿Qué es filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1999, pág. 168, la cursiva es nuestra.

³⁴ Ibid., pág. 171.

allí cuestionan una escritura hecha fundamentalmente desde la vivencia -cuya respuesta es claramente negativa-, casi podría reformularse en palabras de Woolf: ¿Es posible escribir sólo con carruajes, mantas y tiendas? Si alguna vez la respuesta fue afirmativa, es claro que para ella no lo es más; al lanzarse al rescate de su visión de la Sra. Brown, detrás de un pequeño “jirón de su vestido” que le permita “liberar la vida allí donde está cautiva, o de intentarlo en un incierto combate”³⁵, Woolf parece desestimar todo el orden de lo vivencial y buscar precisamente el bloque de sensación, el afecto que en determinado instante expresa un matiz del carácter humano, difuso e inaprehensible, que sin embargo ha resplandecido fugazmente en aquel compartimiento del tren. Los personajes nos llegan, no a través de su biografía o de la descripción minuciosa de su ruta hacia la oficina o de su genealogía. Por el contrario, se muestran a través de los instantes en que los “vemos viendo”, los sentimos *percibiendo* el mundo, atrapados aún en él, enrollados en lo visible, en la sensación, en el flujo de una realidad que no se acaba de condensar. ¿Podríamos acaso *contar* la historia, relatar la vida de Jinny o de Bernard? Ciertamente no. Lo que nos alcanza de ellos es más bien un *afecto* particular, una coloración, un tono, una especie de niebla que se desliza a través de las páginas y que a pesar de no tener forma definida es *eso* que constituye a cada cual.

Quizás sea entonces posible decir que el abandono de la anécdota en la escritura de Woolf, unido a una marcada preferencia por lo sensible -quizás proveniente de su experiencia personal³⁶- configuran allí una narrativa que se teje desde los campos de fuerzas y afectos, una escritura que se destaca, en suma, por una cualidad profundamente estética -*estésica*-, donde la forma de lo escrito contiene tanto o más que aquello que se dice, que

³⁵ Ibid., pág. 173.

³⁶ No olvidemos aquí la sensibilidad extrema de la propia Virginia y su batalla contra la enfermedad mental, la cual le significó varias reclusiones en el sanatorio y a la que ella misma se referirá como la razón para su suicidio en 1941. Enfermedad que, sin embargo, le permitió realizar un importante proceso de introspección, extrayendo de los más complejos episodios cierta “luminosidad”, una visión renovada que en ocasiones le permitía descubrir aspectos nuevos de sí misma o su escritura.

lo que se narra -y tal vez esté aquí su necesaria proximidad a la poesía-, porque es precisamente de su entramado, de su tejido, de donde emerge eso que lentamente va dando forma al mundo y a los personajes.

No obstante, la relación de estos bloques de sensación, de esos seres que valen por sí mismos, con la noción ya mencionada de *devenir con el mundo*, tal como se plantea desde Deleuze y Guattari, nos trae al borde de una aparente contradicción, ya que éste último se encuentra necesariamente definido en términos de una total ausencia del hombre: “*los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza*”³⁷. Los perceptos, al no ser ya percepciones, son independientes de quien los experimenta; así como los afectos no son más sentimientos o afecciones en tanto que desbordan la fuerza de los que pasan por ellos. La expresión “devenir con el mundo” parecería ser entonces inadecuada para hablar de lo que hemos encontrado en *Las Olas*, ya que implicaría que el hombre y cualquier rastro suyo fueran desterrados de los espacios de la percepción y la sensación. Pero, ¿Cómo podríamos -desde una lectura particular de estas nociones- reconciliarlas, por ejemplo, con la presencia insistente de lo subjetivo en su escritura? ¿Cómo hablar en términos de algo *no humano* cuando nos referimos a la angustia de Susan en el bosque de hayas, al miedo de Neville en el manzano, o a la incompreensión de Rhoda en la saeta del reloj?. Por fortuna, allí mismo encontramos una pista que señala hacia la ruta que quisiéramos seguir -ya desprendiéndonos un poco de una lectura estricta en estos autores-, para así considerar el supuesto borramiento de lo humano desde un punto de vista que no implique su eliminación:

El percepto es el paisaje antes del hombre, en la ausencia del hombre. Pero en todos estos casos, ¿por qué decirlo así, puesto que el paisaje no es independiente de las percepciones supuestas de los personajes y, por mediación de ellos, de

³⁷ Deleuze y Guattari, *¿Qué es filosofía?*, op. cit., pág. 170.

las percepciones y recuerdos del autor? ¿Y cómo podría existir la ciudad sin el hombre o antes de él, el espejo sin la anciana que se refleja en él aun cuando no se está mirando? Es el enigma (que se ha comentado a menudo) de Cézanne “el hombre ausente, pero por completo en el paisaje”³⁸.

He aquí lo fundamental: una paradójica deshumanización que no nos aleja sino que nos acerca aún más a lo que ya habíamos esbozado: *el hombre ausente pero por completo en el paisaje*. Estamos ante una forma *otra* de su presencia, donde éste no es aniquilado sino que desaparece *en* el mundo; proceso de disolución o fusión: “está pasando un minuto del mundo, no lo conservaremos sin volvernos él mismo”, dirá también Cézanne. Los afectos y perceptos como “devenires y paisajes no humanos”, pero no en el sentido de la extinción del hombre sino de que éste ya no está *separado* de ellos: “No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo”. Razón por la cual los personajes sólo pueden existir en la medida en que entren en el paisaje y formen ellos mismos parte del compuesto de sensaciones: Acab entra en una relación con Moby Dick que le hace volverse ballena y formar el compuesto de sensaciones “océano” que ya no tiene necesidad de nadie; Mrs. Dalloway, quien entra también en la ciudad “como una hoja de cuchillo a través de todas las cosas”, haciéndose ella misma imperceptible. Es esa la diferencia entre estar en el mundo, a manera de pasajero, y devenir con él -desaparecer allí-; mientras lo primero remite a la idea de pre-existir una realidad que sólo en una etapa posterior se logra colonizar, devenir *con* el mundo implica necesariamente un surgimiento simultáneo: fusión de lo vidente y lo visible -sintiente y sentido- en el momento de la percepción, como ya lo expresa Merleau-Ponty:

Lo visible no puede así llenarme y ocuparme, sino porque yo, que lo veo, no lo veo desde el fondo de la nada sino desde el medio de él mismo, yo, el vidente, también soy visible. Lo que hace el peso, la consistencia, la carne de cada color,

³⁸ Ibid., no es casual la referencia aquí a Cézanne, ni tampoco el hecho de que lo hayamos escogido al lado de Woolf para abordar asuntos relativos a la percepción, vínculo que se explorará más adelante.

de cada sonido, de cada textura táctil, del presente y del mundo, es que quien los aprehende se siente emerger de ellos por una especie de enroscamiento o de repetición, fundamentalmente homogéneo a ellos, es que es lo sensible mismo viniendo a sí, y que recíprocamente lo sensible es para mí como su doble o una extensión de su carne³⁹.

Es entonces tal devenir con el mundo el que nos sale al encuentro en *Las Olas*: el bosque es la misma angustia de Susan y ella es una sola con él, Rhoda *es* eso mismo que el reloj le anuncia desde la pared. Sujeto y mundo percibido están planteados allí como lo mismo, o por lo menos, en una emergencia simultánea dentro de esa relación estrecha en la que ninguno puede pensarse por fuera del otro y que aquí hemos llamado *experiencia perceptiva*. Punto de contacto entre el interior y el exterior, pero en una frontera tan difusa y cambiante, que llega a ser más un espacio de acoplamiento o recruzamiento que un límite como tal. Aspecto que frecuentemente ha sido señalado en la literatura de Woolf:

Para Woolf, el tiempo y el espacio no son hechos objetivos, sino la imagen de la sensación y la emoción, como es creada y construida por la conciencia...Los objetos visuales se muestran como proyecciones del estado de la mente; las emociones pueden ser mostradas como formas abstractas, como una fantasía, una ensoñación. De forma paralela, el mundo interior es externalizado...Los patrones visuales indican diferentes modos de tiempo (pasado, presente y futuro), la discontinuidad de los pensamientos y las impresiones visuales y los momentos de percepción⁴⁰

³⁹ Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, op. cit., pág. 106.

⁴⁰ Lin, *Virginia Woolf and the European Avant-Garde : London, Painting, Film and Photography*, op. cit., pág. 5, aspecto que también ha resaltado Edward Poole: “Como pensadora Virginia era competente en otros modos de aprehensión: intuición, analogía y percepción del significado espiritual en la zona de contacto de los mundos interior y exterior.” Roger Poole. *La Virginia Woolf desconocida*. Madrid: Alianza, 1982, pág. 31. Para referencias adicionales sobre la relación de la obra de Woolf con la filosofía del tiempo ver: Mille, “‘Sudden gleams of (f)light’: ‘Intuition as Method’?”, op. cit.

Indistinción entre interior y exterior que también encontramos magníficamente expresada en *Al Faro*, cuando el pensamiento de Lily Briscoe queda indisolublemente unido, en una curiosa imagen mental, a lo primero que sus ojos encuentran en el preciso instante en el que le sobreviene una idea:

...Le preguntó de qué se trataban los libros de su padre. “Sujeto y objeto y la naturaleza de la realidad”, dijo Andrew. Y cuando ella dijo “Cielos, no tenía ninguna noción de lo que eso significaba”, le contestó: “Piensa entonces en una mesa de cocina cuando tú no estás ahí” ...Así que ahora siempre veía, cuando pensaba en la obra del Sr. Ramsay, una mesa de cocina fregada. Ésta estaba ahora incrustada en la horqueta de un árbol de peras, puesto que habían llegado al huerto. Y con un penoso esfuerzo de concentración, enfocó su mente, no en la plateada y almohadillada corteza del árbol, o en sus hojas con forma de pez, sino en una mesa de cocina fantasma, una de esas mesas de tablones fregados, granulosa y con nudos, cuya virtud parecían desnudarla años de integridad muscular, que estaba allí atascada, con las cuatro patas en el aire.

Fabulosa imagen en la que Woolf captura el momento en el que una idea ha de quedar anclada para siempre a un objeto, donde se hace posible “comprender la percepción como ese pensamiento interrogativo que deja ser al mundo percibido en lugar de plantearlo, ante el cual las cosas se hacen y deshacen en una especie de deslizamiento, más acá del sí y del no”⁴¹.

Así las cosas, el acto de percibir no podría entenderse simplemente como esa reconfiguración de lo captado por lo sentidos para entregarle a un yo observador el mapa del mundo externo que éste habita. No podría reducirse tal proceso a una simple asimilación de los contenidos de la realidad, a la manera de producir una instantánea -como un paisaje- cuyos

⁴¹ Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, op. cit., pág. 96.

elementos son identificables: “aquí un árbol, allí el mar, las hojas son verdes, yo camino por un sendero”, cometiendo así el error de principio del que ya nos prevenía Merleau-Ponty: “presuponer detrás de una y otro [la visión y el tacto] un sujeto ya constituido...como si, entre el sujeto y el objeto, sólo el primero pudiera iniciar su relación”⁴². Imposibilidad que nos exige además traer otros asuntos a consideración: si lo percibido está así enlazado a quien percibe, será también necesario pensar en la *forma* de tal percepción: además de reconocer “esas hayas” que son altas, “ese reloj” que hace tic-tac, es como si tales objetos dispusieran de cierta *tonalidad*, es decir, como si además de las características físicas que se les pueden atribuir, estuvieran también dotados de algo más -proveniente de quien los observa-, de cierta cualidad capaz de interpelar sin palabras, que no puede contemplarse aún desde la posición separada y distante del sujeto de la razón porque pertenece a un instante, previo o simultáneo, a su conformación.

La *tonalidad* del mundo

*Cómo anhelaba que me dejasen solo con la Eternidad en una flor,
el Infinito en las cuatro patas de una silla y el Absoluto en unos pantalones de franela.*

Aldous Huxley. *Las puertas de la percepción*

En *Las Olas* se presenta un hecho bastante singular: las transformaciones que sufren los objetos -a través de la mirada- tienen un carácter casi *material*. Parecería sugerirse una cualidad en ellos que sólo es posible en la medida en que la *tonalidad* que adquieren no sea entendida como análoga al acto de poner ante los ojos un papel de colores, añadiéndoles cierto matiz momentáneo, pero detrás del cual ellos seguirían inalterados. Se trata de algo mucho más radical, de algo así como una vibración interna de las cosas, casi como si estuvieran a punto de emitir un sonido o de desplazarse, atraídas o repelidas por quien las

⁴² Id., *El ojo y el espíritu*, op. cit., pág. 129.

contempla, por aquel que las percibe. Así lo expresa Neville en el momento en que los seis protagonistas se encuentran sentados a la mesa esperando la entrada de Percival, quien tanta influencia tiene sobre él y cuya presencia anticipada le proporciona a la escena un tono especial desde su experiencia:

Esta mesa, estas sillas, este metálico búcaro con sus tres flores rojas, experimentarán una extraordinaria transformación. El comedor, con sus puertas batientes, sus mesas con montones de fruta, con frías tajadas de carne, ya tiene el tembloroso aspecto irreal de los lugares en que uno espera ocurra algo. Las cosas vibran como si todavía no hubieran alcanzado plenamente su ser. Destella la blancura del blanco mantel...

Y parece que Percival vierta en esta estancia esta cosquilleante luz, esta intensidad del ser, de manera que las cosas han perdido su habitual utilidad. La hoja del cuchillo es un destello de luz y no un objeto con el que cortar. La normalidad ha quedado aniquilada.⁴³

Neville, o mejor, la voz de Woolf allí encarnada, alude de forma significativa a los objetos más triviales como los depositarios de toda sensación de expectativa: mesas, sillas, flores, puertas, vibran o adquieren un “tembloroso aspecto irreal”, olvidada toda noción de utilidad. Neville espera la llegada de Percival y todo en su mundo lo hace también. Pero no se trata de que él, en su ansiosa espera, *vea* las cosas de tal o cual manera: “expresaría muy mal lo que sucede diciendo que un ‘componente subjetivo’ o un ‘aporte corporal’ viene a recubrir aquí las cosas; no se trata de otra capa o de un velo que se interpone entre ellas y yo...”⁴⁴, sino de que la sensación está ya allí, en su misma estructura, son ellas las que están hechas de esa tonalidad expectante. Cualidad que dependerá de la mirada y que se transforma, por ejemplo, a través de la experiencia de Rhoda, quien asiste de forma muy diferente a la misma escena:

⁴³ Woolf, *Las Olas*, op. cit., pág. 112.

⁴⁴ Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, op. cit., pág. 20.

Aquí, en este comedor, veis los vasos y las astas de los ciervos, los saleros, las amarillentas manchas en el mantel. “¡Camarero!”, dice Bernard. “¡Pan!”, dice Susan. Acude el camarero; trae pan. Pero yo veo una faceta del vaso, como si fuera una montaña, y sólo veo parte de las astas, y el destello en esta cena de la jarra, como una grieta intrigante y terrorífica en las tinieblas.⁴⁵

Transformaciones que también se aprecian en la voz de Susan:

«Qué extraño aspecto tienen», dijo Susan, «los terrones de azúcar junto a nuestros platos. Y lo mismo ocurre con las moteadas mondas de las peras y el terciopelo que rodea los espejos. Nunca me había fijado. Ahora todo está asentado, todo ha quedado fijo. Bernard se casa. Algo irrevocable ha ocurrido. Sobre las aguas ha sido arrojado un círculo...»⁴⁶

Vasos, saleros, manteles, terrones de azúcar, terciopelo. Los objetos se encuentran aquí transformados en un sentido casi material. No son percibidos como una simple decoración de la escena sino que se tornan extraños, son grietas en las tinieblas, hojas de cuchillos fulgurantes o montañas. Lo que se capta de ellos no es sólo un cúmulo de información, ya que en el acto de percibirlos no sólo se descifra el contenido de un estímulo sensorial para efectuar un reconocimiento o clasificación, sino que hay allí, en la *forma* de tal aprehensión, otra clase de contenido que configura -en la misma medida que el dato físico- el vínculo singular que se establece con la realidad:

...ese flujo de vida perceptiva entre él y yo que no cesa de latir de la mañana a la noche y que hace que mis pensamientos más secretos cambien para mí el aspecto de los rostros y de los paisajes como inversamente los rostros y los paisajes me aportan a veces la ayuda, y a veces la amenaza de una manera de ser hombre que ellos infunden en mi vida...⁴⁷

⁴⁵ Woolf, *Las Olas*, op. cit., pág. 213.

⁴⁶ Ibid., pág. 133.

⁴⁷ Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, op. cit., pág. 43.

Orden de la sensación que hallamos también expresada en *Las puertas de la percepción* de Aldous Huxley, donde el escritor británico se propone consignar el resultado de su primera experiencia con la mescalina⁴⁸: el cambio que para él experimenta el mundo bajo sus efectos puede ayudarnos a comprender lo que aquí pensamos en términos de una *tonalidad*, es decir, el hecho de que aquello que de cierta manera reviste a los objetos no supone cambio visual alguno, no se trata de nada cercano a una alucinación, pero tampoco de un proceso por medio del cual ideas o conceptos se asociaran a ellos, como si la transformación a través de la mirada se ubicase en el plano de la significación. Si bien es lógico que la forma en que son percibidos los objetos cambiará al estar éstos revestidos de un significado particular, no es necesario que esto sea siempre así -podría decirse que los elementos en el comedor aún no tienen para Neville un significado particular más allá de su cualidad de utensilios- ni que en el caso de que así lo sea, tal significación, en un modo manifiesto, sea lo que se *lee* allí.

Tal diferencia la encontramos en la anotación que hace Huxley al principio de su ensayo: aunque antes de ingerir la mescalina estaba esperando obtener una experiencia netamente visual, a la manera de maravillosas alucinaciones que lo llevarían a conocer paisajes similares a los descritos por Blake, confiesa que -tal vez debido a que nunca fue un buen “visualizador”- su experiencia era algo que tenía por completo otra naturaleza, quizás incluso más sorprendente: “En ningún momento hubo rostros o formas de hombres o animales. No vi paisajes ni enormes espacios, ningún crecimiento mágico ni metamorfosis de edificios....el gran cambio estaba en el reino [realm] de los hechos objetivos”. Así como los objetos del comedor en la escena de *Las Olas* no sufren una transformación literalmente visual, el cambio que experimenta Huxley tiene que ver más con la forma de percibirlos:

⁴⁸ Aunque podría pensarse que al ser una vivencia mediada por drogas psicoactivas, ésta no debería considerarse en el mismo plano de la experiencia corriente, es precisamente lo contrario lo que nos parece adecuado: usualmente son los casos excepcionales los que más luz arrojan sobre lo que por determinadas circunstancias ha llegado a considerarse como la norma. Sobre esto volveremos al abordar más adelante el caso de la sinestesia en Daniel Tammet.

Los libros, por ejemplo, con los que las paredes de mi estudio estaban cubiertas. Así como las flores, resplandecían cuando los miraba, con colores más brillantes, con un significado más profundo. Libros rojos, como rubíes; libros esmeralda; libros cubiertos en jade blanco; libros de ágata; de aguamarina, de topacio amarillo; libros lapislázuli cuyo color era tan intenso, *tan intrínsecamente significativo*, que parecían a punto de dejar las estanterías para arrojarse más insistentemente hacia mi atención⁴⁹.

No se trataba en absoluto de formas nuevas o de chispas de colores danzando frente a sus ojos, sino de que las cualidades estéticas que los objetos siempre habían tenido se le presentaban ahora como *intrínsecamente significativas*, más no porque remitieran a alguna idea o significado oculto más allá de ellas mismas, sino porque su color, su brillo, su forma, estaban ahora henchidos de esa cualidad especial, de esa especie de “aura” que reclamaba su atención por encima de cualquier otra consideración:

Me parecía detectar el equivalente cualitativo de la respiración -pero de una respiración sin retorno a un punto inicial, sin mengua recurrente sino un solo flujo repetido desde la belleza a la belleza aumentada, desde un significado profundo hacia un significado aún más profundo⁵⁰.

Significado intrínseco que se hace todavía más evidente cuando Huxley relata haber recordado durante esta misma experiencia el pasaje de un ensayo de Suzuki donde el novicio de un monasterio Zen pregunta a su maestro cuál es el cuerpo-Dharma del Buda, a lo cual éste le responde: “el seto al fondo del jardín”. El novicio pregunta entonces: “Y el hombre que descubre esta verdad, ¿qué es él?”, obteniendo una segunda respuesta: “Un león de melena dorada”. Palabras que siendo antes completamente incoherentes para Huxley, de

⁴⁹ Aldous Huxley. *The doors of perception*. 1954. URL: <http://www.maps.org/books/HuxleyA1954TheDoorsOfPerception.pdf>, consultado el 2 de Julio de 2014. La cursiva y la traducción son nuestras.

⁵⁰ Ibid.

repente son tan claras como la luz del día: “por supuesto que el cuerpo-Dharma del Buda era el seto al final del jardín”. Y es que de repente ha descubierto las infinitas posibilidades que alberga cierta cualidad estética de los objetos, una que no es visual pero que tampoco es una metáfora o una asociación conceptual. Misma cualidad por la que se pregunta Lily Briscoe contemplando a la Sra. Ramsay: “¿Qué significaba el seto para ella? ¿Qué significaba el jardín para ella? ¿Qué significaba el romper de una ola?”. Parece que allí Lily -y Woolf a través de su voz- se preguntaran justamente por una tonalidad de este tipo.

Tenemos entonces cierto “realce” de los objetos que sólo puede darse en la medida en que se piense en ese recruzamiento entre vidente y visible del que ya hemos hablado, en tanto que el sujeto pase por completo al paisaje. El significado intrínseco, la tonalidad que las cosas adquieren bajo la mirada de cada cual sólo puede surgir de esa zona de indedeterminación o indiscernibilidad de la que también hablan Deleuze y Guattari: “como si cosas, animales y personas hubieran alcanzado en cada caso ese punto en el infinito que antecede inmediatamente a su diferenciación natural”⁵¹. Es justo a este punto o a este instante -y aquí la posibilidad de pensar su escritura como una escritura de la percepción- al que nos trasporta Woolf. Su literatura nos ubica en el momento que Huxley también revela por otra vía: cuando *las cosas vibran como si todavía no hubieran alcanzado plenamente su ser*, donde sintiente y sentido son prácticamente lo mismo:

Pasé varios minutos -¿o fueron varios siglos?- no sólo mirando fijamente esas patas de bambú, sino de hecho *siendo* ellas- o mejor, siendo yo mismo en ellas; o, para ser aún más preciso (ya que “yo” no estaba involucrado en el caso, ni en un cierto sentido estaban “ellos”) siendo mi No-mismo en el No-mismo que era la silla⁵².

⁵¹ Deleuze y Guattari, *¿Qué es filosofía?*, op. cit., pág. 175.

⁵² Huxley, *The doors of perception*, op. cit., consultado el 2 de Julio de 2014. La cursiva es nuestra.

Asímismo, es Neville -su visión- la que ha pasado a los objetos del comedor y los habita desde su centro: *devenir no humano*, devenir silla, mesa, salero; lugar donde se encuentra con la hoja del cuchillo y las flores rojas, donde él mismo y la blancura del mantel no pueden ya separarse. Cercanía extrema de la cosa, del objeto; devenir número de Rhoda, o devenir vaso, contigüidad en la que el destello de una jarra metálica es la angustia, más no como representación de ella o como metáfora sino como sensación encarnada, como *percepto*. De allí el carácter casi físico de esa “tonalidad” que adquieren los objetos, puesto que están lejos de ser símbolos, no se trata aquí de “una imitación, una simpatía vivida ni tan solo una identificación imaginaria. No es una similitud aunque haya similitud”. Louis no es *como* un tallo, *es* un tallo. La angustia vertida por Susan en el bosque no hace que éste se vea *como si* estuviera triste. Y es que su experiencia se sitúa en el momento *no representativo* de la sensación -de lo percibido-, momento “pathico” en que el sujeto y el mundo se presentan como correlatos intercambiables, tal como lo expresará Deleuze a propósito de Francis Bacon:

El ser de la sensación, el bloque del percepto y el afecto, surgirá como la unidad o la reversibilidad del que siente y de lo sentido, su entrelazamiento íntimo, del mismo modo que dos manos que se juntan: la *carne* es lo que va a extraerse a la vez del cuerpo vivido, del mundo percibido...Carne del mundo y carne del cuerpo como correlatos que se intercambian, coincidencia óptima...⁵³

De la misma manera, Woolf nos presenta en *Las Olas* “personajes [que] acceden a una visión que compone a través de ellos los perceptos de esta vida, de este momento, haciendo estallar las percepciones vividas en una especie de cubismo, de simultaneísmo, de luz cruda o crepuscular, de púrpura o de azul, *que no tienen ya más objeto y sujeto que ellos mismos*”⁵⁴. Nos encontramos con objetos y espacios impregnados de esa visión, de

⁵³ Gilles Deleuze. *Francis Bacon. Lógica de la Sensación*. Madrid: Arena, 2009, pág. 48.

⁵⁴ Deleuze y Guattari, *¿Qué es filosofía?*, op. cit., pág. 172.

esa tonalidad *otra*, de un carácter que otorga a una simple cena de despedida una cualidad que no tendría si la mesa, el comedor y las sillas hicieran sólo parte de la decoración, de la utilería que ellos hubieran de vestir y manipular. Aquí, por el contrario, sujeto y objeto se encuentran en esa zona de indeterminación, “algo pasa de uno a otro”, se abre una vía de comunicación entre ambos y la escena entera estalla en matices, en sensaciones y afectos que residen en las cosas mismas; todo los envuelve, se acerca y se aleja en una danza en la que cada personaje sigue su propia melodía, “como si estuvieran henchidos de una vida que ninguna percepción vivida puede alcanzar”⁵⁵.

⁵⁵ Ibid., pág. 173.

Capítulo 2

Sobre el carácter subjetivo de la experiencia perceptiva

Pero éramos diferentes.

*La cera, la cera virginal que cubre la espina dorsal,
se fundía en diferentes lugares, en cada uno de nosotros...*

*Cada una de estas cosas manchaba y rayaba
de forma diferente nuestra blanca cera...*

Virginia Woolf, *Las Olas*.

Se preguntó si Peter veía las mismas cosas que él

o si el mundo era un lugar diferente para él.

Y si un árbol no era un árbol, se preguntó,

qué era en realidad.

Paul Auster, *Ciudad de Cristal*.

El mundo percibido por cada cual

En *Las Olas* no sólo se manifiesta la estrecha relación entre la construcción de la subjetividad y las formas de percibir que ya hemos señalado, sino que además nos encontramos

ante el hecho de que este proceso es único y radicalmente diferente para cada cual. Woolf no se limita a abrir las puertas del mundo interior y a mostrar cómo el individuo es afectado por lo externo -lo que se hubiera podido lograr con un solo personaje- sino que además nos muestra allí la diferencia entre los sujetos -o entre sus formas de percibir- como un abismo casi infranqueable. La *tonalidad* que el mundo adquiere para cada cual es tan singular e íntima que no sólo tenemos la sensación de estar contemplándolo desde diversos ángulos, sino que parece tratarse de un mundo *otro* para cada uno de ellos; ya lo dice en la novela el mismo Louis: “Nos diferenciamos, y quizá demasiado profundamente para poder explicarnos”¹. En efecto, el mismo instante percibido por dos individuos es en ocasiones tan diferente que parecería pertenecer, simultáneamente, a órdenes de lo real independientes, a dimensiones que se desarrollan por vías paralelas pero que no consiguen superponerse. Es como si existiera entre ambos mundos una grieta, un vacío insuperable que da lugar a un desfase, a un *corrimiento* lo suficientemente pequeño para que estos universos todavía puedan transitarse en compañía, pero de una profundidad tal, que las cosas cambian por completo de carácter, que se presentan de una manera *otra* o que *son* otras.

Desde su infancia, cada personaje despliega una forma única de su propio “devenir con el mundo”, singularidad que se va haciendo más evidente a medida que sus vidas transcurren. Bernard, por ejemplo, cuya mente va “zumbando de aquí para allá cubriéndolo todo con un velo de palabras”², sólo podrá existir a través de esas historias que elabora para sí mismo y para los otros. En su mente las vidas se perciben como una narración, como si las cosas y los acontecimientos sólo tuvieran sentido en la medida en que pudieran ser expresadas dentro de un gran relato:

Debo construir frases y frases para interponer algo duro entre yo y la mirada de la criadas, la mirada de los relojes, los rostros observantes, los rostros

¹ Woolf, *Las Olas*, op. cit., pág. 120.

² Ibid., pág. 111.

indiferentes³.

Cuando no veo palabras a mi alrededor retorciéndose como anillos de humo, estoy en tinieblas y nada soy...yo sólomente alcanzo la existencia cuando el fontanero o el tratante en caballos o quien sea dice algo que me ilumina. Y entonces, qué hermoso es el humo de mi frase alzándose y descendiendo, balanceándose y descendiendo, sobre rojas langostas y amarilla fruta, envolviéndolo todo en el manto de una sola belleza⁴.

Rhoda, por su parte, sentirá siempre el mundo como un árido desierto por el que está condenada a vagar, sin siquiera poseer un rostro:

...yo no estoy aquí. No tengo cara....Las cosas que levantan son cosas que pesan. Dicen “sí”, dicen “no”. Pero yo oscilo y cambio, y en menos de un segundo devengo transparente...yo he de mirar primero a mi alrededor, y hacer lo que los demás hacen, cuando ya lo han hecho⁵.

Dicen sí. Dicen no. Atizan sonoros puñetazos en la mesa. Pero yo dudo. Tiemblo. veo cómo el espino sacude su sombra en el desierto⁶.

A cada instante se proyecta hacia una fantasía donde le estuviera dado alcanzar la paz que el mundo constantemente parece negarle:

...yo que ansío las columnas de mármol y los lagos del otro lado del mundo, donde la golondrina moja la punta del ala....Odio todos los detalles del vivir individual...Una inmensa presión me agobia. No puedo moverme ni desplazar de su lugar el peso de los siglos. Flechas, un millón de flechas, me atraviesan⁷.

³ Ibid., pág. 27.

⁴ Ibid., pág. 125.

⁵ Ibid., pág. 39.

⁶ Ibid., pág. 99.

⁷ Ibid., pág. 98.

Jinny, de forma completamente opuesta, se encuentra inmersa en el momento presente: “Esto es solamente aquí, esto es solamente ahora”⁸, siempre definida a través de su cuerpo, rebosante de vitalidad y energía:

Salto como una de esas llamas que surgen de las grietas de la tierra. Me muevo, bailo. Ni por un instante dejo de moverme y bailar. Me muevo como aquella hoja que se movía en el seto, cuando yo era niña y me asustó...Sin embargo, soy incapaz de seguir los cambios de las palabras. No puedo seguir un pensamiento desde el pasado hasta el presente....No sueño⁹.

Mi cuerpo tiene vida propia e independiente...Hay una gran sociedad de cuerpos, y el mío ha sido presentado en ella. Mi cuerpo ha entrado en la estancia donde se encuentran las sillas doradas. Mira, todas las ventanas de las casitas y sus blancas cortinas bailan,...¹⁰

Neville, por su parte, es ese que necesita siempre a alguien más, el que asiste a la vida a través de los ojos del otro, en particular de aquel que despierta su pasión: “sólo me importa que ganen o pierdan en la medida en que a él le importa”¹¹

Necesito a otra persona, a una persona cuyos pensamientos caigan como un hacha sobre el tronco, una persona para quien el sumo absurdo sea sublime, y un cordón de zapato sea adorable¹².

O Susan, siempre definida por el entorno rural de su infancia, al cual constantemente desea retornar:

⁸ Ibid., pág. 19.

⁹ Ibid., pág. 38.

¹⁰ Ibid., pág. 58.

¹¹ Ibid., pág. 43.

¹² Ibid., pág. 46.

A veces pienso que no soy una mujer, sino las estaciones, pienso a veces, enero, mayo, noviembre, el barro, la niebla, el alba. No puedo tolerar que me tras-teen de un lado para otro, ni puedo flotar dulcemente, ni mezclarme con mis semejantes...Lo que doy es selvático¹³.

Y por último, Louis, quien siente poseer raíces que se entrelazan y forman un tejido alrededor del mundo, siempre con la constante sensación de albergar en sí mismo un espíritu milenario:

Mis raíces se entrelazan y forman un tejido, como las hebras de una planta en el tiesto, alrededor del mundo¹⁴...descienden atravesando filones de plomo y de plata¹⁵

...me doy cuenta de que me invade la conciencia de la Tierra bajo mis pies, y mis raíces descienden y descienden, hasta que se agarran a algo duro, situado en el centro, envolviéndolo...¹⁶

Pero este abismo entre los mundos, cuya presencia retorna a la conciencia a través de las páginas de *Las Olas*, es algo que, dada la necesidad de cercanía entre los hombres, suele permanecer en las sombras, “olvidarse”, o por lo menos desplazarse del primer plano de lo cotidiano. Para que sea soportable -incluso posible- habitar en comunidad, es necesario asumir que sabemos algo del otro, que conocer-nos es conocer-le, ya que todos los esfuerzos por establecer y mantener los vínculos humanos se basan en esta suposición tácita, en la posibilidad de reconocimiento en el semejante. Con dificultad podría imaginarse el complejo tejido social si cada cual sospechara detrás del rostro del otro una presencia completamente extraña, una entidad ajena, en lugar de esa especie de duplicado suyo que sólo

¹³ Ibid., pág. 91.

¹⁴ Ibid., pág. 17.

¹⁵ Ibid., pág. 88.

¹⁶ Ibid., pág. 31.

debe diferenciarse por ciertas modulaciones del *ser* -verbo y sustantivo- humano. Piénsese, por ejemplo, en la incomodidad que suscita en los otros quien ha sido catalogado como “enfermo mental”, en cuya presencia el reflejo nítido de la propia humanidad es reemplazado por la separación -o el abismo- que ya se insinúa entre los personajes descritos por Woolf.

Navegar el mundo a partir de una supuesta uniformidad en la experiencia perceptiva puede pensarse entonces como un acto necesario para la supervivencia, como condición necesaria para formar una alianza y una comunidad, lo cual de inmediato nos recuerda el “tratado de paz” que ya señalaba Nietzsche en su temprano ensayo *Sobre Verdad y mentira en sentido extramoral*: un acuerdo destinado a satisfacer el deseo del hombre -fruto de la necesidad o del hastío- de existir en sociedad y gregariamente y que en su caso consistiría en olvidar el carácter ficcional de toda lengua¹⁷. De hecho, aunque parezca lejano a nuestro tema, la forma particular que toma allí la reflexión sobre el lenguaje nos proporciona importantes puntos de apoyo para pensar lo perceptivo desde el contexto de la estética, ya que de cierta manera nos acerca a la necesidad de pensar el mundo, como lo habíamos hecho desde la novela de Woolf, como un lugar esencialmente *percibido*¹⁸. En primer lugar, señala Nietzsche, la necesidad de una comunicación efectiva con los semejantes obliga al hombre a sacrificar la relación directa con el mundo, y al utilizar la palabra para tal fin como moneda -u objeto de cambio-, se olvida su incapacidad innata para alcanzar directamente la “cosa en sí” o la “esencia”:

... con las palabras jamás se llega a la verdad ni a una expresión adecuada. . .

La “cosa en sí” (esto sería justamente la verdad pura, sin consecuencias) es to-

¹⁷ Friedrich Nietzsche. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, 1996.

¹⁸ Tomamos este ensayo, ya que a pesar de ser muy temprano en la obra de Nietzsche, allí se encuentran varias ideas que se vinculan directamente con el problema de la percepción. Sin embargo, es importante señalar que Nietzsche volverá en gran parte de su obra posterior sobre los asuntos del lenguaje, la ficción -o el engaño- y la estética. Respecto al concepto de ficción en Nietzsche puede verse: Hans Vahinger. *La voluntad de ilusión en Nietzsche*. Madrid: Tecnos, 1996. Y en cuanto a la estética en Nietzsche puede verse la selección y traducción de fragmentos que hace Agustín Izquierdo en: Friedrich Nietzsche. *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos, 2004

talmente inalcanzable y no es deseable en absoluto para el creador del lenguaje. Éste se limita a designar las relaciones de las cosas con respecto a los hombres y para expresarlas apela a las metáforas más audaces. ¡En primer lugar, un impulso nervioso extrapolado en una imagen! Primera metáfora. ¡La imagen transformada de nuevo en un sonido! Segunda metáfora. Y, en cada caso, un salto total de una esfera a otra completamente distinta.¹⁹

Entre el mundo y lo que se dice de éste existiría entonces una sucesión de metáforas, olvidada para permanecer en la alianza, y que además implica ignorar el carácter necesariamente abstracto del concepto: el hecho de que a éste se llegue descartando lo particular de la cosa misma -tal como estaría dada en el contacto directo con el mundo- en una progresión constante hacia una generalidad artificial:

...el concepo hoja se ha formado al abandonar de manera arbitraria esas diferencias individuales, al olvidar las notas distintivas, con lo cual se suscita entonces la *representación*, como si en la naturaleza hubiese algo separado de las hojas que fuese la “hoja”, una especie de arquetipo primigenio a partir del cual todas las hojas habrían sido tejidas, diseñadas, calibradas, coloreadas, onduladas, pintadas, pero por manos tan torpes, que ningún ejemplar resulta ser correcto y fidedigno como copia fiel del arquetipo...²⁰

Entonces, la supuesta esencia o lo real del mundo jamás se alcanza: “creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas”²¹. Afirmación que no es difícil relacionar con importantes preguntas ontológicas que han sido retomadas -y también abandonadas- por la tradición filosófica occidental a lo largo de varios siglos y que por obvias razones no podemos discutir aquí en profundidad a

¹⁹ Id., *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, op. cit., pág. 22.

²⁰ Ibid., pág. 24, la cursiva es nuestra.

²¹ Ibid., pág. 23.

pesar de su innegable relevancia. En lugar de abordar una pregunta por el *ser*, lo que nos interesa es subrayar la consideración del lenguaje, no ya como un instrumento del que se vale el hombre para acceder a una supuesta “verdad del mundo”, sino como una construcción, como una elaboración que no puede separarse de su mismo surgimiento *en él*. Así, en este pequeño fragmento de lo que será una reflexión mucho más amplia, el lenguaje se condena por ser tan sólo una *representación* -simulacro, si se quiere- de las cosas que nombra: se hace pasar por ellas mismas pero no las revela jamás de forma directa. La palabra está sentenciada a revivir el milenar dilema, la pugna entre aquello que se *presenta*, la esencia pura o la cosa como tal, y sus *re-presentantes*.

Es precisamente este carácter ficcional, el ser creación -construcción o elaboración- el que quisiéramos pensar, no sólo en relación al lenguaje, sino también a la percepción en términos generales, es decir, a la manera en que se constituye una imagen del mundo, no solo en la palabra sino también en un sentido más amplio. Si con Nietzsche se ponía en vilo la fe ciega en el mundo generado en la palabra, podemos pensar además, siguiendo ahora a Merleau-Ponty, en esa “certeza injustificable de un mundo sensible que nos sería común” a todos; “fe perceptiva” mediante la cual se admite el mundo percibido como si éste fuera único y verdadero, pero que resulta siendo “tan débil cuando quiere convertirse en tesis como es fuerte en la práctica”²². Confianza ingenua que ante el primer escrutinio empieza a revelar sus complejidades:

Nosotros vemos las cosas mismas, el mundo es eso que vemos: las fórmulas de este tipo expresan una fe que es común al hombre natural y al filósofo desde que abre los ojos, remiten a un fundamento profundo de “opiniones” mudas implicadas en nuestra vida. Pero esta fe tiene algo extraño: si uno busca articularla en tesis o enunciado, si uno se pregunta lo que es *nosotros*, lo que

²² Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, op. cit., pág. 25.

es *ver* y lo que es la *cosa* o *mundo*, entra en un laberinto de dificultades y contradicciones.²³

Este hecho, considerar la percepción como un acto de fe y no como un vehículo de acceso directo al mundo -o de apropiación de las verdades que supuestamente allí yacen-, es síntoma precisamente de lo que Corinne Enaudeau sintetiza al hablar de una “pertenencia inmemorial del hombre a la representación”²⁴, donde el anhelo frustrado de una “esencia” o la imposibilidad para alcanzarla -a través de la palabra como lo plantea Nietzsche, pero también a través de la acción directa de los sentidos-, haría parte entonces de un reconocimiento de dicha pertenencia:

Ir a las cosas mismas sin las palabras, reencontrar la inscripción de la verdad en el alma debajo de la inscripción exterior y errónea de la escritura (*graphḗ*) o de cualquier otra pintura (*zōgraphía*) sensible: éste será el esquema de toda crítica de la representación, en su anhelo de una presencia no mediada²⁵.

Antigua cuestión, actualizada una y otra vez desde diferentes perspectivas, que no puede eludirse al considerar la pregunta por la percepción: el mundo no se alcanza tal como es, sino que su presencia es siempre *mediada*, ya sea por los sentidos en primera instancia -¡un impulso nervioso extrapolado en imagen!-, o por la palabra que duplica la metáfora -¡La imagen transformada en sonido!-. Se trata del reconocimiento, en unas ocasiones amargo y en otras regocijado, de que “el mundo no tiene otra presencia que el cuadro que se erige de él...[de que] todo comienza con los sustitutos...”²⁶; en últimas, de que la imagen del mundo no *es* el mundo.

²³ Ibid., pág. 17.

²⁴ Corinne Enaudeau. *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

²⁵ Ibid., pág. 30.

²⁶ Ibid., pág. 33.

A partir de la obra de Woolf, por ejemplo, es posible pensar en la percepción como algo mucho más complejo que el registro de una supuesta “verdad” sensible, la cual estaría fija en el exterior, disponible allí para quien cuente con el aparato sensorial adecuado para acceder a ella. Por el contrario, allí hemos visto que hablar de un *mundo percibido* implica también el reconocimiento de cierta “ficción” -y aquí la relación con Nietzsche-, es decir, darse cuenta de que la experiencia perceptiva siempre es algo en constante *elaboración*, que está siendo construida *por alguien* a cada instante. Es claro que Susan, Bernard y los demás habitan su propia versión del mundo, la imagen que cada uno ha construido de acuerdo a sus posibilidades. De hecho, sin afirmar que esta fuera la intención consciente de la autora, es también en este sentido como puede leerse su inconformidad con la literatura eduardiana, así como la búsqueda de nuevas formas narrativas como las que llegarán a concretarse en *El Faro* y *Las Olas*. Es como si Woolf se negara a instaurar como “verdad” un paisaje compuesto de casas, rentas y molinos. La realidad que antes era vista de igual forma por todos va a transformarse radicalmente en su escritura, donde cada mundo se presenta a los ojos del lector como una construcción o ficción, como el paisaje interno de cada personaje. Es como si allí encontráramos constantemente la actualización de lo que se anuncia en las palabras de Merleau-Ponty: “cada uno de nosotros tiene un mundo privado: [pero] esos mundos privados no son ‘mundos’ más que para su titular, no son *el mundo*”²⁷.

Sin embargo, es importante aclarar en este punto que al hablar de percepción en términos de mediación o representación, no se alude a un proceso en el que los sentidos, a manera de instrumentos de navegación, tiendan un puente entre un sujeto ya constituido en una orilla, y un mundo listo para ser aprehendido en la otra, lo cual supondría contradecir lo que hemos intentado plantear hasta ahora. Pensar estos términos -percepción y representación-, tal vez no como sinónimos pero sí desde un mismo plano, sólo es posible en

²⁷ Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, op. cit., pág. 22, la cursiva es nuestra.

la medida en que, como lo concibe Enaudeau -en gran medida con base en los planteamientos de Deleuze y Merleau-Ponty-, esta última se piense también como un espacio de indiscernibilidad:

[puede pensarse que]...la conciencia es un espectador imparcial, y el mundo, un espectáculo objetivo; la subjetividad, un interior sin exterior, y el cuerpo, un exterior sin interior. Sin embargo, hay *un comercio con el mundo más viejo que la inteligencia...* El espesor del mundo tiene que ver con esto, con que él y yo somos las dos caras de una misma carne, y estamos ligados en ella como el frente y el dorso de una hoja, en una reversibilidad cuyo pivote es mi cuerpo, punto de inversión donde se intercambian el adentro y el afuera, donde lo visible se hace vidente, y el vidente, visible... Allí está el *enigma de la representación*, en ese poder que tiene el cuerpo de pasar al mundo para ser percibido allí, y en el poder que tiene el mundo de pasar al cuerpo y ser percibido en el cuerpo. *El cuerpo representa el mundo...* tiene en sí mismo, en el interior de sí, en toda sensación vivida, el poder de estar en otra parte, fuera de sí, en el mundo; tiene el poder de ser la otra cosa que toca, ve u oye, sin dejar sin embargo de ser él mismo. El poder está allí como la cosa sentida, y aquí como la cosa sintiente.²⁸

Es esta posibilidad de pensar la percepción del mundo como representación -o ficción- la que hace mucho más clara la necesidad de hablar allí de la singularidad. Si sujeto y mundo se piensan separados, o si estamos hablando de la realidad física que se asume en un “afuera” imperturbable e indiferente a la presencia del hombre, la cual es objeto de estudio de la ciencia exacta -física, biología, geología...-, no tiene mucho sentido concebir un lugar allí para lo subjetivo, ya que al fin y al cabo se trataría de un universo que sigue sus leyes naturales, con o sin la presencia humana. Sin embargo, si se piensa que no es posible para el hombre estar en esta realidad desnuda sino que, necesariamente, habita

²⁸ Enaudeau, *La paradoja de la representación*, op. cit., pág. 63, la cursiva es nuestra.

una representación de ella, entonces el aspecto singular -o subjetivo- de ésta cobra plena relevancia²⁹: cada uno ha de construirla a partir de la propia experiencia, y es allí donde entra en juego lo particular de cada mirada. Hecho que ya se prefigura en Nietzsche, al considerar el intento de un hombre sordo por comprender la naturaleza del sonido:

Se podría pensar en un hombre que fuese completamente sordo y jamás hubiera tenido ninguna sensación sonora ni musical....un hombre de estas características se queda atónito ante las figuras acústicas de Chladni en la arena, descubre su causa en las vibraciones de la cuerda y jurará entonces que, en adelante, no puede ignorar lo que los hombres llaman sonido³⁰.

Aunque para Nietzsche es claro que el hombre sordo se engaña a sí mismo, puede también pensarse que las figuras en la arena -que éste admite como el sonido mismo- son una representación *otra* de esa realidad a la que no se accede, de la “cosa en sí” o la esencia de lo sonoro que permanece necesariamente velada. Pero además puede extrapolarse tal análisis para considerar que de la misma forma en que este hombre se encuentra inhabilitado para acceder a lo que los “oyentes” llaman sonido, estos últimos también lo están cuando se trata de verificar que la experiencia sonora del otro es igual a la propia. No existe un modelo o esquema que nos diga cuál es la representación o la forma correcta de percibir el mundo:

[al hombre] le cuesta trabajo reconocer ante sí mismo que el insecto o el pájaro perciben otro mundo completamente diferente al del hombre y que la cuestión de cuál de las dos percepciones del mundo es la correcta carece totalmente de sentido...³¹

²⁹ El término “subjetivo” debe entenderse en este caso como alusivo a lo singular o concerniente a una persona en particular, no como una referencia a lo que podría entenderse como “sujeto cartesiano” o “sujeto de la razón”, ni tampoco como una oposición a lo “objetivo” bajo el criterio de verificabilidad.

³⁰ Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, op. cit., pág. 22, las figuras de Chladni son los patrones que se forman en la arena dispuesta sobre una placa metálica, cuando esta última se hace vibrar a diferentes frecuencias.

³¹ Ibid., pág. 29.

Y aunque la diferencia está aquí planteada sólo entre otras especies animales y el hombre, Nietzsche no duda en imaginar también una variación perceptiva entre humanos, que si bien él mantiene como hipotética, nos ayuda a comprender por qué es fundamental tener en cuenta el carácter singular de este proceso:

...cabe decir por lo pronto que, si cada uno de nosotros tuviese una percepción sensorial diferente, podríamos percibir unas veces como pájaros, otras como gusanos, otras como plantas, o si alguno de nosotros viese el mismo estímulo como rojo, otro como azul e incluso un tercero lo percibiese como un sonido, entonces nadie hablaría de tal regularidad en la naturaleza, sino que solamente se la concebiría como una creación altamente subjetiva.³²

Sin embargo, no es necesario ir tan lejos, no hace falta abandonar la especie humana para concebir formas de la percepción que difieran entre ellas. En la obra de Woolf encontramos una muestra de esto, pero también, como lo verificaremos más adelante, en la visión singular de Cézanne y en la peculiar forma de sinestesia de Daniel Tammet. Es significativo además, si volvemos a *Las Olas* por un instante, que en uno u otro momento de la novela, los seis personajes se definan desde una negación, es decir, a través de un *no poder*, de una incapacidad que contrasta con lo que se afirma en la experiencia de los demás. Es como si en ellos mismos existiera la conciencia de que el otro está en el mundo de forma distinta y de que al intentar ponerse en su lugar persiste una imposibilidad fundamental para percibir la realidad a su manera o para que la propia vida tome la forma singular que toma bajo sus miradas. Jinny por ejemplo, se reconoce incapaz de poseer una sensibilidad -quizás como la de Bernard- que transforme las sensaciones en “sustancias”:

Pero nosotros, los que vivimos con el cuerpo, vemos, con la imaginación del cuerpo, el perfil de las cosas. Veo rocas iluminadas por la esplendente luz del

³² Ibid., pág. 31.

sol. *No puedo* llevar estos hechos al interior de una cueva y, formando visera con la mano sobre los ojos, transformar sus amarillos, sus azules, sus sombras, en una sustancia. *Soy incapaz* de estar mucho rato sentada. He de saltar e irme...*Ignoro si la vida es esto o lo otro*. Voy a mezclarme con la heterogénea multitud. Quiero balancearme, ser azotada, subir y bajar, como un buque en la mar³³.

Mientras que Susan y Neville, casi en completa oposición a ese “estar a través del cuerpo” de Jinny, confiesan respectivamente: “*No puedo* tolerar que me trasteen de un lado para otro, ni puedo flotar dulcemente, ni mezclarme con mis semejantes”³⁴, “ soy incapaz de pasarme el día al sol, con la mirada fija en la pelota, soy *incapaz* de sentir el vuelo de la pelota en mi cuerpo y de pensar sólo en la pelota...”³⁵. Y Louis, por su parte, también es consciente de aquello que lo diferencia:

No soy uno y completo como vosotros. Ya he vivido mil vidas. Todos los días desentierro. Cavo. Encuentro restos de mí mismo en la arena hecha por mujeres hace miles de años, cuando oía canciones junto al Nilo y la bestia encadenada pateaba³⁶.

De la misma forma, o quizás todavía más dolorosa, Rhoda se sabe aislada en su propio universo, errante a través de momentos inconexos, incapaz de construir eso que los otros denominan “vida”:

Temo el choque de la sensación que salta sobre mí, debido a que *no puedo darle el tratamiento que vosotros le dais*; soy incapaz de conseguir que un momento se funda con el siguiente. Para mí todos los momentos son violentos, todos están

³³ Woolf, *Las Olas*, op. cit., pág. 168.

³⁴ Ibid., pág. 91.

³⁵ Ibid., pág. 43.

³⁶ Ibid., pág. 120.

separados... No sé cómo pasar de un minuto a otro, de una hora a otra, resolviendo minutos y horas, gracias a cierta fuerza natural, hasta que constituyan esa masa indivisible y unitaria a la que vosotros denomináis vida³⁷.

Pero lo más importante aquí es que al establecer tales diferencias entre ellos, Woolf no se aplica simplemente a una caracterización de “personalidades”, más bien, hay allí algo similar a lo que ya hemos planteado: una expresión de la enorme diferencia entre los mundos percibidos por cada cual. Vimos en la escena de la despedida de Percival que todos parecen asistir a un acontecimiento diferente, y en ocasiones es como si los mismos personajes fueran conscientes de esto. Así sucede cuando comparten una tarde cerca al río y Bernard dice: “Yo era Byron, y el árbol era el árbol de Byron, con lágrimas, cayendo como la lluvia, en lamentos³⁸”, pero además sabe que ese mismo sauce es para lo otros algo muy distinto:

El sauce, tal como Rhoda lo veía, se encontraba junto a un desierto gris en el que no había pájaro que cantara. Las hojas se encogían bajo la mirada de Rhoda, y angustiadas se estremecían a su paso...Luego llegó Jinny. Proyectó su fuego sobre el árbol. Jinny hizo bailar a los sauces...³⁹

Bernard -el escritor al fin y al cabo, la voz que quizás más se acerca a la de la propia Virginia- parece reconocer así que su imagen del mundo es radicalmente diferente a la de los otros, por ejemplo a la de Neville, cuya mirada adopta por un instante, percibiendo el momento a través de los ojos de su amigo:

La escena se percibía con tal intensidad y estaba tan henchida de la especial calidad de la visión de Neville que, por un momento, también yo la pude ver de este modo: la barca, los plátanos, el muchacho, a través de las ramas del

³⁷ Ibid., pág. 123.

³⁸ Ibid., pág. 78.

³⁹ Ibid., pág. 242.

sauce⁴⁰...Ahora que juntos contemplamos el árbol, éste ha adquirido cierto aspecto de ir peinado, cada rama se distingue de las demás, y ahora te diré lo que siento bajo el influjo de tu claridad...⁴¹

No sólo en estos pasajes, sino a través de toda la novela, se mantiene ese cambio constante de la mirada, ese dislocamiento de los hechos y los objetos que acontece al pasar de uno a otro individuo. Página tras página tenemos la sensación de habitar lugares distintos y extraños entre sí, aún cuando se trata, por ejemplo, de las mismas seis personas reunidas en torno a la misma mesa. Cada cual asiste a su propio universo, cada cuál siente y percibe de forma completamente diferente, recordándonos la descripción de Juan Pablo Castel en *El Túnel*:

Y era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos uno al lado del otro...aunque ahora el muro que los separaba fuera como un muro de vidrio y yo pudiese verla a María como una figura silenciosa e intocable...[pero] ni siquiera ese muro era siempre así: a veces volvía a ser de piedra negra y entonces yo no sabía qué pasaba del otro lado, qué extraños sucesos acontecían⁴².

Sinestesia y percepción: Daniel Tammet

Estoy obnubilado y herido por la impronta de mentes y rostros y de cosas tan sutiles que tienen olor, color, textura y sustancia, pero carecen de nombre.

Virginia Woolf. *Las Olas*.

La sensación que teníamos de contemplar mundos diferentes y simultáneos a través de

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid., pág. 78.

⁴² Ernesto Sábato. *El Túnel*. Bogotá: Planeta, 1984, pág. 130.

cada personaje de *Las Olas* volvemos a encontrarla, ya no en la literatura sino en el relato autobiográfico de un joven inglés diagnosticado con el síndrome de Asperger. Alrededor del 2005 Daniel Tammet obtiene la atención de la comunidad científica y de los medios de comunicación internacionales debido a que es considerado como un “autistic savant”, es decir, como un individuo que a pesar de encontrarse en el espectro del autismo, posee la capacidad de realizar ciertas hazañas mentales -como complejos cálculos matemáticos o extensas tareas de memorización- imposibles para la mayoría. Sin embargo, lo más sorprendente en Tammet, y lo que más nos interesa aquí, es que a diferencia de otros “savants”, él es un individuo completamente funcional, que además de dominar el lenguaje, posee una excepcional capacidad de introspección, la cual le ha permitido indagar en diversos aspectos de su forma única de percibir la realidad⁴³. En 2005 Tammet también escribe su autobiografía, *Nacer un día azul*⁴⁴, con el propósito de compartir las reflexiones acerca de su propia mente y de relatar cómo se ve el mundo desde su perspectiva.

Una de las inusuales características de la mente de Tammet es lo que recientemente se ha denominado sinestesia: “una condición relativamente rara en la cual los estímulos sensoriales causan experiencias adicionales inusuales. Estas experiencias adicionales ocurren frecuentemente entre modalidades, como ver colores mientras se escucha música o sentir formas táctiles mientras se saborea comida”⁴⁵. Desde el punto de vista científico esta

⁴³ La elección de Tammet para nuestro trabajo, además del notable componente estético presente en su experiencia, se debe en parte al hecho de que él mismo haya registrado su propia experiencia con una sorprendente calidad literaria. Sin embargo, es quizás pertinente mencionar que hay otros individuos con experiencias similares que han recibido la atención mediática, como es el caso de Temple Grandin, una mujer americana también diagnosticada con Asperger que igualmente ha escrito varios libros y sobre quien incluso HBO Films ha hecho una película.

⁴⁴ Daniel Tammet. *Born on a blue day*. Hodder y Stoughton, 2006, consultado como texto electrónico en formato Epub, perteneciente a la misma editorial. Al momento de la finalización de este trabajo, nos enteramos de la existencia de una traducción de este texto bajo el título *Nacido un día azul* realizada por Miguel Portillo y disponible en el sitio web www.espaebook.com, sin embargo las citas aquí utilizadas seguirán siendo de traducción nuestra.

⁴⁵ Edward M. Hubbard y V.S. Ramachandran. “Neurocognitive Mechanisms of Synesthesia”. En: *Neuron* 48 (2005), págs. 509-520, la traducción es nuestra.

condición es interesante porque ofrece nuevas posibilidades para estudiar los mecanismos neuronales subyacentes al procesamiento de los datos sensoriales; sin embargo, desde un análisis estético como el que aquí proponemos, la sinestesia nos interesa por su estrecha relación con lo que habíamos intentado rastrear en la obra de Woolf, es decir, en la medida en que una experiencia de este tipo nos enfrenta directamente con el hecho de que la realidad es ante todo una *realidad percibida* y que para cada cual esta percepción es *singular*.

Una de las cosas más llamativas que encontramos en *Nacer un día azul*, es que Daniel Tammet establece con algunos objetos o ideas abstractas una relación fundamentalmente empática: los números, las palabras, las plantas y hasta las partículas de polvo parecen gozar para él de una existencia orgánica, al punto de parecerse más a *seres* que a objetos inertes. En lugar de tener un simple valor funcional o afectivo, ciertas cosas son para él presencias independientes, casi *vivas*: en su mundo, los números y las palabras pueden tener personalidad, color, textura o tamaño, e incluso formar extensos y bellos paisajes mentales, como lo describe el Dr. Darold* Treffert en el prólogo del libro:

Él “ve” los números -cada uno hasta 10,000- no sólo como un color singular, sino también como una forma, un color, una textura, un movimiento e incluso algunas veces como un “tono” emocional. Cuando él hace sus enormes cálculos, literalmente “ve” la respuesta en su cabeza, no escrita en forma numérica como en una libreta de teléfonos, sino como una confluencia de estas formas y colores en una “respuesta” experimentada en una nueva fusión de forma y color⁴⁶.

Descripción que podemos verificar y que se hace todavía más compleja y fascinante en las propias palabras de Tammet:

Los números son mis amigos y están siempre a mi alrededor. Cada uno es único y tiene su propia personalidad. El once es amigable y el cinco es estruendoso,

⁴⁶ Tammet, *Born on a blue day*, op. cit.

mientras que el cuatro es tímido y callado⁴⁷...El número uno, por ejemplo, es un blanco brillante y luminoso, como alguien dirigiendo el rayo de una antorcha hacia mis ojos. El cinco es el estallido de un rayo o el sonido de las olas chocando contra las rocas...El treinta y siete es grumoso como la crema de avena, mientras que el ochenta y nueve me recuerda la nieve que cae⁴⁸.

De forma similar, las secuencias de números no son para él una disposición cualquiera de estos “entes”, sino que los patrones pasan a configurar ellos mismos nuevas formas y sensaciones, las cuales Tammet encuentra especialmente interesantes y en las que de niño se perdía durante largas horas, absorto en la contemplación de su belleza:

Cuando miro una secuencia de números, mi cabeza empieza a llenarse de colores, formas y texturas que se entretajan espontáneamente para formar un paisaje visual...A medida que la secuencia de números crece, mis paisajes numéricos se vuelven más complejos y estratificados, hasta que -como con pi- son como un país entero en mi mente, compuesto de números⁴⁹.

Si nos detenemos por un instante en alguna de sus descripciones: “el treinta y siete es grumoso como la crema de avena, mientras que el ochenta y nueve me recuerda la nieve que cae”; si nos tomamos un segundo para tratar de entender lo que estas palabras significan, muy pronto tendremos la sensación de estar ante las puertas de un universo extraño, de una tierra desconocida cuyos contornos se alzan en el horizonte pero a la que el ingreso nos ha sido negado. Por más que intentemos imaginar este mundo y representarnos sus sensaciones, sólo logramos construir -y no sin dificultad- una pobre imagen. Lo más probable es que el “treinta y siete” y el “ochenta y nueve” sigan siendo lo que siempre han sido para nosotros, con la diferencia de que ahora quizás tratamos de visualizar la textura de la avena o un par

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

de copos de nieve a su lado, haciendo un esfuerzo vano por unir artificialmente dos imágenes que para nosotros -a diferencia de Tammet- siempre han estado dissociadas. Nos sentimos tal vez como la misma Rhoda cuando en su infancia se enfrenta a la aritmética: exiliados de un mundo que no comprendemos, imposibilitados para participar de una experiencia o de una dimensión perceptiva que nos es completamente ajena⁵⁰. Lo que describe Tammet no parece pertenecer al familiar mundo que transitamos a diario, confundiendo más bien con la creación de un hábil y talentoso poeta. De hecho, aunque tales cualidades de los números no son para él cuestiones metafóricas sino atributos muy concretos, el vínculo sinestésico que tiene con éstos también está presente en el mismo lenguaje:

La palabra “escalera”, por ejemplo, es azul y brillante, mientras que “aro” es una palabra blanca y suave...*jardin*, la palabra francesa para jardín, es un amarillo borroso, mientras que *hnugginn* -“triste” en islándico- es blanca con muchas pecas azules⁵¹... Cuando conozco a alguien por primera vez, usualmente recuerdo su nombre por el color de la palabra: los Richards son rojos, los Johns amarillos y los Henrys son blancos⁵².

Y así sucede con casi todos los elementos en su vida: también los días de la semana tienen para él una identidad precisa y casi pictórica: “Los martes son de un color cálido mientras que los jueves son rizados”... “los miércoles siempre son azules, como el número nueve o el sonido alto de voces que discuten”⁵³.

En todas estas descripciones -y en muchas otras similares incluidas en su biografía- encontramos claramente una prevalencia de lo estético, una experiencia de construcción

⁵⁰ Pensemos, por ejemplo, en lo que sucedería si la mayoría de hombres percibieran el mundo como Daniel Tammet: quien siempre hemos considerado con una percepción “normal” pasaría a ser ese que se siente privado de un aspecto fundamental de la realidad.

⁵¹ Tammet, *Born on a blue day*, op. cit.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

de la realidad anclada en la *sensación*. Además de que las palabras y los números estén asociados a una idea, éstos se sienten o se perciben de *otra* forma, de modo que no es posible reducirlos a una simple función de significantes y que evidencia, en su caso, la insuficiencia del concepto para agotar o para expresar por completo lo que son para Tammet estas presencias. Hecho que se hace bastante claro en el caso de los números primos, los cuales están definidos como “aquellos que sólo pueden dividirse por uno y por sí mismos”, pero que Tammet identifica al margen de este concepto, apelando más bien a la sensación que le generan:

Puedo reconocer cada número primo hasta 9973 por su cualidad de guijarro⁵⁴...Cada vez que identifico que un número es primo, tengo una oleada de sensación en mi cabeza...que es difícil de poner en palabras. Es un sentimiento especial, como la súbita sensación de alfileres y agujas⁵⁵...Su soledad entre los otros números los hace tan conspicuos e interesantes para mí⁵⁶.

Relación que resulta todavía más sorprendente si tenemos en cuenta que desde la matemática -desde el concepto-, identificar un número primo no es tarea fácil, ya que no existe una fórmula precisa para ello. Por el contrario, Tammet los reconoce por una característica que no se inscribe en la lógica y que no es una idea abstracta. Su relación con ellos -y con las nociones matemáticas en general- se establece esencialmente desde lo *estético*. Parecería como si nuevamente, al igual que en los personajes de *Las Olas*, encontráramos en él una manifestación de ese “comercio con el mundo más antiguo que la inteligencia” del que habla Enaudeau: ¿no podría pensarse aquí en un devenir número, cantidad, palabra?, o recordando las palabras de Cézanne, ¿no es necesario pensar también a Tammet como ese hombre *por completo en el paisaje*? Aquí, casi literalmente, nos hallamos en el punto máximo de convergencia o de fusión entre lo sintiente y lo sentido: su experiencia

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

perceptiva nos sitúa inevitablemente en esa contigüidad con las cosas, en el punto central de la zona de indiscernibilidad.

Así como Woolf pone al descubierto la experiencia de Neville, de Louis, o de Rhoda, con Tammet se nos muestra esa misma forma extrema de la coincidencia de sí mismo con el mundo. Y es allí donde nos damos cuenta de que este contacto sólo puede pensarse en términos de una relación que es, en esencia, estética. Como ya lo anticipaba Nietzsche:

...la “percepción correcta” -es decir, la expresión adecuada de un objeto en el sujeto- me parece un absurdo lleno de contradicciones, puesto que entre dos esferas absolutamente distintas, como lo son el sujeto y el objeto, no hay ninguna causalidad, ninguna exactitud, ninguna expresión, sino, a lo sumo, una conducta *estética*...⁵⁷

Pero tal conducta, o el carácter esencialmente estético de la percepción, no quisiéramos pensarlo como exclusivo de mentes extraordinarias como la de Tammet o de personajes ficticiales como los de Woolf, sino como fundamental en una forma más general. De hecho, así lo manifiesta el mismo Tammet en una corta conferencia: “creo que nuestras percepciones personales están en el corazón de la forma en la que adquirimos conocimiento. El *juicio estético*, en lugar del razonamiento abstracto, guía y moldea el proceso a través del que llegamos a saber eso que sabemos”⁵⁸.

Aquí debe notarse además que en el caso de Tammet lo estético está relacionado principalmente con colores, formas y texturas, es decir, con atributos de orden visual, que han estado asociados a una concepción clásica de lo estético, la cual ha privilegiado la vista

⁵⁷ Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, op. cit., pág. 29.

⁵⁸ Conferencia TED dictada por Daniel Tammet bajo el título *Diferentes formas de saber*. URL: http://www.ted.com/talks/daniel_tammet_different_ways_of_knowing?language=es. Consultada el 3 de Julio de 2014.

y también el oído -y con ambos, las artes plásticas y la música-. Sin embargo, el carácter estético de la percepción que queremos resaltar consiste en un espectro mucho más amplio y está más cerca de la concepción original del término *aisthesis*, el cual abarca la sensación y la sensibilidad en un sentido expandido. El olfato, el gusto, el tacto, e incluso los ritmos biológicos vitales harían parte de un “estar en el mundo a través de la sensación”, que sería precisamente lo que adquiere un papel fundamental en la experiencia perceptiva de Tammet⁵⁹. Justamente, es a través de esta dimensión estética de la percepción, la cual involucra al cuerpo en tanto *sintiente*, que encontramos otro punto de contacto con la obra de Woolf: en ciertos pasajes de *Nacer un día azul* hay una innegable cualidad poética que se relaciona con dicha estética y que nos recuerda un poco los pasajes de la autora británica:

A veces apretaba mis dedos sobre mis oídos para estar más cerca al silencio, el cual no era nunca estático en mi mente, sino un movimiento sedoso y goteante alrededor de mi cabeza como una condensación... Cuando cerraba mis ojos, me lo imaginaba como suave y plateado. No tenía que pensar en ello; simplemente sucedía...⁶⁰. Cuando el clima era cálido la luz del sol se derramaba en mi habitación, haciendo brillantes las muchas partículas de polvo que nadaban en el aire a mi alrededor mientras se fundían en un solo patrón de luz moteada. Mientras me sentaba quieto y en silencio hora tras hora, veía diligentemente la marea de diferentes tonalidades y colores menguar y fluir a través de las paredes y los muebles de mi habitación con el paso del día; el flujo del tiempo en forma visual... A veces, tras una pelea particularmente fuerte, mi madre subía y se sentaba conmigo en la quietud de mi habitación. Yo quería envolver el suave silencio a su alrededor como una manta⁶¹.

⁵⁹ Aunque en su caso se manifieste predominantemente en el campo visual, la sinestesia puede involucrar también los otros sentidos.

⁶⁰ Tammet, *Born on a blue day*, op. cit.

⁶¹ Ibid.

Resulta inevitable establecer cierta cercanía con algunos pasajes, como el que encontramos en *Al Faro*: “Sólo que ella pensaba en la vida -y una pequeña franja de tiempo se presentaba ante sus ojos- sus cincuenta años. Allí estaba frente a ella -la vida”⁶², o más adelante:

...las palabras, como pequeñas luces sombreadas, una roja, una azul, una amarilla, se iluminaban en la oscuridad de su mente, y parecían abandonar sus perchas para volar a lo largo y a lo ancho, o para clamar a gritos y obtener un eco;...abrió el libro y empezó a leer aquí y allá al azar, y mientras lo hacía, sintió que estaba escalando en reversa, hacia arriba, abriéndose paso al subir entre pétalos que se curvaban sobre ella, de manera que sólo sabía, este es blanco, este es rojo. No sabía en absoluto lo que las palabras significaban⁶³.

Pasajes ambos, a través de los cuales es quizás más fácil comprender lo que anteriormente llamábamos una “tonalidad” en las cosas, es decir, esa cualidad que no es precisamente una propiedad física del objeto, pero que no podría entenderse como una asociación de ideas, sino más bien como otro aspecto de la relación estética con ellas. Tammet, -o cualquier otro individuo con sinestesia- no mira el número cinco y acto seguido piensa en el color azul -como quizá sea nuestro caso tratando de imaginar su experiencia- él lo *ve*, lo *percibe*, allí mismo. La experiencia es una sola, indivisible, como cuando Louis camina por las calles de Londres y percibe su sonido como *azul* y *circular*:

«El rugido de Londres», dijo Louis, «nos rodea. Automóviles, camiones, autobuses pasan y vuelven a pasar constantemente. Juntos forman una rueda que gira produciendo un solo sonido. Todos los sonidos separados -ruedas, campanas, gritos de borrachos y de juguistas- se han unido en un solo sonido, del azul color del acero, y circular...»⁶⁴

⁶² Woolf, *To the lighthouse*, op. cit.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Id., *Las Olas*, op. cit., pág. 127, la cursiva es nuestra.

Con *Las Olas*, además, habíamos intentado pensar el carácter casi material de ese “realce” que adquiere el mundo para cada personaje, enfatizando que no se trata de ideas que se superponen a la percepción de una cosa: la angustia de Susan en el bosque de hayas no se da por añadidura -no es una proyección- sino que es inherente a él, desde el mismo momento en que se le percibe. Quizás la experiencia descrita por Tammet nos ayude a aclarar esta idea, ya que el color de sus números, su personalidad o su tono afectivo, están ya *en ellos*, son cualidades que pertenecen por completo a su estructura, a lo que éstos *son*. No se trata de dos cosas que se asocian sino de una sola entidad, que sin embargo, cuando intenta explicarse al otro por medio del lenguaje -a aquel que sólo las ha experimentado de forma disociada- necesariamente queda expresada como una correspondencia o comparación: “el número uno es *como* el rayo de una antorcha dirigido a mis ojos”.

Aunque veamos en Daniel Tammet -o en la sinestesia en general- un caso extraordinario de la percepción humana, a través de éste podemos pensar otras situaciones más cercanas a la experiencia que consideramos como “normal”. Por ejemplo, no esperamos que la muerte que Neville presiente en el manzano sea algo visible, como un color, no hay forma de verla adherida a las hojas o al tronco del árbol. No obstante, pensar una correspondencia de este estilo a través de la experiencia de Tammet, nos permite contemplar la posibilidad de un espacio intermedio: no se trata de algo estrictamente visual, no es algo que se *vea* allí, pero tampoco -y aquí el énfasis- es una asociación de ideas o una relación conceptual. De igual manera, Lily Briscoe no quiere saber lo que el romper de la ola evoca en la Sra. Ramsay, ni los pensamientos o recuerdos que su sonido desencadena. Ella quiere saber *qué es*, allí y en ese instante. ¿Qué “textura” tiene? ¿qué “forma”? ¿*cómo se siente cuando uno es la Sra. Ramsay* escuchar el rumor del agua que se estrella entre las rocas y la arena?. Aquí estaríamos quizás tentados a imaginar el significado de la ola como un pensamiento que se añade a ésta, casi como una nota de papel sostenida con una tachuela, o como una frase que en una estantería se ubica en el mismo cajón que su sonido: como añadiduras,

correspondencias o anexos que se elaboran a partir de una supuesta impresión primera. Sin embargo, si pensamos en esa tonalidad de las cosas -sean objetos o eventos- en un plano similar a las cualidades descritas por Tammet, nos damos cuenta de que la idea de una asociación de este estilo debe descartarse. ¿No es posible que el romper de las olas sea para la Sra. Ramsay tan singular como la sensación de “nieve que cae” que él experimenta al ver -o pensar en- el ochenta y nueve?. Se nos hace más clara la imposibilidad de cualquier traducción al plano de lo simbólico o de pensar en términos de “simpatías vividas” o de “identificaciones imaginarias”, como ya nos advierten Deleuze y Guattari⁶⁵.

La realidad de Tammet nos remite a un espacio muy diverso al de la realidad más establecida y supuestamente conquistada, hasta tal punto que nos da la impresión de que ese espacio estuviera también gobernado por otras leyes. Una vez más decimos con Lily Briscoe: cincuenta pares de ojos no serían suficientes para rodear a este personaje. Para nosotros es difícil -si no imposible- imaginar su experiencia, ya que se trata de una dimensión de lo perceptivo completamente ajena. Nos sucede algo similar a lo que le pasaba al hombre sordo del texto de Nietzsche, quien queriendo saber lo que es el sonido, cree encontrarlo en una representación visual de las ondas sonoras. De manera que con Tammet -y experiencias similares a la suya-, así como con los personajes de *Las Olas*, se hace más evidente que nunca la singularidad de los mundos individuales, hecho ya bien expresado por Aldous Huxley en “Las puertas de la percepción”, cuando experimentar la realidad desde otro punto de vista -a partir de otra dimensión perceptiva- y ser consciente de la imposibilidad para transmitir su vivencia a quien no ha estado allí, le hace reflexionar sobre lo singular que puede ser la percepción de cada cual, lo diferente que puede ser su universo, al cual no podemos asistir:

Vernos a nosotros mismos como nos ven los otros es un don bastante saludable.

⁶⁵ Deleuze y Guattari, *¿Qué es filosofía?*, op. cit., pág. 174.

Con dificultad es menos importante la capacidad para ver a los otros como ellos se ven a sí mismos. ¿Pero qué pasa si esos otros pertenecen a una especie diferente y habitan un universo radicalmente ajeno? Por ejemplo, ¿cómo puede el hombre cuerdo saber lo que en efecto se siente estar loco? O, sin poder nacer nuevamente como visionario, un médium o un genio musical, ¿cómo podemos alguna vez visitar los mundos que eran hogar para Blake, Swedenborg, Johan Sebastian Bach?⁶⁶

“La experiencia [perceptiva] no se imparte”

*Se puede decir todo lo que existe;
y se puede poner en música todo lo que hay.
Pero nunca se puede decir por entero cómo es.*

Hugo von Hofmannstahl.

Carta del 18 de Julio de 1895 a Edgar Karg von BebenBurg

Hasta aquí se ha hablado acerca de esa forma única del mundo que cada cual percibe. Ahora, es preciso entonces que dirijamos la atención hacia otro hecho, que junto a tal singularidad, nos parece ser un aspecto importante de la percepción: lo que podría nombrarse como su *incomunicabilidad*, o por lo menos, como la enorme dificultad que se impone a todo intento de transmitir -de hacer llegar al otro- el *cómo* de la propia experiencia perceptiva. En el caso de Daniel Tammet hablábamos prácticamente de una imposibilidad para saber cómo es su experiencia, para acceder por ejemplo a esa sensación “de agujas” que describe cuando imagina un número primo. Igualmente, es bastante claro que una experiencia como la de Huxley sólo puede vislumbrarse en la medida en que se lee su ensayo, y aún así, como es obvio -y él mismo lo enfatiza-, nunca sabremos por completo lo que *él* percibió durante

⁶⁶ Huxley, *The doors of perception*, op. cit.

esos instantes. De manera que el libro de Tammet, así como *Las puertas de la percepción* o la novela de Woolf -por mencionar sólo los ejemplos a los que ya hemos hecho alusión-, nos recuerdan la existencia de experiencias perceptivas bastante diferentes a lo que consideramos como “usual”. Pero aún más, tales narraciones nos hacen conscientes del hecho, quizás pormenorizado en la vida práctica, de que cualquier intento por acceder directamente a la experiencia del otro es vano, de que no nos es dado *vivir* la experiencia perceptiva ajena.

Tammet o Huxley -o simplemente cualquier *otro*- pueden hablarnos de su experiencia o intentar hacernos partícipes, ya que en cierta medida confiamos en lo que puede transmitirse a través del lenguaje. Sin embargo, también está claro que sin importar qué tanto comprendamos su relato o en qué nivel podamos relacionarnos con éste, jamás lograremos ponernos literalmente “en sus zapatos” y que nunca sabremos con certeza lo que *se siente* estar en su lugar. Un poco siguiendo a Nietzsche, diríase que no hay forma de comunicar al hombre sordo la experiencia sonora, al ciego la experiencia visual, al no-sinestésico la experiencia sinestésica o, en general, a cualquier otro lo percibido de primera mano por cada cual. La misma Virginia Woolf, por ejemplo, reflexiona en otro de sus ensayos sobre la imposibilidad del que yace en cama enfermo para transmitir *su* experiencia singular a los amigos sanos que le acompañan:

...“Estoy en cama con influenza” –pero ¿qué transmite eso acaso de la gran experiencia? Cómo el mundo ha cambiado de forma...los sonidos del festival se tornan románticos como un tiovivo que se escucha a través de campos lejanos; y los amigos han cambiado,... mientras que todo el paisaje de la vida permanece remoto y limpio, como la costa vista desde un barco en altamar...–*la experiencia no puede impartirse* y, como sucede siempre con estas cosas tontas, su propio sufrimiento sólo sirve para despertar recuerdos en la mente de los amigos sobre

sus influencias, *sus* dolores y molestias...⁶⁷

Es precisamente esto a lo que nos referimos, *la experiencia no se imparte*: siempre será su propio dolor el que los visitantes recuerden ante la cama del enfermo -su propia angustia ante la desolación de quien ha perdido un ser querido o su propia felicidad cuando acompañen a otros en un instante de dicha-, pero jamás sabrán a ciencia cierta si la experiencia es completamente igual, en magnitud o en cualidad, a lo que ellos mismos han vivido días o años atrás. Cada situación percibida, y en general esa “otra vida”, sólo puede pensarse en términos de la propia, como si fuera necesario replicar la vida íntima cientos de veces e imaginarla bajo circunstancias diversas; quizás, como Merleau-Ponty lo expresa, esa sea la única forma que existe para acercarnos a cualquier experiencia que no sea la nuestra:

-y, de pronto, estalla la evidencia de que allí también, minuto a minuto, la vida es vivida: en algún lugar detrás de esos ojos, o más bien ante ellos, o incluso en torno a ellos, y proveniente de no sé qué doble fondo del espacio, otro mundo privado se hace visible a través de la trama del mío...*sus* colores, *su* dolor, *su* mundo, precisamente en tanto *suyos*, ¿cómo los concebiría yo sino según los colores que yo veo, los dolores que yo sentí, el mundo en que vivo?...Es a partir del césped que tengo ante mí que creo entrever el impacto del verde en la visión del otro.⁶⁸

De igual manera, es a partir del “romper de la ola” escuchado por ella misma, que Lily trata de comprender *cómo* se siente el instante vivido por la Sra. Ramsay. Lo percibido, la sensación que Lily imagina en ella no es más que la suya propia, estirada, transformada, puesta bajo otra otra luz para tratar de encontrar qué es, *cómo* es, ese mismo sonido en

⁶⁷ Virginia Woolf. *On being ill*. Londres: The Hogarth Press, 1930, consultado en *The complete Works of Virginia Woolf*, op. cit., La cursiva y la traducción son nuestras.

⁶⁸ Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, op. cit., pág. 23.

las profundidades de otra conciencia. Pero aún así, después de todo el esfuerzo, queda la certeza de que el instante vivido por el otro es una asíntota que jamás se alcanza: la experiencia ajena es una parcela del conocimiento que a todo hombre le es negada.

Es esta cuestión la que Thomas Nagel, filósofo estadounidense, aborda en su conocido artículo *¿Qué se siente ser un murciélago?*⁶⁹, donde curiosamente parece llevar un paso más allá la pregunta de Nietzsche acerca de los mundos percibidos por el pájaro y el gusano, esta vez tomando una especie animal que en la cadena evolutiva está un poco más cerca del humano. Nagel se interesa por la dificultad para saber *cómo se siente* ser una forma de vida diferente a la humana, en especial cuando ésta cuenta con sentidos que el hombre no posee: “el sonar de un murciélago, aunque es claramente una forma de percepción, no es similar en su operación a ningún sentido que nosotros poseamos, y no hay razón para suponer que es subjetivamente como alguna cosa que podamos experimentar o imaginar”⁷⁰. Situación que no es del todo extraordinaria, ya que sucede lo mismo, por ejemplo, con la visión: a pesar de tener los receptores adecuados para detectar cierto rango de frecuencias electromagnéticas -lo que se denomina espectro visible y que cubre todos los colores que percibimos-, los humanos no podemos ver ciertas frecuencias por fuera de este rango que algunos animales sí detectan, como el ultravioleta o el infrarrojo⁷¹. Preguntaría aquí seguramente Nagel: ¿podemos imaginar siquiera qué sería verlos?, ¿cómo sería percibir alguno de ellos?, ¿cómo sería su experiencia?. No podemos imaginar una sensación, una forma de percibir sin haberlas sentido ya, de la misma manera en que es vano nuestro intento por acceder a la experiencia del murciélago:

⁶⁹ Thomas Nagel. “What is it like to be a bat?” En: *The Philosophical Review* 83 (1974), págs. 435-450, la traducción es nuestra.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Es curioso que en ciertos documentales, populares en los canales de ciencia, se trate de mostrar “cómo ve” una gato, una serpiente o un murciélago, traduciendo por ejemplo la visión infrarroja en términos de lo que los humanos conocen: asociando el rojo a las regiones cálidas y el azul a las frías. Pero esto no deja de ser una representación tan arbitraria como las mismas figuras de Chladni para el sonido.

No ayudará tratar de imaginar que uno tiene membranas en sus brazos, con las cuales volar por ahí, al ocaso y al amanecer, atrapando insectos en la boca; o que uno tiene poca visión, y percibe el mundo alrededor por medio de un sistema de señales de sonido de alta frecuencia que son reflejadas; y que uno pasa el día colgando cabeza abajo en un ático....esto sólo me dice lo que se sentiría *para mí* comportarme como se comporta un murciélago⁷²

Y aunque Nietzsche y Nagel restrinjan su análisis a la diferencia entre especies - comparando la percepción humana con la de otros animales-, quizás, como hemos dicho antes, no sea necesario ir tan lejos: nos encontramos en idénticas circunstancias ante los otros hombres. Tampoco aquí nos ayudará tratar de imaginar el paisaje mental de Tammet con sus valles, picos y colores, ni los números que giran en espiral al ser multiplicados; no ayudará tratar de percibir el tiempo a la manera de aquellos que, como la Sra. Ramsay, parecen sentirlo como una “línea que flota ante sus ojos”. La imaginación no puede llevarnos a su mundo, sólo contamos con la ficción propia que creemos similar a lo que ellos intentan mostrarnos. Si volvemos a *Las Olas*, sabemos también que en nada ayudará a Rhoda intentar vivir la experiencia de Jinny, o tratar de sentir las raíces que para Louis se internan hasta el corazón de la tierra. O como lo expresa tan acertadamente Huxley:

Vivimos juntos, actuamos sobre y reaccionamos a los otros; pero siempre y en todas las circunstancias estamos por nuestra cuenta. Los mártires van al ruedo de la mano; los crucifican solos... *Las sensaciones, los sentimientos, las intuiciones, las fantasías- todos ellos son privados y, excepto a través de símbolos y de segunda mano, incomunicables. Podemos acumular información acerca de las experiencias, pero nunca las mismas experiencias.* Desde la familia hasta la

⁷² Nagel, “What is it like to be a bat?”, op. cit.

nación, cada grupo humano es una sociedad de universos isla. La mayoría de los universos isla son suficientemente similares unos a otros para permitir un entendimiento inferencial o incluso empatía mutua, o un “sentirse como”. Por tanto, recordando nuestras propias pérdidas y humillaciones, podemos compadecer a los otros en circunstancias análogas, podemos ponernos en su lugar... Pero en ciertos casos la comunicación entre los universos es incompleta e incluso inexistente. La mente es su propio lugar, y los lugares habitados por el demente y el excepcionalmente dotado son tan diferentes a los lugares donde viven los hombres y mujeres ordinarios, que hay muy pocos o ningún punto en común para que la memoria sirva de base para el entendimiento o la simpatía. Las palabras son pronunciadas pero fallan en el esclarecimiento. Las cosas y los eventos a los que los símbolos se refieren pertenecen a campos de la experiencia mutuamente exclusivos.⁷³

Pero la imposibilidad de acceder a la experiencia ajena no se refiere sólo a una brecha entre el hombre ordinario y el demente o el excepcionalmente dotado, sino entre todos los humanos, como dirá más adelante: “parece ser virtualmente seguro que nunca sabré lo que se siente ser Sir John Falstaff o Joe Louis”. Y es que ya nos advertía Foucault:

Por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas replandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis.⁷⁴

Es ante una “incomunicabilidad” similar que se encuentra Lord Chandos, protagonista del corto relato de Hugo von Hofmannstahl, quien escribe una carta a Sir Francis Bacon

⁷³ Huxley, *The doors of perception*, op. cit., la cursiva es nuestra.

⁷⁴ Michel Foucault. *Las palabras y las cosas*. Mexico: Siglo XXI, 2007, pág. 19.

para explicar la abrupta finalización de su carrera literaria. Allí, Chandos narra la compleja transformación que ha sufrido su experiencia de la vida cotidiana: las personas y los objetos, incluso los animales, han adquirido para él una cualidad diferente, le parece que han empezado a afectarlo de manera “extraña”, mostrándosele de repente como poseedores de una “existencia subyacente, una esencia indescriptible e intensa que no se deja asir por la racionalidad discursiva”⁷⁵. Cualquier objeto le parece ser una vasija colmada de una especie de “vida más alta”:

Una regadera, un rastrillo abandonado en el campo, un perro al sol, un cementerio pobre, un tullido, una pequeña granja, todo esto puede llegar a convertirse en el recipiente de mi revelación. Cada uno de estos objetos, y mil otros parecidos, sobre los cuales normalmente el ojo se desliza con natural indiferencia, puede de repente, en cualquier momento, que en modo alguno está a mi alcance suscitar, cobrar para mí un carácter sublime y conmovedor que la totalidad del vocabulario me parece demasiado pobre para expresar⁷⁶.

Así sucede por ejemplo con la regadera llena de agua que encuentra en su camino y el escarabajo que nada allí de una orilla a otra: se le revelan como una “estela de lo maravilloso, plenitud, presencia de amor...un fascinante contrapunto infinito...”⁷⁷. Su vínculo con el mundo se ha transfigurado y fortalecido hasta el punto de afirmar él mismo que entre las materias que lo componen no hay ninguna en la que no sea capaz de transverse. Lord Chandos parece haber cruzado el umbral de separación, haber abierto una vía bidireccional, a través de la cual las cosas que le rodean vienen a tocarle -a instalarse en la más incisiva proximidad- al tiempo que él mismo sale a su encuentro para “vertirse”

⁷⁵ Claudio Magris. “La herrumbre de los signos. Hofmannstahl y la *carta* de Lord Chandos”, en: Hugo von Hofmannstahl. *Una Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-textos, 2008, pág. 87.

⁷⁶ Hugo von Hofmannstahl. *Un Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-textos, 2008, pág. 129.

⁷⁷ *Ibid.*, pág. 131.

en ellas: “...una participación desmesurada, un transvasarme en aquellas criaturas o un sentir que un fluido de vida y muerte, de sueño y vigilia había venido (¿de dónde?) por un momento a impregnarlas...”⁷⁸. Inútil sería tratar de decir que Lord Chandos ha despertado una mañana en un universo transformado, que alguien ha puesto otras cosas en el lugar de las que él ya conocía o que éstas se han alterado. La transformación sucede únicamente en la imagen que de ellas se forma en la percepción, de la tonalidad, de la “luminancia” o el carácter particular que las define:

Se trata de lo que Lord Chandos denomina “muda esencia” de las cosas: esa fuerza ejecutiva con la que las cosas (según Ortega y Gasset) se proyectan fuera de sí y nos afectan, convirtiéndose en “yoes”: “Como hay un yo Fulano de Tal, hay un yo-rojo (del cuero de una caja), un yo-agua y un yo-estrella” (“Ensayo de estética a manera de prólogo”). Esa energía que no se puede expresar, ya que su ejecutividad es intransferible. No la sentimos desde el yo-cosa que la efectúa, sino que se la entrevé: llama, misteriosa, la atención al alterar casi imperceptiblemente la superficie de la materia (no en vano Hofmannstahl escribirá después en *El libro de los amigos* que toda cosa es “inexplicablemente explícita”).⁷⁹

Muda esencia que no sólo emana de las cosas y los animales, sino que incluso las palabras se muestran ahora para Lord Chandos con esa capacidad de tocar o de mirar-coincidencia con las descripciones de Tammet y Woolf que no es casual; los conceptos, esos que también Nietzsche contemplaba con desconfianza, ahora dejan de tener para él los significados acotados que antes usaba para decir a su hija qué estaba bien y qué estaba mal. El lenguaje adquiere un carácter completamente problemático, de repente Lord Chandos

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ José Muñoz Millanes, “Introducción” a: Hugo von Hofmannstahl. *Una Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*, op. cit., pág. 50.

se reconoce incapaz de utilizar las palabras de las que todos se sirven corrientemente: “...las palabras abstractas, de las cuales la lengua por ley natural debe hacer uso para sacar a la luz del día juicios de cualquier clase, se me desmigajaban en la boca igual que hongos podridos”⁸⁰. Los juicios establecidos por medio de éstas le parecen, de un momento a otro, emitidos a la ligera y “con una seguridad de sonámbulos”, mostrándose, si no completamente falsos, por lo menos sí débiles y contruidos caprichosamente, no con el fin de revelar una verdad última sino, como diría Nietzsche, como pequeñas piezas en el armazón de una gran ficción. En lugar de portar un significado unívoco, las palabras adquieren de repente cualidades que se rebosan entre sí, que se suceden una a otra como si fuesen intercambiables o como si tuviesen una “coloración tornasolada”.

Las palabras flotaban libres a mi alrededor: se coagulaban en ojos que me miraban fijamente y a los que yo debo devolver la misma mirada fija: son torbellinos que me dan vértigo al contemplarlos, que giran sin cesar y a través de los cuales se arriba al vacío⁸¹.

Descripción que tampoco pasa desapercibida y que nos trae de vuelta a las palabras “azules y brillantes” de Tammet o a aquellas como “pétalos coloreados” a través de los cuales sentía moverse la Sra. Ramsay, incapaz en ese momento de fijar su significado exacto.

A través de experiencias como éstas parecerían dibujarse entonces dos caras del vínculo con el lenguaje: de un lado el aspecto semántico, pero al mismo tiempo, la manera en que sus estructuras son percibidas desde una relación con ellas que es netamente estética. Siguiendo a Nietzsche, al estar el hombre inmerso en el uso de la palabra como moneda, como instrumento de comunicación, éste se interesa a tal punto por su significado -la verdad o sentido último que éstas supuestamente denotan- que rara vez surge a la luz la forma en

⁸⁰ Hofmannstahl, *Un Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*, op. cit., pág. 126.

⁸¹ *Ibid.*, pág. 128.

que son *sentidas* o percibidas. Pero una vez nos encontramos con estados como el de Lord Chandos, esta relación estética -que siempre ha estado allí- se hace evidente, reclama un lugar protagónico.

Todo es una especie de pensar febril, pero un pensar cuya materia es más inmediata, más fluida y más incandescente que las palabras. Son también torbellinos, pero, a diferencia de los torbellinos del lenguaje, no parecen conducir a lo sin fondo, sino de algún modo a mí mismo y al más profundo regazo de la paz⁸².

Es lo mismo que sucede en la experiencia de Huxley con la mescalina: las relaciones de orden estético con los objetos, con el lenguaje -hasta con el espacio y el tiempo- adquieren de repente una relevancia inusitada. Pero además, y es a esto a lo que nos referimos al hablar de incomunicabilidad, es este hecho el que obliga a Lord Chandos a callar, ya que la presentación de la vida de esa manera no puede darse como lingüística, sino únicamente como *perceptiva*. Las cosas se presentan plenas de una viveza inmediata que no puede diseccionarse, son como un todo en el que la separación entre los signos y las cosas que aquellos designan queda aniquilada⁸³. Chandos va a recuperar la impresión sensible, esa que “en las palabras abstractas...tiende a borrarse igual que la figura de las monedas, lo que también sucede con las palabras concretas cuando se las emplea como fetiches, desplazadas de la sensación que las produjo...”⁸⁴, o aún de forma más explícita:

Lord Chandos, como el genuino poeta moderno que es, no puede creer en el significado y en su carácter comunicable, pues comprende que el significado unívoco y claro es fruto de una universalidad del concepto, universalidad donde se pierde la irrepetible epifanía de la experiencia...Lord Chandos desconfía de las palabras, porque las palabras expresan únicamente los significados abstractos

⁸² Ibid., pág. 134.

⁸³ Magris, “La herrumbre de los signos. Hofmannstahl y la carta de Lord Chandos”, op. cit., pág. 99

⁸⁴ Millanes, “Introducción” a Hofmannstahl, *Un Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*, op. cit., pág. 40.

y generales. *Sommer, summer* o *été* designan claramente el verano, mas no su sentido secreto, su valor no racionalizable (Agosti), que se dilata y desvanece en una amplia irradiación. La palabra verano tiene un significado preciso, pero no nos esclarece a qué alude, esto es, si a la transparente claridad o al asfixiante esplendor, si a una melancolía tersa y azul o a una dionisiaca embriaguez a mediodía.⁸⁵

Sin embargo -y he aquí lo más importante-, aquello que las palabras fallan en expresar no es para Lord Chandos esa “cosa en sí”, esencia única o verdad de las cosas del mundo. Para él, lo importante, lo que resulta inexplicable a través del lenguaje reside un paso más acá, un tanto más cerca de sí mismo y del mundo. El misterio, colmado de la revelación que llega por medio de lo sensible, estalla justo en ese entrelazamiento con la realidad que es el instante en que las cosas son percibidas. Lo inexpresable se encuentra justo en la forma de esa percepción, cuando se borran los límites precisos entre él mismo y las cosas que le afectan. Y ante esto, la única opción que encuentra es el silencio:

Pero cuando este peculiar hechizo me abandona, no puedo decir nada de él, ni tampoco explicar con palabras cabales en qué haya consistido esta armonía que me entreteje al mundo entero y cómo ha llegado a serme perceptible, de igual modo que no sería capaz de precisar los movimientos internos de mis vísceras o las interrupciones en el curso de mi sangre⁸⁶...porque la lengua en que quizás me fuera dado, no sólo escribir, sino también pensar, no es el latín ni el inglés ni el italiano o el español, sino una lengua de cuyas palabras ni siquiera una sola me es conocida; una lengua en la que las cosas mudas me hablan y la que quizá un día en la tumba tendré que rendir cuentas a un juez desconocido⁸⁷.

⁸⁵ Magris, “La herrumbre de los signos. Hofmannstahl y la *carta* de Lord Chandos”, op. cit., pág. 75

⁸⁶ Hofmannstahl, *Un Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*, op. cit., pág. 132.

⁸⁷ *Ibid.*, pág. 135.

Capítulo 3

Paul Cézanne: el hombre añadido a la naturaleza

*“como” y “como” y “como”, sí, pero ¿cuál es esa cosa
que hay bajo las apariencias de la cosa?
Ahora que el rayo ha rajado el tronco del árbol,
y que la rama florida ha caído,
y que Percival, con su muerte, me ha hecho este obsequio,
quiero ver la cosa..*

Virginia Woolf. *Las Olas*

Un espacio de representación alterno

En los capítulos anteriores nos hemos detenido en algunos apartes de la escritura de Virginia Woolf, con especial énfasis en su novela *Las Olas*, encontrando allí una narrativa en la que no sólo se muestra el mundo en pleno surgimiento a través de la mirada de sus personajes -o como también se ha dicho ya, su advenimiento simultáneo-, sino donde además se radicaliza hasta tal punto la diferencia entre los modos de existir y de percibir individuales, que termina por ponerse en duda la cómoda certeza cotidiana de habitar

realidades idénticas. En esta parte del trabajo quisiéramos entonces, en lugar de establecer una comparación propiamente dicha, posibilitar el diálogo entre la escritura de la autora británica y la pintura de Paul Cézanne, ya que en la ruptura con la tradición precedente, que también se da en la obra de este último, no sólo se allana el camino hacia el modernismo sino que se le concede un nuevo significado a la mirada, replanteando lo propuesto por el impresionismo y -en términos de lo que hemos discutido- acercándose a algunos aspectos ya señalados en el trabajo de Woolf.

Para explorar la obra de Cézanne nos remitiremos, principalmente, a dos trabajos de Maurice Merleau-Ponty: “La duda de Cézanne” y *El ojo y el espíritu*, los cuales se completarán con *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad* de Jonah Lehrer, texto bastante diferente en su propósito y estilo, pero donde se aporta un análisis que, aún desde otro lenguaje, refuerza lo que se quiere identificar en la pintura de Cézanne. La escogencia de ambos autores, en lugar de una referencia directa a los escritos o las obras del pintor, obedece a dos razones: en primera instancia, al reconocimiento de que los “logros” de cualquier artista -o lo que pueda encontrarse en su obra- no se restringe a lo que éste inicialmente se propone -si es que puede hablarse de algo así como un propósito-, sino que la obra permanece siempre abierta a múltiples interpretaciones; y en segundo lugar, a que la lectura que ambos hacen de ésta nos lleva un paso más adelante, ya que nos muestra cómo la pintura de Cézanne está vinculada, no sólo con lo que se ve, sino, fundamentalmente, con la *forma de ver*.

En los nuevos modos de representación asumidos por Cézanne -si se tienen en cuenta los elementos propiamente pictóricos que reclaman una reflexión diferente a la literaria, y también el importante papel del temperamento y las circunstancias propias de su vida- es donde nos parece encontrar una gran resonancia con lo que algunos años más tarde propondrá Woolf desde la literatura. Pintor y novelista parecen guiarse por una sensibilidad

similar en varios aspectos, especialmente, en la medida en que la obra de ambos -aunque desde diferentes dominios de lo artístico- requiere considerar el mundo como un lugar *percibido*¹. La ruptura que Paul Cézanne establece con sus más inmediatos predecesores estará motivada -como la de la autora británica- por la necesidad de un espacio que se ajuste a su propia búsqueda y que no le sea impuesto por la tradición previa. Esta motivación no sólo lo distanciará de las normas compositivas estrictamente académicas, sino también de las nuevas propuestas de sus contemporáneos -y amigos- impresionistas. En primer lugar, la composición de estudio -largamente planeada y cuidadosamente ejecutada- como la de Bouguereau, Ingres o Delacroix, representaba para Cézanne una excesiva relevancia del pensamiento organizado, donde la inteligencia procesaba en demasía las impresiones sensoriales, restando importancia a la experiencia inmediata que se tenía frente al motivo. Cézanne, quien se interesa -de forma similar a Woolf- por la intuición como una nueva forma para acercarse a las cosas, se encontrará en constante conflicto con tales “conceptos mentales”, los cuales no sólo le acechaban como una imposición externa sino que casi amenazaban con colonizar su propia mirada:

Cézanne lo sintió en la pintura... De repente sintió la tiranía de la mente, la blanca y gastada arrogancia del espíritu, la conciencia mental, el ego encerrado en el paraíso azul-cielo pintado por sí mismo... Estaba dominado por su vieja conciencia mental, pero quería terriblemente escapar a la dominación... Sus conceptos mentales se empujaban en frente suyo, pero él se negaba a pintarlos -meras representaciones de lo que la mente acepta, no lo que las intuiciones recolectan-².

¹ Aunque este aspecto se ha presentado como característico de ambos, es necesario recordar que los dos hacen parte de un contexto cultural más amplio, el cual provee las bases para que sus obras puedan darse. En particular, deben señalarse las importantes transformaciones que había sufrido la noción de “sujeto” a finales del siglo xix y comienzos del xx, tema en el que no podremos ahondar, pero que tendrá una clara influencia en lo que vendrá a condensarse en el terreno del arte. Para mayores detalles en este sentido, ver Peter Bürger y Christa Bürger. *La desaparición del sujeto: Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal, 2001

² David Herbert Lawrence. *Cézanne*. En: Daniel Halpern. *Writers on artists*. San Francisco: North

Es tratando de escapar de esta tiranía que Cézanne incursiona en la vía alterna ofrecida por el impresionismo, con su pintura al aire libre y su interés por capturar las impresiones cambiantes; no obstante, sabemos que sus planteamientos sólo van a interesarle durante un corto período. Si bien es cierto que en compañía de este grupo de artistas adquiere una nueva fundamentación para su pintura -beneficiándose, por ejemplo, de la mayor importancia que éstos dan a la sensación inmediata y al contacto directo con el motivo- también es cierto que sus premisas básicas no concuerdan completamente con lo que necesitaba. Es así como Cézanne emprende una exploración propia, y en lugar de comprometerse con los postulados prefabricados de cualquier escuela, decide serle fiel a su intuición hasta las últimas consecuencias³.

Más allá del innegable aporte que hará la pintura de Cézanne a las vanguardias del siglo xx -por ejemplo a través de Picasso y el cubismo-, lo que aquí en realidad nos interesa es que a través de dicha exploración logra conquistar, además, un espacio pictórico profundamente significativo -como lo reconoce en repetidas ocasiones Deleuze-, ya que su obra está lejos de ser una simple variación estilística de motivos o técnicas, implicando, por el contrario, una importante meditación sobre el sentido último de la pintura y la posibilidad que hay en ella para acercarse a las cosas mismas: para *revelar*, más que para imitar. La importancia de dicho espacio -conquistado poco a poco-, o por lo menos hacia donde su intencionalidad apuntaba, residirá también en su posición intermedia, al ubicarse entre una “pintura del pensamiento” y una “pintura de la visión”, pero más que todo, como lo señala Merleau-Ponty, en la medida en que allí “no creyó tener que escoger entre sensación y

Point, 1988, págs. 201-210, la traducción es nuestra. Este texto es bastante difícil de conseguir en español y de acuerdo a nuestras pesquisas, parece ser el mismo al que se refiere Deleuze en *Francis Bacon: lógica de la sensación* y en *Pintura: el concepto diagrama*, el cual habría sido publicado en una edición francesa de la editorial Bourgois titulada *Eros et les chiens*.

³ Esta opción no será fácil desde ningún punto de vista e incluso le representará una terrible angustia durante casi toda su vida, pero simultáneamente le permitirá alcanzar resultados que no en vano han hecho que muchos lo consideren como el primer pintor “verdaderamente moderno”.

pensamiento, ni tampoco entre caos y orden”⁴, optando más bien por una ruta intermedia, donde fuera posible la coexistencia de la sensación cambiante -el fugaz estímulo sensorial- y las formas ya trabajadas por el pensamiento.

Pensar en una conexión entre la pintura de Cézanne y la escritura de Woolf no es algo novedoso o arbitrario. Sabemos que el famoso grupo de Bloomsbury, al cual Virginia pertenecía, estuvo notablemente interesado en la entonces “nueva pintura francesa”, consistente en los trabajos de quienes más tarde se conocerían como los postimpresionistas y entre los cuales siempre se destacó Cézanne. La amistad de Woolf con Roger Fry, crítico de arte cercano a ella y a su esposo Leonard -y quien justamente se encargará de realizar la primera exposición postimpresionista en Londres en 1910⁵-, será crucial para los trabajos creativos de la autora. Aunque no podemos adentrarnos aquí en la teoría del arte de Fry, sí podemos mencionar que uno de sus postulados es que “el artista debe pintar su propio sentimiento en formas artísticas, en lugar de presentar de forma esclavizante cómo es que se ven las cosas.”⁶, afirmación que claramente concuerda con lo que ella misma expresa en varias ocasiones y también con lo que se manifiesta en novelas como *Las Olas* y *Al Faro*. De hecho, en la biografía de Fry que más tarde escribiré, Woolf elogia su apoyo al postimpresionismo, admirando especialmente la trasposición que éste hacía de las preferencias estéticas británicas, reemplazando las “asociaciones de cosas” por “las cosas mismas”⁷. El hecho de que el grupo de Bloomsbury hubiera “acogido el asunto post-impresionista en

⁴ Maurice Merleau-Ponty. *Sentido y sin sentido*. Barcelona: Península, 1977. Cap. La duda de Cézanne, págs. 33-56, pág. 38.

⁵ Johnatan Lehrer dirá que es en alusión a esta exposición que Woolf dice en *El Sr. Bennett y la Sra. Brown* que el carácter humano cambió hacia finales de ese año. Aunque la fuente de tal afirmación no es clara, no deja de ser bastante probable que la visita a esta exposición haya tenido un efecto profundo y duradero en sus ideas. Nótese además que es al título de esta muestra a la que se atribuye frecuentemente el primer uso del término “postimpresionismo”.

⁶ Lin, *Virginia Woolf and the European Avant-Garde : London, Painting, Film and Photography*, op. cit., pág. 6.

⁷ Mille, “‘Sudden gleams of (f)light’: ‘Intuition as Method’?”, op. cit., pág. 377.

sí mismo”⁸, nos habla ya de una atmósfera donde se conocían los principales dilemas de la representación en pintura, lo cual en cierta forma contribuirá a propiciar exploraciones similares en el terreno literario, como la que Woolf efectivamente llevará a cabo basándose en una “fluida psicología de la intuición y la empatía”⁹. De hecho, la preferencia por “las cosas mismas”, en lugar de una asociación -o composición- de ellas, representa un claro punto de contacto entre Woolf y Cézanne, ya que renunciando a la descripción “esclavizante” -al paisaje visto desde la ventana o a la perspectiva geométrica-, ambos parecen remitirse a la realidad, no en términos de lo que sería una supuesta exactitud narrativa o fotográfica -representación mimética-, sino de lo que Merleau-Ponty nombrará como “la plenitud insuperable que constituye para todos nosotros la definición de lo real”¹⁰.

Pero antes de entrar en detalle respecto a los puntos de contacto entre ambos o a lo que la obra de Cézanne puede aportar a una reflexión sobre la percepción, es necesario decir que el impresionismo, en cierta forma, había recorrido ya gran parte del camino que Cézanne transitaría más tarde, implicando la visión en la pintura de una forma mucho más explícita que la mayor parte de la tradición previa. En los cuadros impresionistas, la huella del pintor no sólo se registra en las pinceladas -que cada vez se hacen más visibles- sino también al mostrar allí, con inusitada fuerza, que el motivo es siempre contemplado a través de la mirada de alguien. Las manchas de color independientes, que más tarde habrán de conjugarse en el ojo del espectador para que emerja el paisaje, dan cuenta de una pintura preocupada fundamentalmente por la visión. Y aunque ésta pueda leerse como un tratado sobre la luz y sus efectos sobre la materia, también se insinúa en ella algo de otro orden; si se observa, por ejemplo, el conocido estudio que de la catedral de Rouen hace Monet, es bastante claro que ésta se presenta allí tal como fue vista por *alguien* en un momento determinado. Al

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Merleau-Ponty, *Sentido y sin sentido*, op. cit., pág. 42.

usar un mismo motivo -la catedral, pero también los montículos de heno o los nenúfares- como tema fijo, capturando las transformaciones que éste ha de sufrir con la modulación temporal de la iluminación, Monet -y los impresionistas en general- le darán un nuevo significado a la mirada singular, al punto de vista cambiante¹¹. El hecho de que el color no se piense, necesariamente, como un atributo físico del objeto sino que parezca residir en la mirada -¿quién podría decir cuál es el color “verdadero” de la catedral?-, implica un nuevo interés por la *forma de ver*¹², el cual será llevado al extremo -casi obsesivamente- en la larga y exigente contemplación de la naturaleza a la que con tanta devoción se aplica Cézanne.

Sin embargo, como ya se dijo, Cézanne no encontrará su lugar en el impresionismo. Allí, los objetos parecen tornarse demasiado ligeros, confundiéndose con la luz danzante: “la pintura de la atmósfera y la división de tonos ahogaban el objeto y hacían desaparecer su propia corporeidad...[pero] Cézanne [quería] representar el objeto, reencontrarlo detrás de la atmósfera”¹³. Y es que muy pronto se hará claro que la visión no le interesa en tanto sumatoria de luces, de destellos que impactan la retina, o como lo señala Merleau-Ponty: en su pintura el objeto ya no está cubierto de reflejos -perdido en sus relaciones con el aire y las demás cosas-, así como el color tampoco será un agregado de partículas o una sumatoria de impresiones minúsculas y aisladas; por el contrario, luz y color vendrán a surgir, como un bloque - como un percepto indivisible- desde su propio centro¹⁴. Precisamente, es este el aspecto que más nos va a interesar en Cézanne: la insuficiencia que encuentra en la luz y

¹¹ Aún cuando este no haya sido su objetivo manifiesto. Valga anotar también que Cézanne repetirá esta acción hasta el cansancio, por ejemplo, con la montaña de St. Victoire

¹² De igual forma, el interés por el tiempo que manifiestan los impresionistas al plasmar las mismas escenas durante diferentes horas del día -o también en la sensación de movimiento generada en el humo de los trenes o en el agua y el viento- habla ya de un papel protagónico del observador, puesto que la sensación temporal sólo existe en la medida en que alguien sea consciente de su paso: en sus imágenes las cosas no permanecen fijas -repitiéndose en una eternidad edénica como las escenas mitológicas o bíblicas-, por el contrario, se evidencia en ellas el carácter efímero de lo cotidiano, captándose la vida tal y como ésta es apreciada desde un punto de vista determinado.

¹³ Merleau-Ponty, *Sentido y sin sentido*, op. cit., pág. 37.

¹⁴ Ibid.

en el ojo -la superficie sensible afectada por ésta- para obtener una imagen “completa” de la naturaleza. Carencia que no sólo tendrá que ver con aspectos formales o con el deseo de representar adecuadamente la “solidez” o el “volumen”, sino que se relacionará con algo mucho más profundo, con lo que él mismo expresaba al decir que el ojo no basta, puesto que “uno necesita pensar también”¹⁵, o como lo sintetiza Lehrer:

Cézanne había dejado de adorar la luz. El proyecto impresionista -la descripción de la danza de la luz en el ojo- le parecía demasiado insustancial (“Monet es solamente un ojo”, sentenció en una ocasión con cierta dosis de condescendencia)...Si los impresionistas reflejaban el ojo, *el arte de Cézanne era un espejo sostenido delante de la mente*¹⁶.

Pero, ¿Cómo puede entenderse esta última afirmación? ¿Qué quiere decir que la pintura de Cézanne sea un reflejo de la mente? En su libro, Lehrer se interesa por establecer un vínculo entre los principales descubrimientos de la neurociencia y las obras de destacados representantes del arte moderno occidental - incluyendo la pintura, la literatura y la música-, argumentado que en ellos se prefiguran importantes cuestiones que más tarde serán abordadas por la ciencia¹⁷. En el caso del pintor francés, Lehrer profundizará en la relación que su pintura guarda con los procesos mentales subyacentes a la visión, afirmando que “la epifanía de Cézanne fue que nuestras impresiones exigían interpretación; [que] mirar es crear lo que vemos”¹⁸. Es decir, si con el impresionismo la mirada adquiría relevancia en términos de lo capturado por el ojo, con Cézanne lo hará en términos de algo que supera lo puramente óptico. Para comprender la diferencia, Lehrer presenta un ejemplo bastante

¹⁵ Lehrer, *Proust y la Neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, op. cit., pág. 126.

¹⁶ Ibid., pág. 132.

¹⁷ En este trabajo Lehrer también incluye un capítulo sobre Virginia Woolf, en el cual no profundizaremos debido a que se enfoca exclusivamente en la noción de sujeto en su obra. Sin embargo, éste es un tema que no deja de ser relevante y que claramente puede pensarse en relación a lo que aquí hemos analizado.

¹⁸ Lehrer, *Proust y la Neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, op. cit., pág. 126.

esclarecedor: el caso del Doctor P., quien a pesar de no poseer daño alguno en la retina o en el nervio óptico, a través de los cuales los estímulos visuales eran transmitidos correctamente a la corteza visual, su cerebro era incapaz de construir las nociones abstractas necesarias para designar los objetos y reconocer la realidad: al presentársele una rosa diría que era una mancha roja con un agarre lineal verde, pero no sabría en modo alguno que se trataba de una flor -en una ocasión llegó incluso a confundir a su mujer con un sombrero¹⁹-. La pintura de Cézanne constituye, para Lehrer, una intuición temprana de este tipo de cosas, del hecho de que la percepción de la realidad no pueda igualarse al funcionamiento de una cámara fotográfica, es decir, de que el sólo registro de los estímulos no basta.

Es algo de este orden lo que Cézanne reclama al impresionismo: aunque un objeto -su forma, su color- se construya a partir de las minúsculas impresiones cambiantes, en determinado momento éstas “adquieren solidez” en la mirada, es decir que el mundo no pasa ante los ojos, efectivamente, como una lluvia de pinceladas, y que la contundencia con que la realidad se percibe -junto con sus infinitos matices- es irreductible a la luz que emana de las superficies. Hecho que se constata al notar que percibir un objeto también implica, en cierta forma, *saber* o *intuir* su interior y su reverso, regiones que permanecen ocultas para el ojo, pero que le pertenecen tanto como su parte visible. Es decir, que además de una impresión visual de las cosas, se hace necesario considerar aquello que permite “sentirlas” y “saberlas”, que hace que el mundo aparezca sólido y concreto en la experiencia²⁰. Es esto lo que parece buscar Cézanne en su pintura -y lo que expresa Lehrer al decir que ésta es un “espejo de la mente”-, ya que allí la mirada pasa de registrar el mundo a ser el lugar

¹⁹ Ibid., pág. 138.

²⁰ De hecho, no es casual que la pintura haya tenido que atravesar cierta línea de desarrollo para que pudiera darse el impresionismo, e inclusive, para hacerse consciente hasta tal punto del papel protagónico de las luces y las sombras. Inicialmente la figuración tenía que ver, más que todo, con la *idea* que se tenía del objeto -con lo que se sabía que éste era-, mucho más que con una representación de lo puramente óptico. Piénsese también en los dibujos infantiles, los cuales tampoco son una copia fiel de la realidad sino una expresión de la comprensión de ésta.

de donde éste surge, revelando que “las formas visuales -la manzana de un bodegón o la montaña de un paisaje- [son] invenciones mentales que imponemos inconscientemente a nuestras sensaciones”²¹. Para Merleau-Ponty se trata del enigma de la visibilidad, siempre presente en la pintura:

¿Qué le pide el pintor a la montaña, en verdad? Que deleve los medios nada más que visibles por los cuales se hace montaña ante nuestros ojos. Luz, iluminación, sombras, reflejos, color [...] La mirada del pintor les pregunta *cómo se toman entre sí para hacer que de pronto haya alguna cosa*, y a esta cosa para componer ese talismán del mundo, para *hacernos ver* lo visible²².

Es esto lo que presentía ya Cézanne: que en la mirada deben completarse las impresiones, creándose a partir de ellas la imagen de un mundo con sentido y habitable; y sus cuadros se erigen como testigos de este hecho, presentándonos “el comienzo y el fin de nuestra visión”²³, o lo que también señala Merleau-Ponty: que “nuestros ojos de carne son ya mucho más que receptores de las luces, los colores y las líneas: son computadoras del mundo que tienen el don de lo visible”²⁴. Y es este el punto crucial de la intersección con la obra de Woolf, ya que en ambos parece haber una necesidad -casi idéntica- de superar “el simple ojo” o de encontrar ese “algo más” que está implicado en el reconocimiento del mundo. Vale la pena recordar, bajo una nueva luz, lo que ya se había dicho de la escritora, en cuanto a que su comprensión del ojo del pintor le ayudaba a definir la importancia de los elementos visuales, pero -debe aclararse- no en un sentido estrictamente paisajístico, sino en la medida en que el “ojo físico” es transformado en el “ojo de la mente”, en el deseo

²¹ Lehrer, *Proust y la Neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, op. cit., pág. 133.

²² Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, op. cit., pág. 23, la cursiva es nuestra.

²³ Lehrer, *Proust y la Neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, op. cit., pág. 127.

²⁴ Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, op. cit., pág. 21.

de sus personajes²⁵, o como también dirá Roger Poole:

No le interesaba tanto lo que *es* tal o cual cosa como de cuántas maneras diferentes se puede ver o experimentar esa cosa. Virginia trataba de explicar no *lo que se veía* sino más bien *cómo vemos*.²⁶

Es a esto a lo que Lehrer se refiere cuando habla de la necesaria participación de la mente, no en el sentido de un análisis racional, sino en cuanto es necesario que haya una “interpretación” de lo puramente óptico para poder hablar siquiera de una imagen de la realidad²⁷. En su tratamiento de la perspectiva, así como del color y del contorno o en su concepción del retrato y del paisaje -aspectos en los que profundizaremos más adelante-, Cézanne parece capturar aquello que -quizás irónicamente- nunca vemos: “Es como si el pintor desmenuzara el cerebro para *ver cómo se produce el acto de ver*... Ha desmigajado cada uno de estos elementos en sus partes sensoriales, deconstruyendo la escena a fin de mostrarnos cómo la reconstruye la mente”²⁸.

Es así como en ambos, pintor y novelista, asistimos a una transición similar, en la que la pura impresión sensible se desplaza a favor de una interpretación subjetiva, es decir, donde la visión “pura” es reemplazada por la totalidad del proceso perceptivo. Consideración que -aunque en Lehrer sea expresada en una clave más cercana a los términos científicos- nos lleva de nuevo a esa “pertenencia inmemorial del hombre a la representación” de la que hablaba Enaudeau, al hecho de que la presencia del mundo es siempre mediada y que la experiencia perceptiva -saber y sabernos en una realidad- es siempre una *elaboración* individual. Quizás resida allí parte de la incomodidad inicial que usualmente generan los

²⁵ Ver la cita de A.T.Y Lin en la pág. 24 del primer capítulo.

²⁶ Poole, *La Virginia Woolf desconocida*, op. cit., pág. 93, la cursiva es nuestra.

²⁷ Lehrer incluso va más allá al encontrar en la pintura de Cézanne, no sólo el reconocimiento de este hecho, sino también un paralelo entre sus métodos pictóricos y la forma en que el cerebro integra los estímulos visuales para conformar la imagen.

²⁸ Lehrer, *Proust y la Neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, op. cit., pág. 135, la cursiva es nuestra.

cuadros de Cézanne, con sus mesas que caen hacia adelante, sus sillones pintados desde diferentes perspectivas o sus paisajes cada vez más despoblados. Sabemos que la molestia inicial que representaron los cuadros impresionistas fue superada a medida que transcurría el tiempo y que su técnica particular se tornó familiar para críticos y observadores, hasta el punto de que en el siglo xx sus pinturas pasaron a considerarse como “demasiado fáciles” y excesivamente complacientes bajo los postulados del arte contemporáneo. No obstante, en Cézanne pervive la incomodidad: sus pinturas nunca serán fáciles de ver ni representan *per se* una satisfacción inmediata para la vista; y es que en él, tanto como en Woolf, retorna a la conciencia ese hecho que expulsa al hombre del “tratado de paz” o lo desplaza del confort de la vida cotidiana, en ambos retorna la sospecha que por comodidad debe olvidarse, el presentimiento de que “la realidad no está ahí, esperando a ser presenciada; [sino que ésta] es fabricada por la mente”²⁹, o en términos nietzscheanos, de que el paisaje interior no es más que una “ficción”.

“La duda de Cézanne” o una pintura de la percepción

Hasta aquí hemos dicho entonces que la pintura de Cézanne está relacionada con la *forma de ver* -con la manera en que “las cosas se toman entre sí para que de pronto haya alguna cosa”-, pero no hemos dicho aún cómo ésto se refleja en el carácter propiamente pictórico de su obra. Empezaremos por mencionar que uno de los principales aspectos que Merleau-Ponty analiza en “La duda de Cézanne” es su tratamiento de la perspectiva, y no sin razón, ya que ante el problema de la profundidad -al que todo pintor se ve siempre enfrentado-, Cézanne elige una solución que no sólo transgrede sino que además modifica la comprensión misma de la perspectiva geométrica. De acuerdo a esta última, los objetos en el cuadro habrían de ordenarse según las normas matemáticas ya establecidas para generar la ilusión correcta: los rieles deberían converger hacia el punto de fuga en la línea de

²⁹ Ibid., pág. 126.

horizonte, los árboles hacerse más pequeños a medida que se alejan y los círculos tornarse elipses cuando se observan en posición oblicua. Técnicas que históricamente ya habían sido dominadas, pero que Cézanne, sin embargo, vulnera insistentemente: “los platos o las copas puestas de perfil sobre una mesa deberían ser elipses, pero los dos extremos de la elipse son gruesos y dilatados. La mesa de trabajo, en el retrato de Gustave Geffroy, se extiende hacia la parte baja del cuadro contra las leyes de la perspectiva”³⁰.

Deformaciones que, sin duda, fueron interpretadas por muchos de sus detractores como falta de talento o errores ingenuos, pero que en realidad obedecen a una filosofía propia de la pintura que Cézanne desarrollaría progresivamente. Si se toman, por ejemplo, las bocas de los jarrones que debían ser elípticas, pero que en sus cuadros se debaten entre esta forma y el círculo, surge inmediatamente la pregunta: ¿por qué habrían de pintarse así, como si éstos -o también las mesas y los platos- estuvieran tratando de girar sobre sí mismos para mostrarnos lo que se vería desde arriba? La coexistencia de ambas formas, en lugar de tomarse por una distorsión caprichosa o casual, parece estar expresando la doble valencia en la que se fundamenta la percepción, es decir, una forma más general de simultaneidad: de un lado, lo que es registrado visualmente -la elipse- y de otro, lo que en efecto se percibe allí -la forma circular que se infiere en la abertura-: las figuras de Cézanne parecen siempre a punto de “caerse” o de “estallar”, como si estuvieran resistiendo una enorme presión; y es que en ellas se registra la tensión presente en el momento de quiebre, en el delicado y complejo instante previo a la resolución del conflicto entre lo que se ve y lo percibido.

Es así como en los paisajes de Cézanne, en sus retratos y naturalezas muertas, la mirada se revela como algo más complejo que una lectura literal de la realidad. La pregunta que se responde ya no es: ¿cómo dibujar la boca de un jarrón visto en perspectiva oblicua?,

³⁰ Merleau-Ponty, *Sentido y sin sentido*, op. cit., pág. 38.

sino más bien, ¿cómo es que, una vez hecho esto, nos es dado distinguir una elipse “real” y un círculo visto de perfil? ¿de dónde nos llega su circularidad, cómo es que la *percibimos* allí? Cézanne parece recordarnos que la boca del jarrón tendrá que ser de alguna manera ambas cosas, que habrá de volverse elíptica *para* permanecer circular:

Decir que un círculo visto oblicuamente es visto como una elipse, no es otra cosa que sustituir la percepción efectiva por el esquema de lo que deberíamos ver si fuéramos aparatos fotográficos: lo que vemos en realidad es *una forma que oscila alrededor de una elipse sin ser una elipse*³¹.

Al fin y al cabo los árboles diminutos en el fondo se perciben del mismo tamaño que los del primer plano, o también:

Los rieles que convergen y no convergen, que convergen *para* permanecer equidistantes acá, el mundo que es conforme a mi perspectiva *para ser* independiente de mí, que es para mí *a fin* de ser sin mí, de ser mundo...³².

Complejidad de “la perspectiva vivida, la de nuestra percepción”³³, que no reside únicamente en esta oscilación, sino también en los múltiples puntos de vista que en ella han de integrarse. El cuerpo y el ojo se desplazan, el tiempo transcurre, la luz y la mirada cambian, sin que por eso el objeto se deshaga en miles de formas inconexas; por el contrario, todas ellas se conjugan en el reconocimiento de una sola imagen.

Es este momento de condensación o aparición el que siempre fascinó a Cézanne -instante en que las cosas surgen y se componen en la mirada- y que, justamente, es lo que se hace presente, lo que lucha por mostrarse en sus “deformaciones” y en las violaciones a las reglas

³¹ Ibid., pág. 40.

³² Id., *El ojo y el espíritu*, op. cit., pág. 63, Para el hombre occidental moderno, acostumbrado a toda suerte de imágenes en perspectiva geométrica esto puede sonar extraño, sin embargo debe recordarse que alcanzar este tipo de representación requirió un largo desarrollo histórico.

³³ Id., *Sentido y sin sentido*, op. cit., pág. 39.

de la perspectiva geométrica. Contemplando sus figuras “golpeadas” -como dirá Lawrence- asistimos a su heroico intento por detener el movimiento espontáneo en el que se apiñan en la percepción las imágenes obtenidas desde distintos puntos de vista³⁴, intento por condensar la oscilación o por retener simultáneamente algo de cada punto extremo, lo circular sin eliminar lo elíptico, lo convergente pero al mismo tiempo lo paralelo. Es lo que Lehrer interpretará en términos de lo que la pintura del francés revela en cuanto a la visión como proceso:

...esta ambigüedad es parte esencial del proceso de ver, ya que deja espacio a nuestras interpretaciones subjetivas. Nuestro cerebro humano está diseñado de manera que la realidad no pueda resolverse a sí misma. Antes de que podamos dar sentido al paisaje abstracto de Cézanne, tiene que intervenir la mente³⁵.

Sin embargo, las famosas deformaciones cézannianas dejan de serlo en el momento en que el cuadro es apreciado en su totalidad -lo que las diferencia de simples errores casuales-, contribuyendo “solamente, como ocurre en la visión natural, a dar la impresión de un *orden naciente*, de un objeto que está apareciendo, que se está aglomerando ante nuestros ojos”³⁶. Remisión a una realidad en sus orígenes que nos recuerda a *Las Olas*, donde el mundo se define siempre a través de la mirada cambiante; tanto allí, como en la pintura de Cézanne, las cosas están siempre *apareciendo*: la manzana quiere sorprenderse en el momento justo en que *llega a ser* manzana.

Volviendo al ejemplo previo, diríamos con Merleau-Ponty: lo que pide el pintor a los jarrones es que lo elíptico y lo circular le digan cómo se toman entre sí para hacer que de pronto haya alguna cosa; y es que quizás se trate, en apariencia, de algo extremadamente

³⁴ Ibid., pág. 40.

³⁵ Lehrer, *Proust y la Neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, op. cit., pág. 136.

³⁶ Merleau-Ponty, *Sentido y sin sentido*, op. cit., pág. 40.

sencillo, pero es justamente esto lo que se acredita a Cézanne -y la razón por la cual le admira Lehrer-, su capacidad para intuir y plasmar -por lo menos intentar hacerlo- la complejidad ya implícita en el simple hecho de *ver* algo, el milagro que se opera para que se perciba un mantel, una manzana, *cualquier cosa*. Lo fundamental en su pintura será siempre la sospecha: sabía -*presentía*- que ver una elipse no es necesariamente saber el círculo que se anuncia en ella. La circularidad, la distancia, la “manzaneidad”, no están dados únicamente por lo que el ojo captura, puesto que debe intervenir la mirada para que éstas “germinen”:

...ya no se trata de ajustar una dimensión a las dos dimensiones de la tela, de organizar una ilusión o una percepción sin objeto cuya perfección sería parecerse tanto como fuera posible a la visión empírica. La profundidad pictórica (también la altura y el ancho pintados) vienen no se sabe de dónde a posarse, a germinar en el soporte³⁷.

Hecho que curiosamente nos recuerda una descripción similar en *Las puertas de la percepción*, cuando el mundo deja de estar medido por la perspectiva geométrica y la profundidad también parece “germinar” sin que se sepa muy bien de dónde:

Cierto, la perspectiva se veía más bien extraña, y no me parecía que las paredes de la habitación formaran ángulos rectos. Pero estos no eran los hechos realmente importantes. Los hechos realmente importantes eran que las relaciones espaciales habían dejado de importar mucho y que mi mente estaba percibiendo el mundo en términos de cosas diferentes...³⁸.

Pero no sólo estamos aquí ante un problema técnico de perspectiva y distancias, puesto que en el tratamiento que en su pintura da al color y al contorno también se encuentran las

³⁷ Id., *El ojo y el espíritu*, op. cit., pág. 53.

³⁸ Huxley, *The doors of perception*, op. cit.

trazas de esta oscilación: “seguirá Cézanne con una modulación coloreada los volúmenes del objeto y marcará con trazos azules *varios* contornos. La mirada, yendo y viniendo de un contorno a otro, alcanza a ver un contorno naciente de todos ellos tal como ocurre en la percepción”³⁹. Es decir, la separación entre un objeto y el fondo tampoco podrá reducirse a una delgada línea divisoria. En sus cuadros, el cuerpo y el volumen de las cosas tendrá que surgir de otra manera: a través de un balanceo en el espacio, donde están a la vez fundiéndose y diferenciándose.

Las cosas no están pues, en su pintura, plenamente definidas o conformadas; es como si aún estuvieran tratando de alcanzar aquello que más tarde llegarán a ser, como si Cézanne, sigilosamente, las hubiera sorprendido en el momento previo a su consolidación, irrumpiendo “demasiado pronto” en su intimidad. Sin embargo, será el acceso momentáneo a este instante el que, como lo expresa Merleau-Ponty, le permitirá dar cuenta del color y el contorno tal y como son *vivid*os, o de la perspectiva, no en tanto definición matemática, sino como ésta es experimentada. Es así como se revela que “no hay líneas visibles en sí, que ni el contorno de la manzana, ni el límite del campo o de la pradera están acá y allá, que están siempre más acá o más allá del punto en que se los mira”⁴⁰; y es por eso que el color, central siempre en su obra, es menos un accesorio para imitar fielmente la realidad y más el lugar donde también acontece dicho surgimiento:

El color es “el lugar en que nuestro cerebro y el universo se juntan”, dijo Cézanne con ese admirable lenguaje de artesano del Ser que a Klee le gustaba citar. En su provecho hay que romper la forma-espectáculo. No se trata entonces de los colores, “simulacro de los colores de la naturaleza”, se trata de la dimensión de color, la que crea de sí misma a sí misma las identidades, las diferencias, una

³⁹ Merleau-Ponty, *Sentido y sin sentido*, op. cit., pág. 41.

⁴⁰ Id., *El ojo y el espíritu*, op. cit., pág. 55.

textura, una materialidad, alguna cosa...⁴¹.

Aquí, de igual forma que en *Las Olas*, se asiste al surgimiento de las cosas en la mirada: la visión panorámica que se extiende sobre éstas -que las sobrevuela- es reemplazada por las formas singulares de la percepción: “vibración de las apariencias”, nacimiento del mundo al que se acercan Woolf y Cézanne, “y he aquí por qué sus cuadros dan la impresión de la naturaleza en sus orígenes”⁴². En ambos, la forma deja de estar planeada analíticamente, para venir a descubrirse, subjetivamente, durante el mismo proceso de creación⁴³, donde se torna visible esa “génesis secreta y afiebrada de las cosas en nuestro cuerpo”⁴⁴.

A propósito de la escritura de Woolf, dirá también Lehrer que ésta documenta la conciencia como proceso, mostrándose allí el “arco completo del pensamiento”⁴⁵, de la misma forma en que se dirá de Cézanne, que éste “toma y convierte justamente en objeto visible aquello que sin él quedaría encerrado en la vida aislada de cada conciencia”⁴⁶. Y es que ambas obras tienen que ver menos con la representación fiel de las cosas que con una deliberada ausencia de ésta, hecho que mencionará David Bradshaw en la introducción a una colección de relatos cortos de la autora, afirmando que se trata de “ejemplos del arte ‘irrepresentativo’ que se está colando desde la pintura”⁴⁷:

Ante los textos de Woolf o los trabajos del postimpresionismo, el espectador es desafiado a re-crear contextos y emociones que no están descritos narrativamente, forzando un intercambio entre el vidente y lo visto que no es sólo la lectura de un acto⁴⁸.

⁴¹ Ibid., pág. 51.

⁴² Id., *Sentido y sin sentido*, op. cit., pág. 39.

⁴³ Mille, “‘Sudden gleams of (f)light’: ‘Intuition as Method?’”, op. cit., pág. 375.

⁴⁴ Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, op. cit., pág. 24.

⁴⁵ Lehrer, *Proust y la Neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, op. cit., pág. 213.

⁴⁶ Merleau-Ponty, *Sentido y sin sentido*, op. cit., pág. 45.

⁴⁷ Mille, “‘Sudden gleams of (f)light’: ‘Intuition as Method?’”, op. cit., pág. 379.

⁴⁸ Ibid., pág. 381.

Mundo primordial en el que los sentidos, recordándonos a Tammet, no se presentan como dominios separados, los cuales más tarde habrían de añadirse a una experiencia total, sino que por el contrario, parecen implicarse unos a otros desde el comienzo:

Cézanne no busca *sugerir* por el color las sensaciones táctiles que proporcionarían la forma y la profundidad. En la percepción primordial, estas distinciones del tacto y de la vista son desconocidas...Lo vivido no lo reencontramos o lo construimos a partir de los datos de los sentidos, sino que se nos ofrece de golpe como el centro de donde proceden. *Vemos* la profundidad, lo aterciopelado, la suavidad, la dureza de los objetos; Cézanne decía incluso: su olor.⁴⁹

Se verá entonces por qué la tarea de Cézanne está lejos de ser sencilla y por qué ya anciano duda de haber alcanzado su meta, identificándose incluso con el viejo Frenhofer, atormentado personaje del relato de Balzac⁵⁰. Razón por la que D.H. Lawrence lo considerará también como un hombre en constante lucha, con más fracasos que victorias, concediéndole tan solo un triunfo temporal en su batalla con la manzana. Y es que Cézanne se enfrenta a la pintura como el artista que intenta comunicar con una “razón que abrazaría sus propios orígenes”⁵¹.

Así, al embarcarse en esta tarea descomunal, Cézanne se enfrenta a la misma dificultad de Lord Chandos, quien por otra vía, también se ve arrojado, de repente, al espectáculo que configura el origen de las cosas en la percepción: “Las dificultades de Cézanne son las de la primera palabra... había querido pintar el mundo, convertirlo enteramente en espectáculo, hacer *ver* de que manera nos *toca*”⁵². Sin embargo, hay entre ellos una importante diferencia:

⁴⁹ Merleau-Ponty, *Sentido y sin sentido*, op. cit., pág. 42.

⁵⁰ Frenhofer es el protagonista de *La obra maestra desconocida* de Honoré de Balzac, quien trabaja febrilmente en su “gran obra” durante diez años sin mostrarla a nadie, esperando descubrir allí la esencia de la mujer, una creación que fuera aún más bella que cualquier mujer de carne y hueso.

⁵¹ Merleau-Ponty, *Sentido y sin sentido*, op. cit., pág. 47.

⁵² Ibid.

cuando Lord Chandos calla, dejando a un lado su pluma para internarse en el silencio hermético que sólo romperá para escribir la carta a su amigo Francis Bacon, es cuando Cézanne se aferra a su pincel, desplegando -valerosamente- el lienzo blanco frente a la montaña. Lo que en uno no puede darse en la palabra, el otro desea encontrarlo en la imagen: el origen a manera de contorno oscilante, de mesas que se abalanzan hacia adelante, de rostros pintados como si fuesen manzanas. Es su afebrada lucha por captar la génesis de las cosas la que nos hará ver en él al “artista [que] lanza su obra de la misma manera como un hombre ha lanzado la primera palabra, sin saber si esta palabra será otra cosa que un grito”⁵³.

El hombre por completo en el paisaje

Aunque se haya dicho que con Cézanne lo pictórico se aproxima al terreno de lo perceptivo y por ende, al de lo subjetivo, es preciso tomar ciertas precauciones, ya que con frecuencia se ha hablado de su búsqueda como un interés por el aspecto objetivo de la naturaleza. D.H. Lawrence, por ejemplo, dirá que su mayor logro es el regreso a la sustancia real -objetiva-, oponiendo su pintura a una como la de Van Gogh, cuya “tierra” le parece desafortunadamente manchada por la subjetividad del pintor. Para Lawrence, las manzanas de Cézanne son su único éxito, conseguido al empujarlas lejos de sí mismo para permitirles una existencia independiente de toda emoción personal: “es la primera señal real que el hombre ha dado en varios miles de años de que está dispuesto a admitir que la materia *de hecho* existe”⁵⁴. Sin embargo, esta perspectiva -el interés por expulsar de la pintura cualquier rastro de subjetividad- debe analizarse con más cuidado, sobre todo si, partiendo de lo expuesto hace un momento, parecería que en su caso -y probablemente en

⁵³ Ibid., pág. 46.

⁵⁴ Lawrence, *Cézanne*, op. cit., p. 201, afirmaciones éstas que concuerdan, hasta cierto punto, con la imagen mítica que se ha cimentado poco a poco en la memoria colectiva, la de un Cézanne huraño y misántropo, obsesionado con “la cosa en sí” o la verdad última de los objetos, un hombre casi más cercano a las mismas cosas que a las personas que lo rodeaban.

cualquier manifestación artística- sería quizás más prudente hablar de una “objetividad subjetiva”, en la que para aprehender la cosa, sea ésta manzana o montaña, el pintor debe fundirse por completo en ella.

En primer lugar, al indagar un poco más a fondo en dicha noción de objetividad, nos encontramos con el problema que allí representa la necesaria implicación del cuerpo en el acto pictórico, en el sentido de que arrojar lejos a la materia, dejándola “ser” por sí misma -apartada de toda emoción- parecería exigir también, para alcanzar una “verdad de la cosa por fuera de la cosa”, pensar en un espíritu que acudiese a su encuentro en un plano que no parece corresponderse con el espacio pictórico. Por el contrario, aunque en Cézanne haya un interés por la esencia de las cosas -lo “manzanesco” de la manzana-, no podrá dirigirse a ellas sino a través de su cuerpo y de la mirada que en él está implicada. De hecho, a diferencia de lo que una lectura ligera de las palabras de Lawrence podría sugerir, pensar su pintura desde la interpretación de Merleau-Ponty -y también desde Deleuze- nos permite verlo, no como el sujeto que rechaza la manzana, alejándola de sí mismo para que ésta se de a conocer “objetivamente”, sino como quien alcanza su “ser manzanesco” en la medida en que él mismo se vuelve -*deviene*- manzana. De forma incluso más general, como ya lo habíamos adelantado, a través de tales lecturas Cézanne se nos presenta como ese hombre, no ausente, sino *por completo en el paisaje*. Merleau-Ponty, quien habla de la imposibilidad de un pensamiento “destacado por completo de un soporte”⁵⁵, nos ayuda a establecer las dificultades que habría, en términos generales, para que el pintor sustrajera su cuerpo del acto pictórico:

El pintor “aporta su cuerpo”, dice Valéry. Y en efecto, no se ve cómo un espíritu podría pintar. Es prestando su cuerpo al mundo que el pintor cambia el mundo en pintura. Para comprender esas transmutaciones hay que encontrar el cuerpo

⁵⁵ Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, op. cit., pág. 69.

operante y actual, que no es un pedazo de espacio, un fascículo de funciones, sino un entrelazado de visión y movimiento⁵⁶.

Es decir, será el pintor quien a través de su pintura revele la necesidad de que lo que “es sin lugar” sea sujeto a un cuerpo, ya que allí -más que en ninguna otra parte- se hace evidente que “el cuerpo que anima el alma no es para ella un objeto entre los objetos... ella piensa conforme al cuerpo, no conforme a sí misma”⁵⁷. Aunque Cézanne desee a toda costa hallar la esencia de la manzana, habrá que preguntarse si este “ser manzanesco” equivale -como decía Nietzsche- al arquetipo primigenio, a esa manzana de las que todas son una mala copia y que existe con independencia de todo sujeto, aquella que supuestamente se salvaguarda en su pintura, fuera del alcance de todo influjo humano. Sin embargo, es poco probable que así fuese: ¿No nos ha parecido siempre que sus manzanas son, esencialmente, “cézannianas”? ¿No hemos aprendido, contemplándolas, más de Cézanne mismo que de ellas?, ¿Y no es acaso Cézanne, todo él -toda su visión de un mundo- lo que nos queda en sus cuadros?.

Más que nada, al decir que el pintor aporta su cuerpo, nos referimos a su singular forma de ver: aportar el cuerpo es, ante todo, aportar una *mirada*; y esto es fundamentalmente lo que hace Cézanne, siendo el resultado *su visión* única de la manzana y de la realidad⁵⁸. Pero además, habrá que tener en cuenta el significado que adquiere en su caso dicha mirada, la cual -ya sabemos- no puede entenderse como una simple recepción pasiva de los estímulos lumínicos provenientes de la superficie de los objetos. Como se había dicho respecto a *Las Olas*, la implicación es aquí doble: el mundo se origina en la mirada a condición de que lo sintiente esté, ya desde el inicio, también presente en lo sentido. Cézanne, con sus obstinados ensayos, con sus éxitos y sus fracasos, va a tornar visible la

⁵⁶ Ibid., pág. 15.

⁵⁷ Ibid., pág. 40.

⁵⁸ Recordemos que el mismo Picasso dijo en alguna ocasión que su pintura no le interesaría de no ser por su especial búsqueda, por lo que su única forma de ver el mundo había revelado.

radicalidad de este hecho: todo hombre, todo cuerpo, está ya aportado al paisaje, a las cosas que le rodean. Desde su pintura nos alcanza la conciencia del sujeto y el objeto en su copertenencia, en su advenimiento simultáneo, puesto que Cézanne parece encontrarse justo en el vértice de tal recruzamiento: “la naturaleza está en el interior”⁵⁹, dijo alguna vez.

Ahora bien, se había mencionado que la narrativa desplegada por Woolf en *Las Olas*, más cercana al percepto y al afecto que a lo anecdótico, podía pensarse también en relación con la idea del “devenir no humano”, pero no en el sentido literal de una supuesta ausencia del hombre sino en la medida en que percibir el mundo significa para sus personajes una fusión completa con él. No es casual entonces, que al pensar en el papel protagónico de la mirada en Cézanne, tengamos que referirnos también a lo que Merleau-Ponty considera como el “carácter inhumano” de su pintura, es decir, a su atención extrema a la naturaleza -al color-, a su intensa devoción al mundo visible que le exigía deshacerse de toda traza de humanidad, llegando incluso a desear que sus modelos fuesen “como manzanas”. En Cézanne, tal renuncia significa dejar de ver las cosas a través de los hábitos humanos, donde los objetos no serían más que “puntos de aplicación” de una acción:

La pintura de Cézanne pone en suspenso estos hábitos y revela el fondo de naturaleza inhumana en que el hombre se instala. Por esto sus personajes son extraños y como vistos por un ser de otra especie. La naturaleza en estado puro está despojada de los atributos que la preparan para ciertas comuniones animistas...se trata de un mundo sin familiaridad, incómodo, que paraliza toda efusión humana⁶⁰.

Mirada prehumana, “emblema del que pinta”⁶¹, retorno a la materia o a la objetividad de las cosas, que sin embargo -ya hemos sido advertidos-, debe pensarse con cautela. Como

⁵⁹ Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, op. cit., pág. 19.

⁶⁰ Id., *Sentido y sin sentido*, op. cit., pág. 43.

⁶¹ Id., *El ojo y el espíritu*, op. cit., pág. 26.

habíamos dicho antes, la desaparición de lo humano -o lo subjetivo-, está más relacionada con la desconfianza frente a la vivencia, al acontecimiento demasiado obvio o a lo anecdótico, como posibilidades para que la literatura, o la pintura en este caso, se acerque a esa “plenitud insuperable de lo real”. Aunque se dirá que el paisaje, o el mundo, se revela en Cézanne como un lugar incómodo y desprovisto de toda humanidad, será también cierto que “solamente un hombre puede ser capaz de esta visión”, un hombre que -casi como el Louis de Las Olas- se interna hasta a las raíces del mundo, buscando desentrañar eso que colma las cosas, la aglomeración de la sensación que las hace ser lo que son. En efecto, habíamos dicho también que la forma de alcanzar el percepto -o el afecto- no consiste en una aniquilación total del sujeto -¿cómo sería esto posible?-, sino de que el hombre, el pintor, pasa por completo a las cosas: “...comprendemos cómo Cézanne podía hacer suya la definición clásica del arte: el hombre añadido a la naturaleza”⁶².

Es justo en este sentido en el que quizás deba resignificarse el acto de “arrojar lejos la manzana” del que habla Lawrence, ya que la manzaneidad no se adquiere lejos del pintor sino a través de sus propios ojos. El lienzo no puede pensarse como un espacio abstracto -habitado por espíritus- sino como un cuerpo donde se materializa el entrelazamiento entre el pintor y su motivo, y “en ese circuito [no hay] ninguna ruptura, imposible decir que acá termina la naturaleza y comienza el hombre o la expresión”⁶³. Afirmación que será especialmente cierta tratándose del lienzo de Cézanne, lugar donde siempre se libró una feroz batalla por conquistar la visibilidad de tal recruzamiento, donde paisaje o manzana no surgían de otro lugar que no fuera su propia mirada: allí “la imagen se saturaba, se ligaba, se dibujaba, se equilibraba, maduraba conjuntamente [...ya que] el paisaje, decía, se piensa dentro de mí y yo soy su conciencia”⁶⁴.

⁶² Id., *Sentido y sin sentido*, op. cit., pág. 43.

⁶³ Id., *El ojo y el espíritu*, op. cit., pág. 64.

⁶⁴ Id., *Sentido y sin sentido*, op. cit., pág. 44.

La necesidad de prescindir de una narración demasiado obvia -que tanto resuena con Woolf- es lo que Lawrence ha denominado como la “lucha de Cézanne contra el cliché”, contra eso mismo en lo que habían caído tantos otros, unos por el uso excesivo del intelecto -como Courbet y Daumier⁶⁵- y otros, como los impresionistas, a través de su perfeccionamiento de una visión puramente óptica. Lucha sostenida por Cézanne que nos ayuda a comprender las dos renunciaciones que ya habíamos mencionado en su pintura, puesto que para él ambos caminos sólo podían desembocar en lo mismo: en el cliché, dirección que se oponía diametralmente a su principal objetivo, ya que él “quería algo que no fuera ni óptico, ni mecánico, ni intelectual”. Era justamente de esto de lo que se trataba su “manzaneidad”:

Sabía perfectamente bien que en el momento en que la modelo empezara a inmiscuir su personalidad y su “mente”, sería cliché y moral, y él tendría que pintar el cliché. La única parte de ella que no era banal, conocida *ad nauseam*, el cliché viviente, la única parte de ella que no era un cliché viviente era su manzaneidad [...] Oh, sé una manzana, y deja afuera todos tus pensamientos, todos tus sentimientos, toda tu mente y toda tu personalidad, sobre los cuales sabemos todo y los encontramos insoportablemente aburridos⁶⁶.

Para Lawrence, allí se revela su búsqueda de un nuevo mundo, de una realidad en la que hubiera muy poco por decir, donde los hombres pudieran permanecer inmóviles por horas, ser no-morales y callarse las cosas “conocidas hasta la náusea”⁶⁷. Cuando Cézanne exige de sus mujeres que se comporten como manzanas es porque está tratando de ahuyentar el cliché -la vivencia-, eso mismo que Woolf quería desterrar de sus novelas: las tierras, las botellas de agua, la anécdota. Al respecto dirá también Deleuze que Cézanne busca una

⁶⁵ “...ellos añadían a la visión óptica el concepto de fuerza-presión, casi como un freno hidráulico”. Lawrence, *Cézanne*, op. cit., p. 204.

⁶⁶ Lawrence, *Cézanne*, op. cit., p. 205

⁶⁷ Ibid.

vía para superar la figuración, para liberarse de lo estrictamente ilustrativo o narrativo, apostando así por la sensación, por el sentir, “no solamente en tanto que relaciona las cualidades sensibles con un objeto identificable (momento figurativo), sino en cuanto que cada cualidad constituye *un campo que vale por sí mismo*”⁶⁸. Campo de sensación, bloque de perceptos y afectos que emana de las cosas pero que se sostiene más allá de la impresión, de los juegos de luz, de la historia o la personalidad. Podría decirse que se trata para él de encontrar el momento justo en que Mme. Cézanne *llega a ser* para él Mme. Cézanne, sin que su biografía venga a interponerse; él quiere encontrarla en el color de sus mejillas, captar el instante en que *toda ella* se aglomera ante sus ojos -cuando de repente se impone irrefutablemente su presencia- pero no a través de su historia, de lo que haya que *decir* sobre ella, sino de lo que puede aprehenderse intuitivamente. Y es que para Cézanne “el espíritu se ve y se lee en las miradas, que no son más que conjuntos coloreados”⁶⁹. Razón por la que quizás Lawrence estará convencido de que “lo que el mismo Cézanne quería *era* la representación. Él *quería* una representación realista. Sólo que la quería *más* fiel a la realidad”⁷⁰.

Pero, ¿Cómo se puede ser más fiel a la realidad que a través de la pintura mimética o que la fotografía? Para Cézanne la respuesta se encuentra, precisamente, acudiendo a ese origen de lo visible que supera lo puramente óptico; y es por esta vía que su pintura parece acercarse, no sólo a lo que se ve, sino especialmente, a lo que se *percibe*. La colosal tarea a la que se enfrenta sería entonces bastante similar a la de aquel que quisiera pintar el bosque colmado de angustia en el que Bernard encuentra a Susan; imagen que claramente no puede conseguirse a través de la impresión captada al vuelo, de la danza de la luz en el ojo,

⁶⁸ Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la Sensación*, op. cit., pág. 41, la cursiva es nuestra.

⁶⁹ Merleau-Ponty, *Sentido y sin sentido*, op. cit., pág. 42.

⁷⁰ Y a lo mejor no se encuentre Cézanne tan lejos -a su propia manera- de aquello que cualquier pintor conoce, cuando una leve pincelada, un cambio milimétrico en una línea o la más tenue variación en un tono revela de repente una presencia: aparición fugaz, en el contorno de una oreja, en la curvatura de los labios o en la sombra bajo los pómulos, breve instante que en la mayoría de ocasiones se desvanece tan pronto como se ha encontrado. De hecho Cézanne “declara haber querido hacer del Impresionismo “algo sólido como el arte de los museos”. *ibid.*, pág. 38.

puesto que se trataría allí de un bosque sin sujeto -retiniano-, de un bosque sin Susan. Pero de otro lado, al recurrir a la guía del pensamiento o al refugio seguro de la composición, se corre el riesgo de sobreinterpretar el instante, de reorganizar las sensaciones a partir de un principio racional que se aparta del momento en sí, dejando por fuera la angustia *tal como se percibe allí*. Tal vez sea posible componer una imagen que transmita un sentimiento parecido: ramas bajas, tonos oscuros, espacios reducidos, ¿Pero es esa la forma en que Bernard *sentía* las hayas sobre el cuerpo de Susan? ¿O se trata más bien del temido cliché de una angustia genérica y prefabricada?⁷¹ Cézanne ha identificado ya el peligro de transitar demasiado cerca de la metáfora, puesto que su búsqueda avanza en la dirección opuesta: quiere capturar el bloque de sensación que componen los perceptos. Pero esta es una pregunta que carece de respuesta similar a las reglas de la perspectiva geométrica, porque ¿cómo pintar los objetos del comedor a través de los ojos de Neville cuando él espera la llegada de Percival? ¿Cómo capturar la expectativa de la que las mismas cosas están hechas? ¿Cómo se pinta el sauce de Bernard, las ramas llorosas de Byron? ¿El de Rhoda, al lado de un árido desierto o el de Jinny que baila? ¿Y cómo hacerlo siendo fiel a la sensación del momento?. Tarea en extremo compleja, como ya lo dirá Merleau-Ponty: “desde que se da este extraño sistema de intercambios, ahí están todos los problemas de la pintura...ellos ilustran el enigma del cuerpo que la pintura justifica⁷²”.

Cézanne y Woolf -cada uno a su manera- intuyen, no sin las dificultades que implica tal conciencia, la presencia en la realidad de algo más que una coincidencia óptica o narrativa. Y es quizás en este sentido en el que deba comprenderse la “visión del pintor” que se identifica frecuentemente en la escritura de esta última: no en el sentido paisajístico, de

⁷¹ Es claro que el interés de Cézanne no es el mismo, por ejemplo, que el del expresionismo, ya que no utiliza los objetos como vehículo de expresión de un estado interior sino que la importancia reside en el objeto mismo. Tal vez en este sentido -y con el fin de trazar esta diferencia- pueda hablarse en términos de la objetividad en su pintura.

⁷² Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, op. cit., pág. 18.

descripciones rebosantes de forma y color -las cuales igualmente están presentes-, sino más bien en cercanía a una visión pictórica de la realidad semejante a la de Cézanne:

La visión del pintor ya no es mirada hacia *afuera*, relación “física-óptica” solamente con el mundo. El mundo no está más frente a él por representación: es más bien el pintor que nace en las cosas como por concentración, venido a sí mismo de lo visible, y el cuadro finalmente no se vincula a lo de fuera entre las cosas empíricas sino a condición de ser ante todo “autofigurativo”; ese espectáculo de alguna cosa siendo “espectáculo de nada”, reventando la “piel de las cosas” para mostrar *cómo las cosas se hacen cosas y el mundo se hace mundo*⁷³.

Ambas obras enfrentan a su espectador -lector- a una realidad incompleta, que apenas está tomando forma, haciéndole testigo del proceso de construcción, del instante de su surgimiento, como es claro en los cuadros de Cézanne⁷⁴:

Su pintura al empaste llama la atención sobre sí misma, obligándonos a ver el lienzo como un proceso constructivo y no como una imagen fija. Como señaló el historiador de arte Meyer Schapiro, en un cuadro de Cézanne “es como si no hubiera ningún objeto independiente, cerrado, preexistente, ofrecido al ojo del pintor para su representación, sino sólo una multiplicidad de sensaciones sucesivamente exploradas”. En vez de darnos una sensación de formas plenamente realizadas, Cézanne nos proporciona varias capas de sugerentes aristas, a partir de las cuales se despliegan lentamente las formas⁷⁵.

⁷³ Ibid., pág. 53, la cursiva es nuestra.

⁷⁴ Recordemos aquí que, por ejemplo, “para Lou Andreas-Salomé el instante de la creación poética constituye una reminiscencia de la intimidad narcisista del niño con el mundo: en ella se regresa momentáneamente a ese estadio de fusión con el todo que es anterior al fatal escindir de lo externo y lo interno, del objeto y el sujeto, y que se encuentra al margen del principio de individuación”. Millanes, “Introducción” a Hofmannstahl, *Un Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*, op. cit., pág. 21

⁷⁵ Lehrer, *Proust y la Neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, op. cit., pág. 136.

Cézanne, al igual que Woolf, se atreve a mirar hacia el abismo, a sumergirse en el “espectáculo del mundo haciéndose mundo”. Allí donde Lord Chandos se encuentra desgarrado entre dos opciones -perderse en el mundo o perdurar frente a él-, Cézanne hace mucho ha tomado su decisión: opta por la compenetración, por la disolución que lo acerque más a las cosas y le revele la “pululación” de la existencia en ellas. Por eso se interna en el paisaje y permanece frente a la montaña hasta casi convertirse en ella -hasta morir allí-, pagando quizás el precio, como advierte Hölderlin, de “intentar decir lo indecible”, de querer permanecer a toda costa ante “la visión abrumadora de una naturaleza abismal en exceso”⁷⁶:

Debía venir al encuentro de lo desconocido (...) su espíritu debía rebelarse a la sujeción hasta el punto de intentar abrazar a la naturaleza avasalladora, entenderla hasta el fondo y ser tan consciente de ella como podía ser consciente y estar seguro de sí mismo, y luchar por la identidad con ella. Su espíritu debía, por tanto, adoptar forma aórgica en el sentido más alto: arrancarse de sí mismo y de su punto central, penetrar siempre su objeto de modo tan excesivo que se perdiera en él igual que en un abismo⁷⁷.

No obstante, quizás deba pensarse esta compenetración excesiva con las cosas, no tanto como un traslado, como un viaje *hacia* ellas, sino como la conciencia -que sobreviene a veces de forma repentina- de que la implicación en ellas siempre ha existido: la manzana se alcanza porque de alguna manera ya se está en ella. Y es esto lo que revela el pintor -o el poeta- al hacer visible dicha compenetración: se convierte en aquel que “aporta su cuerpo” para exponer en él lo que ya desde siempre ha sido cada cual: un “sí mismo por confusión, narcisismo, inherencia del que ve a lo que ve, del que toca a lo que toca, del que siente a

⁷⁶ Millanes, “Introducción” a Hofmannstahl, *Un Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*, op. cit., pág. 43

⁷⁷ Ibid.

lo sentido; un sí mismo, pues, que está preso entre las cosas...”⁷⁸. Diríase incluso que no se trata de que el pintor -o el mismo Lord Chandos- emprenda de repente un viaje hacia los objetos, sino de que adquiere -por voluntad o por imposición- la conciencia de su presencia en ellos. Es por esto que cuando Cézanne busca aprehender eso que es la manzana, sólo puede hacerlo encontrando antes lo que ella es *en él*, que por lo demás equivale a encontrar lo que es él mismo en la manzana:

Lo que se llama inspiración debería ser tomado al pie de la letra: hay verdaderamente inspiración y expiración del Ser, respiración en el Ser, acción y pasión tan poco discernibles que no se sabe más quien ve y quien es visto, quien pinta y quien es pintado⁷⁹.

Así las cosas, tal vez no sea descabellado decir que lo que le sucede a Lord Chandos es el reconocimiento súbito de este hecho: adquiere la conciencia, que no se le presenta exclusivamente a través de la razón sino de todo su cuerpo -de forma *esthetica*-, de que percibir el mundo implica estar tanto aquí como allá, de que entre él y lo visible los papeles pueden invertirse. Identificación al parecer compartida con el pintor, con ese que se lanza al vacío. No en vano “tantos pintores han dicho que las cosas los miran”⁸⁰.

⁷⁸ Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, op. cit., pág. 17.

⁷⁹ *Ibid.*, pág. 25.

⁸⁰ *Ibid.*

Conclusiones

A través de la escritura de Virginia Woolf y de posibles lecturas de la pintura de Paul Cézanne, hemos visto cómo el arte tiene la posibilidad -la potencia inherente- de *presentar* significativos matices de la experiencia humana, los cuales, en la sucesión de lo cotidiano, permanecen velados, se “olvidan” o son relegados a un segundo plano. Aunque en sus obras pueda destacarse la prefiguración de diversos asuntos que más tarde serán explorados por la ciencia -como en efecto lo hace Jonah Lehrer-, hemos querido mostrar que lo que en ambos se despliega no sólo es posible pensarlo como una indagación incipiente en problemas propios de este campo, sino que, como ya se había dicho en la parte introductoria, hace parte de una “forma del decir” que transita paralela a lo discursivo o a lo racionalizable. Si bien la ciencia -e incluso gran parte de la discusión propiamente filosófica- opera como un proceso de generalización en el que se gestan conceptos que han de integrarse a un cuerpo de conocimiento más amplio, el arte encuentra su razón de ser -y su misma posibilidad de existencia- en la capacidad de “afectar” al individuo como tal. Es en este sentido que la lectura de *Las Olas* o la contemplación de los cuadros de Cézanne -actos necesariamente individuales- se nos presentan como nuevos horizontes de experiencia, en los que una afirmación aparentemente sencilla, como decir que “cada cual ve el mundo a su manera”, adquiere un significado renovado, evidenciándose allí que la “fe perceptiva” mediante la cual se asume una supuesta uniformidad de la experiencia sensible, encierra aspectos que, lejos de ser triviales, fundamentan la forma de estar en el mundo y de construir los vínculos con el otro. Pintor y escritora encarnan pues aquello que reconoce Merleau-Ponty en el

artista, cuando dice de éste que es “*quien fija y hace accesible a los más “humanos” de los hombres el espectáculo del que, sin verlo, forman parte*”¹.

En cuanto a la experiencia perceptiva como tal, encontramos una anotación particular hacia el final de “La duda de Cézanne”, la cual -pensada con detenimiento- condensa en gran medida la reflexión que hemos planteado a lo largo de este trabajo: se dirá allí sobre la pintura del francés que ésta *sería una paradoja: la búsqueda de la realidad sin abandonar la sensación*². Tras lo expuesto hasta aquí, una lectura renovada de estas palabras nos hace preguntarnos, si más que una contradicción, no es esto -entre muchas otras cosas- lo que nos aporta su obra y también la de Woolf: una conciencia plena de que la realidad no puede pensarse en oposición o separada de la sensación. El entrelazamiento entre sintiente y sentido que implica la percepción en ambos, así como el carácter de representación, presencia mediada -o ficción- que en sus obras es inherente a ésta, va a significar, precisamente, que la sensación no pueda comprenderse como algo que viene desde otro lugar a superponerse a las cosas -como una nota de papel sostenida con una tachuela- sino que, por el contrario, ésta deba verse como algo que surge en ellas mismas, que les pertenece desde el comienzo o desde su génesis mutua. Es decir, que además de existir atributos que permiten clasificar los objetos -círculo, sauce, reloj, tiempo-, hay en ellos una tonalidad o un matiz particular que deriva de la mirada y de la experiencia propia de cada individuo, la cual no es una superposición o una asociación de ideas, sino, fundamentalmente, un aspecto de la relación estética con ellos. Dijimos al principio que aquí no sería posible -ni deseable- establecer una definición exacta para la “percepción” en tanto concepto acotado; sin embargo, si tuviéramos que aventurarnos, por lo menos a resaltar lo que a través de estos dos artistas aparece como fundamental en tal proceso, diríamos, utilizando la misma expresión de Ponty, que la

¹ Merleau-Ponty, *Sentido y sin sentido*, op. cit., pág. 46. La cita se modificó ligeramente por razones sintácticas. La cursiva es nuestra.

² Ibid., pág. 38

percepción puede pensarse entonces como la elaboración -única en cada cual- de una visión del mundo fundamentada en el entrelazamiento de la realidad y la sensación. Es decir, que el ojo -lo óptico- no basta, pero tampoco las nociones abstractas, ya que la relación con los objetos, con el mundo, está fundamentada en gran medida en el carácter estético de tal vínculo.

Es precisamente a este hecho al que hemos podido acercarnos a través de Woolf y de Cézanne, pero también a través de la vivencia y las meditaciones de individuos como Tammet, Huxley y Hofmannstahl, los cuales, desde cierto punto de vista, muestran un tipo especial de sensibilidad y un modo singular de percibir el aspecto estético de la realidad al que nos referíamos. Sin embargo, no quisiéramos cerrar sin enfatizar nuevamente que nuestra intención no ha sido verlos como “estudios de caso”, ni considerarlos como ejemplos de una sensibilidad extrema o delirante, exclusiva del poeta, del demente o de estados alterados de conciencia. En lugar de ver allí una proximidad enfermiza con las cosas, nos parece que en sus palabras e imágenes afloran a la conciencia hechos que caracterizan de forma general a la experiencia humana. La singularidad de la percepción y la dificultad para comunicar al otro el *cómo* de dicha experiencia no son, por ejemplo, asuntos que conciernen exclusivamente a Daniel Tammet o a Lord Chandos, sino que la forma en que se presentan estos aspectos a través de ellos nos obliga a preguntarnos si no es preciso, también, repensar aquello que sobre la experiencia del otro se asume en lo cotidiano.

Dicho lo anterior, se hace clara la advertencia del principio, cuando anticipábamos que este tema no llegaría a agotarse, no sólo debido a la complejidad que supone hablar de la percepción como tal, sino porque cualquier meditación en torno a este tema posee múltiples cruces con muchas otras reflexiones, por ejemplo -y por mencionar sólo algunas-, con aquellas que tienen que ver con la experiencia en general, con la intuición y en último término, con una filosofía de la empatía. En efecto, a lo largo de nuestra investigación se

encontraron numerosos autores y líneas de pensamiento a través de las cuales podría avanzarse, pero cuya exploración tuvo que posponerse para permanecer dentro de unos límites razonables. No obstante, se ha comprobado con satisfacción la existencia de un horizonte más amplio para pensar y expandir las inquietudes de las que hemos partido. Por ejemplo, las mismas nociones de experiencia e intuición pueden relacionarse con lo aquí planteado a través de los conceptos de “experiencia pura” e “intuición pura” enunciados por Bergson, desde cuyo trabajo es también posible pensar la relación de sujeto y objeto, así como la noción de *tonalidad* vinculada a la idea de “imagen intermediaria” que se propone en *Materia y Memoria*. De igual forma, teniendo en cuenta la intersección de los planos de lo real, lo simbólico y lo imaginario que propone Lacan, podrían revisitarse muchos de los temas aquí abordados, especialmente, en la medida en que la singularidad de la percepción da cuenta también del modo en que cada sujeto se inscribe en estos espacios o de la forma en que se percibe a sí mismo *en* el mundo desde un tejido particular de afección-sensación. También, la relación de lo perceptivo con el lenguaje, que apenas fue esbozada a través de las referencias a Nietzsche y al “problema” de Lord Chandos, podría desarrollarse ampliamente, por ejemplo, si se tiene en cuenta lo que Giorgio Agamben propone en un texto como *Experiencia e Infancia*, donde la necesaria coexistencia de lo no-verbalizable y el lenguaje podría aportar importantes puntos de apoyo para pensar dicho nexo. Finalmente, y de forma especial, es necesario anotar que aunque los textos de Merleau-Ponty a los que aquí nos aproximamos fueron escogidos por su relación con la pintura -y más específicamente con Cézanne-, la cuestión más amplia de la percepción puede también abordarse desde el análisis más profundo y específico que este autor despliega, tanto en *Lo visible y lo invisible* como en su *Fenomenología de la percepción*.

Para concluir, quisieramos remitirnos justamente a dos citas de Maurice Merleau-Ponty: la primera de ellas expresa, en cierta medida, la razón por la cual la literatura y la pintura se nos han mostrado como ese terreno fértil y único para pensar lo perceptivo, ya que en

general, el arte...

...no es construcción, artificio, relación industriosa con un espacio y un mundo de afuera. Es verdaderamente el “grito inarticulado” del que habla Hermes Trimegisto, “que parecía la voz de la luz”. Y una vez ahí, despierta en la visión ordinaria de las potencias durmientes, un secreto de preexistencia³.

Visión única del mundo, a través de la cual se nos revela que,

las cosas, aquí, allá, ahora, entonces, ya no están en sí, en su lugar, en su tiempo, sólo existen en el extremo de esos rayos de espacialidad y temporalidad emitidos en el secreto de mi carne, y su solidez no es la de un objeto puro al que sobrevuela la mente: es experimentada por mí desde adentro en tanto yo estoy entre ellas, y en tanto ellas comunican a través de mí como cosa que siente⁴.

³ Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, op. cit., pág. 53.

⁴ Id., *Lo visible y lo invisible*, op. cit., pág. 106.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- Bürger, Peter y Christa Bürger. *La desaparición del sujeto: Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal, 2001.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la Sensación*. Madrid: Arena, 2009.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *¿Qué es filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1999.
- Enaudeau, Corinne. *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Mexico: Siglo XXI, 2007.
- Hafley, James. *The Glass Roof. Virginia Woolf as a Novelist*. Los Angeles: University of California, 1954.
- Halpern, Daniel. *Writers on artists*. San Francisco: North Point, 1988, págs. 201-210.
- Hofmannstahl, Hugo von. *Un Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-textos, 2008.
- Hubbard, Edward M. y V.S. Ramachandran. "Neurocognitive Mechanisms of Synesthesia". En: *Neuron* 48 (2005), págs. 509-520.
- Humphrey, Robert. *Stream of consciousness in the modern novel*. Los Angeles: University of California, 1954.
- Huxley, Aldous. *The doors of perception*. 1954. URL: <http://www.maps.org/books/HuxleyA1954TheDoorsOfPerception.pdf>.

- Jay, Martin. *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Lehrer, Jonah. *Proust y la Neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*. Madrid: Paidós, 2010.
- Lin, Allison Tzu Yu. *Virginia Woolf and the European Avant-Garde : London, Painting, Film and Photography*. 2009. URL: <http://books.google.com.co/books?id=RZoy2hvD4EIC>.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós, 1986.
- *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- *Sentido y sin sentido*. Barcelona: Península, 1977. Cap. La duda de Cézanne, págs. 33-56.
- Mille, Charlotte de. “‘Sudden gleams of (f)light’: ‘Intuition as Method’?” En: *Art History* 34.2 (2011), págs. 370-386.
- Nagel, Thomas. “What is it like to be a bat?” En: *The Philosophical Review* 83 (1974), págs. 435-450.
- Nietzsche, Friedrich. *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos, 2004.
- *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, 1996.
- Pardo, José Luis. *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Serbal, 1991.
- Poole, Roger. *La Virginia Woolf desconocida*. Madrid: Alianza, 1982.
- Sábato, Ernesto. *El Túnel*. Bogotá: Planeta, 1984.
- Tammet, Daniel. *Born on a blue day*. Hodder y Stoughton, 2006.
- Vahinger, Hans. *La voluntad de ilusión en Nietzsche*. Madrid: Tecnos, 1996.
- Woolf, Virginia. *A writer's diary*. Londres: The Hogarth Press, 1953.
- *Las Olas*. Barcelona: Bruguera, 1983.
- “Mr. Bennet and Mrs. Brown”. En: *New York Evening Post Literary Review* Nov.27 (1923).
- *On being ill*. Londres: The Hogarth Press, 1930.
- *To the lighthouse*. Londres: The Hogarth Press, 1927.