

The background features a complex pattern of concentric circles in white and purple on a black field. A white silhouette of a person's head in profile is visible on the left side, partially overlapping the circular patterns. The text is centered and reads:

**LAS
INFLUENCIAS
FILOSÓFICAS
EN LA OBRA
DE
VIRGINIA
WOOLF**

Verónica Pacheco Costa

Dykinson, S.L.

**LAS INFLUENCIAS FILOSÓFICAS
EN LA OBRA DE VIRGINIA WOOLF**

VERÓNICA PACHECO COSTA

Dykinson, S.L.

Financiado por:



UNIVERSIDAD
**PABLO DE
OLAVIDE**
SEVILLA

Departamento de
Filología y Traducción

Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional



© Los autores

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69

e-mail: info@dykinson.com

<http://www.dykinson.com>

ISBN: 979-13-7006-224-8

Maquetación:

Realizada por los autores

Diseño de cubierta:

ALEJANDRO OSUNA PACHECO

Índice

1. Introducción	7
2. Las corrientes de pensamiento	11
2.1. El Grupo de Bloomsbury	11
2.2. Los filósofos del Grupo de Bloomsbury	12
3. Observación y conocimiento del mundo	25
3.1. Modos de percepción	25
3.2. Naturaleza y objetos de percepción	36
3.3. Espacio y tiempo	44
4. La existencia del objeto	48
4.1. La duda razonable	51
4.2. La existencia de los objetos percibidos	57
4.3. La existencia de los objetos no percibidos	59
4.4. ¿Qué es real?	
5. La dimensión existencial	62
6. Fin de viaje	77
7. Conclusión	84
8. Fuentes citadas	85

1. INTRODUCCIÓN

A toda persona interesada en la literatura inglesa del siglo pasado y que se acerque hoy al número 50 de Gordon Square, en el barrio londinense de Bloomsbury, le será algo complicado evocar el agitado mundo literario, artístico e ideológico que tuvo lugar entre sus paredes a comienzos de nuestro siglo. La casa que fue domicilio de la escritora Virginia Woolf es hoy un local destinado a oficinas de la Universidad de Londres.

Un breve paseo por los apacibles jardines que ocupan el centro de Gordon Square puede ayudarnos a reconstruir en nuestra mente un microcosmos de geniales individualidades animadas por un mismo espíritu renovador en la estética, la filosofía, la economía, la política, la literatura y las artes. Este grupo estaba compuesto por las hermanas Stephen, Clive Bell, John Maynard Keynes y los ruidosos miembros de la familia Stratchey, cuyas fiestas escandalizaban a la puritana sociedad londinense de la época. Todos ellos formaban parte del llamado Grupo de Bloomsbury que, además de reunirse en el domicilio de Virginia Stephen, más tarde Virginia Woolf, también se daban cita en la biblioteca del Hotel Russell, un edificio de ladrillo de estilo victoriano a pocos pasos de Gordon Square. Casi todos los personajes de este grupo han pasado a formar parte de la historia artística, política, literaria y filosófica de la Europa del siglo veinte.

Alrededor de Virginia Woolf, junto a artistas y literatos, tuvieron una presencia destacada algunos amigos filósofos y en concreto G. E. Moore y B. Russell. De los diarios de la escritora y de sus cartas se desprende que la relación de amistad era estrecha y que no solamente se veían con de manera habitual, sino que además se leían mutuamente sus respectivos textos. Es lógico suponer que una mente perspicaz como la de Woolf, que, junto a su producción literaria, dedica muchas páginas al ensayo sobre la literatura, y otros aspectos de la escritura, no fue ajena a las teorías filosóficas de sus amigos.

A menudo se tiende a estudiar la obra literaria desde un enfoque puramente literario, es decir, atendiendo a tu estilo, metáforas o fuentes. No cabe duda de que la relación entre quien escribe y el universo que crea en la ficción se establece a partir de una óptica (temas, motivos y módulos narrativos), que va diseñando la topografía del texto. En la misma, a través de una lectura decodificadora afloran temas, figuras, e influencias de todo tipo, incluso pertenecientes a ámbitos que de entrada son ajenos a la literatura. Considero que la obra de la escritora Virginia Woolf contiene elementos filosóficos suficientes como para advertir paralelismos e influencias capaces de justificar un trabajo como el presente.

Desde este punto de vista el objetivo del presente trabajo es establecer una aproximación de las fronteras entre filosofía y literatura en la obra de Virginia Woolf. Aparentemente, el tema se presenta arduo y sin duda amplio. Sin embargo, en nuestro caso no tratamos de analizar en la obra de Woolf verdades previamente

establecidas en las obras de los filósofos que pudo leer y estudiar, sino recoger los paralelismos e influencias que pudieran existir entre la obra literaria y ensayística de la escritora y la filosofía de su época. En este caso debemos traer a colación las palabras de Julián Marías que, al hablar de las nuevas vías de expresión literaria comenta lo siguiente: “Si se quiere hablar pues, de la filosofía actual, hay que hablar de literatura; y a la inversa, si se quiere hablar en serio de las novelas, se tropieza con la filosofía”, (481).

Con lo dicho, no pretendemos afirmar que toda la obra de Virginia Woolf sea filosófica o deba ser leída bajo ese prisma. Lo que sí considero necesario afirmar es que Woolf, como las demás figuras literarias contemporáneas, han sentido, en mayor o menor medida, la necesidad de indagar en la finalidad de la existencia, y de buscar la significación metafísica y ética de la vida y de la conducta humana.

De ahí que, desde un punto de vista comparativo, la metodología seguida en el presente trabajo ha consistido en la confrontación de la obra literaria y ensayística de Virginia Woolf, en concreto la comprendida entre 1915 y 1941 y la de los filósofos británicos de su época, Moore y Russell, pertenecientes al grupo de Bloomsbury. Teniendo en cuenta que fuera de este grupo la filosofía británica también contaba con otros importantes representantes, como MacTaggart y Whitehead, la obra de ambos también ha sido considerada en este trabajo a fin de establecer posibles correspondencias entre la misma y algunos elementos de la teoría literaria de Virginia Woolf.

Atendiéndonos a la obra literaria de Virginia Woolf, una lectura atenta de la misma, acompañada de una lectura paralela de la obra de los filósofos mencionados, me resultó muy evidente que todos participaban de lo que genéricamente se ha denominado filosofía analítica. Esta corriente de pensamiento, junto al atomismo lógico, de gran repercusión e influencia en la historia del pensamiento occidental contemporáneo, parte de un postulado que afirma que el pensamiento no puede conocerse a menos que esté reflejado y expresado en el lenguaje. De ahí la importancia de ver la obra de Woolf precisamente como una cristalización literaria de esta postura ideológica.

La carrera de Virginia Woolf dio comienzo cuando estos pensamientos filosóficos estaban en auge, junto con otras corrientes filosóficas que en el continente europeo estaban representadas por las obras de Bergson y Sartre. La obra de este último, como es sabido, definió las constantes básicas del existencialismo contemporáneo, a las cuales, como mostraremos en el último capítulo del presente trabajo, Woolf no fue en absoluto ajena.

Es todo punto necesario señalar que han sido muy escasos los trabajos dedicados a indagar en la presencia de la filosofía en la obra de Virginia Woolf. Nos consta sin embargo la existencia de los siguientes estudios:

-El libro *La philosophie de Virginia Woolf*, escrito en 1951 por Maxime Chastaing que aunque es una obra muy extensa ignora por completo la obra

teórica de Woolf y expone citas sacadas de contexto y que no son útiles para explicar la influencia de la filosofía en la escritora.

-El artículo “Virginia Woolf and the philosophie of G.E. Moore” publicado en la revista *The Personalist* en 1969 y escrito por Gabriel Franks que analiza detalladamente la obra bajo el prisma de este filósofo que el autor considera la fuente de todos los conceptos filosóficos de V Woolf, lo que a todas luces resulta exagerado.

-En 1971, S.P. Rosembaum en su libro *English Literature and Philosophy* dedica un capítulo al realismo filosófico de Virginia Woolf. El autor intenta contextualizar la obra de Woolf en el seno de cuatro corrientes filosóficas: bergsonismo, empirismo, idealismo y existencialismo. Sin embargo y debido a este planteamiento tan ambicioso, el capítulo resulta un tanto disperso.

-En el año 1996 yo misma publiqué el artículo “El pensamiento literario de Virginia Woolf” en la revista universitaria Anuario del Mediodía de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla.

-Y la última publicación al respecto es del año 2001, y es obra de A.O. Frank que lleva por título *The philosophy of V.Woolf. A Philosophical Reading of the Mature Novels*. En esta obra, el autor se centra fundamentalmente en las últimas novelas de la escritora y su interpretación se centra fundamentalmente en el filósofo de origen alemán Wittgenstein.

Para una mayor comprensión de las obras citadas se ha usado el siguiente listado de abreviaturas para las citas de las obras de Virginia Woolf:

CE: Collected Essays

CSF: Complete Short Fiction

D: Mrs. Dalloway

RO: A Room of One's Own

VO: The Voyage Out

W: The Waves

WE: Woman's Essays

2. LAS CORRIENTES DE PENSAMIENTO DE LA ÉPOCA

2.1. El Grupo de Bloomsbury

Lo que conocemos como Grupo de Bloomsbury era una asociación informal de personas movidas por unos mismos afanes culturales, literarios y artísticos. Hacia 1906 sus miembros empezaron a reunirse en el domicilio de las hermanas Stephen que después de sus matrimonios se llamarían Virginia Woolf y Vanessa Bell respectivamente. El Grupo lo formaban una gran variedad de personas desde escritores, artistas, críticos literarios hasta filósofos y economistas. Dicho domicilio estaba en el distrito londinense de Bloomsbury y ahí el nombre de este grupo. Las relaciones personales e intelectuales entre sus miembros se prolongaron durante los años veinte y treinta del siglo pasado, dando forma una convivencia cuyas vicisitudes, altibajos, disputas y momentos brillantes constituyen en sí mismas una pequeña historia de la literatura, del arte y del pensamiento británico contemporáneo.

En su estudio sobre el Grupo, J.K. Johnstone menciona los ideales y las motivaciones del mismo: "Bloomsbury era "arty" y sus miembros creían que el arte era lo más importante del mundo, la máxima expresión a la que el ser humano ha llegado" (ix-x)¹. Este culto por el arte y sus significados, evidentemente, hizo que el Grupo fuera impulsor de movimientos estéticos y pictóricos que fueron decisivos en la historia de la pintura británica de comienzos del siglo veinte. Sin embargo, las preocupaciones del Grupo no se limitaban a la estética de las artes plásticas, sino que abarcaban un amplio espectro que se extendía desde la literatura y la crítica literaria hasta la filosofía, la economía y la política. Así mismo, el talante de los componentes del Grupo era netamente elitista: "También eran, en cierto sentido, intelectuales. Eran fastidiosos y muy civilizados, pero su vida era, sin duda, bastante "bohemia", y probablemente lo uno exigía lo otro", (Johnstone, ix-x). Bohemia, refinamiento intelectual, elitismo, actitudes todas ellas que se traducían en visiones muy personales de la realidad que, en sus planteamientos literarios, quedaba sensiblemente transformada por la agudez de las opiniones, el carácter incisivo de la crítica y el apasionado entusiasmo con que, al menos en un principio, eran tratados todos los temas candentes de la sociedad.

En poco tiempo, Virginia Woolf se vio comprometida con la mayor parte de las actividades del Grupo y, sobre todo, con la propagación de sus ideas por medio de ensayos y artículos en prensa. En su correspondencia publicada hasta ahora podemos observar el entusiasmo con el que acogía las ideas que circulaban en las reuniones del Grupo, y, sobre todo, su opinión certera sobre la naturaleza del mismo:

¹ Todas las citas de este libro son traducciones de la autora de este trabajo.

En lo que me parece que triunfaron fue en haber forjado un modo de vida que no era en absoluto corrupto ni siniestro ni meramente intelectual, sino más bien ascético y austero, que aún perdura y que les permite seguir cenando juntos y permanecer juntos después de veinte años, sin que ninguna disputa, éxito o fracaso lo haya alterado. Ahora pienso que esto es bastante creíble. (Woolf, 1974:27-28)

También en sus diarios Virginia Woolf plasma informaciones que nos resultan imprescindibles para conocer la realidad y la naturaleza de los debates que se generaban en el Grupo:

Hablamos sobre todo del hipnotismo que Bloomsbury ejerce en la generación más joven. De hecho, el dominio que Bloomsbury tiene sobre los cuerdos y los locos por igual parece ser suficiente para hacer girar los cerebros de los más robustos. Felizmente yo misma soy Bloomsbury, y por lo tanto inmune, pero ignoro por completo lo que quieren decir y su hipnotismo muy difícil de evitar, porque hay algún fundamento para ello. Curiosamente, sin embargo, Maynard parece ser la principal fuente del espíritu mágico. (Woolf, 1977: 105-106)

La heterogeneidad cultural de los integrantes del Grupo propiciaba todo tipo de experiencias y manifestaciones. Así, podemos enumerar como miembros más representativos del mismo a John Maynard Keynes (economista), Lytton Strachey (escritor), Leonard Woolf (escritor, editor, y comentarista político), Clive Bell y Duncan Grant (pintores), los literatos E.M. Forster y Roger Fry a los que se unieron más adelante T.S. Elliot y de manera esporádica D.H. Lawrence. Y en lo que sigue de este trabajo nos centraremos en los filósofos del Grupo que fueron figuras importantes y básicas por su relación con Virginia Woolf.

2.2 Los filósofos del Grupo de Bloomsbury

En la obra de Woolf no son escasas las apreciaciones que, de forma más o menos directa, hacen referencia a la filosofía en general o a algunos filósofos en particular. Sin embargo, como el objetivo del presente trabajo no es la recensión exacta y detallada de las referencias filosóficas de Woolf sino establecer los paralelismos entre su obra y la filosofía de su época, podemos referirnos a modo de ilustración a diversas referencias que la autora hace de la filosofía o los filósofos en general en algunas de sus obras. Así, en *To the Lighthouse*, uno de los personajes, Mr. Ramsay, es un filósofo que aparece citado en un contexto filosófico académico: “Debería haber sido un gran filósofo, dijo la señora Ramsay, mientras bajaban por

la carretera hacia el pueblo de pescadores” (14). En la misma obra, leemos también una referencia a la filosofía empirista: “Se reía al pensar que Hume, el filósofo, enormemente gordo, se había metido en un pantano” (71).

En otra novela de Woolf, *The Voyage Out*, leemos no solamente referencias a filosofía o filósofos, sino también a libros en concreto:

Así las cosas, tenía su bastidor de bordar colocado en una cubierta, con una mesita a su lado en la que yacía abierto un volumen negro de filosofía. (...) Entre puntada y puntada miraba a un lado y leía la frase sobre Reality of Matter or The Nature of Good (Realidad de la Materia o la Naturaleza del Bien), (30).

En la misma obra encontramos referencias a una posible identificación de la función de filósofo y el oficio de poeta: “¿Te das cuenta de que uno de tus hombres es filósofo y poeta?” (55); y más adelante la lectura nos encamina a crear la impresión que la filosofía ejerce en un personaje: “Algún comentario filosófico dirigido, aparentemente, a St. John Hirst erró su objetivo” (334); o sobre la labor cuidadosa y concienzuda del filósofo en busca de la verdad: “De hecho, había avanzado tanto en la búsqueda de la sabiduría que permitía que estos secretos descansaran imperturbables; parecía reservado para una generación posterior discutirlos filosóficamente”. (340).

Partiendo de un planteamiento más amplio, pero, a la vez, más definido de la presencia de ideas filosóficas en la obra de Woolf y de la relación de ésta con la filosofía de su época, es lógico suponer que la autora, antes de escribir o en el proceso de su escritura plasma, de manera consciente o inconsciente, ideas de contenido filosófico que pueden resultar básicas para la comprensión de su obra total. Podemos decir, en general, que las ideas filosóficas que Woolf posee o aquellas a las que hace referencia en su obra, ya sea literaria o ensayística, provienen de tres fuentes principalmente:

1.-la educación académica e intelectual de Woolf. Sabido es que dicha educación no tuvo un carácter académico estricto por su condición de mujer en aquella época. Sin embargo, Woolf fue una gran lectora de la biblioteca de su padre en su juventud y apasionada de todo tipo de conocimiento y lectura en su edad adulta.

2.-La filosofía de su época, presente en publicaciones, libros y círculos académicos e intelectuales londinenses que, de una forma y otra, Woolf frecuentó.

3.-La presencia de filósofos eminentes y consagrados en el Grupo de Bloomsbury. Estas figuras, a las que más adelante nos vamos a referir, ejercieron, con toda seguridad, una decisiva influencia en los componentes del Grupo y en concreto en Virginia Woolf, que fue participante muy activa en las tertulias y reuniones del Grupo.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la presencia de ideas filosóficas en la obra de Woolf provenientes de una de las tres fuentes indicadas o de las tres a la vez, es algo que podemos detectar en la obra de la autora en general. De esta manera, es curioso observar cómo el mayor grado de influencia o paralelismo o connotaciones filosóficas en la obra de Woolf se concentra en sus escritos del periodo de entreguerras. Ello no es debido a la casualidad, sino que precisamente ese periodo, incluso el inmediatamente anterior a la Primera Guerra Mundial, es el que ve crecer y madurar la obra de los filósofos del Grupo de Bloomsbury: B. Russell y G.E. Moore. Por otra parte, antes de la Segunda Guerra Mundial algunos personajes de verdadero peso intelectual ya habían fallecido, entre los que destaca su gran amigo Lytton Strachey, que fallece el 21 de enero de 1932 y Roger Fry en el año 1934.

Respecto a la primera fuente de influencia filosófica mencionada sabemos que el padre de Virginia Woolf, Leslie Stephen, cultivó de manera indirecta la filosofía. Stephen fue fundador y editor del *Dictionary of National Biography* y autor de la obra *History of English Thought in the Eighteen Century* publicada en 1876 y que todavía resulta ser una fuente básica para el conocimiento del pensamiento británico de ese siglo dieciocho. En cierto modo, el personaje de Mr. Ramsay en *To the Lighthouse* puede haber nacido de la idea que Woolf tenía de su propio padre. No cabe duda de que Stephen influyó decisivamente en la primera formación intelectual de su hija, bien a través de su enseñanza personal o por medio de su nutrida biblioteca que, sin duda, la escritora consultó con asiduidad.

En cuanto a la segunda de las fuentes de conocimiento sobre filosofía mencionada anteriormente, con la que Woolf tuvo contacto, es decir, las ideas filosóficas de su época, podemos decir que esta es eminentemente, para casi todos los países europeos en ese momento, una reflexión filosófica sobre las ciencias. Dicha reflexión se ejerce sobre los resultados científicos que el progreso de las matemáticas produjo a finales del siglo diecinueve y comienzos del siglo veinte. La nueva visión de la ciencia modifica o cambia totalmente las nociones fundamentales que se tenían sobre las realidades del mundo corporal tales como masa, energía, movimiento, velocidad, tiempo, espacio y materia. La teoría de la relatividad generalizada, enunciada por Einstein en 1915 contribuye a una descripción científica del mundo que se entiende como relativa y subjetiva.

Por lo que respecta a la filosofía imperante en el Reino Unido, en la época en la que Woolf empieza a escribir, se trata de la llamada filosofía analítica. Esta es una forma de filosofía a la que nos referiremos con detenimiento en capítulos siguientes. Esta corriente filosófica nace como repulsa de la metafísica idealista y como retorno a la anterior concepción inglesa del empirismo y nominalismo.

La tercera de las fuentes de información de ideas filosóficas mencionada y que a nuestro juicio tuvo una enorme influencia en Woolf fue, como no podía ser de otra manera, la presencia en el Grupo y amistad de dos de los más importantes filósofos de la época: Bertrand Russell y George. E. Moore. Dichos filósofos fueron

iniciadores del método de la filosofía analítica que, como dijo, G. Ryle (1958: 23), ocasionó una verdadera revolución en la filosofía del momento.

Para Russell y Moore la mayor parte de los problemas planteados en la filosofía siguen insolubles a causa de la oscuridad y ambigüedad en el lenguaje que usan los filósofos. Estos, al plantear los problemas, mezclan una serie confusa de preguntas, sin distinguir aquellas que tienen prioridad y que es preciso establecer. Se hace necesaria por tanto una labor de clarificación de las proposiciones para detectar su precisa significación. La filosofía, más que investigar sobre la realidad de los hechos, de los cuales nos informa el sentido común y cuya naturaleza estudian las ciencias, debe considerar los enunciados o modos de hablar de los filósofos y someterlos a un análisis clarificador para descubrir sus defectos lógicos. La tarea del filósofo, según Russell y Moore es, ante todo, de carácter lógico y lingüístico; a él pertenece el análisis de las proposiciones sobre la rivalidad para establecer su significado, detectando sus ambigüedades. Así aparece que muchos de los problemas de la filosofía tradicional no son sino pseudoproblemas debidos a la confusión del lenguaje, porque tal vez no sea la realidad la que crea los problemas, sino el lenguaje filosófico.

La presencia de Russell y Moore en el Grupo de Bloomsbury no tuvo la asiduidad del resto de los miembros que hemos citado en páginas anteriores. Sin embargo, esa presencia, aunque esporádica, causó una honda impresión en la sensibilidad de nuestra escritora y de esta manera hace referencia en su diario a Russell, unas veinte veces, entre las que destacamos la siguiente cita:

Sábado 3 de diciembre de 1921. Así que Bertie² estuvo atento y nos pusimos en marcha como nadadores conocedores de la materia. Uno ya es mayorcito para cortar recortes y pillar el punto. Berti es un ferviente egoísta lo que ayuda a las cosas. (Woolf, 1977L: Woolf, Vol. II, pp 156)

En cuanto a Moore, Woolf lo cita en su diario unas ocho veces, de entre las cuales puede destacarse el siguiente fragmento:

Lunes 17 de junio de 1920. Permanecí tumbada en la penumbra, que debería escribirse oscuro, creo, mucho tiempo, y cuando llegó Moore me di un largo baño a la una de la madrugada para seguir su explicación de Berkley. Se ha vuelto gris, hundido sin dientes tal vez. Sus ojos pequeños, vigilantes, pero quizá tan penetrantes como antaño. (Woolf, 1977 Vol. II: 49)

² Bertie es el nombre familiar con el que se referían a Bertrand Russell.

Antes de la formación del Grupo de Bloomsbury se conoce un primer contacto de Moore y Russell con Leonard Woolf, esposo de Virginia Woolf, en el Trinity College de Cambridge. Los tres escritores formaban parte de la denominada Sociedad de los Apóstoles, como así menciona el propio Leonard en su libro *Sowing* (1963: 15). Este grupo lo formaban además otros compañeros y más adelante filósofos reconocidos, George MacTaggart y Alfred North Whitehead, a los que se unieron los entonces también estudiantes Lytton Strachey y Saxon Sudney Turner. Todos ellos formaron, alrededor de 1899, un nutrido grupo de librepensadores que solían reunirse los jueves por la noche. Esta relación se prolongó hasta los años treinta del siglo veinte en el Grupo de Bloomsbury, en cuyo seno se debatieron cuestiones decisivas acerca de los problemas filosóficos más acuciantes.

A principios de siglo, tanto Russell como sus más próximos colaboradores habían empezado a criticar los presupuestos filosóficos de los idealistas post-hegelianos británicos, especialmente a Othmar Bradley. Para ellos, el idealismo absoluto no era tanto una doctrina filosófica como una antigualla intelectual; pero Moore y Russell no se contentaron con rebatir a sus predecesores, sino que se dedicaron a rechazar las ideas filosóficas victorianas para reconstruir la filosofía a partir de nuevos planteamientos.

Hay que añadir que, si los argumentos de Moore y Russell eran revolucionarios, se debía más a un asunto de estilo personal que de contenido intelectual. De hecho, fueron sus múltiples amigos los que ayudaron a estos dos jóvenes filósofos en su camino, entre los que destaca el economista Keynes, que en 1938 comentaba lo siguiente sobre Moore:

Me parece, mirando hacia atrás, que esta religión nuestra fue muy buena para crecer. Sigue estando más cerca de la verdad que cualquier otra que yo conozca, con menos cosas irrelevantes y ajenas y sin nada de lo que avergonzarse. Era un aire mucho más puro y dulce que Freud y Marx. Sigue siendo mi religión bajo la superficie. (1956: 33)

Aunque Moore no siempre quedó satisfecho con la manera en la que su nombre apareció posteriormente ligado a las actividades del Grupo, lo cierto es que en la historia del mismo, su función se manifiesta como decisiva en tanto que forjador de las bases estéticas y éticas del Grupo en general y de Virginia Woolf en particular. Su obra *Principia Ethica* que se publicó en 1903, llegó a ser una especie de biblia secular o un manual de la recta conducta para el Grupo, e incluso para algunos de los intelectuales británicos de su generación.

No hay que olvidar que los componentes más activos y asiduos del Grupo contribuyeron a la demolición del modo de vida victoriano desarrollando una filosofía de la vida eminentemente liberal. Woolf y sus contortulios ofrecen una actitud valiente ante la vida, rompen moldes éticos consagrados por una moral

burguesa que consideraban decadente y tiran por la borda convenciones sociales que para ellos carecían de sentido.

En palabras de David Gadd, en los años anteriores al estallido de la Primera Guerra Mundial cuando la sociedad post-victoriana había alcanzado su nivel más alto de consolidación y autosatisfacción, no había lugar para la controversia y la destrucción de unos valores que la sociedad burguesa británica consideraba como intangibles y de validez universal. Sin embargo, los miembros de Bloomsbury aparecieron frente a la sociedad como puntas de lanza de una radical transformación, no solamente con sus obras literarias o plásticas, sino también con su propia actitud vital:

De un modo u otro, todos los miembros de Bloomsbury eran delincuentes. Lytton era homosexual y no lo ocultaba. Leonard Woolf era socialista en una época en la que incluso el liberalismo era mirado con recelo por gran parte de la sociedad. Clive Bell, crítico de arte en ascenso, era un vehemente admirador de lo que Roger Fry bautizó como arte postimpresionista. Vanessa y Duncan eran ellos mismos artistas del nuevo modo anti-tradicional. Maynard Keynes, impecable en otros aspectos, era culpable por asociación. (Gadd: 1969, 4)

Russell, con su obra *Principia Mathematica*, que apareció en Cambridge en 1903, escrita en colaboración con Whitehead, propone el revolucionario concepto filosófico de que la materia y la lógica son idénticas. Además, se ocupó de los problemas de la ética en numerosos de sus escritos, casi siempre de un modo incidental. Sus opiniones, esparcidas acá y allá a lo largo de su producción, han tenido, sin embargo, gran relieve en la tradición de la filosofía analítica. Su interés fue mucho mayor por los problemas de la ética práctica: el problema de la guerra, la justicia en el mundo, y numerosas cuestiones sociales y políticas. Pero también se ocupó de la ética teórica y sus principios. En este aspecto es típica la evolución de su pensamiento que, como el resto de la filosofía, pasó por diversas etapas.

Su primera teorización sobre el tema es su artículo "The Problems of Ethic", publicado en la colección *Philosophical Essays*, en 1910. Este breve intento sistemático de los fundamentos de la ética pertenece a su primera etapa, en la que defendía el realismo y, como advierte al principio, se basa en la doctrina de Moore, asumiendo su concepción de la objetividad intrínseca de los valores éticos. La ética es el estudio práctico de la conducta humana, y el objeto de la ética consiste en descubrir proposiciones verdaderas respecto a la conducta virtuosa o viciosa. Por tanto, la ética es, ante todo, una ciencia teórica como las demás partes de la filosofía.

Woolf se hará eco de estas innovaciones y, en gran parte, tratará de hacerlas suyas. La relación personal de la escritora y su esposo con Moore y Russell la llevó a meditar, sopesar, a valorar y analizar todo lo que ambos filósofos proponían en sus obras. Como Woolf confiesa en una carta a su cuñado Clive Bell, cuando ella tenía 27 años, la lectura y conversación con Moore le había abierto en su mente un

método de pensar. Ese método parecía haberle dado impulso para abordar la tarea que Russell proponía para la filosofía y que describe en su obra *Inquiry into Meaning and Truth*: definir términos indefinibles y revelar las verdaderas formas y articulaciones lógicas subyacentes al engañoso ropaje gramatical y sintáctico con el que el lenguaje cotidiano viste nuestros pensamientos.

De todo ello puede ser prueba el siguiente fragmento de la mencionada carta de Virginia Woolf a Clive Bell:

Todas las noches me partía la cabeza con Moore, sintiendo que las ideas viajaban a lo más recóndito de mi cerebro y creaban una débil perturbación que apenas podía llamarse pensamiento. Es casi una sensación física, como si una pequeña espiral de cerebro, no visitada hasta ahora por la sangre y pálida como la cera, hubiera cobrado por fin un poco de vida, pero no tuviera fuerzas para mantenerla. Tengo una noción muy clara de qué partes de mi cerebro piensan. (Rosenbaum: 1971, 319).

Esta profunda impresión que Moore causó en Woolf, no podía sino suscitar en el ánimo de Woolf una auténtica devoción en tanto que dirigida a un pensador cuya tarea por conocer la verdad constituía una auténtica empresa de carácter ético. Y así lo expresa Virginia Woolf: “Anoche terminé con Moore; tiene una fina arrogancia al final y no me extraña. No soy tan ignorante como era; pero cuanto más entiendo, más admiro. Es muy humano a pesar de su deseo de conocer la verdad”, (Rosenbaum: 1969, 319).

En el fondo, la inadaptación filosófica de Moore a través de la ética perseguía un ideal práctico: conseguir el mejor de los mundos posible que es, como el mismo filósofo denomina, “El Ideal”. Sin embargo, conseguir este ideal presupone una construcción previa consistente en realizar juicios particulares sobre la forma en la que debe llevarse a cabo esta tarea. En otras palabras, lo que Moore propone antes de cualquier consideración de orden práctico es que nos planteemos los constituyentes particulares de la totalidad de ese ideal, es decir, que analicemos en la vida cotidiana las cosas y las situaciones que son intrínsecamente buenas para, a partir de ellas, elaborar una construcción superior que sería el mundo ideal en su totalidad. En su *Principia Ethica* Moore define claramente este objetivo: “Con mucho, las cosas más valiosas que podemos conocer o imaginar son ciertos estados de conciencia, que pueden describirse a grandes rasgos como los placeres de las relaciones humanas y el disfrute de los objetos bellos”, (188).

Este objetivo básico se puede transformar, en una fase posterior del análisis filosófico, en dos:

1.-Hay una cualidad en las cosas, llamada “intrínsecamente buena”, de la cual se deduce que debemos hacerla existir.

2.-Tenemos el deber de trabajar no solamente por lo bueno sino también por lo más bueno.

Es evidente que para Woolf y para todo el Grupo de Bloomsbury, dedicados en gran medida a la consideración de los valores estéticos, los fundamentos de la ética de Moore venían a ser una especie de respaldo intelectual imprescindible. Hay que tener en cuenta, al respecto, que los placeres derivados del trato humano y el gozo de cosas bellas, para Moore, era considerados por los miembros del Grupo como los bienes más preciados. Aún así, Moore en su obra aclara que los intrínsecamente bueno es una cualidad artificial que el sujeto atribuye al objeto: “El Bien intrínseco es una cualidad no natural en el sentido de que no se identifica con la cualidad natural de una cosa”, (1993: 187).

En este sentido, uno de los miembros más destacados del Grupo, el economista Maynard Keynes, indica en su obra *Two Memoirs*, que una de las cosas que él valoró en mayor medida en la obra de Moore fue el hecho de que sus principios filosóficos venían a ser como una liberación del cálculo hedonístico del mayor grado total de placer para el mayor número de gente, idea esta propia del utilitarismo enunciado por Bentham.

En realidad, los contertulios del Grupo apenas podían asumir el lema de Bentham (“A igualdad de placer, la chincheta es tan buena como la poesía”), puesto que consideraban que El Ideal propuesto por Moore representaba una pureza y una entrega totales por parte de quienes pudieran y quisieran ponerlo en práctica. Así, Keynes no dudará en decir que este Ideal representó en su juventud una especie de religión, como ya hemos mencionado anteriormente. En ese mismo texto podemos leer que para Keynes el Nuevo Testamento sería un manual para los políticos, comparado con la altura espiritual del capítulo de los *Principia Ethica* en el que Moore trata del Ideal que, a su juicio, también supera con mucho la teoría platónica.

Las apreciaciones de Keynes eran compartidas por todo el Grupo de Bloomsbury, de forma que puede decirse que los *Principia Ethica* definieron una actitud ante la vida de casi todos sus miembros. En este sentido, Lytton Stratchey llegó a decir que tras la aparición de la obra de Moore había llegado a la tierra la era de la razón, y Clive Bell define la influencia de Moore en el Grupo con la palabra “Moorism”. Esta palabra caracteriza en general al Grupo bajo la influencia de su filosofía. Además, Leonard Woolf, esposo de Virginia, nos ha dejado un importante testimonio de esta influencia como explica en su autobiografía:

Bajo la superficie, los seis, Desmond, Lytton, Saxon, Morgan, Maynard y yo hemos sido inoculados con Moore y el morismo; e incluso Roger, que era siete años mayor que Moore y muy crítico con su filosofía, demostraba continuamente con sus críticas al morismo que él era "bajo la superficie" un morista. (Woolf, L., 1966: 24)

No puede decirse que la obra literaria de Woolf sea una mera exposición de los *Principia Ethica*. En realidad, la escritora mantuvo desde el principio de su relación intelectual con Moore, una gran cautela respecto de la adopción de ideas filosóficas

para, posteriormente, elaborarlas en su obra literaria. Y de esta manera lo explica ella misma: “Cuando la filosofía no se consume en una novela, cuando podemos subrayar esta frase con un lápiz, y recortar esa exhortación con unas tijeras y pegar el conjunto en un sistema, es seguro decir que algo falla en la filosofía o en la novela, o en ambas”, (1970: 74).

Sin embargo, ello no quiere decir que la escritora fuese ajena por completo a la filosofía de Moore. Un estudio y análisis detenidos, tanto de los *Principia Ethica* como de algunas de las obras más importantes de Woolf, nos ofrece paralelismos innegables. Para fundamentar tal afirmación hay que tener en cuenta que la obra de Woolf se detiene pausadamente en el análisis y descripción de las relaciones humanas, y además esas relaciones aparecen descritas desde un punto de vista en el que lo más importante es la relación en sí misma y sus características intelectuales y subjetivas. Las relaciones de mutua simpatía que Woolf describe y explica en su obra tienen muy poco de carnal y se plantean en un nivel puramente anímico, casi aséptico que es, precisamente, lo que Moore considera como pilares fundamentales en la construcción del Ideal:

Y creo que puede admitirse que, dondequiera que el afecto sea más valioso, la apreciación de las cualidades mentales debe formar una gran parte de él, y la presencia de esta parte hace que el conjunto sea mucho más valioso de lo que podría haber sido sin ella. Que un bien puramente espiritual puede ser la mejor de las cosas individuales. (1993: 225)

Una de las características fundamentales de la literatura de Woolf es su intento por conseguir extraer el mayor grado posible de intensidad, pero a la vez profunda reflexión analítica de las situaciones más triviales. Para Woolf las acciones humanas más anodinas contienen un potencial lo suficientemente rico como para deducir de ellas verdades o afirmaciones de carácter ético general y de alcance universal. Así, podemos leer en su obra *Between the Acts*:

La niña salvaje, a flote una vez más en la marea de la benignidad del anciano, miró por encima de su taza de café a Giles, con quien se sentía confabulada. Un hilo los unía, visible, invisible, como hilos sueltos, ahora vistos, ahora no, que unen hojas de hierba temblorosa en otoño, antes de que salga el sol. Lo había visto una vez, en un partido de cricket. Y entonces les había unido un hilo temprano por la mañana, antes de que surgieran las ramitas y las hojas de la verdadera amistad. (266)

En el mismo sentido, Katherine Hilbery, uno de los personajes de la novela de Woolf *Night and Day*, comenta lo siguiente: “Lo que importa es la vida, nada más que la vida: el proceso de descubrir, el proceso eterno y perpetuo, no el

descubrimiento en sí". En este mismo sentido, Terence Hewet, personaje de la novela *The Voyage Out*, afirma lo siguiente: "Que lo que quiero hacer al escribir novelas es muy parecido a lo que quieres hacer cuando tocas el piano, espero... Queremos averiguar qué hay detrás de las cosas, ¿no?" (252).

Esta actitud analítica, precisa y minuciosa que aparece en numerosas obras de Woolf tiene como objetivo fundamental ofrecer una reflexión sobre los estados de ánimo o situaciones emocionales, algo propio de la ética. Con ello, Woolf se aleja, consciente o inconscientemente, de los presupuestos filosóficos del empirismo inglés del siglo dieciocho enunciados por David Hume, según el cual la base de toda descripción del mundo reside en los hechos de la experiencia.

Esta dirección anímica que Woolf realiza en el discurso literario de los personajes de sus novelas, le permite alejarse de las coordenadas racionales y experimentales de espacio y tiempo. Así, como señala Joan Bennet, en las novelas de Woolf las flores florecen en estaciones y en lugares en los que es no pueden florecer y continúa diciendo que: "Claidges está donde ningún londinense lo ha encontrado. Aquellos a quienes estos caprichos dejan impasibles pueden estremecerse cuando Orlando lee a Sir Thomas Browne en el reinado de la Reina Isabel o cuando la señora Dalloway admira el personaje de Clymnestra en la Antígona", (1945:74).

Sin embargo, Woolf no parece compartir del todo, en las situaciones literarias que describe, la idea de Moore de que los asuntos prácticos de la vida cotidiana son, en sí mismos, peldaños necesarios para alcanzar el bien ideal. Casi todos los personajes de las novelas de Woolf parecen estar dedicados a cumplir una función estética con preferencia a una actividad concreta y práctica de la vida. Cuando esto debe ser plasmado en la trama literaria, esas actividades prácticas contienen, casi siempre, el germen de un ideal superior y una trascendencia de alcance universal. Así, el personaje de Evelyn Murgatroyd, en *The Voyage Out*, comenta: "Por lo tanto, lo que voy a contarles es lo que hemos hablado de la vida para un cambio. Cuestiones que realmente importan a la vida de la gente, la Trata de Blancas, el Sufragio Femenino, la Ley de Seguros, etc." (289).

En cualquier caso, Woolf sigue casi al pie de la letra a Moore, por ejemplo, en las reflexiones sobre el Bien Supremo. Así, Mr. Ramsay, personaje de *To the Lighthouse*, dice:

Si Shakespeare nunca hubiera existido... ¿habría sido el mundo diferente de lo que es hoy? ¿Depende el progreso de la civilización de los grandes hombres? ¿Es la suerte del ser humano medio mejor ahora que en la época de los faraones? Sin embargo, ¿es la suerte del ser humano medio el criterio por el que juzgamos la medida de la civilización? Posiblemente no. (48)

El ideal estético de Moore, y su invitación a promover el mejor bien posible, otorgaron al Grupo de Bloomsbury un aura de nobleza idealista que encajaba muy bien con el esteticismo elitista de la mayoría de sus miembros, para quienes el ideal de vida quedaba bastante lejos de las aspiraciones materiales cotidianas. La doctrina ética de Moore vino a proporcionar a la literatura de Woolf una combinación en la que, en justa medida, parecían equilibrarse lo espiritual, lo material y lo intelectual, o en las propias palabras del filósofo:

Aunque en el objeto del afecto personal están incluidas algunas de las cualidades mentales de la persona hacia la que se siente afecto, parece muy dudoso que esta apreciación, por sí misma, pueda poseer tanto valor como el conjunto en el que se combina con una apreciación de la expresión corporal apropiada de las cualidades mentales en cuestión. (1993: 203).

La relación de Bertrand Russell con el Grupo de Bloomsbury parte de una situación previa a la constitución del mismo. Russell formó parte de la "Midnight Society" y de la asociación "The Apostles", ambas de Cambridge, de las que también eran miembros Keynes, Stratchey y Leonard Woolf. Esos lazos de amistad se prolongaron hasta la constitución de las tertulias en Bloomsbury, en las que Russell tomaba parte, aunque no asiduamente, como hemos leído páginas atrás. Woolf, a raíz de estas reuniones, se sintió impresionada por la forma en que Russell abordaba las cuestiones más diversas, desde las puramente filosóficas hasta las políticas y sociales.

Dos son las obras de Russell cuya influencia parece haber alcanzado al pensamiento literario de Woolf: *The Analysis of Mind* (1921), y *The Analysis of Matter* (1927). En ambas obras, Russell delimitó lo que se conoce como la "teoría del monismo neutral". Según dicha teoría, no hay espíritu ni materia, sino algo más primitivo, y los datos o elementos psíquicos son, a la vez, los físicos bajo distintas correlaciones, y al contrario. Se ha de llegar, por tanto, a una ciencia fundamental unificadora, que se parecería más a la psicología y que transformaría a la física en una ciencia derivada.

Las dimensiones de este trabajo no nos permiten extendernos en el detalle de los análisis filosóficos de Russell. Sin embargo, los supuestos teóricos contenidos en su "monismo neutral" tienen un gran paralelismo con la descripción de la experiencia pura que Woolf realiza por medio de su, así llamado, "stream of consciousness". Según dicha teoría el objeto en sí mismo no es importante, sino la sensación que objeto despierta en nosotros y es esa sensación y su experiencia la parte fundamental de la realidad. De esta manera, Woolf presenta a sus personajes desde dentro, introduciendo al lector en esa realidad a través de su experiencia en el mundo, de sus sensaciones e imágenes, de manera que, para la autora, este mundo interno, esta experiencia subjetiva de los personajes, es idéntico a los objetos situados externamente.

El monismo neutral de Russell es una forma extrema de empirismo que suprime la dualidad de espíritu y conciencia, de mente y materia. Por eso se llama "monismo" y "neutral", porque hace ver un camino intermedio entre idealismo y materialismo. Como indica el filósofo, los fantasmas e imágenes de los sueños, lo mismo que las alucinaciones, forman parte del mundo lo mismo que las mesas y las sillas, objetos perfectamente aceptables como reales. Se las llama irreales o se las considera como inexistentes porque no guardan las relaciones usuales con otros determinados objetos, no mantienen la correlación usual con las sensaciones táctiles y visuales. Aunque no pertenecen al reino de lo físico, se dan realmente con no menos propiedad que las del mundo físico. En el mismo sentido, Woolf indica en su obra *Collected Essays* que: "La mente expuesta al curso ordinario de la vida recibe sobre su superficie una mirada de impresiones, triviales, fantásticas, evanescentes o grabadas con la nitidez de la piedra", (III, 33).

Para Russell, junto a esta realidad de los objetos imaginarios, el mundo físico está constituido por una infinidad de elementos simples y primarios: particulares (datos sensibles inmediatos), cualidades y relaciones de diversos órdenes; otro género de objetos son los hechos que constituyen lo afirmado o negado en las proposiciones, pero no son entidades en el mismo sentido que esos elementos constitutivos. Tal es la estructura del mundo descubierta por el análisis lógico. En la misma línea, Woolf opina:

Vienen de todas partes, una lluvia incesante de átomos innumerables que componen en su suma lo que podríamos aventurarnos a llamar sí mismo; y figurar además como la envoltura semitransparente de halo luminoso, que nos rodea desde el principio de la conciencia hasta el fin. (CE, III, 33)

Y una vez planteada esta tarea, la autora continúa y se pregunta si:

¿No es acaso la principal tarea del novelista transmitir este espíritu incesantemente variopinto con cualquier tensión o desviación repentina que pueda mostrar, y con la menor mezcla posible de lo ajeno y lo externo? (CE, III, 33)

La construcción del monismo neutral de Russell, que contiene aspectos paralelos en la teoría literaria de Woolf, nos lleva a pensar que la escritora ha delimitado, no solamente en sus obras de ficción, sino, y sobre todo en sus ensayos de crítica literaria, y en gran medida consciente, una teoría literaria con profundas características filosóficas y que éstas se deben, a la vista de los textos, a la influencia de Russell. El filósofo rechaza que las cosas sean algo real o sustancial y que formen parte de una realidad permanente, como sustancias que persistan en el tiempo. Las sillas, mesas, montes y demás entidades de la ciencia y del sentido común no son de

este modo objetos persistentes y rígidos, pues en el mundo de los datos inmediatos nada es permanente. Están construidas por un conjunto de datos sensibles, formando series continuas de apariencias que se suceden en imperceptibles grados, y que el sentido común considera como apariencias de una misma cosa. Así, pues, una cosa puede ser definida como una serie de apariencias conectadas entre sí por la continuidad y por ciertas leyes causales.

En el mismo sentido, la tarea literaria que Woolf se proponía era unificar de alguna forma el inmenso conjunto de datos que el escritor maneja en su mundo de ficción, y así podemos leer:

Lo que yo quería era dar la sensación de un vasto tumulto de vida, tan variada y desordenada como fuera posible, que se interrumpiera por un momento por la muerte, y que continuara de nuevo, y que el conjunto tuviera una especie de patrón, y estuviera de alguna manera controlado. (Woolf, 1974: 57-58)

Y esa tarea es la que el escritor debe realizar en su mundo interior antes de ser plasmado en sus obras, salvando, sobre todo, la dificultad esencial, y así le continúa escribiendo a Stratchey:

La dificultad estriba en mantener una cierta coherencia y en dar suficientes detalles para que los personajes resulten interesantes... ¿cree que es imposible conseguir este tipo de efecto en una novela? Creo que con el tiempo se puede aprender a tener más control. (Woolf, 1974: 57- 58)

3. OBSERVACIÓN Y CONOCIMIENTO DEL MUNDO

3.1. Modos de percepción

Moore decía que los filósofos habían discutido sobre una gran variedad de temas, pero que el más importante, a su juicio, era el que tiene que ver con la descripción general de la totalidad del Universo y con el análisis de todos sus elementos y las relaciones entre ellos. Para llegar a una descripción del Universo, Moore distinguía dos modos de conocimiento. El primero y fundamental es el directo, o por "aprehensión directa", con el que se percibe una cualidad u objeto presente. Virginia Woolf no fue ajena a la plasmación de este tipo de conocimiento en su obra literaria. Así, podemos ver cómo este modo de conocer se realiza a través de la mirada de los personajes, como podemos observar en los siguientes ejemplos de *The Waves*:

Veo un anillo -dijo Benard- que cuelga sobre mí. Tiembla y cuelga un bucle de vuelo". Veo una losa de color amarillo pálido", dijo Susan, "que se extiende hasta encontrarse con una franja púrpura". (W, 2).

El hecho de que Woolf utilice claramente esta primera manera de conocimiento a la hora de escribir su obra literaria tiene su razón en la misma vida real, ya que, según ella, sólo escribe lo que ve:

Mi única defensa es que escribo sobre lo que veo; y soy muy consciente de que es un punto de vista muy estrecho y sin sangre. Creo que podría explicar un poco por qué es así, por razones externas, como la educación, el modo de vida... etc. (Woolf, 1974: 33).

Según Moore, hay una segunda manera de conocer que denomina "aprehensión indirecta". Ésta se realiza a partir del recuerdo de hechos pasados y de la imaginación de hechos futuros o posibles. Esta segunda manera de conocer puede observarse fácilmente en la novela de Woolf que lleva por título *Mrs Dalloway*, donde el continuo retorno al pasado y el futuro se mezclan en un solo día. En cuanto al recuerdo de hechos pasados podemos leer: "Miró a la gente de fuera; parecían felices, reuniéndose en medio de la calle, gritando, riendo, discutiendo por nada" (97); "Milly Brush vio eso, vio una profundidad en el marrón de sus ojos; le vio dudar; considerar" (119); "Ella había visto la luz hacía dos años y tres meses" (139). Y en cuanto a la imaginación de hechos futuros o posibles, a los que así mismo

hace referencia Moore, también podemos leer en la misma novela: "Iba a la fiesta de Clarissa" (181); "A la mañana siguiente repasaban los platos, la sopa, el salmón" (186); "Hablaban del pasado" (205).

Pero no sólo Moore intentó aproximarse a un conocimiento del mundo. Russell, por su parte, mantiene también tiene su propia definición del modo de conocer. Partiendo de su teoría del atomismo lógico, Russell indica que hay un primer modo de conocimiento con el que conocemos a través de una forma inmediata de aprehensión de la realidad, forma que él denomina "acquaintance". Este conocimiento inmediato capta los datos sensibles, los actos internos, y las ideas universales que conforman nuestro conocimiento primario, al cual se reducen todas las demás. Este conocimiento comienza por los hechos simples, que también se llaman atómicos, que pueden especificarse siempre en proposiciones de estructura muy sencilla y ante las cuales sólo caben los dos valores de verdad o de falsedad. Un ejemplo serían las proposiciones "esto es blanco", "la luna es un satélite de la tierra", etc.

El segundo modo de conocer es mediato, y procede, o bien de deducciones, por reflexiones sobre dichas deducciones, o bien de referencias indirectas. Russell lo denomina conocimiento sobre las cosas, "about things". En principio, parece que Woolf se decanta en una mayor medida por este tipo de conocimiento derivado de Russell, más que por los especificados por Moore. Así, en las primeras líneas de su relato "The lady in the looking-Glass: a refection", narración publicada en *Complete Short Fiction* y que solamente ocupa cinco páginas de letra impresa, observamos claramente las formas de conocer especificadas por Russell. El cuento comienza con la oración "La casa estaba vacía" como hecho simple percibido mediante la sola observación, y continúa: "Y uno se sentía, puesto que era la única persona en el salón, como uno de esos naturalistas que, cubiertos de hierba y lea ves, yacen observando a los animales más tímidos", (CSF, 221).

En dichas líneas podemos observar cómo mediante la inferencia y el relato conocemos más acerca de los sentimientos del personaje del cuento, que en este caso cumple la función de símbolo de un microcosmos cuyos fenómenos se plasman a imagen y semejanza del mundo real. Este conocimiento en dos fases, una directa de hechos simples y otra mediante inferencias, también podemos observarlo en la primera novela de Woolf, *The Voyage Out*. Aquí la observación de los hechos simples, descrita en el primer capítulo, ocupa dieciseis páginas llenas de expresiones tales como las siguientes: "Vio también los arcos del puente de Waterloo..." (VO, 5), "Contempló afligida el barco al que se acercaban" (VO, 8), "Helen la miró. Su cara era más débil que decidida, salvada de la insipidez por sus grandes ojos inquisitivos" (VO, 15), "sus ojos eran irreflexivos como el agua" (VO, 17). Y el capítulo concluye con " De todo esto, Helen sacó sus propias conclusiones, que eran bastante sombrías". En este primer capítulo hemos podido leer la descripción de una serie de hechos simples que terminan con una reflexión acerca de los mismos, o de otra manera, la observación de hechos simples junto con las

inferencias posteriores, que nos llevan a un conocimiento completo del mundo, aunque, dada la naturaleza literaria con la que la autora trabaja, este mundo resulte ser un mundo de ficción.

Como vemos, Woolf no se decanta por una u otra teoría del conocimiento en particular de entre las mencionadas anteriormente, sino que tiende a adoptar, de una forma ecléctica, las que mejor convienen a sus intenciones narrativas. De esta manera, el mundo literario de Woolf no sólo se percibe desde un punto de vista, sino desde varios simultáneamente. Más allá del esquematismo técnico que los filósofos de Bloomsbury utilizan en sus obras teóricas, Woolf se permite la libertad creadora de introducir elementos nuevos que dan lugar a formas de conocimiento que podríamos situar a medio camino entre el directo y el indirecto. Este conocimiento se realiza a través de elementos concretos pertenecientes al mundo que se describe. Tenemos como ejemplo las 'ventanas' que se sitúan entre el perceptor y el objeto percibido, de forma que los personajes no observan el mundo directamente, ni tampoco a través de relatos o reflexiones, sino que su conocimiento se realiza a través de esos elementos arquitectónicos que la escritora utiliza de una forma muy cercana a lo que podría ser una narración cinematográfica. Además, y centrándonos en el tema de la ventana, podemos observar las funciones que dicho elemento realiza dentro de la narración. Así, leemos un primer fragmento en el que la ventana se utiliza para ser mirada:

El señor Hewet giró la cara hacia la ventana. Pudieron ver que tenía grandes ojos oscurecidos por unas gafas; su tez era sonrosada; sus labios, bien afeitados; y, visto entre la gente corriente, parecía un rostro interesante, (VO, 111).

También podemos ver cómo la ventana se utiliza, no ya para realizar una función dentro del mundo ficticio, como acabamos de ver, sino para servir de puente y ayuda para que el lector tenga otra visión del mundo aparte de la dada por los personajes. En este sentido podríamos decir que la ventana ocupa, eventualmente, el lugar de la mirada: "... y la Sra. Ramsay sentada con James en la ventana y la nube moviéndose y el árbol doblándose, cómo la vida, de estar hecha de pequeños incidentes separados que uno vivía uno a uno", (TL, 53).

En otro nivel de relaciones, fuera del texto y también de los lectores, la ventana se utiliza como puerta entre el mundo de los vivos y el de los muertos:

Se detuvo y miró la villa de los Ambroses desde la ladera de la colina; las ventanas resplandecían al sol, y pensó en cómo el alma de los muertos había pasado de aquellas ventanas. Algo había desaparecido del mundo. (VO, 416)

Podemos añadir que las ventanas conectan los espacios interiores con los exteriores; la luz y el aire entran por las ventanas, y sobre todo los personajes miran a través de ellas. Las descripciones de estos dos espacios se realizan de manera muy rápida, cambiando constantemente de foco, sin importar la fidelidad al objeto, ya que el interés de la escritora reside en mostrar, no en demostrar, el mundo. Esta forma de narrar deriva claramente de la forma analítica en la que los filósofos cercanos a la escritora manifiestan su empirismo. Además, el elemento literario de las ventanas que, aunque aparentemente superfluo, contiene los datos suficientes como para servir de aclaración acerca del modo de conocer literario empleado por Woolf y, a su vez, mostrar las similitudes con los modos de conocer filosóficos anteriormente especificados³.

Las ventanas y su función en el texto literario nos llevan a pensar que en ellas se unen las dos maneras de conocer (externa e interna) ya mencionadas. Aparte de esta primera función, es indudable que Woolf utiliza este elemento como símbolo epistemológico a través del cual no sólo los personajes se asoman al mundo, sino que también lo hacemos los lectores. Las habitaciones que quedan detrás de esas ventanas son la representación de una conciencia perceptora de la realidad externa, y a la vez de una conciencia interna. Estos dos significados de la habitación, en la pluma de Woolf, adquieren una característica especial que lo convierte en una dicotomía realista, teniendo en cuenta la existencia de dos elementos a conocer: el externo y el interno. Un ejemplo claro de este hecho lo podemos encontrar en su novela *Jacob's Room*, donde el título hace referencia a la mente y al cuerpo, como imagen de lo interno y lo externo respectivamente. La habitación de Jacob representa lo que él ve de dos maneras: por un lado, el entorno inmediato, y por el otro la conciencia.

Volviendo al hecho mismo de la observación y al acto de observar, podemos decir que, sea cual sea el medio utilizado por la autora, directo, indirecto, o a través de las ventanas, se produce una secuencia en la que el que mira es mirado por otro, y éste a su vez mira y es mirado, y así sucesivamente. En este sentido, podemos leer el capítulo XII de su novela *The Voyage Out*, en el que un baile es la excusa perfecta para reunir a todos los personajes en un espacio y tiempo limitado, temas de los que hablaremos en el último apartado de este capítulo. En dicho baile, como microcosmos narrativo muy delimitado, unos personajes miran a otros, estableciendo una cadena ininterrumpida de miradas que se cruzan, y que podemos detectar en los numerosos, y necesarios, textos que siguen:

³ Naturalmente, la introducción de este elemento, que contribuye a que el lector se sumerja de una forma directa en el microcosmos narrativo de la autora, no proviene de ninguna idea filosófica de forma de forma directa. Sin embargo, el pensamiento literario de Woolf no deja de estar relacionado con las ideas filosóficas de su círculo. Todos los elementos formales que pueblan el texto de la autora son, por lo tanto, medios de unificar lo teórico con lo literario.

"Hewet murmuró, mirando a su alrededor, a la espaciosa habitación vacía" (168).

"La multitud era tal que no podía moverse, pero él los reconoció por un trozo del hombro de Helen y un atisbo de la cabeza de Rachel girándose" (170).

"Él la miró, y ella le pareció muy remota e inexplicable, muy joven y casta" (171).

"Rache) le miró, pero no dijo nada" (172).

"Los ojos de Hirst vagaron por la habitación en busca de la señora Ambrose" (172).

"¡Rache! miró a su alrededor" (172).

"Se quedó quieta, mirándolos, temblando ligeramente de rabia y excitación" (173).

"Dijo Hewet mirándola" (173).

"Se detuvieron a mirar en el salón, y percibieron al señor Pepper escribiendo solo en una mesa" (175).

"Una cara muy animada' dijo la señora Thornbury, mirando a Evelyn M, que se había detenido cerca de ellos para prenderse una flor escarlata en el pecho" (177).

"¡Mira! ¡Qué bonito! ¿Has visto esas maravillosas bailarinas rusas?' (...) Pero Helen vio venir a su pareja y se levantó como sale la luna" (178).

"Ella pudo ver que él estaba genuinamente enfadado, aunque al mismo tiempo ligeramente excitado" (179).

"Nada más verte sentí que posiblemente me entenderías" (180).

"Él la miró con verdadera cordialidad" (181).

"Empezaron a verse a sí mismos y a sus vidas, y a toda la vida humana avanzando muy noblemente bajo la dirección de la música" (187).

"Veo a través de todo, absolutamente todo. La vida ya no tiene misterios para mí" (189).

Las dos últimas citas podrían relacionarse muy directamente con el pensamiento de MacTaggart, que está incluido en una corriente que se denomina idealismo, y que en gran medida queda reflejado en la obra de Woolf. Según este filósofo, la forma universal de la existencia consiste en un yo que percibe a otro yo,

y que al mismo tiempo tiene la percepción del otro y de sí mismo. En palabras de Virginia Woolf en su obra *The Waves*: "pero miro mi cara a mediodía sentado frente al espejo a plena luz del día, y más concretamente mi nariz, mi barbilla..." (W, 148).

Así, el universo, formado por el conjunto de estas relaciones recíprocas, constituye un cosmos narrativo poblado por los personajes que bailan en el salón descrito por Woolf. Es interesante señalar que Woolf expresa las claves de su pensamiento literario alejada de todo prejuicio teórico. Si, como tratamos de demostrar en este trabajo, dicho pensamiento aparece en su mayor parte influido por Moore y Russell, la autora no pareció nunca quedar ajena a otras corrientes filosóficas que también coexistían en el ambiente intelectual de su momento. En este caso, MacTaggart y su forma de conocer el universo parecen ofrecer a Woolf la base teórica para que en su obra la mirada y los ojos sean los instrumentos de un conocimiento acertado del mundo. En este sentido dice la escritora en su relato "An unwritten Novel":

La vida es lo que se ve en los ojos de la gente; la vida es lo que aprenden y, habiéndolo aprendido, nunca, aunque traten de ocultarlo, dejan de ser conscientes ¿de qué? Así es la vida, parece. Cinco caras opuestas, cinco caras maduras, y el conocimiento en cada cara. Aunque es extraño, ¿cómo la gente quiere ocultarlo! Marcas de reticencia hay en todos esos rostros: labios cerrados, ojos sombreados, cada uno de los cinco haciendo algo para ocultar o embrutecer su conocimiento. (CSF 112)

Este conocimiento al que se refiere Woolf no es otro que el conocimiento de la vida, compuesta por múltiples impresiones y percepciones recogidas a través de una colección de momentos. Estos momentos, como podemos ver en el texto que sigue, pueden basarse, bien en sensaciones, bien en la imaginación de esas sensaciones mediante la utilización de la fórmula "as if". A todo esto, Woolf lo denomina conjunto de impresiones, ya sean visuales, lo que nos convierte en espectadores del mundo que nos rodea, o sensitivas, de tal manera que ya no sólo percibimos, sino que también participamos de ese mundo externo, caracterizado por Woolf de la siguiente manera en su ensayo "The Moment: Summer Night":

Se compone en gran medida de impresiones visuales y sensoriales. El día era caluroso. Después del calor, la superficie del cuerpo se abre, como si todos los poros estuvieran abiertos y todo estuviera expuesto, no sellado y contraído, como en el tiempo frío. El aire sopla frío sobre la piel bajo la ropa. Las plantas de los pies se dilatan en zapatillas después de caminar por caminos duros. Entonces la sensación de la luz que se hunde de nuevo en la oscuridad parece apagar suavemente con una esponja húmeda el color de los propios ojos. Luego las hojas se estremecen de vez en cuando. como si una ondulación de sensación irresistible las recorriera, como a un caballo se le ondula de

repente la piel. (...) Uno se da cuenta de que somos espectadores y también participantes pasivos de un desfile, (CE 293).

El texto que acabamos de leer, bajo su aparente simplicidad, incluye un aspecto tan significativo en la obra de Woolf como es el de la conciencia, constituida por el conjunto de los momentos, por una parte, y por el de las impresiones, por otra. Esta conciencia une el mundo externo, representado por la mirada, y el interno, simbolizado por los pensamientos. En esta unión de los dos aspectos de la actividad humana encontramos la expresión de lo que podríamos denominar monismo neutral. Esta corriente de pensamiento, encabezada por W. James, es una forma extrema de empirismo consistente en suprimir la dualidad de la mente y de la materia. Así, el mundo físico, del que hablaremos en el apartado siguiente, está constituido por elementos simples y primarios, formados por una sustancia que no es material ni mental, sino neutral. También las apariencias o los datos empíricos percibidos, junto con otros datos que no se perciben, constituyen el pedazo de materia.

Es importante, no obstante, prestar atención al aspecto estilístico que Woolf da a estas impresiones, y que no es otro que las descripciones en las que abundan los detalles, unidos a una multitud de diversos y variados puntos de vista desde los que observa el mundo. Esta profusión en los detalles y en la división de los elementos por partes se relaciona con la teoría del atomismo lógico de Russell, según el cual la materia que percibimos queda desintegrada en infinidad de puntos e instantes, que por su mutua implicación se unifican y se reorganizan de nuevo en otro tipo de unidades materiales más complejas⁴. Pero Woolf no sólo toma este concepto de la filosofía para escribir lo que ve, sino que también la relaciona con el mismo proceso de escritura, y de esta manera iguala la realidad y la ficción bajo un mismo enfoque. Así dice Woolf en su ensayo "Donne after Three Centuries":

Resumir su esencia en una o dos palabras. Pero es una esencia que, a medida que actúa en nosotros, se separa en extraños contrarios enfrentados entre sí. Pronto empezamos a preguntarnos de qué está compuesta esta esencia, qué elementos se han reunido para producir una impresión tan profunda y compleja. (CE, 32)

⁴ Russell, desde sus primeros libros filosóficos, proclama el análisis detallado, átomo a átomo, como único método de estudio y de conocimiento. Esta idea la repite al inicio y a lo largo de su libro *Principia Mathematica*, como un análisis lógico-matemático que ha recaído sobre las proposiciones del lenguaje común, Analizar es, por tanto, descomponer los enunciados para descubrir en sus símbolos los significados simples o átomos lógicos.

Podemos deducir de lo anterior que Woolf considera el mundo como un todo en el que la mente y el cuerpo se unen (monismo), sin abandonar la idea de que ese mundo está formado por diferentes partes (atomismo). En sus propias palabras, "Concebir el mundo como un todo", (V0,69), coincidiendo con lo que más tarde, concretamente en 1950, diría Russell, apoyando la unión de estas dos corrientes de pensamiento. Según el filósofo, no podemos distinguir tan radicalmente estas dos maneras de conocer, ya que es obvio que, aunque percibamos átomo a átomo la realidad externa, ésta misma realidad conforma un todo a su vez, de tal manera que es imposible que podamos percibir, sin relacionar, las diferentes impresiones, que de hecho están relacionadas entre ellas:

Podemos, por ejemplo, observar un campo visual, primero como un todo, y luego poco a poco, como sería natural al mirar un cuadro con mala luz. Poco a poco descubrimos que contiene cuatro hombres, una mujer, un bebé, un buey y un asno, así como un establo. En cierto sentido, vimos todas estas cosas al principio; ciertamente podemos decir, al final, que el cuadro tiene tres partes. Pero puede que no haya ningún momento en el que seamos analíticamente conscientes, en el sentido de la percepción, de todas estas partes y relaciones. Cuando hablo de complejidad en el dato, quiero decir algo más que lo que ocurre en tal caso: Me refiero a que nos damos cuenta de las cosas interrelacionadas como si fueran varias y como si estuvieran interrelacionadas. (1996, 56)

A partir de este desarrollo de dos teorías filosóficas, el monismo y el atomismo, Woolf describe la esencia total de todo lo que ve, a la vez que se detiene en las diferentes partes que conforman esa esencia total. Para captar con palabras estas múltiples partes, se ve obligada a describirlas de tal forma que nos parece, como lectores, que en algunos casos las palabras se mueven con la rapidez de un ojo que se esfuerza por recoger toda la información posible en todos los aspectos que puedan conformar una realidad. Así, podemos leer una completa descripción de unos personajes, desde varios puntos de vista, como por ejemplo el aspecto físico, su postura, y evidentemente también percibimos el hecho de que son perceptores de lo que les rodea:

Deslizándose por Picadilly, el coche giró por St James's Street. Hombres altos, hombres de complexión robusta, hombres bien vestidos con sus fracs y sus enaguas blancas y sus dos espaldas rasgadas, por razones difíciles de discriminar, estaban de pie en la ventana de arco de White con las manos detrás de las colas de sus abrigos, mirando hacia fuera, percibían instintivamente que la grandeza estaba pasando, y la pálida luz de la presencia inmortal caía sobre ellos como había caído sobre Clarissa Dalloway. (D, 18)

Otra clase de descripción detallada que la escritora hace es aquella en la que, en lugar de tomar un sólo objeto en un instante determinado y en un espacio limitado, como acabamos de leer, se detiene en diversos tiempos y espacios, en una sola oración:

Empezó a subir despacio, con la mano apoyada en la barandilla, como si hubiera abandonado una fiesta, en la que ahora esta amiga, ahora aquella, le había devuelto su rostro, su voz; había cerrado la puerta y había salido y se había quedado sola, una sola figura contra la noche espantosa, o más bien, para ser exactos, contra la mirada de esta momia de junio tan realista; Suave, con el brillo de los pétalos de rosa de sorne, lo sabía, y lo sentía, mientras se detenía junto a la ventana abierta de la escalera, que dejaba batir las persianas, ladrar a los perros, dejar entrar, pensó, sintiéndose de pronto marchita, envejecida, sin pecho, el moler, el soplar, el florecer del día, fuera de las puertas, fuera de la ventana, fuera de su cuerpo y de su cerebro, que ahora fallaban desde que lady Bruton, de cuyas comidas se decía que eran extraordinariamente divertidas, no le había preguntado. (D, 32)

Esto también sucede al describir el faro en su novela *To the Lighthouse*, en cuya descripción se enumeran una serie de percepciones acompañadas de la oración “él podía ver”. Este hecho nos condiciona, como lectores, a pensar que quizá esta descripción del faro es del todo subjetiva, y por tanto no verdadera. Esta duda se ve explicitada en la última oración del texto, que aquí reproduzco y traduzco:

James miró el faro. Podía ver las rocas encaladas; la ciudad, austera y recta; podía ver que estaba enrejada en blanco y negro; podía ver ventanas en ella; incluso podía ver la colada extendida sobre las rocas para que se secase. Así que ése era el Faro, ¿no? (TL, 202)

Asimismo, Woolf también describe un objeto observado en un tiempo y espacio limitados utilizando varias oraciones cortas, que se refieren a aspectos diferentes del mundo sin aparente conexión. Esto nos induce a pensar que evidentemente la mente es un conjunto de hechos fenomenológicos, de sensaciones que producen los objetos que percibimos, de recuerdos, de ideas que Woolf trata de reproducir en este fragmento:

Para mí no hay repeticiones. Cada día es peligroso. Suaves en la superficie, todos somos huesos debajo como serpientes enroscándose. Supongamos que leemos The Times; supongamos que discutimos. Es una experiencia. Supongamos que es invierno. La nieve que falla carga el tejado y nos sella juntos en una cueva roja. Las tuberías han reventado. Tenemos una bañera de hojalata amarilla en medio de la habitación. Corremos a toda prisa a por los lavabos. Mira allí, ha reventado ganando sobre la

estantería. Gritamos de risa al ver la ruina. Que se destruya la solidez. No tengamos posesiones. ¿O es verano? Puede que nos acerquemos a un lago y veamos gansos chinos contoneándose con los pies planos a la orilla del agua, o que veamos una iglesia urbana de aspecto óseo con jóvenes verdes temblando a su paso. (Elijo al azar; elijo lo obvio). (W, 141)

Pero no sólo el mundo debe ser percibido como un todo lleno de átomos, sino que a su vez la novela que reproduce ese mundo también debe leerse teniendo en cuenta el intento ya mencionado de igualar ficción y realidad, y así escribe la autora en su ensayo "How Should One Read a Book": "El libro retornará, pero de forma diferente. Flotará en la mente como un todo. Y el libro como un todo es diferente del libro recibido actualmente en frases separadas. Ahora los detalles encajan en su sitio", (CE 8).

Por otro lado, puede suceder que exista una ausencia de percepción, aunque no por ello deja de existir el mundo. De hecho, en su novela *To the lighthouse*, en el capítulo "El tiempo pasa", la escritora hace un recorrido por la casa vacía de personajes, pero no de vida. La naturaleza existe, aunque no esté iluminada por la "luz de la razón" (TL, 147). A esta ausencia de impresiones se refiere Woolf en su relato "Juntos y separados":

Y a ambos le sobrevino al instante esa paralizante ceguera de los sentimientos, cuando nada brota de la mente, cuando sus paredes parecen de pizarra; cuando la vacuidad casi duele, y los ojos petrificados y fijos ven el mismo punto, un patrón, una carbonera, con una exactitud que es aterradora, puesto que ninguna emoción, ninguna idea, ninguna impresión de ningún tipo viene a cambiarla. (CSF, 193)

Y esto es así porque lo que realmente sucede es que, ante la ausencia de percepción, conservamos en la memoria el recuerdo de percepciones anteriores referidas a un mismo objeto. De esta manera el mundo, que no es sino un conjunto de sensaciones continúa existiendo, aunque no lo veamos, porque existen nuestros recuerdos de las sensaciones, pese a que sean pasadas. Así, ante esa ausencia de objeto, y como consecuencia de percepciones presentes, Woolf puede describir un mundo fijo y detenido en el tiempo⁵.

Las causas de esta ausencia de percepciones o ceguera pueden ser varias, aunque todas ellas parecen estar relacionadas con causas sociales que se alejan de cualquier contenido filosófico. En algunos casos, cuando leemos: "No dices nada. No

⁵ Según Moore en su *Principia Ethica*, las cosas materiales continúan existiendo, aunque no se den actos de conciencia y que éstos últimos no existen sino en cuanto inherentes al cuerpo material de los hombres y animales.

ves nada. La costumbre te ciega los ojos" (W., 141), las causas parecen ser la rutina de la vida y su transcurrir. En otros casos, el matrimonio puede hacer a la mujer invisible: "Tenía la extraña sensación de ser ella misma invisible; invisible, desconocida; ya no se casaba, ya no tenía hijos", (D, 9). Y por último la clase política, representada en el personaje de Richard Dalloway en *The Voyage Out*, que es corta de vista, ya que se ve mediatizada por unas metas a cumplir: "Entonces abrió los ojos, que por un segundo tuvieron la extraña mirada de un miope que ha perdido las gafas", (VO, 65).

Y terminando ya con este apartado relativo al modo de conocimiento, hay que referirse a una última manera de captar la realidad. En algunos casos, en la obra de Woolf, podemos encontrar, en lugar de la mirada, que ya hemos tratado anteriormente, la luz como elemento que capta las sensaciones, y así en "El tiempo pasa" (TL), la luz ocupa el lugar de los ojos para establecer perspectivas, o, dicho de otro modo, los diferentes enfoques desde los que descubrir la naturaleza. En este sentido también podemos leer en *The Waves*:

*Cambiamos, nos volvimos irreconocibles, dice Louis. Expuestos a todas esas luces diferentes, lo que había en nosotros (porque todos somos tan diferentes) salía a la superficie intermitentemente, en violentas manchas, espaciadas por vacíos en blanco, como si algún ácido hubiera caído desigualmente sobre la placa. Yo era esto, Neville aquello, Rhoda otra vez diferente, y Bernard también*⁶. (W, 81)

En algunos casos, como el anterior, la luz es la causante de que las percepciones cambien, y por tanto las sensaciones y el conocimiento del mundo. La luz se convierte en un personaje más de la novela, que puede llegar a convertirse en omnipresente, como en el ejemplo que sigue, ocupando el lugar de los personajes y de la acción:

Ella le había hecho sentir todo eso, y en cuanto regresaran (él buscaba las luces de la casa sobre la bahía) iría a verla y le diría: "Lo he conseguido, señora Rarmsay; gracias a usted". Y al girar por el camino que conducía a la casa pudo ver luces moviéndose en las ventanas superiores. Debía de ser muy tarde. La gente se estaba preparando para cenar. La casa estaba toda iluminada, y las luces después de la oscuridad le llenaron los ojos, y se dijo, infantilmente, mientras subía por el camino, luces, luces, luces y repitió

⁶ Para Russell y Woolf las perspectivas son lo que en última instancia constituye las sensaciones, puesto que sin dichas perspectivas o percepciones los objetos no existen, y por ende tampoco las sensaciones que tengamos de los objetos.

aturdido, luces, luces, luces, luces, mientras entraban en la casa, mirando a su alrededor con la cara rígida. (W, 86)

De esta manera, desde el momento en el que la luz crea nuevas impresiones en los objetos, se convierte en un elemento que une el cuerpo y la mente en un solo ente (monismo); curiosamente la ausencia de la luz no provoca la ausencia de las sensaciones, ni por tanto la desunión del cuerpo y la mente, sino que crea una confusión de tal manera que no se distingue entre ambos:

Parecía que nada podía sobrevivir a la inundación, a la profusión de oscuridad que, colándose por los agujeros de las cerraduras y las grietas, se deslizaba por las persianas de las ventanas, se metía en las espigas de las camas, se tragaba aquí una jarra y una palangana, allá un cuenco de dalias rojas y amarillas, allá los bordes afilados y el volumen firme de una cómoda. No sólo se confundía una fumigación, sino que apenas quedaba nada del cuerpo o de la piel que permitiera decir "éste es él" o "ésta es ella". (TL, 13 7)

El hecho de que la oscuridad impida distinguir si una persona es hombre o mujer, o si el mobiliario está compuesto por determinados elementos en lugar de otros, podría llevarnos a pensar que esa ausencia de luz es un recurso que la autora introduce en su obra motivada por esa idea del atomismo lógico según la cual, como hemos visto, se conoce el mundo en base a los instantes sucesivos y simultáneos que lo constituyen.

Podemos decir que la mirada, y en su defecto, la luz, crea sensaciones que provienen de los objetos que percibimos, a la vez que mediante estas sensaciones o experiencias construimos el objeto. Pero ¿cuáles son esos objetos que, según Woolf, se crean a partir de las sensaciones que recibimos de ellos?

3.2. Naturaleza y objetos de percepción.

Según Russell, en su libro *Complete Works*, las cosas son construcciones lógicas de conjuntos o conglomerados de particulares. Para avalar esta teoría, Russell introduce la noción de los datos sensibles, llamados también "sensibilia", según la cual la experiencia nos dice que tales datos sensoriales son lo que directamente percibimos de las cosas, con lo que su dependencia de la mente es clara. Russell rechaza que las cosas sean algo real y permanente, y afirma que están constituidas por un conjunto de datos sensibles formados por series de apariencias que se suceden en grados. Así, la construcción lógica que conforma las cosas que observamos está formada por todas las percepciones actuales y anteriores, que cambian con el paso del tiempo. De esta manera, el sol de hace diez minutos no es

el mismo que el de ahora, ya que nuestra percepción del mismo ha cambiado. Esta noción de "sensibilidad" se observa fácilmente en el cuento corto de Woolf que lleva por título "En el huerto":

Miranda dormía en el huerto, tumbada en una larga silla bajo el manzano. Su libro se había caído en la hierba y su dedo aún parecía señalar la frase "Ce pays est vraiment un des coins du monde ou le rire des filies éclate le mieux..." como si se hubiera quedado dormida allí mismo. Los ópalos de su dedo se sonrojaron de verde, se sonrosaron de rosa y volvieron a sonrojarse de naranja cuando el sol, rezumando a través de los manzanos, los llenó. Entonces, cuando soplabla la brisa, su vestido púrpura ondulaba como una flor unida a un tallo; las hierbas cabeceaban; y la mariposa blanca venía volando de un lado a otro justo por encima de su cara.

Las manzanas colgaban a metro y medio de altura sobre su cabeza. De pronto se oyó un estridente clamor, como si fueran gongs de hierba resquebrajada golpeados violenta, irregular y brutalmente. Eran sólo los niños de la escuela diciendo al unísono la tabla de multiplicar, detenidos por el maestro, regañados, y empezando a decir de nuevo la tabla de multiplicar. Pero este clamor pasó a metro y medio por encima de la cabeza de Miranda, atravesó las ramas de los manzanos y, golpeando al hijito del vaquero, que estaba recogiendo moras en el seto cuando debería haber estado en la escuela, le hizo desgarrarse el pulgar con los espinos.

A continuación, se oyó un grito solitario, triste, humano, brutal. El viejo Parsley estaba, en efecto, ciegameamente borracho.

Luego las hojas más altas del manzano, planas como pececillos contra el azul, a treinta pies sobre la tierra, repicaron con una nota pensativa y lúgubre. Era el órgano de la iglesia, que tocaba uno de los himnos antiguos y modernos. El sonido salió flotando y fue cortado en átomos por una bandada de zorzales reales que volaban a una velocidad enorme - de algún lugar a otro. Miranda yacía dormida a diez metros por debajo.

Luego, sobre el manzano y el peral, doscientos pies por encima de Miranda, dormida en el huerto, repicaron campanas, intermitentes, hoscas, didácticas, pues seis pobres mujeres de la parroquia estaban rezando y el pastor daba gracias al cielo.

Y por encima, con un chirrido agudo, la pluma dorada de la torre de la iglesia se tambaleó de sur a este. El viento cambió. Por encima de todo lo demás, zumbaba, por encima de los bosques, los prados, las colinas, a kilómetros por encima de Miranda, dormida en el huerto. Siguió avanzando, sin ojos, sin brío, sin encontrar nada que pudiera oponérsele, hasta que, girando hacia el otro lado, se dirigió de nuevo hacia el sur. Kilómetros más abajo, en un espacio tan grande como el ojo de una aguja, Miranda se irguió y gritó en voz alta: "¡Oh, llegaré tarde al té!". (CSF, 149)

La descripción, necesariamente larga, que acabamos de leer de la naturaleza y los objetos que rodean a Miranda detalla los colores de dichos objetos, que se filtran en el aire, los rayos de sol sobre ellos y el movimiento de la hierba, mientras

Miranda, al borde del mar, escucha todos los sonidos que le llegan, de tal manera que como lectores conocemos el mundo descrito a partir, no de la descripción objetiva del mismo, sino a partir de las sensaciones que dichos objetos provocan en el perceptor. Podemos ver aquí la gran importancia que tiene para la escritora, siguiendo las ideas filosóficas de Russell y Moore, la experiencia de los datos sensibles sobre la materia o el objeto percibido, en tanto en cuanto el conjunto de fenómenos creados al contacto sensorial con los objetos son la verdadera definición de estos.

El experimento, que podríamos llamar epistemológico, alcanza su clímax cuando leemos: "Miranda dormía en el huerto, o tal vez no dormía". El dilema que Woolf establece en esta línea viene a negar la importancia de que la protagonista esté dormida o despierta, consciente o inconsciente; podemos entender que está cuestionando la percepción de la protagonista. Esto implica, a su vez, que Miranda pueda o no percibir el mundo que la rodea, puesto que si está dormida no es capaz de percibir directamente. Esta situación lleva a Woolf, como narradora, a introducirse en la mente de Miranda, que comienza a ser un todo junto con la naturaleza, para captar así todos los pensamientos y emociones de la misma, antes que una descripción fiel del mundo que la rodea:

Miranda dormía en el huerto... o tal vez no dormía, porque sus labios se movían muy ligeramente como si dijeran: "Este país es realmente una de las monedas del mundo... o el río de las hojas... éclate... éclate... éclate...". Y sonrió y su cuerpo se hundió con todo su peso en la enorme tierra que se levanta, pensó, para llevarme sobre su espalda como si fuera una hoja, o una reina (aquí los niños dijeron la tabla de multiplicar), o, continuó Miranda, podría estar tumbada en lo alto de un acantilado con las gaviotas gritando sobre mí. Cuanto más alto vuelan, prosiguió, mientras la maestra reñía a los niños y golpeaba a Jimmy en los nudillos hasta hacerlos sangrar, más profundamente se asoman al mar... al mar, repitió, y sus dedos se relajaron y sus labios se cerraron suavemente como si estuvieran flotando en el mar, y entonces, cuando el grito del borracho sonó en lo alto, ella respiró con un éxtasis extraordinario, porque creyó oír la vida misma que lloraba desde un áspero tanguo en una boca escarlata, desde el viento, desde las campanas, desde las curvadas hojas verdes de las coles. (CSF, 150)

Más adelante, el relato prosigue dentro y fuera de la mente de Miranda. Cuerpo y mente (monismo) se unen en una sola realidad entremezclada e indisoluble, dentro de la cual nadie puede distinguir la ficción de la realidad. Woolf describe con imágenes impresionistas esta realidad, percibida a través de los ojos y de la mente de la protagonista, que se pierde en un espacio sin tiempo en el que los ojos son los órganos dominantes y la experiencia es lo fundamental.

Para Russell, dentro de su teoría del construccionismo lógico y acercándose a la fenomenología de Moore, el hecho de que la mesa que observamos sea un conjunto de sensaciones y experiencias, quiere decir que la mente, en este caso de

Miranda, es una serie de fenómenos, sensaciones, imágenes y relaciones⁷. En este punto podemos decir que, dado que cuerpo y mente comparten las mismas características, las sensaciones se unen en un todo único, luego por deducción daría igual percibir o no, o dicho en otras palabras para referirme al texto: daría igual que Miranda durmiera o no.

Por otro lado, hay que decir que Woolf no sólo observa y describe el mundo, sino que también observa y describe las mentes que ve, como de hecho podemos observar en el cuento ya mencionado, que continúa de la siguiente manera:

Naturalmente, se estaba casando cuando el órgano tocó la melodía de los Himnos Antiguos y Modernos, y cuando las campanas sonaron después de que las seis pobres mujeres hubieran sido rezadas, el hosco golpeteo intermitente le hizo pensar que la misma tierra temblaba con los cascos del caballo que galopaba hacia ella (¡Ah, sólo tengo que esperar! suspiró), y le pareció que todo había empezado ya a moverse, a llorar, a cabalgar, a volar a su alrededor, a través de ella, hacia ella siguiendo un patrón.

Mary está cortando leña, pensó; Pearman está pastoreando las vacas; los carros vienen de los prados; el jinete... y trazó las líneas que los hombres, los carros, los pájaros y el jinete hacían sobre el campo hasta que todos parecieron ser expulsados, rodeados y atravesados por el latido de su propio corazón.

A millas de altura, el viento cambió; la pluma dorada de la torre de la iglesia chirrió; y Miranda se levantó de un salto y gritó: "¡Oh, llegaré tarde al té!". (CSF, 159)

Y aquí termina la segunda realidad percibida, y con ello las sensaciones de Miranda, y comienza la tercera y última, que difiere de las demás en la misma manera en que a su vez la segunda se diferencia de la primera, y viceversa. Esta diferencia se basa en que el tiempo que transcurre a lo largo de todo el sueño de Miranda provoca que las percepciones de un mismo objeto cambien⁸.

⁷ Para Moore los objetos que uno percibe directamente son las apariencias de las cosas o sensaciones que dichas cosas provocan en nosotros. En cada sensación hay, por tanto, dos términos: la conciencia en relación con la cual todas las sensaciones son iguales, y el objeto de una sensación, respecto del cual una cosa u objeto difiere de otro. Así, podríamos decir que el objeto y la conciencia se unen en un solo punto, que es la sensación.

⁸ Para Moore, las cosas se pueden distinguir por un doble criterio: el temporal y el sensorial, de tal manera que lo que permanece a través del tiempo existe, y lo que no permanece, no existe y simplemente es. Así, el hecho de que el tiempo pase ocasiona cambios en las sensaciones, y por lo tanto dichos objetos no existen en el presente sino en el pasado.

Miranda dormía en el huerto, ¿o dormía o no dormía? Su vestido púrpura se extendía entre los dos manzanos. Había veinticuatro manzanos en el huerto, algunos ligeramente inclinados y otros que crecían rectos, con un tronco que se extendía en ramas y formaba gotas redondas rojas o amarillas. Cada manzano tenía espacio suficiente. El cielo se ajustaba exactamente a las hojas. Cuando soplabla la brisa, la línea de ramas contra la pared se inclinaba ligeramente y luego se replegaba. Una lavandera voló en diagonal de una esquina a otra. Saltando cautelosamente, un tordo avanzó hacia una manzana caída; desde la otra pared, un gorrión revoloteaba justo por encima de la hierba. El alboroto de los árboles estaba atado por estos movimientos; el conjunto estaba compactado por los muros del huerto. A kilómetros de profundidad, la tierra estaba aprisionada, ondulaba en la superficie con el aire vacilante, y a través de la esquina del huerto, el verde azulado estaba cortado por una raya púrpura. Al cambiar el viento, un racimo de manzanas fue arrojado tan alto que tapó a dos vacas en el prado (¡Oh, llegaré tarde al té! gritó Miranda), y las manzanas volvieron a colgar rectas sobre la pared. (CSF, 150-1)

Respecto al texto que acabo de reproducir, y que considero todo un símbolo de la teoría literaria de Woolf, hay que destacar la representación que se realiza del monismo y el atomismo, ya mencionados en el capítulo anterior, y que se resume en dos líneas contenidas en el cuento: "... el hilado flotó y se cortó en átomos ..." y más adelante "... el conjunto estaba compactado por los muros del huerto..."

Por otro lado, y teniendo como referencia este mismo texto, otro tema importante dentro de este apartado sobre los objetos percibidos es el de los colores. Moore, en su artículo "Naturaleza y realidad de los objetos de percepción", escribe:

A la mayoría de nosotros nos resulta familiar la experiencia que describiríamos diciendo que hemos visto un libro rojo y otro azul uno al lado del otro en una estantería. ¿Qué es exactamente lo que observamos o percibimos directamente cuando tenemos esa experiencia? Ciertamente observamos un color, que llamamos azul, y otro color diferente, que llamamos rojo; observamos que cada uno de ellos tiene un tamaño y una forma determinados; y observamos también que estas dos manchas de color guardan entre sí la relación espacial que expresamos diciendo que están una al lado de la otra. Todo esto ciertamente lo vemos o percibimos directamente ahora, cualquiera que haya sido el proceso por el cual hemos llegado a percibir tanto. Pero cuando decimos, como deberíamos decir en lenguaje corriente, que los objetos que percibimos son libros, ciertamente queremos atribuirles propiedades que, en un sentido que todos comprendemos, no consisten en mirar dos libros en un estante a dos metros de distancia. Y me refiero a excluir todas esas propiedades como no observadas o percibidas directamente por nosotros. Cuando hablo de lo que observamos, cuando vemos dos libros en un estante, quiero limitar la expresión a lo que realmente se ve. Y, así entendida, la expresión no incluye los colores, y el tamaño y la forma de los colores, y las relaciones

*espaciales en tres dimensiones entre estas manchas de color, pero no incluye nada más⁹.
(68)*

Según Moore en este texto, no podemos distinguir los colores si no es por los objetos que los contienen y que nos ayudan a comparar. Pero no sólo el color y la luz son uno de los temas que interesan a Moore, también interesan a Woolf, como a muchos pintores impresionistas. Muchos de los paisajes de sus libros no existen si no es en la conciencia de los personajes, y su respuesta a ese mundo externo nos ayuda, como lectores, a entender sus estados mentales. Así, la escritora nos describe, no tanto los colores, sino la conciencia del color. Moore, como hemos podido leer, distingue entre el objeto de conciencia y la conciencia, de tal manera que el azul es un objeto de conciencia y el verde otro, y la conciencia, es diferente en cada caso. Esto contradice el monismo de Russell, según el cual objeto y mente están unidos, a lo que el filósofo añade diciendo que los colores son entidades indefinibles e inanalizable¹⁰.

En un relato de Woolf, "Azul y Verde", podemos ver claramente la distinción que hace Moore. El relato está dividido en dos partes, una para el color verde, al que asocia el día y la tierra, y otra para el azul, al que asocia la noche y el mar:

VERDE

Los dedos puntiagudos de cristal cuelgan hacia abajo. La luz se desliza por el cristal y deja caer un charco de verde. Durante todo el día, los diez dedos del lustre dejan caer verde sobre el mármol. Las plumas de los periquitos, sus gritos ásperos, las hojas afiladas de las palmeras, verdes también; agujas verdes que brillan al sol. Pero el cristal duro gotea sobre el mármol; los estanques se ciernen sobre la arena del desierto; los camellos se tambalean por ellos; los estanques se hunden en el mármol; los juncos los bordean; las malas hierbas los obstruyen, aquí y allá una flor blanca; la rana revolotea por encima; por la noche las estrellas se posan allí ininterrumpidamente. Llega la tarde, y la sombra barre el verde sobre la repisa de la chimenea; la superficie erizada del océano. No vienen barcos; las olas sin rumbo se mecen bajo el cielo vacío. Es de noche; las agujas gotean manchas de azul. El verde se ha apagado. (CSF, 142)

⁹ Respecto a la palabra "experiencia" utilizada en la primera línea de este texto de Moore, hay que decir que hace referencia a la filosofía de William James, aunque siempre se le ha relacionado con la filosofía de Russell.

¹⁰ Los representantes de la corriente de pensamiento idealista, en contra de la cual se erigieron Moore y Russell, eren en la identificación de la conciencia y el objeto de conciencia, y en que esta identificación se encuentra la realidad de una sensación.

En este primer párrafo, Woolf describe "diez dedos" de cristal que cuelgan y la luz que les atraviesa, reflejando el verde sobre una superficie de mármol, pero cuando la noche cae, el verde se vuelve azul:

AZUL

El monstruo de nariz respingona sube a la superficie y escupe por sus orificios nasales romos dos columnas de agua que, ferozmente blancas en el centro, se desparraman en una franja de cuentas azules. Trazos azules delinean la lona negra de su piel. Echa el agua por la boca y los orificios nasales, se hunde, cargado de agua, y el azul se cierra sobre él, secando los guijarros pulidos de sus ojos. Tirado en la playa yace, obtuso, desprendiendo escamas secas y azules. Su azul metálico tiñe el hierro oxidado de la playa. Azules son las costillas del bote de remos naufragado. Una ola rueda bajo las campanas azules. Pero la catedral es diferente, fría, cargada de incienso, azul tenue con los velos de las madonnas. (CSF, 142)

En este segundo párrafo, Woolf describe las cuentas de agua azules que burbujan y las líneas de azul metálico. En la oración final compara estos azules con la atmósfera de una catedral. De esta manera, en una y otra parte de la narración, Woolf trata de capturar la conciencia al percibir un color, azul o verde, modulándola de acuerdo con las características que a ella le sugieren los dos colores. Woolf reconoce sus grandes fallos al intentar capturar la conciencia de color, como lo hace su personaje en *Orlando*: "Verde en la naturaleza es una cosa, verde en la literatura otra" (17). El color es subjetivo y fascinante a la vez que problemático para un escritor/a, aunque, como ella misma escribe en *Flush*. los sabores y olores son todavía más difíciles de describir, y para su adecuada descripción precisa de la ayuda de los colores. Así, cuando Flush, un perro, describe el mundo a través de su nariz, utiliza los colores: "Devoraba racimos enteros de uvas maduras en gran parte por su olor púrpura, cabra y macarrones eran olores estridentes, olores carmesíes" (139). Por su parte, Russell también menciona los colores al referirse a los problemas que causan las "oraciones atómicas"¹¹. Según él, en la oración "esto es amarillo", la palabra problemática es "amarillo":

¹¹ Según Russell este tipo de oraciones son las que poseen un sujeto más un verbo más un predicado y pueden ser de tres clases: 1) Esto es amarillo, 2) esto es antes que eso, 3) A da un libro a B. El lenguaje empleado en su *Principia Ethica* pretende ser de estas características. Se trata de un lenguaje que sólo posee sintaxis y que al añadirle un vocabulario se convierte en "lógicamente perfecto".

La palabra "amarillo" es más difícil. Parece significar, como se ha sugerido antes, "similar a cierto objeto", siendo este objeto amarillo por definición. Estrictamente, por supuesto, puesto que hay muchos tonos de amarillo, necesitamos muchos objetos que sean amarillos por definición: pero se puede ignorar esta complicación. Pero como podemos distinguir la similitud en el color de la similitud en otros aspectos (por ejemplo, la forma), no evitamos la necesidad de un cierto grado de abstracción para llegar a lo que se entiende por "amarillo". No podemos ver el color sin la forma, ni la forma sin el color, pero sí podemos percibir la diferencia entre la similitud de un círculo amarillo con un triángulo amarillo y la similitud de un círculo amarillo con un círculo rojo. (1996: 42)

Después de leer este texto de Russell podemos releer el cuento de Woolf y llegar a la conclusión de que ella también se decanta por esta otra visión del mundo a través de los colores. En este caso, podríamos a su vez releer su relato "Verde y Azul" como una búsqueda de formas y de espacios en los que ver colores diferentes y así, mediante la comparación de los objetos, poder distinguir los colores.

Sin embargo, en la obra de Virginia Woolf los colores no sólo sirven para describir el Universo a través de las sensaciones que sus diferentes objetos nos provocan al ser percibidos, sino que también sirven para comunicar los sentimientos e ideas¹². Así cuando Mrs. Ramsay lee poesía en *To the Lighthouse*, las palabras poseen cualidades tonales: "Palabras, pequeñas luces sombreadas, una roja, una azul, una amarilla, se encendieron en la oscuridad de su mente", (109).

De acuerdo con Russell, y con lo ya mencionado anteriormente, en realidad podemos afirmar que los objetos son un conjunto de datos sensibles, y que lo que nosotros percibimos no son esos objetos, sino las sensaciones, o impresiones, como las llama Woolf, o experiencias según James, acontecimientos si hablamos de Whitehead, que se crean a partir de esos objetos. Woolf lleva esta teoría hasta el extremo en su novela *The Waves*. En ella no encontramos ninguna descripción física de los personajes: la construcción de sus cuerpos se realiza a través de las imágenes y de la profusión de los verbos "mirar", y "escuchar". O, dicho en otras palabras, el cuerpo se ha creado a partir de las sensaciones. En este punto cabría la posibilidad de recapacitar sobre el nombre que William James utilizó para referirse a la prosa de Woolf como "flujo de conciencia", y debemos decir que un apelativo más apropiado, a tenor de lo observado, sería "flujo de sensaciones". Esta manera de escribir, en su tiempo utilizada primeramente por la escritora Dorothy Richardson

¹² Con el doble uso que Woolf efectúa de los colores, de nuevo encontramos que la escritora utiliza los mismos elementos para describir el cuerpo y la mente: los colores. De esta manera Woolf crea lo que ella llama "elemento común", y que no es otra cosa que la observación del cuerpo y de la mente juntos; y este es el punto central del monismo.

en su novela *The Tunnel*, se ve definida por la propia Woolf de esta manera en su colección de ensayos:

Aquí estamos pensando, palabra por palabra, como piensa Miriam. El método, si triunfa, debería hacernos sentir sentados en el centro de otra mente y, de acuerdo con el don artístico de la escritora, deberíamos percibir en la maraña de fragmentos fugaces una unidad, un significado o un diseño. Es indudable que la Srta. Richardson llega a conseguir una sensación de realidad mucho mayor que la producida por los medios ordinarios. Pero, entonces, ¿qué realidad es, la superficial o la profunda? (WE, 16)

A partir de esta última pregunta, en la que se da a entender la aparente confusión entre lo externo y lo interno, o lo que es lo mismo, entre la materia y la mente, podemos ver siguiendo las líneas de pensamiento del monismo neutral, y encontrando que las alucinaciones, los sueños y las imágenes mentales que tanto aparecen en la obra literaria de Woolf son tan reales como las otras sensaciones ya antes mencionadas.

Pero llegados a este punto cabe preguntarnos: ¿es que acaso las sensaciones, las percepciones, y la realidad, en suma, existen flotando en el vacío? Buscaremos la respuesta en uno de los problemas filosóficos capitales a través de los tiempos, y en la solución que le da Woolf en su obra: el espacio y el tiempo.

3.3. Espacio y tiempo

Hasta aquí hemos hablado del modo de percepción (la mirada), y del objeto de nuestras percepciones y sus características. Pero queda un tema por tratar y no es otro que la respuesta a la pregunta: ¿dónde y cuándo se sitúa la naturaleza percibida?, o, dicho con otras palabras, ¿qué intuiciones abstractas, en términos kantianos, utilizamos para poder situar a los objetos?

Para el filósofo idealista MacTaggart, anteriormente mencionado, el tiempo, el espacio, la sensación, y cualquier tipo de pensamiento que no sea la percepción, no existen. En este mismo sentido, el filósofo Bradley afirma que el tiempo no existe porque no lo podemos imaginar. Según explica el mismo Moore en un capítulo de su libro *Philosophical Studies*, dedicado a rebatir a Othmar Bradley: "El Sr. Bradley afirma que, en su opinión, el Tiempo, en cierto modo, ni tiene ni pertenece a la realidad", (197).

El problema de fondo en las ideas filosóficas de Bradley y MacTaggart es que el punto de discusión no reside en demostrar si estos conceptos pertenecen a la realidad y si existen o no. La cuestión reside en que tanto el tiempo como el espacio son dos hechos necesarios para, según Whitehead, encuadrar los acontecimientos,

las experiencias o las sensaciones. Así, el concepto de espacio marca la revelación y la toma de conciencia sensorial de las entidades de la naturaleza, conocidas meramente por sus relaciones espaciales. Y lo mismo sucede con el tiempo, ya que la dependencia del espacio respecto del tiempo está demostrada, puesto que el intelecto aborrece los hechos desnudos, de tal manera que podríamos deducir que el espacio aislado, sin el tiempo, es una colección de hechos desnudos.

Aunque resulta un tanto artificial separar el tratamiento de estos dos conceptos, es conveniente hacerlo por razones de analíticas. Comenzaré por tanto tratando el concepto de espacio, que en principio no reviste demasiados problemas¹³. Para Woolf hay dos clases de espacio:

1- Un espacio interior, del que ya hemos hablado, y que no es otro que la conciencia que los personajes tienen de sus actos, y que lleva el nombre de "flujo de conciencia" o "flujo de sensaciones".

2- Un espacio exterior, representado fundamentalmente mediante ámbitos arquitectónicos de mayor o menor amplitud como habitaciones y casas. Los edificios son imágenes centrales en la mayoría de las novelas de Woolf, como por ejemplo en *To The Lighthouse*, o *Mrs Dalloway*, donde la mayor parte de la narración transcurre dentro de una casa. Pero a su vez hay un espacio mayor, que incluye a los espacios arquitectónicos, y que es el espacio urbano, que en las novelas mencionadas es la ciudad de Londres. Es la ciudad la que libera a los personajes de sus casas y de sus habitaciones, que a la vez son una especie de conciencias opresoras. Pero, paradójicamente, este ámbito mayor y liberador puede convertirse, en algunos casos, en la causa que provocará la alienación y la soledad de sus personajes, como veremos más adelante.

Para poder encontrar una función a este espacio exterior podemos adoptar la definición que Bergson hace del mismo. Según este filósofo, el espacio es el medio en el que se ubica el espíritu. Esto es así de tal manera que no podemos enumerar los estados de conciencia sin yuxtaponerlos en el espacio, como una representación simbólica. En este sentido, en la novela de Woolf *The Waves* encontramos cierta ausencia de un marco fijo y estable, y así hallamos tan sólo seis referencias a la ciudad de Londres. Esto es así porque en esta novela lo que más interesa a Woolf son las sensaciones de toda una vida, de un Tiempo que encuentra su final en la última línea del libro: " ¡Oh Muerte! Las olas rompieron en la orilla", (199).

De la lectura de la obra literaria de Woolf podemos decir que Woolf proyecta el tiempo en el espacio, ya que el tiempo es un medio en el que se alinean nuestros

¹³ Para Russell el espacio de los objetos sensibles de cada ser humano es un espacio privado, una perspectiva o aspecto particular que ha de relacionarse con los espacios sensibles percibidos por otros para formar el espacio omnicompreensivo. Esto es lo que él mismo llama construcción, y que en Woolf se encuentra representada en la unión de los diferentes espacios.

estados de conciencia, que pueden contarse, como podemos leer en estos ejemplos: "a las siete y media in Trafalgar Square" (D, 56), o "Eran las doce; las doce por el Big Ben; cuyo trazo se extendió por el norte de Londres" (D, 104) o "Era miércoles in Brook Street" (D, 125).

Una de las técnicas de Woolf consiste en ver espacios dentro de espacios, que además se mueven en direcciones contrarias. Las personas existen dentro de habitaciones, edificios, y en el mundo exterior, y estos espacios también existen dentro de las personas. Como si pintara un cuadro, Woolf utiliza imágenes para escribir, y asimismo la escritura le ofrece metáforas para "pintar" espacios sobre el papel, de tal manera que cada espacio ofrece metáforas. Al final, las habitaciones y los paisajes se caracterizan por grados de voces, y los personajes tienen en su interior habitaciones, casas y paisajes. En su diario, Woolf escribió: " Pero me gusta ir de una habitación iluminada a otra, así es mi cerebro para mí; habitaciones iluminadas; y las paredes en los campos son pasillos", (1977: 310). Woolf utiliza los interiores y los paisajes para crear analogías con los personajes, y de esta manera conseguir que los estados mentales sean tan palpables como las puertas de verdad. En *The Voyage Out* el narrador dice de Rachel: "su mente era como el paisaje exterior cuando está oscuro bajo las nubes y estrechamente azotado por el viento y el granizo" (222). Incluso cuando Rachel está ya muy enferma, sale y entra de las mentes de la gente que la rodea: "Entraba y salía de las habitaciones, entraba y salía de las mentes de la gente, buscando saber ahora qué" (259). Podríamos decir que Woolf intentaba pintar o plasmar los interiores y los paisajes como si ella misma fuera una pintora interesada, en este caso, en representar las respuestas de los personajes a los espacios físicos, a la vez que se mueve por sus espacios mentales.

Para Bergson hay dos clases de tiempo, que podrían equipararse a las dos clases de realidad, externa e interna, que ya hemos mencionado con anterioridad:

- 1- Duración real o "dureé", en la que los estados de conciencia se organizan y penetran entre sí como las notas de una melodía. Este tiempo es un yo profundo y real el que vive las impresiones y los estados psíquicos. En la novela *Mrs Dalloway*, este tiempo se ve representado en su totalidad. Todos los pensamientos, recuerdos, y sensaciones que tienen los protagonistas forman parte de esta duración real, que se ve interrumpida por las necesarias menciones al tiempo medido o duración.
- 2- Duración, que se caracteriza por la intervención de la idea de espacio. Es el tiempo objetivo, homogéneo y materializado, convertido en cantidad por un desenvolvimiento en el espacio. Podríamos decir que nuestro yo toca al mundo superior por su superficie. Este tiempo se ve representado en *Mrs Dalloway* por el Big Ben: "el directo del Big Ben marcando la media hora", (D, 52).

Esta clasificación bergsoniana, en la obra de Woolf, parece quedar plasmada en la duplicidad de percepción de los hechos de la conciencia y del mundo exterior a través del tiempo. La escritora, con todo, también concibe otro Tiempo, que podríamos escribir con mayúsculas, porque tiene funciones de personaje dentro de la novela *Mrs Dalloway*. "Como una nube atraviesa el sol, el silencio cae sobre Londres; y cae sobre la mente. El esfuerzo cesa. El tiempo aletea en el mástil. Allí nos detenemos. Allí nos paramos", (D, 53). En este ejemplo, el Tiempo actúa como una bandera que ondea desde lo alto del mástil, a la vez que controla todo a su alrededor. Esto es así hasta tal punto que el ritmo que marcan las oraciones, en el ejemplo escogido, recuerda al de los minutos. En otro fragmento podemos ver cómo este mismo Tiempo es también omnipresente, pero ya no se describe con una imagen física, como la bandera, sino que adopta la simbología de la muerte, ya que al fin y al cabo el tiempo significa vida, y a la vez la consumición de la misma a medida que pasan los minutos:

La palabra "tiempo" partió su cáscara; derramó sus riquezas sobre él; y de sus labios cayeron como conchas, como virutas de un avión, sin que él las hiciera, palabras duras, blancas, imperecederas, y volaron a fijarse en sus lugares en una oda al Tiempo; una oda inmortal al Tiempo. Cantó. (D, 77)

En toda la obra literaria de Woolf existen claras referencias al Tiempo y al Espacio como elementos, en unos casos necesarios para la construcción del mundo ficticio, y en otros casos como personajes con cierta vida propia. No hay por tanto en ningún momento ausencia de estos dos elementos¹⁴. No obstante, Woolf considera esa posibilidad cuando llega la muerte. Parece obvio que llegado ese momento carecemos de sensaciones y experiencias y por tanto es inútil cualquier marco abstracto o físico en el que yuxtaponerlas. Así, el final de *The Waves*, con la palabra muerte, es obvio, ya que la muerte de los personajes provoca la ausencia de sensaciones, y por tanto la inutilidad de un espacio y un tiempo en los que recoger los detalles de las "miríadas de impresiones" que la mente recibe y que constituyen la vida.

¹⁴ Para Russell el tiempo y el espacio son construcciones lógicas y al intentar construirlas a partir de datos sensibles y de los particulares estructuralmente análogos a datos sensibles, solamente estamos alejando un grado el procedimiento de la relatividad.

4. LA EXISTENCIA DEL OBJETO

4.1. La duda razonable

La realidad, tanto en sus aspectos generales como particulares, es una cuestión que abordan todos los representantes de la filosofía analítica, especialmente Moore. Sus soluciones, divergentes en lo accesorio, parecen coincidir en las bases fundamentales de dicha filosofía, aunque cada uno de ellos explica sus puntos de vista con una gran riqueza de datos y planteamientos originales. En este sentido, Woolf, como un miembro activo del grupo de Bloomsbury, participa en esa búsqueda de las estructuras que definen lo real y, desde el acceso privilegiado que le otorga su sensibilidad literaria, nos ofrece una explicación del mundo, de su mundo, cargado de metáforas y símbolos que nos acercan al misterio de la realidad como un todo. Es más, Woolf tratará de ir más allá de una descripción superficial, por muy simbólica que ésta sea, y abordará no solamente la cuestión de la realidad, sino el tema más profundo aún de la verdad que esa realidad conlleva.

Desde este punto de vista, podríamos redefinir una tarea común para el grupo de Bloomsbury: la búsqueda de la verdad con los medios que cada uno de sus miembros aporta, desde la perspectiva que da la propia formación filosófica, intelectual o literaria personal. Un estudio comparativo de dicha tarea vendría a satisfacer la exigencia y los planteamientos que, al respecto, indica Moore en la primera de sus conferencias de la colección *Some Main Problems of Philosophy* (1910-11). En ella, Moore indica que los filósofos han discutido sobre una variedad inmensa de problemas. Sin embargo, el más importante e interesante de los temas que a ellos les compete es dar una descripción general de la totalidad del Universo, enunciando las especies de cosas que conocemos, con sus relaciones mutuas, y considerando, además, que pueden existir otras muchas cosas que no conocemos en absoluto¹⁵. Estas cosas desconocidas, pero que Moore no niega que puedan ser conocidas, son las que Woolf parece abordar en su relato "Monday and Tuesday", dando con ello la réplica y el complemento literario a la cuestión filosófica de la relación entre realidad y verdad. En dicho relato vemos que la búsqueda de la verdad está reservada a alguien que trascienda lo simplemente humano, a alguien que pueda situarse por encima de lo cotidiano, de lo real que aparece ante los sentidos. Esta figura es la de una garza, porque solamente un ave tiene la capacidad de volar y remontarse por encima del mundo para adquirir la necesaria

¹⁵ En este punto Moore se encontró con un problema: ¿qué razón tenemos para nuestra creencia en la existencia de otras cosas que no conocemos? Esta razón según Moore debería ser una "buena razón", es decir una proposición que es verdadera.

perspectiva. Lejos y por encima de las cosas, indiferente a las mismas, la garza protagonista, y posiblemente metáfora de la propia escritora, podrá delimitar y clasificar lo que observa, darse cuenta de lo cambiante, de la apariencia, de lo superfluo, de la posible mentira de los sentidos, para alcanzar lo necesario y eterno, lo permanente y lo fijo, como leemos en su texto:

Perezosa e indiferente, sacudiendo fácilmente el espacio de sus alas, conociendo su camino, la garza pasa sobre la iglesia bajo el cielo. Blanco y distante, absorto en sí mismo, sin cesar el cielo cubre y descubre, se mueve y permanece. ¿Un lago? ¡Borra sus orillas! ¿Una montaña? Oh, perfecto: el sol dorado en sus laderas. Abajo que cae. Helechos entonces, o plumas blancas, por siempre jamás. (CSF, 137)

Sin embargo, lo que en verdad se desea conocer ardientemente aparece en la profundidad de las cosas mismas, que, a su vez puede ser motivo de distracción y engaño, como podemos seguir leyendo:

Deseando la verdad, esperándola, destilando laboriosamente algunas palabras, por siempre deseando - (un grito arranca a la izquierda, otro a la derecha. Las ruedas golpean divergentemente. Los omnibuses se conglomeran en conflicto) - por siempre deseando - (el reloj asevera con doce golpes distintos que es mediodía; la luz derrama escamas doradas; los niños pululan) - por siempre deseando la verdad. Roja es la cúpula; las monedas cuelgan de los árboles; humo sale de las chimeneas; ladran, gritan, claman: "Se vende hierro"... ¿y la verdad?¹⁶ (CSF, 137)

Cabría preguntarse si "la garza" es la propia escritora que, en uso de su capacidad observadora, analiza y clasifica, reflexiona y busca en un espacio y un tiempo determinados. Así, las anotaciones "a la izquierda" y "a la derecha", sitúan a la garza en el ámbito de la ciudad; y con la anotación "el reloj indica el mediodía", el tiempo parte en dos mitades el día, su claridad y su oscuridad. A partir de este encuadre espacio-temporal, la garza prosigue su búsqueda de la verdad:

¹⁶ Para Moore los metafísicos tienen el gran mérito de insistir en que nuestro conocimiento no está confinado a las cosas que podemos tocar, ver o sentir. Siempre, continúa Moore, se han ocupado no sólo de la clase de objetos o de propiedades de objetos que ciertamente no se dan en el tiempo, que no son, por ende, partes de la naturaleza, y que de hecho no existen en absoluto. El reconocimiento de verdades como éstas, llamadas universales, que ha ocupado gran parte del razonamiento de los metafísicos desde Platón, nos lleva a deducir que puede haber objetos del conocimiento que no existen en el tiempo.

Irradiando hasta un punto pies de hombre y pies de mujer, negros o dorados incrustados - (¿Este tiempo de niebla-azúcar? No, gracias -La mancomunidad del futuro) - la luz del fuego lanzando dardos y haciendo la habitación roja, salvo por las figuras negras y sus ojos brillantes, mientras fuera una furgoneta descarga, la señorita Thingummy bebe té en su escritorio, y en su bandeja de cristal y conserva abrigos de piel -flameando, luz de hoja, a la deriva en las esquinas. soplado a través de las cáscaras, plata - salpicado, en casa o no en casa, reunidos, dispersos, derrochados en escalas separadas, arrastrados hacia arriba, hacia abajo, rasgados, hundidos, ensamblados - ¿y la verdad? (CSF, 137)

Observamos cómo en el párrafo citado aparece un juego de impresiones múltiples, una gama de colores: "negro", "dorado", "rojo", una secuencia de movimientos: "radiante", "a la deriva" "arrastrado", y todo ello, dentro de un conjunto de características contradictorias: "ostentado", "a la deriva", "reunido", "disperso", "despilfarrado", "barrido", "desgarrado", "hundido", "ensamblado". En realidad, la causa de este microcosmos cambiante, en movimiento, es una fuente de luz que parte de la chimenea, una luz que mantiene la cualidad movediza de los objetos, su irrealidad, ¿por encima de la cual parece reclamarse la existencia de una realidad que cambia, "y ¿la verdad?", que queda como una pregunta suspendida en la mente del buscador y que parece más cercana a la estabilidad que proporciona la descripción de Miss Thingummy tomando el té.

Tras esa secuencia en la que la autora ha pretendido mostrarnos la vana pretensión de buscar la realidad en la apariencia del mundo, Woolf se refiere a los lugares en los que la luz descansa: "marfil", "mármol"; después de ello, el relato se cierra por donde había comenzado, la rueda de la descripción vuelve a su origen: "Perezosa e indiferente", la garza vuelve, tal vez sin haber conseguido su propósito. Posiblemente, Woolf siga la opinión de Moore cuando afirma que las cosas que se encuentran en el universo son de tres clases: las que existen, las que son y las que no existen ni son. "La garza" de Woolf parece haberse propuesto la búsqueda de estas entidades que, para Moore, no son más que quimeras u objetos imaginarios. De ahí que la garza regrese con las manos vacías, y, en su camino de regreso, los objetos sigan proporcionando un motivo de reflexión, aunque no aporten ninguna respuesta:

Ahora junto al fuego en el blanco cuadrado de mármol. Desde las profundidades de marfil las palabras que surgen se despojan de su negrura, florecen y penetran. Caído el libro; en la llama, en el humo, en las chispas momentáneas - o ahora viajando, el cuadrado de mármol colgante, los minarettes debajo y los mares de la India, mientras el espacio se precipita azul y comienza a brillar - ¿la verdad? o ahora, ¿feliz con la cercanía? Perezosa e indiferente vuelve la garza; el cielo vela sus estrellas; luego las desnuda. (CSF, 137)

Acabamos de ver cómo Woolf, en su relato "Lunes y Martes", aborda el tema de la verdad a través de la existencia de las cosas del mundo real. Y hemos visto también cómo al final del relato, la garza encargada en encontrar la verdad, parece desistir de su propósito y volver a la indiferencia originaria, como si hubiera fracasado en su propósito.

4.2. La existencia de los objetos percibidos

En el relato "La marca en la pared", un relato que podríamos denominar pre-postmodernista, Woolf provoca en el lector una duda constante sobre los caracteres de la realidad observable por los sentidos, llegando al escepticismo sobre la existencia misma de los objetos¹⁷. Este relato parece, pues, ser el complemento de "Lunes y Martes", y el resultado final aquí es como en el primer caso: el nihilismo como base para la concepción del mundo.

Woolf comienza este relato marcando de entrada el tiempo, la duración de la acción y el espacio. Estas variables dependen de la acción:

Quizás fue a mediados de enero del presente año cuando levanté la vista por primera vez y vi la marca en la pared. Para fijar una fecha es necesario recordar lo que una vio. Así que ahora pienso en el fuego, la constante película de luz amarilla sobre la página de mi libro sobre la página de mi libro; los tres crisantemos en el cuenco redondo de cristal del sobre el felpudo. (CSF,83)

Es la observación casual de una mancha en la pared la que desencadena todo el proceso observador y fabulador a partir de la mera apariencia. Como ya vimos en el capítulo anterior, Russell define el objeto como un sistema completo de apariencias, un conjunto de datos físicos (sensibilia) que se distinguen sobre la base de la continuidad, apariencia y obediencia a las leyes físicas¹⁸. Más adelante, Russell

¹⁷ El término pre-postmodernista está utilizado teniendo en cuenta el uso que del mismo hace David Porsuh en su artículo "Prigogine and Postmodernism's Roadshow" publicado en el libro de Katherine Hayles.

¹⁸ "Sensibilia" se define en palabras de Russell en su libro *An Inquiry into Meaning and Truth* como "aquellos objetos que tienen el mismo estatus metafísico y físico que los datos sensoriales, sin ser necesariamente datos para ninguna mente". Según Russell, la experiencia nos dice que tales datos sensoriales son lo que directamente y con toda certeza percibimos de las cosas. De hecho, continúa Russell, lo que la mente añade a los "sensibilia" es meramente la conciencia; todo lo demás es fisiológico o físico.

modificará esta definición y añadirá que el objeto "es la entidad física que forma parte de la materia física real " (1993: 144).

Esto es así de tal manera que un objeto externo, una mesa, por ejemplo, nunca será una mesa, porque el sujeto que observa nunca podrá tener una sensación de esa mesa al completo; por otro lado, el objeto se puede definir como ese aspecto de la mesa que estoy viendo ahora, pero que cambiará y se convertirá en un objeto nuevo si me levanto y miro, o toco, de nuevo. Bajo este punto de vista, no es arriesgado decir que es la sensación en sí misma, más que el objeto externo del que parten las sensaciones que posee el sujeto, el elemento fundamental de la realidad.

El relato prosigue con dos datos a tener en cuenta cuando nos referimos a la observación de los objetos: la distancia, y el elemento que entorpece la percepción clara y real del mundo externo. Hay que tener en cuenta que, según Russell, estas relaciones entre los objetos y los pensamientos son necesarios como parte de la naturaleza de las cosas que quedan integradas en la unidad del Todo o el Absoluto (monismo).

La multiplicidad de sugerencias que aporta la observación de una simple mancha en la pared conlleva la aparición de relaciones mentales y asociaciones psicológicas que enriquecen y conforman la totalidad de una imagen como si fuera vista desde todos los puntos de vista posibles. Algo similar viene a decir Russell cuando afirma que las múltiples relaciones entre los objetos y los pensamientos tienen la virtud de integrarse en un todo significativo, que forma una especie de unidad superior que define con precisión la naturaleza de las cosas del mundo. El relato "La marca en la pared" sigue resaltando un dato que, como en el relato anterior, nos sitúa el objeto en un ámbito definido:

Sí, debía de ser invierno y acabábamos de tomar el té, porque recuerdo que estaba fumando un cigarrillo cuando levanté la vista y vi por primera vez la marca en la pared. Miré hacia arriba a través del humo de mi cigarrillo y mis ojos se posaron por un momento en las brasas humeantes, y aquella vieja fantasía de la bandera carmesí ondeando desde la torre del castillo se me metió en la cabeza, y pensé en el desfile de noches rojas cabalgando por la ladera del bloque rocoso. (CSF, 83)

En este caso, encontramos un elemento aparte del espacio y el tiempo, el invierno, y por encima del ambiente invernal: el humo del cigarrillo, que viene a ser pantalla y ventana, impedimento y vía de acceso, al mismo tiempo. El humo del cigarrillo permite así, al observador, que vea un mismo objeto desde dos perspectivas distintas o, dicho de otro modo, la distorsión que el humo realiza en el acto perceptivo ocasiona una difracción visual del objeto observado. En este sentido, Moore, en su artículo titulado "Objects of Perception", comenta lo que sucede cuando percibimos una gota de sangre de dos maneras diferentes. Por un lado, vemos la gota como un todo uniforme de color rojo, pero, por otro lado, si observamos esa gota a través del microscopio, veremos muchas gotitas de

diferentes tamaños y posiciones sobre un líquido amarillo. De aquí deduce Moore que bien podemos llegar a creer que, ya que el mismo objeto puede verse de diferentes maneras, pueden existir diferentes objetos con una misma forma y que ocupen una misma área, siempre que medien la distancia o el elemento perturbador. En todas las novelas de Woolf, estos dos factores aparecen constantemente. En *The Voyage Out* podemos leer la referencia a la distancia:

Desde lejos, la Euphrosyne parecía muy pequeña. (...) Las figuras de Dalloways, Ambroses y Vinraces, que parecían insectos, también eran objeto de burlas, tanto por la extrema pequeñez de sus personas como por la duda que sólo unas gafas potentes podían disipar sobre si eran realmente criaturas vivas o sólo bultos. (94)

Cerca del final del primer párrafo de "La marca en la pared", podemos leer la descripción de las multiplicidades observables en la mancha:

Más bien para mi alivio, la visión de la marca interrumpió la fantasía, porque es una fantasía antigua, una fantasía automática, hecha tal vez de niño. La marca del dedo del pie era una pequeña marca redonda, negra sobre la pared blanca, a unos quince o veinte centímetros por encima de la repisa de la chimenea. (CSF, 83)

Más adelante, la escritora realiza una intromisión narrativa evidente que muestra el innegable ingrediente psicológico personal presente en esta descripción: " Con qué facilidad nadan nuestros pensamientos sobre el nuevo objeto... ". A partir de aquí, se sucede una concatenación de ideas, como si se trataran de "átomos de pensamiento", que ocupa el segundo párrafo. Desde un punto de vista filosófico, Russell opina que este tipo de "mirfadas de impresiones", en palabras de Woolf, se originan por el hecho de que, en casi todos los lugares, al mismo tiempo ocurren un gran número de "sucesos" que se superponen unos a otros sin perder la conexión con el hecho que los ha originado.

Evidentemente, un tipo de descripción literaria de esta naturaleza obliga a la escritora a plantearse la "dirección" en que se realiza la reflexión descriptiva, y esa dirección, en un contexto empirista como el que Woolf experimenta desde sus primeras obras, no puede ser otra que la que nace del fenómeno y se dirige a la mente. En la más pura tradición empirista inglesa de Locke o Hume, quienes nos hablan de sensaciones e ideas, Woolf partirá de lo fenoménico y objetivo, para llegar a lo psicológico y subjetivo. Así, la escritora sigue el siguiente proceso:

1-Sensación inicial: descripción de la marca en la pared

2-Recopilación de las numerosas imágenes en esa primera sensación que, de momento, pertenecen al mundo externo.

3- Indagación por el origen de la marca: del fenómeno pasa a la pregunta por la causa de este: "No estoy segura de ello, no creo que fuera hecho por un clavo después de todo" y a la vez supone ciertas causas: "No sé qué. Y, sin embargo, la marca en la pared no es un agujero en absoluto" (CSF 83).

4- A partir de la "lluvia de ideas" resultante, la escritora se erige en intérprete subjetiva de lo percibido: "Quiero hundirme más y más lejos de la superficie, con sus hechos separados, para estabilizarme". (CSF, 83).

Esta profundización reflexiva en el objeto percibido que, progresivamente, abandona la descripción objetiva para internarse en el ámbito de lo subjetivo, nos hace pensar en los postulados analíticos de Moore y Russell. El primero se dirige al análisis directo de las premisas cuyo sentido y verdad trata de investigar, pues considera que una proposición no se compone de palabras, ni incluso de pensamientos, sino de conceptos¹⁹. Después de este análisis, Moore se centra en la verdad o falsedad de las proposiciones. Russell quizá se acerca más al análisis al que se refiere Woolf. Este filósofo utiliza el método lógico que se basa en la depuración de las proposiciones hasta llegar al átomo lógico. Si releyéramos de nuevo las frases escogidas, podríamos decir que Woolf quiere profundizar y alejarse de la apariencia de las palabras, por un lado, y de las apariencias de los objetos, por el otro. Y una vez alejada, hundirse profundamente hasta llegar al átomo lógico, por un lado, y por el otro, a la sensación que es la experiencia del mundo real.

En este alejamiento de la superficie, observable y observada, Woolf se encuentra con un problema que no es otro que la diferencia entre original e imagen provocada por el elemento que entorpece la visión:

Es curioso cómo se protege instintivamente la imagen de uno mismo de la idolatría o de cualquier otra manipulación que pudiera hacerla ridícula, o demasiado distinta del original como para seguir creyendo en ella. ¿O no es tan curioso después de todo? Es una manera de gran importancia. Supongamos que el espejo se rompe, la imagen desaparece, y la figura romántica con el verde de la profundidad del bosque ali a su alrededor ya no existe. (CE, 125)

¹⁹ El tipo de análisis efectuado por Moore tiene dos pasos: uno primero cuya función es conocer qué significa cada una de las proposiciones empleadas; y un segundo paso que consiste en establecer el análisis correcto de su significación. El primer paso concierne al significado exacto de las proposiciones empleadas, a la exigencia de claridad de los enunciados, ideas o cuestiones planteadas por los filósofos; el segundo se refiere a su verdad, a conocer si las proposiciones afirmadas son verdaderas o falsas.

El elemento entorpecedor de la visión obliga a que la imagen se desplace del campo de visión que, en un principio, es el de la propia imagen original. Como deslizamiento hacia el plano de la subjetividad, la descripción de Woolf termina por imaginar un mundo que no es bueno para vivir y en el que los escritores no prestarán atención a la descripción de la realidad, a la vez que se pregunta: "¿Qué toma ahora el lugar de esas cosas que me pregunto, esas cosas estándar reales?" (CE, 128).

Posiblemente la respuesta a esta pregunta la encontraríamos en Moore, cuando habla de la posibilidad de que los objetos que percibimos sean productos de la imaginación. Además, indica el pensador, la percepción de un solo observador no es real, a menos que alguien más haya tenido acceso al mismo objeto, con lo cual nos sería posible hablar de "generalizaciones", (CE, 115) y con ello, una validación de la realidad observada.

Otro punto a tener en cuenta es la terminología que Woolf emplea para describir los hechos y funciones psicológicas que intervienen en la aprehensión de los objetos de la realidad. La escritora no utiliza la palabra "imaginación", sino "fantasmal", en este caso, como vocablo contrapuesto a lo que significan las "cosas reales". En este sentido, por sorprendente que parezca, Woolf está empleando una terminología de carácter aristotélico, puesto que la palabra fantasma, en dicha teoría filosófica, es el término técnico que se utiliza para denominar el conjunto de datos originados por la sensación, y que se almacenan en el alma de forma ambigua e indefinida antes de que sobre ellos actúe la luz clarificadora del Entendimiento Agente, que será el que producirá el concepto exacto y acabado correspondiente a la realidad observada²⁰. Así, bajo esta luz, podemos entender lo que nos dice Woolf: "Y los manteles no eran del todo reales, eran de hecho medio fantasmas" (CE, 145).

Por otra parte, podemos poner esta pareja de conceptos, "cosa real/fantasmal", en relación con lo que los filósofos analíticos identifican con las ideas de "sensaciones/imágenes". Así, para Russell, las sensaciones tienen una relación privilegiada con el cuerpo desde el momento en que una imagen se distingue de una sensación, no porque aquélla sea menos real que ésta, sino por las causas que una y otra pueden tener: "Las sensaciones llegan a través de los órganos de los sentidos, mientras que las imágenes no" (1996: 149).

Así, Russell parece verse atrapado en una contradicción al mantener, por un lado, que los cuerpos se crean mediante sensaciones, y por otro, que los cuerpos son los que nos permiten distinguir las sensaciones de las imágenes, que sin la primera construcción del cuerpo permanecerían indistinguibles. La correspondencia entre *sensation* y *real things* aparecía ya claramente en la novela

²⁰ Hay que resaltar los altos conocimientos que poseía Woolf sobre filosofía de todas las épocas ya que su padre, el filósofo victoriano Leslie Stephen, poseía una extensa biblioteca que su hija Virginia leyó con notable avidez.

de Woolf *Mrs Dalloway*, cuando leemos cómo para Septimus la sensación constituye su cuerpo y su mundo. Septimus también experimenta sensaciones del cuerpo correspondientes a su desmembración, a pesar de que no sufrió ninguna herida en la guerra. Así, por ejemplo, su mano es el símbolo de su sensación: "Su mano yacía aquí, en el respaldo del sofá, como había visto su mano yacer cuando se bañaba, flotando, en la cima de las olas" (D, 139). Septimus y su enfermedad pueden reflejar el monismo neutral que antes hemos mencionado, en el que el mundo y él mismo son el centro de la sensación, de la realidad, para Septimus en *Mrs. Dalloway*: "Científicamente hablando, la carne se derritió del mundo. En su cuerpo macerado sólo quedaron las fibras nerviosas" (68).

Podemos resumir lo dicho hasta ahora sobre la aprehensión del mundo en Woolf. En perfecta concordancia con los presupuestos filosóficos de Bloomsbury, la autora acepta que el mundo percibido tiene dos ámbitos claramente diferenciados: el referido a las sensaciones y el que tiene que ver con las cosas reales mismas. Ahora bien, para toda filosofía de carácter empirista, como es la que nos ocupa, siempre persiste la cuestión de la realidad misma del mundo externo, y de ella se hace eco la escritora. Así, en "La marca en la pared" se manifiesta dicho dilema epistemológico al final del relato, cuando por fin se da con la cuestión fundamental: ¿qué es lo que hay en la pared? Sin embargo, este final no constituye una solución, sino que suscita un problema nuevo, porque quien se da cuenta de lo que en realidad es la marca en la pared no será la misma persona "Yo" que ha narrado, sino que se trata de otro observador:

Alguien se me acerca y me dice: "Voy a comprar un periódico".

"¿Sí?"

Aunque no es bueno comprar periódicos Nunca pasa nada. ¡Maldita sea esta guerra! ¡Maldita sea esta guerra! ... Todo igual, no veo por qué debemos tener un caracol en nuestra pared.'

¡Ah, la marca en la pared! Era un caracol. (89)

En cierto modo, este final: "Era un caracol", encierra un simbolismo. La línea espiral que el caracol lleva en su concha remite al proceso circular del razonamiento seguido para desentrañar el significado de la marca en la pared. El observador no ha hecho otra cosa que dar vueltas sobre una misma idea, de forma constante y lenta, lentitud que también viene significada por la palabra "caracol". En esa circularidad reside también, en cierto modo, un proceso de duda continua, pues en realidad no sabemos si es o no es un caracol lo que hay en la pared.

Por otra parte, el hecho de que, en realidad, hayan sido dos observadores los que han reflexionado sobre la mancha, vendría a confirmar la afirmación de Moore que páginas atrás hemos mencionado acerca de que la observación de una persona debe ser corroborada por otra para que pueda producirse una generalización. Sin embargo, Woolf, se aparta del filósofo en lo tocante a la verificación de lo observado. Como sabemos, Moore defiende, para la comprobación de la existencia real de los objetos percibidos, la prueba del "sensus data"²¹.

4.3. La existencia de los objetos no percibidos

Moore, en su artículo "The Conception of Reality" (1917), define los conceptos de existencia y realidad como conceptos equivalentes, e impugna la afirmación de Bradley de que el tiempo es irreal. Ciertamente, observa Moore, el Tiempo con mayúscula parece ser una entidad muy abstracta e irreal en tanto en cuanto no se percibe como un objeto externo. Pero si lo pensamos detenidamente, sigue Moore, está claro que nada sucede antes o después de algo; no es cierto nunca que algo sea pasado, ni es cierto que algo vaya a suceder en el futuro; ni tampoco es cierto que algo esté sucediendo ahora, y así sucesivamente. Como conclusión, hemos de admitir, pues, la existencia del tiempo, aunque no lo podamos ver. Esta solución que Moore da a la percepción del tiempo no es válida para la inmensa cantidad de objetos que existen sin que los podamos ver, por razones obvias de distancia. Así, el problema principal de Moore, en cuanto a la percepción, se convierte en la existencia real de los objetos que no percibimos, pero que puede que existan, o, como dice él mismo "lo no percibido probablemente también existe"²²

Woolf coincide con Moore en los aspectos básicos de su planteamiento, pues acepta el hecho de que puede que existan los objetos que no vemos, aunque lo hace con ciertos matices. En su novela *To the Lighthouse*, la escritora dedica gran parte del capítulo "El tiempo pasa" a describir una casa que nadie está observando

²¹ En esta prueba, Moore probó la existencia de dos manos humanas. Frente a su auditorio levantó primero la mano derecha diciendo aquí tienen una mano y luego levantó la mano izquierda. Al hacerlo, Moore estaba probando la existencia de cosas externas mediante la observación directa.

²² Para Moore las cosas materiales continúan existiendo aún cuando no se den actos de conciencia en general. Añade que todos esos actos de conciencia "van adheridos" a algunos cuerpos. Pero hay una vasta mayoría de objetos materiales a los que no van "adheridos" actos de conciencia. De aquí se deduce que los actos de conciencia, como los colores, no existen sino en cuanto inherentes al cuerpo material de hombres y animales.

directamente: "La casa quedó abandonada; la casa estaba vacía. Quedó como una concha en un monte de arena para llenarse de granos secos de sal ahora que la vida la había abandonado" (149). Es interesante observar que la escritora describe la casa por medio de los recuerdos del personaje de Lily Briscoe, la pintora. Es gracias a esta utilización de una pintora que las imágenes tengan un mayor protagonismo sobre las palabras. Esto nos indica que Woolf es consciente de la imprecisión de las palabras para expresar la emoción, la esencia del ser humano, y sobre todo las percepciones que van mas allá del tiempo. Cuando las palabras fallan, como en este caso, ella y sus personajes frecuentemente recurren a las imágenes visuales para definirse y crear el mundo que les rodea.

Ante la existencia de los objetos no percibidos, podría decirse que Woolf recurre a la memoria, a las sensaciones pasadas, que a fin de cuentas es lo que en un principio crea los objetos. Podemos añadir que estos objetos se perciben por los ojos de la mente, o lo que es lo mismo, y en sentido metafórico, el espejo del mundo: "En esos espejos, las mentes de los hombres, en esos estanques de agua inquieta, en los que las nubes por siempre giran y las sombras se forjan" (TL, 144).

Estas percepciones del ojo de la mente tienen el poder de parar el tiempo, de convertirse en pinturas, revelando así la permanencia en medio del cambio, y la calma en medio de la confusión. Todos esos silenciosos espacios exteriores, en la obra de Woolf, siempre son metáforas de espacios interiores dominados por el enorme ojo de la mente. Podemos decir entonces que los pensamientos son la base principal de la realidad que nos rodea: "Nada existe fuera de nosotros excepto un estado mental" (D, 62).

De la misma forma, según la teoría monista de Russell, los pensamientos forman parte del mundo lo mismo que las sillas y las mesas. Se trata de entidades metafísicas, puesto que no se dan empíricamente como datos ordinarios en el momento, aunque sea en el pasado. Pero como partimos de la base de que los objetos son apariencias, y de que los sentidos lo son todo, estamos equiparando los objetos reales y los pensamientos bajo un mismo plano de existencia. Para Russell, la distinción entre lo uno y lo otro sólo se reduce por entero a una cuestión de ordenación en un contexto. Sólo difieren en cuanto que, según una determinada cosa se incluya en uno u otro contexto, será objeto de estudio por parte de la psicología o de la física. En el fondo, concluye Russell, la misma entidad será a la vez miembro de las representaciones física y mental.

Para Moore, este aspecto del conocimiento es parte de las llamadas realidades intemporales o universales. Moore también llama Metafísica al estudio de estas entidades, objetos o cualidades no naturales, que no obstante forman parte de la constitución del Universo. El problema que se crea a partir de la existencia de los pensamientos es la duda sobre la existencia real, no del pensamiento en sí, sino del objeto de este. Para Moore, el hecho de pensar no implica que la idea sea real, y por ello el filósofo rebatió a Bradley cuando éste dijo que el sólo hecho de pensar en

algo nos dice que existe. Moore contestó diciendo que podemos pensar en un Unicornio, y no por ello creer en su existencia real.

En este sentido, Woolf se muestra acorde con la reflexión de Moore cuando, en su relato "El vestido nuevo", el personaje de Mabel acude a una fiesta con un vestido amarillo. Ella se imagina cómo los invitados a la misma la perciben y viceversa, de una manera que no se corresponde con la realidad, como se puede leer en el relato:

Se veía a sí misma así: era una mosca, pero las demás eran libélulas, moscas de la miel, bellos insectos que danzaban, revoloteaban, rozaban, mientras ella sola se arrastraba fuera del platillo. (CSF, 171)

En este fragmento leemos las percepciones de Mabel contadas por una tercera persona, el narrador. Esto nos indica que, a nivel de ficción, para el narrador omnipresente es posible percibir las percepciones y los pensamientos de otros, pero, ¿es esto posible también entre los personajes? La respuesta de Moore sería que no podemos conocer las percepciones, sentimientos o pensamientos de otros. El vacío creado por este hecho se cubre suficientemente por la técnica narrativa que usa Woolf, gracias a la cual nosotros, como lectores, y a la vez como receptores de su mundo ficticio, observamos a los personajes desde fuera y desde dentro de cada una de sus mentes.

A este respecto, otro de los matices que añade Woolf al hecho de que las cosas que no vemos probablemente también existen, reside en la última frase del capítulo "El tiempo pasa": "Sus ojos se abrieron de par en par. Aquí estaba de nuevo, pensó, sentada en la cama. Despierta". (TL, 155). Frase que nos confunde, ya que podemos poseer diferentes variables en cuanto a la existencia real de la percepción:

1- la casa se percibe como vacía, luego solamente el narrador omnisciente la observa.

2- puede ser que los recuerdos, como habíamos apuntado antes, creen los objetos, de tal manera que estos no han de existir necesariamente.

3- también puede suceder que todo sea un sueño en el que los recuerdos y las percepciones, junto con los objetos, encuentran su lugar.

Si consideramos estas tres posibilidades, podemos pensar que no sólo la mente existe antes que el objeto, sino que además puede que todo sea un sueño o una visión. De esta manera, Woolf invalida incluso la existencia real de las percepciones, aunque es interesante destacar que, incluso declarando que las percepciones no son reales, y que todo el mundo está creado en base a visiones y sueños, Russell afirma que los sueños adquieren la denominación de reales.

4.4. ¿Qué es real?

Tras haber examinado con detalle las diferentes opciones que Woolf acoge en su obra referidas al tema de la verdad y la realidad del mundo y los seres, podemos hacer algunas puntualizaciones finales a modo de conclusión. En su tratamiento literario y teórico de la realidad, Woolf es consciente de que está tratando una cuestión eminentemente filosófica, que comparten, como hemos visto, en medida variable, los filósofos del grupo de Bloomsbury, como Moore y Russell. La escritora sabe que la tarea sobre la que se ha detenido a reflexionar es sumamente espinosa y, en este sentido, conoce perfectamente el peligro de deslizamientos conceptuales que se esconde detrás de la realidad de las cosas y los seres. Así, afirma en su diario que, tras escribir su novela *Orlando*, aprendió " cómo mantener a raya las realidades" (136). Hay que tener en cuenta que aquí Woolf está hablando de realidades y no de Realidad, de manera que las palabras aparecen íntimamente ligadas a la denominación de las primeras, y no de la segunda, y que el peligro reside en la múltiple denominación, y no en la única y singular idea metafísica de lo universal totalizador.

Como escritora que mantenía habituales discusiones teóricas con los representantes de la filosofía analítica, Woolf enuncia una proposición que podrían suscribir sin ningún recelo un Russell o un Wittgenstein: "Las palabras filosóficas, si uno no ha sido educado en una universidad son propensas a jugarle a cualquiera en falso" (*A Room of One's Own*, 58). Su especial relación filosófica con Moore otorga también a Woolf la capacidad de llegar al fondo de las cuestiones, sabiendo que la palabra en manos de los no educados filosóficamente, a lo mejor los escritores y posiblemente ella misma, puede ser un arma de doble filo, aunque precisamente por carecer de formación académica específica, el literato pueda utilizar ese doble valor en forma de metáforas o símbolos.

La novela *A Room of One's Own* viene a ser un comentario del previamente escrito *Orlando*, de la misma forma que en *Three Guineas* comenta a *The Years*. En *A Room of One's Own*, la escritora se pregunta: "¿qué se entiende por realidad?" (165), para contestar a continuación que la misma puede aparecer como "muy errática, muy poco fiable", y que, como tal, cabe buscar la realidad entre las cosas más dispares del mundo y de la vida cotidiana como, por ejemplo, en un camino polvoriento, en un trozo de periódico tirado en el suelo, o un narciso bajo el sol.

Además, la aprehensión de la realidad es algo que aparece de inmediato sin que haya un intento voluntario por buscarla:

Ilumina a un grupo en una sala y señala algún dicho casual. Sobrecoge al que camina a casa bajo las estrellas y hace que el mundo silencioso sea más real que el mundo de la palabra, y luego vuelve a aparecer en un ómnibus en el alboroto de Picadilly. (RO, 68)

En otros casos, la realidad apunta a verdades más altas, y como si de una Idea platónica se tratase, Woolf encamina su búsqueda "en formas demasiado lejanas para que podamos discernir cuál es su naturaleza" (RO 166). Como Platón, Woolf afirma que, una vez que se ha encontrado tal tipo de realidad en su concepción totalizadora y universal, ese conocimiento se hace fijo y permanente, y eso es lo que "queda encima cuando la piel del día se ha echado al seto; eso es lo que queda del tiempo pasado y de nuestros amores y odios" (RO, 165-66).

En todo ello, Woolf se manifiesta como una pensadora totalmente de acuerdo con los postulados filosóficos de Moore, que en su *Principia Ethica* dice que la captación intelectual de la realidad se realiza a través de la "exaltación de momentos compartidos y recordados de perspicacia e iluminación", si bien en *Orlando* la escritora no dudará en ofrecer una visión distorsionada de aquellos postulados. Así, la metamorfosis y la inmortalidad de Orlando permiten a la autora definir una imposible variedad de estados de conciencia. En *Orlando*, también, dichos estados de conciencia se manifiestan en diferentes estados, y la identidad depende de una autoconciencia que, paradójicamente, ejerce su función controladora cuando se está inconsciente.

5. LA DIMENSIÓN FILOSÓFICO EXISTENCIAL²³

Hasta ahora hemos podido ver el proceso de percepción que Woolf lleva a cabo a partir de los datos del mundo externo. Pero la escritora, en su proceso creativo, no se centra en la sola observación de los colores, espacios y elementos de la naturaleza, sino que parece proseguir su percepción hacia terrenos un poco más abstractos, como son la existencia y el orden temporal.

Esta exploración de la realidad desde otros puntos de vista que podríamos denominar subjetivos se basa en la creencia de la escritora de que la realidad y existencia son un producto de la mente que nace de las experiencias sensibles. De este modo, es lógico pensar que tendremos que acercarnos al origen mismo de la realidad, o sea la mente, para concebir el mundo al completo. Por ello, dicha visión de la existencia se convierte en una auto experiencia de esta.

Hay que tener en cuenta que en todo proceso perceptivo el sujeto que percibe también se constituye en objeto percibido²⁴. Este desdoblamiento se reduce a un autoconocimiento que en Woolf queda claramente expuesto en su técnica narrativa. La obra que, en mi opinión, ahonda más profundamente y así de manera monotemática en la auto experiencia de la existencia es su novela *The Waves*. En la misma, Woolf procede a una representación del mundo desde las sensaciones y las voces de seis personajes de los que nunca se nos da una descripción lo suficientemente detallada como para que podamos hacer de ellos una idea clara y definida. A través del soliloquio de estas voces podríamos elaborar la hipótesis de que Woolf está unificando los sistemas de análisis planteados por Moore y Russell.

Como sabemos, ambos sistemas evidencian la imposibilidad de abarcar la totalidad del existente en un sólo acto de conocimiento y, por lo tanto, la imposibilidad de expresar esa totalidad. En cieno modo, esa imposibilidad se traduce, en el acto literario, en un intento de ofrecer visiones parciales

²³ El existencialismo o filosofía existencial designa la corriente filosófica y cultural que asume como tema central el filosofar la existencia. Esta ideología nacida después de la Segunda Guerra Mundial tiende a resolver el problema del ser en el existir. Para el pensamiento existencial el hombre es la realidad misma, la única realidad.

²⁴ La ontología construida en esta dirección trata de captar el sentido del ser mediante un método fenomenológico. Este método se traduce en una serie de experiencias emocionales que representan los grandes temas de la literatura existencial: la angustia, la autenticidad, la libertad, el compromiso, el proyecto, el hacerse a sí mismo, la soledad existencial, el estar en el mundo, el estar abocado a la muerte y a la nada.

fragmentadas de la realidad apareciendo, a su vez, cargadas con una tendencia a reflexionar sobre el hecho de la existencia²⁵.

Aunque sólo sea por establecer un paralelismo literario, deberíamos tener en cuenta que en la década de los años treinta en la que Woolf escribe *The Waves*, *The Years*, y *Three Guineas* entre otras, aparece la visión literaria de la existencia cargada de angustia en la obra de Jean Paul Sartre *La nausée* de 1932. En esta fecha se inaugura en la literatura continental una corriente de influencia del existencialismo filosófico en la creación literaria.

Como sabemos la pretensión que Woolf tenía en los relatos anteriores a *The Waves* era la de representar la totalidad de la realidad de forma circular y absoluta. Posiblemente, ese intento dio como resultado una perspectiva literaria algo reducida. En el caso de *The Waves* sucede algo totalmente opuesto, pues, en este caso, el todo parece formar parte de una existencia particular. Dicha novela parece ser la culminación de un proceso que comenzó diez años antes cuando la escritora se refirió al "envoltura semitransparente de conciencia", lo que conviene al relato en el vivo ejemplo de una profecía que la propia Woolf manifestó al referirse al futuro de la novela en su artículo "El estrecho puente del arte":

Dará, como hace la poesía, el esquema más que el detalle. Hará poco uso del maravilloso poder de registro de los hechos. Tendrá poco que ver con la novela sociológica de ambiente. Con estas limitaciones, expresará los sentimientos y las ideas de los personajes de forma cercana y vívida, pero desde un ángulo diferente. Se asemejará a la poesía en que no sólo dará principalmente las relaciones de las personas entre sí y sus actividades en común, como ha hecho hasta ahora la novela, sino que dará la relación de la mente con las ideas generales y su soliloquio en soledad. (CE, 224-225)

Estos propósitos se cumplen en la forma de seis conciencias que soliloquian y se preocupan en diferentes partes de su vida por su realidad externa e interna. Al mismo tiempo, las seis conciencias no sólo se preocupan del grupo sino también de la entidad individual. Teniendo esto en cuenta, podríamos hablar de un realismo externo y un realismo interno. El externo se manifestaría en el dualismo de la conciencia y de la realidad externa. La representación de dicho dualismo se encuentra por un lado en los soliloquios, y por el otro en las descripciones del mar, en las que la conciencia humana se enfrenta a su inevitable existencia limitada por la naturaleza. El realismo interno se encuentra sumergido en la propia novela y su propio fin es la demostración más clara de la conciencia de las seis voces. La

²⁵ Según Kierkegaard, precursor del existencialismo, existir es ser individuo, lo abstracto no existe, y el existencialismo es la única "ciencia" capaz de englobar al ser humano y sus circunstancias.

brevidad de la vida, que relaciona la obra con el existencialismo, se ve simbolizada por el sol que sale y se pone a lo largo de los preludios que representa la duración de las seis vidas²⁶. Como opuesta a la vida y tal vez como continuación de esta al mismo tiempo, la muerte aparece en Hampton Court cuando en la cena los personajes comparten la momentánea experiencia de la extinción y Louis dice: "Nuestras gotas separadas se disuelven; estamos extintos, perdidos en los abismos del tiempo, en la oscuridad" (W, 76), y a la vez el tiempo les convierte en una sola conciencia.

Hemos de atenernos al hecho de que Woolf identifica la existencia con la conciencia ya que parte de la base de que el Yo se recobra a sí mismo por la conciencia o dicho con otras palabras, el Yo alcanza en la conciencia de Yo su forma, mientras experimentamos su realidad plena. En esta novela no hay capítulos, y tan sólo escuchamos la cadencia ininterrumpida de seis voces, mentes y sensaciones, mientras presencias la duración de un día. La unión de todas ellas se ve marcada por el tiempo, la muerte, el caos y, en resumen, por la vida, todos ellos elementos existencialistas que voy a estudiar con algún detenimiento. El hecho de que el existencialismo haya llegado a desempeñar un papel destacado en la expresión literaria de nuestro tiempo tiene su explicación, indudablemente, en la índole misma de la doctrina filosófica. En un intento de definir la filosofía existencialista podríamos llegar a concluir que es un conjunto de doctrinas que tienen por objeto el análisis y la descripción de la existencia concreta. Para el existencialismo, la existencia humana no se sustenta en un principio intemporal y eterno, sino que consiste en un devenir y perpetuo hacerse en el tiempo. La expresión de estas ideas no puede hacerse mediante el lenguaje de la abstracción, ya que hace del sujeto existente su punto de partida, y por tanto se han de utilizar unos métodos y estilo que se aproximen a los de la biografía, novela o drama.

Así, la filosofía existencialista ha dado cabida dentro de su problemática a la expresión literaria. En esta aproximación de las fronteras de la filosofía y de la literatura, lo primordial no es verter en el plano literario verdades establecidas por el filósofo, sino manifestar un aspecto de la experiencia que no puede expresarse de otra manera. Este hecho se ha dado de manera indudable en los más importantes novelistas de nuestro siglo, y creemos que Woolf también puede ser leída a la luz de ese lenguaje existencial. La existencia, concebida como libertad, es una radical contingencia que fluctúa entre la posibilidad de ser y de no ser. Diferente a todos los seres del universo, el hombre es el único que tiene que actualizar su existir en un proceso constante y dinámico de auto creación. De ahí

²⁶ El existente es el hombre viviente, que dirige su atención sobre el hecho de que existe y que vive sus problemas existenciales. Así, la existencia humana es un devenir en el tiempo.

que la angustia sea un concepto fundamental en todo el existencialismo²⁷. Esto es lo que los seis niños sienten al comienzo de *The Waves*, cuando se ven obligados a separarse para ir al colegio. En esta situación, la soledad marca su existencia: "Estoy solo" (4, 6) y es esta misma soledad la que les empuja a atarse a la tierra: "Mis raíces se hunden en las profundidades del mundo" (4). Este deseo de no perderse lleva a Rhoda a separarse del mundo que considera en orden como un reloj: "Hay un orden en este mundo, el reloj hace tictac, el mundo está entero y yo estoy fuera de él" (11). En la escuela comienzan a cuestionarse el peso de su existencia, especialmente Rhoda, y entonces aparece la angustia. Este sentimiento impide su disolución en lo general y colectivo y demanda de cada existente que asuma su humanidad no como un objeto, sino como una tarea a realizar: La angustia se relaciona así con el problema de la autenticidad de la existencia y su posible enajenación. Para Kierkegaard esto puede ocurrir por disolución de la personalidad en lo infinito, a través de la fragmentación o el distanciamiento. En esta enajenación Rhoda se niega a sí misma, su cara y su imagen, y por tanto toda su existencia:

Esa es mi cara, en el espejo detrás del hombro de Susan, esa cara es mi cara. Pero me agacharé detrás para esconderla porque no estoy aquí. No tengo cara. Otras personas tienen caras; Susan y Jinny tienen caras; están aquí. (5)

La experiencia psicológica que sufre Rhoda en este texto se basa en una forma de enajenación en la que el yo surge como imagen del otro. Así, su existencia ha sido reemplazada por la existencia de los otros. Este proceso de alienación provoca a su vez que Rhoda busque en otros una identidad a través de la imitación de unos modelos²⁸. Este proceso se extiende también a las otras voces. En el tercer preludio, cuando se encuentran en la universidad, Bernard se pregunta por las diferencias entre unos y otros: "Pero ¿cuál es la diferencia entre nosotros?" (30), cuya respuesta podría ser lo que más adelante comenta Jinny:

²⁷ Dicho concepto se haya dilucidado por Kierkegaard en su tratado *El concepto de la angustia*, según el cual, la angustia es algo distinto al miedo y a conceptos similares. Surge entonces de la condición misma de la existencia humana como ser finito y limitado.

²⁸ La cotidianidad (*Alltaglichkeit*) es el resultado del "ser-con" los otros, del vivir en común. Según Heidegger, en esta existencia, nuestro Yo se diluye y se impersonaliza. El sujeto cotidiano es la suma de todos los Yo. De esta caída y pérdida del Yo en la existencia nace la angustia (*Angst*).

Hay una gran sociedad de cuerpos y el mío se introduce: el mío ha entrado en la sala donde están las sillas doradas. Mira, todas las ventanas de las villas y sus cortinas de carpa blanca bailan; y los hombres sentados en los setos de los maizales con pañuelos azules anudados son conscientes también, como yo, del calor y del arrebato. (39)

Aunque, de nuevo, Rhoda no se siente integrada, sino más bien separada de la sociedad y con un cierto sentimiento de fracaso, como podemos entender cuando leemos: "La identidad me ha fallado" (40). En este punto se observa que, por encima de las relaciones intersubjetivas y personales, existen relaciones impersonales basadas en el intercambio económico. En este medio es dónde la sociedad urbana moderna adquiere para el novelista una apariencia monstruosa en cuanto instrumento o aparato institucional. En este sentido, la relación de Rhoda con su mundo social se convierte en un aspecto más del conflicto sujeto-objeto. El deterioro de las relaciones personales provoca la despersonalización del individuo dentro de la máquina social y su disolución en la inmensidad, como podemos leer cuando Rhoda define al ser humano de la siguiente manera: "No somos nada" (40).

En contraste con Rhoda, Bernard toma conciencia de sí mismo, no por la negación de su existencia, sino mediante la autoaceptación del individuo como un ente complejo y múltiple, consciente de todo lo que le rodea: "¿Qué soy? No soy uno y simple, sino complejo y múltiple. Soy anormalmente consciente de las circunstancias". (48). En este caso, como diría Sartre, la mirada del otro le descubre, y su mirada descubre a los otros en cuanto objetos para los otros. El Yo de Bernard adquiere una naturaleza, porque el Otro, al mirarle, le confiere un exterior, un estado de objeto, con todas las características de un en-sí. En esta relación perceptiva, Bernard se encuentra en una búsqueda apasionada del Yo, y entonces descubre una pluralidad de Yos que pugnan por poblar el vacío de la conciencia.

En el cuarto prelude, observamos cómo las seis voces se han unido en un grupo, pero con diferencias. Todos los amigos se reúnen para despedir a Percival en su viaje a la India²⁹. En este momento de la novela, Percival se convierte en la imagen del mito existencialista del Viaje que se convierte en una búsqueda del Yo o un encuentro con uno mismo. Antes de la cena, los amigos le buscan en todos los objetos, como si su conciencia se extendiese hasta tomar la forma de cualquier cosa visible:

This table, these chairs, this metal vase with its three red flowers are about to undergo an extraordinary transformation. Already the room, with its swingdoors, its

²⁹ Es curioso observar aquí que Percival es el caballero artúrico que, según la leyenda, marchó en busca del Santo Grial, pereciendo en su intento.

*tables heaped with fruit, with cold joints, wears the wavering, unreal appearance of a place where one waits expecting something to happen*³⁰. (77)

Cuando los amigos salen del restaurante, salen a la vida pública y a la sociedad, y asumen que son una parte más incrustada en un sistema. Algo más adelante, la muerte de Percival en la India les detiene. Las palabras "él cayó" (99) resuenan mientras el sol alcanza su máximo apogeo. Los seis amigos se enfrentan a la muerte en lo que bien podría ser el centro de la vida misma, o el momento en que la marea y la vida giran y empiezan a descender, según Neville. Para Bernard es el momento de detenerse y contemplar el pasado formado por "líneas y colores" (105), mientras que para Rhoda la muerte de su amigo es la prueba de que el final de la vida existe de manera brutal y destructiva:

Percival, con su muerte, me ha hecho este regalo, me ha revelado este terror, me ha dejado sufrir esta humillación, caras y caras, servidas como platos de sopa por escultores, toscos codiciosos, despreocupados; asomados a los escaparates con paquetes colgantes ojeando, cepillando, destruyéndolo todo, dejando impura hasta nuestra vispera, tocada ahora por sus sucios dedos. (105)

A partir de aquí las voces se saturan de tiempo y de recuerdos, y su finalidad será encontrar un sentido a la existencia. La actitud más corriente dentro de las tendencias existencialistas ha sido considerar la angustia ante la muerte como un sentimiento necesario que nos devuelve a la autenticidad de la existencia, frente a la condición engañosa en que vive el hombre, sumido en el anonimato de la vida cotidiana. La muerte como un hecho meramente exterior significa la perpetua aparición del azar en el seno de los proyectos del individuo³¹. No puede ser por tanto concebida como una posibilidad, sino como una aniquilación de todas las posibilidades. Podemos deducir que para Woolf la muerte está siempre del lado de lo inesperado, de lo imprevisto.

³⁰ Según Heidegger el "ser-en" expresa la relación constitutiva de este ser humano en el mundo. Esta relación existencial indica estar familiarizado, participar o estar con los objetos de modo activo. Así "ser en el mundo" se caracteriza ontológicamente como un "ser-con", en coexistencia o cohabitación con otros Yo en referencia existencial con ellos.

³¹ La muerte se presenta primero por la existencia de los otros, y por lo tanto de manera lejana: para Heidegger éste es el fin del ser, "dasein". Ante este hecho caben dos posibilidades: la tranquilidad de la distancia o la angustia que nos revela como seres arrojados al mundo para morir.

En *The Waves*, la preocupación por la muerte surge como consecuencia de la muerte del Otro, de Percival, y esto va a constituir una gran preocupación, especialmente para Rhoda, que revela la finitud del hombre, y se convierte en un amargo pesimismo hacia la vida. No obstante, el sentimiento de angustia ante la muerte ajena constituye, en la novela, el camino hacia la subjetividad, hacia la reflexión, a través del sufrimiento y del dolor intenso que produce. Por otro lado, la idea de la muerte nos convierte en una cosa, en un objeto más entre los que se desarrolla la vida a través del tiempo, ya que, junto a la idea del rápido fluir del tiempo, aparece el sentido de la irrevocabilidad del pasado, y la sensación subjetiva de la percepción temporal. En el transcurso de la vida de los personajes de *The Waves*, éstos crecen como personas separadas e individuales. Louis se ha convertido en un comerciante próspero que va siempre con su máquina de escribir y su teléfono intentando estar comunicado y enraizado al mundo, en un afán generalizador y totalizador de su propia existencia. Y así podemos leer: "Pero ahora soy compacto". En esta existencia compacta, Louis se ha alienado y ha olvidado su Yo debido a su obsesión por controlar el tiempo. Esto le ayuda a no perderse nada y a saberlo todo, como si este hecho retrasara lo inevitable. La idea de lo compacto le ayuda a evitar el malestar existencialista, experimentado ante la idea de un objeto blando. Para Sartre existe, en efecto, en esa claridad de lo viscoso que se disuelve una resistencia visible, como un rechazo del individuo que no quiere aniquilarse en el todo del ser, y al mismo tiempo una blandura llevada a su extrema consecuencia. Lo blando, como opuesto a lo compacto, es todo aquello que mejor nos enfrenta a la imagen de nuestra propia potencia destructora y sus límites.

Susan siente que el peso del mundo lo lleva ella, y ha reducido sus sentidos dedicándose a la reproducción. Su hijo es así el símbolo de la continuación de la vida. Susan se resiste a la destrucción mediante la creación de un futuro, de una imagen de sí misma proyectada hacia adelante: "Sus ojos verán cuando los míos estén cerrados"³² (113). El sueño es una constante en la vida de Susan, como si fuera un preludio de la muerte y a la vez un adormecimiento de la auto-conciencia, hasta que se ve a sí misma como a un hilo: "Duerme, te digo que duermas" (113); "Duerme"(114); "Estoy totalmente hilada a un fino hilo alrededor de la cuna" (113).

En cuanto a Jinny, se encuentra sumergida en un mundo carnal en el que sólo actúa en respuesta a estímulos eróticos. Podríamos decir que esta forma de

³² Para Sartre, en *El Ser y la Nada*, la mirada del otro no es un objeto que uno perciba entre las cosas que forman el mundo. Los ojos como objeto de percepción quedan siempre a una distancia, pero la mirada está siempre presente. Esa mirada modifica el ser y reduce la condición de objeto. En ese momento, no podemos ser objeto para nosotros mismos, pero sí para otra conciencia. Esto implica que el otro es sujeto, que está presente como sujeto en nuestra experiencia, y así experimentamos en nosotros la subjetividad del otro, y a la vez nuestra propia existencia.

expresión sexual y culto a la vida es una representación del mito existencial del Infierno, provocado por la pérdida de fe en el sistema³³. Debido a esta pérdida de su esperanza en el orden social, Jinny se ha instalado en una actitud de contemplación de la vida con la firme creencia en su derecho a la felicidad, y así leemos como se concentra en su cuerpo y lo utiliza como punto de referencia de su existencia: "Por ahora mi cuerpo, mi compañía", (116).

Tanto en el caso de Susan como en el de Jenny, el amor es la situación en la que surge la forna dual de la existencia, y se aproxima a la realización del imposible mundo común. Las dos sienten una especie de desdoblamiento que les permite contemplar su propio cuerpo y el de otro. Esto nos lleva a una aproximación a la idea sartriana del amor y del sexo, en la medida en que ambas pueden constituir un medio de superación del sentimiento de contingencia de la existencia. En el amor se sienten absolutamente necesarias para el otro, ya sea hacia un bebé o un amante, y así encuentran una justificación a su presencia en el mundo y a su existencia³⁴

Para Neville, su existencia está marcada por el tiempo cronológico mientras observa el reloj en la chimenea y dice: "el tiempo pasa" (117). Sus únicos consuelos son la lectura, ya que no ha alcanzado un amor adulto, y los recuerdos de los paseos que daba con Percival:

Leamos escritores de severidad y virtud romanas; busquemos la perfección a través de la arena. (...) Eso es lo que me consuela de la falta de muchas cosas, soy feo, soy débil, y la depravación del mundo, y la huida de la juventud y la muerte de Percival, y la amargura y el rencor y las envidias innumerables. (119)

Su único fin es la búsqueda de calor mientras burla el paso del tiempo: "busca otro, encuentra otro tú. Mientras tanto, acabemos de un golpe el tic-tac del reloj del tiempo. Acércate" (120). Esta búsqueda sin descanso es otra manera de aturdimiento a la vez que representa la creación de una meta a conseguir. La existencia en un futuro provoca en Neville la creencia de un alargamiento de la vida. La rebeldía de la que hace gala esta voz es característica de una forma de auto-engañío en la que la conciencia está angustiada por el vacío que separa su

³³ Dicho mito, que cobra vida en las obras de Faulkener, describe un mundo en el que habitan los ángeles caídos y los seres arrojados del paraíso. Es el mundo de la caída en la concupiscencia, el de la pérdida de la inocencia, es el mundo de la nada para Sartre y el de la desintegración del significado que deriva en caos.

³⁴ Para Sartre, el deseo, en este caso sexual, por parte de Jenny, es conciencia. El ser que desea es la conciencia que se hace cuerpo y que existe además en el otro, o dicho con otras palabras más cercanas a Woolf, las sensaciones crean el cuerpo y su existencia.

presente de su pasado y de su porvenir, por la distancia entre lo que se es y lo que se quiere ser, por la nada que penetra subrepticamente en la existencia y le impide alcanzar la tan ansiada plenitud del ser.

En el preludeo séptimo el tiempo se materializa y cobra forma de gota para Bernard:

Y el tiempo, dijo Bernard, deja caer su gota. La gota que se ha formado en el techo del alma cae. En el techo de mi mente el tiempo, formándose, deja caer su gota. La semana pasada, mientras me afeitaba, la gota cayó. Yo, de pie, con la maquinilla de afeitarse en la mano, me di cuenta de repente de la naturaleza meramente habitual de mi acción. (121)

En este goteo se materializa el tiempo, su paso que deriva en monotonía, en lo absurdo y en angustia. En el caso de Woolf, también debemos fijarnos en el uso de las estructuras arquitectónicas, como "tejado", ya que Bernard, que se observa desde fuera mientras se afeita, inspecciona su mente como si se tratara de una habitación vacía en la que el tiempo que gotea lentamente, pero sin descanso, resuena: "A intervalos, mi mente iba a un lugar vacío, diciendo ¿qué se ha perdido? ¿Qué se acabó?" (125).

En el preludeo octavo, que es equiparable al cuarto, ya que muestra a los amigos reunidos en Hampton Court, aparece el reencuentro como tema existencial. La idea de la vuelta al mismo lugar tiene una importante significación dentro de las ideas sartrianas. Las voces descubren el sentido verdadero de la temporalidad de su ser y, a través de la meditación en soledad, se colocan a su vez frente a la necesidad de esclarecer su existencia³⁵. El reencuentro que efectúan con el pasado es una especie de liberación, en la que la realidad del prójimo, al igual que el mundo se proyecta en una nueva luz. Es también un reconocimiento de la imposibilidad de volver a traer ese pasado, de volver a vivirlo. Pero, paradójicamente, las relaciones del pasado se fijan en sus significaciones esenciales, habiendo adquirido ese poder de repetición de lo esencial que garantiza una continuidad de destino y un momento poético de eternidad.

Susan se enorgullece de haber trabajado y de haber visto la vida y de haberla aprehendido en su totalidad. Si Susan opina que su percepción ha sido total y no parcial ("He visto la vida en bloques, sustanciales, enormes" (143)), Louis se queja de la imperfección de los sentidos y de su incapacidad para reducir las visiones a un sólo punto ("¿Cómo reducir estos deslumbramientos, estas apariciones

³⁵ La temporalidad tiene su origen en la unión de los tres momentos: presente, pasado y futuro, que Heidegger llama los tres éxtasis de la temporalidad. Las tres fases se excluyen y se implican unas en otras.

danzantes a una línea capaz de enlazarlos todos en uno", (146))? Jinny llega más lejos en su proceso de percepción, e interioriza todo lo que ve y toca llegando a la conclusión de que su " imaginación es del cuerpo", (146). Rhoda, por su parte, continúa con su falta de identidad, y la percepción que posee de los demás se basa en momentos aislados: "Percibí por vuestros abrigos y paraguas, incluso a distancia, cómo estáis embebidos en una sustancia de repetidos momentos que suceden juntos", (148).

Louis se da cuenta del paso del tiempo y de la realidad de sus vidas, hasta tal punto que se ve como una gota que se disuelve y se pierde dentro de la realidad "en los abismos del tiempo, en la oscuridad", (150). En estas meditaciones, los seis avanzan abrazados, preguntándose qué hacer para detener el paso del tiempo, y llegan la conclusión de que son una unidad, una vida: "Una vida. Ya está. Se acabó. Se ha ido", (152). Su primera reacción ante la conciencia de finitud de la existencia es la evasión, y entonces las parejas de voces desaparecen bajo los árboles, y esperando el amanecer permanecen inmóviles como árboles y en silencio: "Ni un sonido, ni un movimiento debe escapársenos", (153). Este silencio es como una sedación que lleva al adormecimiento de la conciencia, y que aleja al ser de su verdadero Yo, mientras que la idea de facilidad se coloca en el polo opuesto de la ardua lucha que ser humano debe mantener para conquistar su verdadera personalidad.

Los árboles se convierten en lo único estable para seguir viviendo, a la vez que se confunden con la noche y la naturaleza. El árbol, en este caso, se erige como símbolo del mito del Solitario tan recurrente en el existencialismo. En este momento las voces se protegen de la realidad exterior, a la vez que se separan de ella³⁶

Bernard escucha, al fondo, el paso de un río, el coro de su generación y se ve como un tronco arrastrado sin control. Para él la navegación ofrece el mejor paliativo frente a la náusea que produce la contingencia del mundo humano y finito. Aunque irónicamente estas mismas aguas se encargan de devolverle la visión de muerte y angustia a través de la fragmentación de su ser: "No puedo mantenerme firme. Soy un tronco deslizándose suavemente por alguna cascada" (157). Esta desmembración, como apunta Joanne A. Wood en su artículo "Lighthouse Bodies: The Neutral Monism of Virginia Woolf and Bertrand Russell", es característica de lo que Gertrude Stein describiría como "Lost Generation", y que se ve identificada por un proceso de desmembración y por tanto de alienación.

³⁶ La mirada, la niebla, o el muro también pueden ser símbolos de este mito. Basándose en que existe una frontera entre el ser y el no-ser, la realidad humana se evade de su propio ser; huyendo hacia el mundo de las posibilidades. Esta postura coincide con la descrita por Kierkegaard como desesperación de la infinitud, debido a la finitud.

La imaginación de dicho proceso que conlleva la experiencia de un cuerpo que no está entero, sino fragmentado e incompleto, domina las construcciones intelectuales modernistas. La industrialización, los avances tecnológicos en comunicación y viajes, los descubrimientos de Einstein y la urbanización, tuvieron importantes efectos sobre el funcionamiento del cuerpo y la estabilidad de la materia. Esta fragmentación e inestabilidad se verá reforzada más adelante por la Primera Guerra Mundial.

La tendencia existencialista en Woolf podría haber sido provocada por la situación posterior a la contienda, que agudizó su ansia de libertad interior, frente a la ausencia de libertad exterior en un ambiente que consideraba opresivo. La realidad exterior influyó en las conciencias, entrando en conflicto con la interioridad del individuo y con la libertad subjetiva.

En una novela como *The Waves*, donde es más importante la voz que el argumento, la inestable situación social de entreguerras produciría un estado de incertidumbre y de angustia que lleva a las seis voces a un incansable sondeo del Yo verdadero. En esta búsqueda angustiada del Yo se produce el recuerdo del pasado. La intensidad de este recuerdo se relaciona con el propósito de captar el Yo como destino y como realidad temporal. En este punto, la existencia de las voces tiende a vivirse en situaciones límite en las que se enfrentan, como hemos visto, al fracaso, la locura y la muerte. En el caso de Bernard, parece que la preocupación por el ser auténtico lleva consigo el análisis de conciencia y el compromiso social.

Dentro de esta forma de representación de cuerpos fragmentados, se tiende a negar la existencia del cuerpo en favor de la conciencia, y la narración modernista se ve caracterizada por una transcripción de la mente. Pero Woolf ve en esta negación del cuerpo un error y prefiere considerarlo como "una hoja de vidrio liso a través de la cual el alma se ve recta y clara" ("On being Ill", CE). Así, podemos considerar la novela *The Waves* como un proyecto narrativo en el que el cuerpo y la mente se unen por las sensaciones y cuyo objetivo es, en palabras de Woolf, saturar cada átomo. Woolf no sólo se concentra en las sensaciones corporales que describen el momento, sino que a la vez transfiere una sensación de realidad externa a los cuerpos de los árboles.

The Waves es un texto en prosa que no habla tanto del cuerpo como del cuerpo y la sensación. Esta forma narrativa refleja la construcción del cuerpo basada en las sensaciones, construcción que comparte con Russell, que, aunque mantiene que no hay oposición entre cuerpo y mente, utiliza la posición del cuerpo para definir al sujeto. El cuerpo, representado como un "faro", permite, según el monismo neutral, rehabilitar al cuerpo³⁷. Así el punto central del monismo claramente reflejado en

³⁷ A causa de esta relación entre el monismo neutral y el cuerpo, parece más que una coincidencia que esta visión de la existencia en Russell coincida con la guerra. En 1914 Russell no era monista neutral, y tras la publicación en 1924 de su libro *The*

The Waves es construir el elemento común partiendo de los cuerpos fragmentados. Woolf crea un cuerpo textual que, ayudado por el monismo posibilita una prosa que rehabilita la sensación posguerra, y a través de las sensaciones repara los cuerpos. El significado de la vida preocupa a Bernard, que se contesta a si mismo: "La vida es agradable, la vida es tolerable" (172). La rutina se hace soportable porque ha ordenado el tiempo, y el lunes va seguido del martes, y así sucesivamente. Esta monotonía anula la conciencia del devenir de la existencia, y aliena al ser en un flujo del tiempo sistematizado y enraizado en una abstracción. Esta idea provoca la globalización del ser y la pérdida de la unicidad del individuo. En este proceso enajenador sólo la muerte destruye esta unidad: "Pero ahora Percival está muerto, y Rhoda está muerta, estamos divididos; no estamos aquí" (193).

Rhoda es quizá la única voz en la que la existencia representa un choque. Permanece atenta a la naturaleza y siente que no hay escapatoria. Rhoda se siente alienada en vida, y para ella la muerte representa ser olvidada. De hecho, ser aprehendida resueltamente y para siempre como elemento fundido en una masa, no es sólo aniquilarse, sino perder la existencia personal para ser constituida con otros en existencia colectiva. Esta obsesión por la muerte lleva a Rhoda a quedar suspendida al borde del suicidio hasta que un día salta al vacío.

La idea de la auto-aniquilación se presenta, pues, en esta novela, como la solución del protagonista al absurdo de la vida. Suicidarse es, por tanto, confesar que uno ha sido superado por la vida o que no la comprende y, a la vez, el suicidio para Rhoda es una manera de poner orden en el caos de la vida y de la conciencia³⁸.

La fragmentación y disolución de su espíritu anhela una unidad, una síntesis y una armonía que sólo encuentra posible en la aniquilación de su ser. La vida de Rhoda es la vida de una sombra que se disuelve y que al final logra no sólo disolverse sino unirse a los demás. A los ojos de Woolf, Rhoda es la verdadera esencia de la vida: "En cualquier caso, la vida no es más que un proceso de sombras, y Dios sabe por qué las abrazamos con tanta impaciencia, y las vemos partir con tanta angustia, siendo sombras", (1992: 5)

Por otro lado, el hecho de que Rhoda sea una sombra es indicativo de su muerte. Como ya mencioné anteriormente, para el monismo neutral el cuerpo es un "faro", y para Woolf la luz establece una línea de unión entre el cuerpo y la sensación. De aquí que tener sensaciones se relacione directamente con la luz. Así, "arroyo" y "oscuridad" son imágenes equivalentes a la nada, al caos fuera de la

Analysis of Mind después de la contienda, su pensamiento aparece ya impregnado de esta teoría.

³⁸ Lo que en principio afecta a Rhoda es la angustia que la aísla y pone al ser ante sí mismo y descubre su "ser libre" para realizar sus posibilidades en una existencia propia y auténtica, pero en este caso, la angustia es superior a su existencia, y decide desaparecer.

sensación, a un mundo inimaginable donde no existe el espacio. Por el contrario, el cuerpo luminoso constituido por las cosas que se tocan o se ven representa el orden y la estabilidad.

Además, la sombra de Rhoda es el claro ejemplo de que se puede construir un mundo sin cuerpos, y a la vez ella misma es la contestación a la pregunta de Bernard ("¿Cómo describir un mundo visto sin un yo?" (W, 178)). Las seis voces nos ayudan a acceder, no sólo a su conciencia sino a su esencia. El sistema de sensaciones que constituyen la realidad de esta esencia crea la existencia de los personajes y la de los lectores en el momento en el que, para Woolf, la sensación de las lágrimas de Susan no sólo crea a Susan, sino también al lector. Con todo esto, Woolf no sólo recrea el drama diario de la existencia, sino que explora con su técnica narrativa, de tal manera que el texto mismo es un cuerpo por el que corre la sangre. El texto de *The Waves* en su totalidad expresa la generalidad del ser humano, una sola vida con seis voces que laten como las olas y son eternas, irónicamente, como el mar.

Como hemos visto a lo largo de toda la novela, el tiempo es una constante en la vida de las seis voces, y así lo apreciamos en el preludio octavo de *The Waves*. Así, en el relato, el movimiento de las olas temporaliza la vida de las seis voces, y por tanto su existencia. Lo decisivo para el existir radica en el olvido o desvelamiento del ser en el tiempo, y ninguna voz puede resistir el paso del tiempo si no es unida en una sola voz, en un solo libro, como se cumple en la unión de los personajes de *The Waves*.

Heidegger ve el tiempo como el que anonada al ser, como algo que lo convierte en nada, y así, las seis voces, antes después, se alienan en árboles, o en la ninfa de la fuente como Rhoda, o como Susan en una lapa pegada a la roca, Neville en unas tijeras y Jinny en una llama. En esta alienación o pérdida de la identidad existencial tiene origen el caos que inunda la novela y especialmente el preludio tercero donde leemos:

Soy consciente del flujo, del desorden, de la aniquilación y la desesperación. El círculo no se rompe, la armonía es completa. Aquí está el ritmo central; aquí el resorte principal común. Soy extranjero. Yo, que deseo sentir cerca de mí las ondas protectoras de lo ordinario, capto con la cola del ojo el lejano horizonte; soy consciente de los sombreros que se mecen arriba y abajo en perpetuo desorden. Los reduciré al orden. (60)

Dentro de esta sensación de caos, las seis voces encuentran la manera de sobrevivir al paso del tiempo, a la vez que se ven tentadas a perderse en ese gran vacío temporal. Quizá podríamos calificar a Woolf como una novelista psicológica basándonos en su intento de transcribir este aparente caos de la mente del individuo, como leemos en su artículo "Modern Fiction":

Registremos los átomos a medida que se precipitan sobre la mente en el orden en que caen, tracemos el patrón, por más desconectado e incoherente en apariencia que cada vista de incidente marque en la conciencia. (CE, I 07)

Partiendo de este texto, podemos decir que *The Waves* es la obra literaria que mejor encarna esta lucha: la conversación, la acción, la realidad tal y como la entendemos desde un punto de vista tradicional, han desaparecido. El silencio inunda las páginas y acompaña los pensamientos y sentimientos de las voces interiores. La novela no es sólo una visión de la soledad humana, sino un intento de recuperar los átomos de la mente tal cual caen, basándose en el hecho de la clara imposibilidad de acceder a la mente de otras personas.

En la novela se crea una sensación de aislamiento humano. Según Sartre, la soledad en el existencialismo puede darse por tres motivos: huida, refugio e identidad del ser. La soledad es un camino hacia la autenticidad, por eso surge en conexión con la libertad, pero al mismo tiempo es una categoría trágica de la existencia que produce el vértigo del vacío, y por eso las voces huyen de ella³⁹.

Así mismo, tienen miedo a la soledad porque en ella se vuelven hacia sí mismos y encuentran su falta o culpa⁴⁰. Este miedo les va mostrando la íntima conexión entre la soledad y la muerte, ya que, si los recuerdos no se comparten, mueren. La creación de unos personajes que son unos extraños para sí nos lleva a pensar que la conversación no tiene sentido, y por tanto la novela se convierte en una especie de parodia de la comunicación.

En su ensayo "Craftmanship", Woolf escribe: "Las palabras no sirven" (CE, 247). Aunque éstas poseen otra cualidad: su poder para decir la verdad. Dado que las palabras sobreviven a los cambios más que cualquier otra sustancia, las palabras son lo más verdadero que existe, porque tienen el poder de decir la verdad. Y esta no es otra que la inevitabilidad del paso del tiempo. Por tanto, las palabras sólo sirven como muestra de la existencia.

En su ensayo, Woolf prosigue diciendo que las palabras tienen su propia vida. Son libres, irresponsables y no viven en los diccionarios, sino en la mente, y para esto no hay mejor prueba que considerar los momentos de emoción en los que necesitamos palabras y no encontramos ninguna. Al final de su ensayo Woolf cree haber encontrado la razón por la que no hay grandes escritores y es "que negamos

³⁹Según Jaspers, en su *Filosofía de la Existencia*, no podemos llegar a ser nosotros mismos si no entramos en comunicación con otro, y no podemos entrar en comunicación con otro sin estar en soledad. Así, la existencia se hace posible en la tensión entre soledad y comunicación.

⁴⁰ No se trata de una culpa o deuda moral que hayan contraído y por la que sean deudores de nuestro ser y debe explicarse como un problema ontológico. La culpabilidad significa un fallo o un defecto que está en la raíz misma de nuestra existencia.

a las palabras su libertad". Los escritores apuntalan las palabras, sigue Woolf y pierden sus alas y mueren debido a que:

Nuestra inconsciencia es su intimidad, nuestra oscuridad es nuestra luz. Se hizo esa pausa, se dejó caer ese velo de oscuridad, para tentar a las palabras a unirse en uno de esos matrimonios rápidos que son imágenes perfectas y crean una belleza sobrecogedora. Pero nada de eso va a suceder esta noche. Los pequeños desgraciados están malhumorados, desobligados, desobedientes, mudos. ¿Qué es lo que murmuran? ¡Se acabó el tiempo! ¡Silencio! (251).

El silencio es lo que construye la existencia en *The Waves*. No hay necesidad de que se describan sus familias, ni sus apariencias. Woolf ignora sus vidas y se concentra en la vida mental de tal manera que al final del libro sabemos mucho acerca de los mundos o habitaciones mentales de los personajes, pero no sabemos, cómo viven, qué hacen o cómo llenan sus días. En su diario Woolf escribió: "Suprimiré el lugar y el tiempo exactos" a la vez que protestaba en contra de "este espantoso asunto narrativo del realista: pasar de la comida a la cena: ¡es falso, irreal y meras convenciones!". (D, III, 230, 209-10). Así, en contra del realismo, Woolf escribió *The Waves* intentando demostrar que la vida psicológica tenía una respuesta mucho más importante a los estímulos externos que lo que se había creído hasta entonces, ya que es ahí por donde las palabras fluyen libres.

6. FIN DE VIAJE

Me gustaría dedicar el último capítulo de este libro a la novela de Woolf ue lleva por título, *Fin de Viaje*, precisamente como fin del viaje que ha supuesto este libro y como obra que reúne diversos aspectos del pensamiento filosófico de la autora. En el número del periódico británico *The Guardian* de 14 de diciembre de 1904, Virginia Woolf publicó sin firma una breve crítica literaria. Sin embargo, el verdadero comienzo de su carrera literaria tiene una edad y una fecha concreta: a sus 33 años publica la novela cuyo título subraya lo que podríamos denominar la paradoja temporal y creadora de la autora: *Fin de viaje (The Voyage Out)*. Un trayecto que acaba cuando empieza y una sugerencia, destinada al lector, para leer una obra con una definida trayectoria circular en la que los temas, los personajes y los sucesos se encadenan en una serie de apariciones y desapariciones que forman la trama total del texto de Woolf.

Desde *Fin de Viaje*, en 1915, hasta febrero de 1941, fecha en la que Virginia acabó *Entre actos (Between the Acts)*, un mes antes de fallecer en las aguas del río Ouse, la crítica académica ha generado una inmensa variedad de opiniones que han tratado de indagar sobre los resultados y las motivaciones, sobre el trasfondo y las intenciones últimas de un texto que se impone como testigo del fin de una época y el comienzo de otra, sobre todo teniendo en cuenta que es la propia escritora quien menciona esa circunstancia.

En 1924, en el curso de una lectura de su ensayo que lleva por título *Mr. Bennet and Mrs. Brown*, recién publicado ese mismo año, Woolf afirmó que, en torno al mes de diciembre de 1910, la naturaleza humana había sufrido un cambio. En esta rotunda afirmación la autora inglesa trataba de manifestar una opinión, hondamente sentida, sobre los nuevos condicionantes que irrumpían en la literatura del momento: aunque la naturaleza humana no había cambiado, sí lo había hecho la percepción humana sobre la misma. La datación temporal de Virginia Woolf para señalar el nuevo rumbo literario no era arbitraria pues una serie de acontecimientos artísticos y culturales novedosos en el Reino Unido hicieron acto de presencia en aquel año. En diciembre de 1910 tuvo lugar en Londres la primera exposición de pintura postimpresionista organizada por sus amigos Roger Fry y Desmond MacCarthy. Para muchas personas interesadas en el arte, y Woolf entre ellas, aquella fue la primera ocasión de ver las obras de Cezanne, Van Gogh, Picasso y Matisse. Simultáneamente, el naturalismo literario británico también alcanzada su reconocimiento público y las teorías psicoanalíticas empezaban a tener eco en los medios de comunicación anglosajones y, evidentemente, en la literatura.

Todo este movimiento, cuyo auge polariza Virginia Woolf a finales de 1910, ponía de manifiesto un rasgo común que ella supo plasmar nítidamente en su obra: la individualidad humana como presencia constante en el terreno de una sensibilidad agudizada por factores sociales en constante cambio y transformación.

Desde un punto de vista personal, la vida de Virginia Stephen también cambió radicalmente a partir de esa fecha puesto que en agosto de 1912 contrajo matrimonio con Leonard Woolf. En inicio de su nuevo apellido es paralelo al comienzo de su dedicación a tiempo completo a la escritura. En 1913 su hermanastro Gerald Duckworth aceptó la publicación de *Voyage Out (Fin de Viaje)*, que en un principio iba a titularse *Melymbrosia*. La autora había trabajado siete años en la obra y, tras cinco borradores, entregó el texto a su editor que retrasó la publicación hasta marzo de 1915 debido a la enfermedad recurrente de Virginia ⁴¹. Una dolencia que, por otra parte, pudo verse agravada por la tensión de terminar el libro y revisarlo con demasiada intensidad, como habría de observar su esposo Leonard. Como sabemos, en adelante, la presencia de la enfermedad mental de la escritora será una constante hasta el fin de sus días. Junto a este dato eminentemente biográfico, pero decisivo en el trayecto editorial de Woolf, su relación con los integrantes del Grupo de Bloomsbury, como ya hemos visto, es una fuente de inspiración constante.

La publicación de *Fin de Viaje* coincide con el final de la tranquilidad mental de la autora. En febrero de 1915 podemos decir que Woolf cruzó la frontera que separaba una enfermedad mental a la que podía, relativamente, dominar, para pasar a un estado de locura que la llevaba a hablar sin descanso de forma incoherente, a veces durante horas, hasta que perdía el conocimiento, según relata Nicolson (2002: 68). Gran parte de ello se deja ver en un relato en el que podemos advertir gran parte de los temas que desarrollará posteriormente. El tema de la novela es premeditadamente simple y dibuja la introspección psicológica que realiza su protagonista, Rachel Vinrace, en gran medida la doble de la misma Virginia Woolf en su complejo mundo interno y en un escenario irreal y remoto como es un viaje por mar y la posterior estancia en un hotel de Sudamérica.

De forma parecida que en *Night and Day*, de 1919, *Fin de Viaje* transcurre por medio de una secuencia temporal convencional, es decir, desde un principio abierto al paisaje urbano de Londres hasta un final clausurado que encierra y delimita la acción que finaliza. O visto de otra forma, desde el momento en que Rachel se embarca hacia un mundo abierto e inesperado, hasta su muerte que tiene lugar poco después de haber descubierto el amor.

En este viaje imaginado la protagonista traba conocimiento con dos jóvenes: Terence Hewet, aspirante a escritor, y St. John Hirst, de gran arrogancia intelectual, distante y antipático, pero con un insobornable afán por encontrar. En este caso, como han puesto de manifiesto algunos críticos, podemos ver la contrafigura de uno de los componentes del Grupo de Bloomsbury del que ya hemos hablado con anterioridad y que no sería otro que G. E. Moore (Lehman, 1987: 4). Sin embargo, es importante observar que las reflexiones de Rachel en la novela no están por

⁴¹ Esta situación se explica de manera muy clara en la obra biográfica de Nigel Nicolson, hijo de Vita Sackville-West, íntima amiga de Virginia Woolf.

completo determinadas por actitudes filosóficas de la autora, aunque sea muy evidente que la obra es un pequeño tratado sobre las constantes de espacio y tiempo que nos remite a Bergson y a todo lo comentado con anterioridad en este trabajo. En lo tocante al espacio, Virginia Woolf en *Fin de Viaje* realiza una incursión por las reflexiones sobre las diferentes modalidades del espacio y, en especial, por el espacio femenino. Así, cuando Hirst dice que las mujeres son estúpidas, Hewet contesta y dice que en un tiempo pudo estar de acuerdo con esta afirmación pero que ahora ya no piensa del mismo modo, pues:

Las mujeres también tienen personalidad. Parece como si ocuparan círculos distintos. Por ejemplo, en este hotel, un círculo lo ocuparían los señores Elliot, la señorita Allan y los Thornbury; otro, la señorita Warrington, el señor Arthur Vening, el señor Perrott y Evelyn M.; luego nosotros. (107)

Lo que podemos entender es un espacio físico e imaginario en el que el espacio de las personas se sitúa dentro del espacio del hotel y ambos dentro del espacio/tiempo del viaje con una reflexión añadida en relación con la clausura e impenetrabilidad de todos ellos entre sí: “Completamente solos y nuestros esfuerzos para salir del círculo no hacen más que empeorar la situación. Damos vueltas en nuestro círculo como si fuésemos gallinas, y yo, francamente preferiría ser un pichón”, (108). Por otra parte, la imposibilidad, casi metafísica, de salir de un espacio para entrar en otro, se agudiza en cuanto esa situación se plantea desde el punto de vista del contacto entre el espacio femenino y el masculino. Así, cuando Terence Hewet y Rachel empiezan a sentirse atraídos mutuamente manifiestan su honda resistencia a una comunicación más intensa y se recluyen en sus territorios personales e intransferibles: Terence optará por seguir escribiendo su novela y Rachel por seguir apegada a su inviolable soledad, algo de lo que tenía experiencia previa y de lo que era plenamente consciente.

Entre tantas incomprendiones, Rachel había alcanzado la plenitud de su razón, si es que puede llamarse así al mundo irreal y fantástico en que vivía. Sus esfuerzos para compenetrarse con sus tías solo habían logrado herir los sentimientos de éstas. Su última conclusión fue que era mejor abandonar las pruebas y refugiarse en su propio mundo. Así fue creando un abismo, cada vez más hondo y ancho, entre ella y las que la rodeaban. Se entregaba con pasión a su afición musical, olvidándose casi completamente de todo y de todos.

Este tema del aislamiento no aparece tan claramente planteado en las obras posteriores de la autora y, en el caso de *Fin de Viaje*, sabemos que el desarrollo del mismo en la citada obra, sobre todo cuando Helen, la tía de Rachel, hace acto de presencia, de manera un tanto violenta, interponiéndose en el creciente amor de ella hacia Terence. Esta interrupción de un espacio fue reescrita numerosas veces por Woolf hasta encontrar, a su juicio, la medida justa y tolerable de las

proporciones del aislamiento y sus repercusiones personales. De esta forma, en el discurrir literario de la obra, el aislamiento espacial se transmuta en soledad anímica y, al cabo, en una reflexión donde los personajes son meras sombras relegadas a la categoría de símbolo.

Las tías de Rachel, su padre, los Hunts, Ridley, Helen, Pepper y todos los personajes que se movían a su alrededor pasaron a convertirse en símbolos sin personalidad reconocida. Según los recuerdos que le traían a la imaginación, representaban el símbolo de la edad, de la juventud, de la enfermedad, del saber o de la belleza. Los observaba como si ninguno se expresase de acuerdo con la realidad de sus pensamientos (41).

Estas reflexiones que Virginia Woolf pone en boca del personaje principal de su primera novela constituyen el germen de posteriores desarrollos especulativos que en sus obras posteriores funcionan como presencias obsesivas constantes. En *Fin de Viaje*, los personajes existen con plena realidad dentro de habitaciones, edificios o medios de transporte y, al mismo tiempo, esos espacios cobran realidad en el espacio subjetivo de cada personaje. Interiormente, Rachel era deliciosamente expansiva y se compenetraba con todo y con todos. Con el espíritu del buque en alta mar, con el Opus 112 de Beethoven y hasta con el desgraciado de William Cooper. Su fantasía parecía hecha de una materia esponjosa que se inclinase a besar el mar, se elevase, y volviese a besarlo, (42).

Todo ello nos inclina a describir la trama de *Fin de Viaje* como un cuadro en el que Woolf utiliza imágenes para escribir y, asimismo, la escritura le ofrece metáforas para pintar, espacios sobre el papel, de tal manera que cada uno de los espacios, a su vez, muestra nuevas metáforas y posibles interpretaciones. En el límite de la interpretación de la obra, podemos decir que las habitaciones y los paisajes en ella descritos se caracterizan por grados de voces y los personajes tienen en su interior habitaciones, casas y paisajes. Como ella misma escribió en su diario: “a mi me gusta pasar de una habitación iluminada a otra, como en mi cerebro; habitaciones iluminadas, y los muros en el campo son los pasillos” (*Diary of Virginia Woolf*, 1924: II, 310).

Woolf utiliza los paisajes interiores y exteriores para crear analogías con los personajes y de esta manera conseguir que los estados mentales sean tan palpables como las puertas de la verdad a menudo incómoda. En *Fin de Viaje* Rachel adquiere una visión de las cosas que “le disgusta enormemente. Iglesias, políticos, incomprendiones y grandes impostores (...). Entre tanto el latido de su pulso daba prueba de todo lo que interiormente sentía” (233). Incluso cuando ya estaba muy enferma, la protagonista entra y sale de las mentes de la gente que le rodea logrando una especie de comunión espiritual que se ve interrumpida, dolorosamente, por las irrupciones ajenas. El “zumbido, el esfuerzo, el disgusto. Se sentía el centro de toda la vida, el mundo parecía estallar en su interior y era reprimido por el Sr. Bax, luego por Evelyn y ahora por una imposición estúpida”, (234).

A partir del capítulo XX de *Fin de Viaje*, Rachel es más Virginia Woolf que nunca o viceversa. Ha llegado el momento en el que la identificación de sus respectivos espacios mentales elabora un discurso centrado en la conciencia que Rachel/Virginia tiene de la imposibilidad de comprender el mundo y de controlarlo. Encaminadas definitivamente por la vía de la enfermedad, la única vía de escape resulta ser la asunción del papel de espectadora de un paisaje eminentemente mental que es pálido reflejo del real que tiene ante su vista:

Era incapaz de ver al mundo como una ciudad expuesta a sus pies. Lo veía todo a través de una niebla empobrecida y rojiza. Volvía la depresión que sintió todo el día sin poder evitarla. El movimiento físico era su único alivio. Buscando, ni ella misma sabía qué, se levantó, empujó hacia atrás la mesa y se dirigió a las escaleras. (...) Debido a la intensa claridad del sol, en contraste con la semioscuridad de los pasillos, el grupo se le apareció con sorprendente intensidad. Como si el polvo superficial hubiese sido borrado y quedase al descubierto tan sólo la realidad del instante. Lo miraba con una visión que destacaba en una noche muy oscura. (234).

Llegados a este punto, también podríamos afirmar con Pitt, diciendo que el tema dominante de *Fin de Viaje* es el autodescubrimiento de Rachel y, basándonos en las descripciones que la autora hace en su novela de los hombres y de las mujeres, deducir que el intento de Woolf era plasmar su visión sobre la feminidad, (Pitt, 1978:141-154). En una búsqueda de las raíces de su visión del mundo como algo sin límites y lleno de ambigüedad perceptiva, la introspección que Rachel realiza desde el punto de vista de su feminidad la conduce al definitivo enfrentamiento con el diseño masculino de esa realidad. Años después, en 1938, en su novela *Tres Guineas*, Woolf expresará su desprecio por la manipulación que ejercen los hombres al convertirse en el único recurso para sus hijas y esposas que se ven atadas económicamente a sus padres y esposos. Especialmente sensible a los condicionantes económicos que subyugan la vida de las mujeres, Woolf desarrollará más ampliamente este tema en *Las Olas*, de 1931, obra que podemos leer como culminación de un proceso que comenzó a dibujarse claramente en *Fin de Viaje*.

En *Las Olas*, el personaje de Rhoda es, de nuevo, un trasunto de Rachel de *Fin de Viaje* y, obviamente, de Virginia Woolf. La experiencia psicológica que sufre Rhoda en el texto es una forma de enajenación en la que el yo surge como imagen de del otro y este proceso de alienación provoca, a su vez, que Rhoda, como Rachel, busque en el otro una identidad a través de la imitación de unos modos de comportamiento. Aunque ambas se sienten lejos y separadas de la sociedad, con un evidente sentimiento de fracaso, las dos pueden llegar a observar, y de manera más aguda Rodha, que, por encima de las relaciones personales, existen relaciones impersonales basadas en un intercambio económico y social impuesto por el varón.

Como Woolf puntualizaba en *Tres Guineas*, no fue hasta el año 1919 cuando se

aprobó la ley que permitía a la mujer tener independencia económica. Sin embargo, esta ley llegó tarde para Rachel y así la autora de *Fin de Viaje* nos hará saber, a lo largo del texto, que ninguna mujer casada de las que aparecen en el mismo es independiente económicamente. Por otra parte, como intromisión ideológica de Woolf en el texto de la novela, para Rachel lo más detestable que puede hacer un hombre es suprimir a las mujeres desde el punto de vista económico y sexual. Como en el caso de Rhoda en *Las Olas* o Rachel *Fin de Viaje*, la sociedad urbana moderna adquiere para ellas una apariencia monstruosa en tanto que instrumento o aparato institucional y por ello, para ambas, la relación con el mundo se convierte en un aspecto más del conflicto entre el sujeto y el objeto. El deterioro de las relaciones sociales y económicas provoca la despersonalización del individuo dentro de la máquina social y su disolución en la nada. Así, la única salida que hay para Rachel y escapar ante la pérdida de su identidad es la huida a un país remoto o la muerte accidental de forma que, en *Fin de Viaje*, la tragedia de su muerte no parece tener otro propósito.

Aunque parece que Woolf no intentó hacer del personaje de Rachel el prototipo de mártir del feminismo, podemos advertir que, al menos, es el modelo de la disolución del discurso y de la palabra en un mundo que no le pertenece plenamente. En este caso, Rachel llegará a preguntarse por la validez de la palabra en el discurso amoroso que entabla con Terence y dudará de que su compromiso con él o el hecho mismo del amor pueda ser un sueño. Así como para Terence, la verdad puede comunicarse por medio de la palabra, Rachel aprende que su experiencia en la selva americana le otorga una percepción del mundo poco sólida y coherente y que las palabras que ambos emplean para describirlo se han vuelto pequeñas o débiles. A diferencia de Terence, en suma, Rachel opina que las palabras no siempre conllevan la verdad, sino que, por el contrario, la esconden o la oscurecen. En cualquier caso, es consciente de que el poder masculino tiene el resorte de la salvación de la función de la mujer en su medio social y económico. A este respecto, resultan reveladoras las opiniones de Hewit, personaje decisivo, en el texto de *Fin de Viaje* por lo que tiene de doble del filósofo G.E. Moore.

El respeto que las mujeres, incluso las mujeres cultas, sienten hacia el hombre, creo que obedece a una especie de dominio que nosotros poseemos sobre ellas semejante al que decimos poseer sobre los caballos. Se imaginan que somos tres veces más importantes de lo que somos realmente. Por este motivo siento mucho que con voto o sin él, las mujeres consigan algo. (190).

La conclusión de *Fin de Viaje* deja al lector algo así como el residuo de las actitudes de Rachel, como una colección de reflexiones que ahora, tras su desaparición se trasladan a los personajes más cercanos en su peripecia vital. En el primer caso, Evelyn que se preguntará como podría haberlo hecho Rachel y la propia Virginia Woolf; “¿Qué había hecho ella con su vida?, ¿cuál era la fantasía y

cuál la realidad? Todas aquellas declaraciones, intimidades y aventuras, ¿eran verdades?” (316). En el segundo, la contrapartida que resume la visión de Woolf sobre el hombre, en este caso encarnado en John Hewit con cuya referencia se cierra el viaje definitivamente: “Todas aquellas voces sonaban con agrado a los oídos de John, tendido y medio dormido, vivamente consciente de todo lo que le rodeaba” (324).

7. CONCLUSIÓN

A comienzos del siglo XX se pone de manifiesto, más que en ninguna otra época anterior, el fenómeno de acercamiento y relaciones entre filosofía y literatura. La base de esta conexión radica en un punto del que ambas disciplinas participan: la percepción del mundo y su descripción. Tanto la filosofía como la literatura, en su mayor parte, estudian cómo este proceso sensorial se transforma en pensamientos y de ahí, en imágenes y palabras.

Ante una obra densa, de múltiples facetas y capaz de muy variadas interpretaciones, como la de Virginia Woolf, podemos preguntarnos por el sentido que puede tener una lectura de dicha obra. Esa indagación, en sí misma, ya es una cuestión que tiene mucho que ver con la filosofía. Si, además, como hemos estudiado en el presente trabajo, la escritora tuvo una relación personal, intelectual y de intercambio fecundo de ideas con los filósofos contemporáneos, en especial Moore y Russell, la cuestión se presenta abierta a grandes posibilidades interpretativas.

Como he tratado de demostrar, muchos problemas que Woolf se plantea en su obra literaria, en sus relatos de ficción y su obra ensayística, son de índole filosófica y muy cercanos a los mismos que trataban de dilucidar los filósofos del Grupo de Bloomsbury: ¿cuál es el principio capaz de integrar pensamientos e impresiones?, ¿cómo dar forma por medio del lenguaje a un mundo que resulte coherente y comprensivo?, ¿cómo estructurar una conciencia que piensa en el molde del lenguaje? Para dar solución a estos problemas básicos, Woolf no se limita al armazón filosófico que le brindan los pensadores que elaboran las teorías analíticas. Su interés va más allá, y de ahí su contacto con figuras como MacTaggart y Whitehead.

En este sentido, podemos afirmar que Woolf construyó una teoría y una práctica literaria cercana a la filosofía analítica, en sus planteamientos básicos y que, por otra parte, no resultó impermeable a la influencia de otras filosofías contemporáneas, como el existencialismo.

El proceso introspectivo que Woolf lleva a cabo a través de muchos personajes de sus novelas hace del ser humano mismo un objeto de estudio. La observación y descripción de las sensaciones internas, de su transformación paulatina y del monólogo que el ser humano mantiene consigo mismo, vendría a ser un campo privilegiado para el estudio de las connotaciones existencialistas de la escritora. Ello, creemos, ha sido mostrado con claridad en el último capítulo de este trabajo.

En cualquier caso, mucho queda todavía por decir, y lo dicho hasta aquí pudiera servir de prólogo a esa amplia pero apasionante tarea.

8. OBRAS CITADAS

- Beauvoir, Simone de. (1946). "Littérature et Métaphysique" en *Les Temps Modernes*. Paris.
- Bell, Clive. (1957). *Old Friends*. Nueva York: Harcourt.
- Bell, Quentin. (1972). *Virginia Woolf: A Biography*. Londres: Hogarth Press.
- Bell, Quentin. (1974). *Bloomsbury*. Londres: Omega edition.
- Bennet, Joan. (1945). *Virginia Woolf*. Nueva York: Harcourt Brace.
- Chastaing, Maxime. (1951). *La Philosophie de Virginia Woolf*. Paris: Presses Universitaires de France
- Franks, Gabriel. (1969). "Virginia Woolf and the Philosophy of G.E. Moore" en *The Personalist*, vol. 50. Londres.
- Gadd, David. (1969). *The Loving Friends*. Nueva York: Harcourt.
- Hayles, Katherine. (1990). *Chaos and Bound*. Nueva York: Cornell University Press.
- Heidegger, Martin. (1971). *El ser y el tiempo*. Trad. De G. Gaos. México: Fondo de cultura económica.
- Jaspers, Karl. (1992). *Filosofía de la existencia*. Trad. de L. Rodríguez de Aranda. Madrid: Planeta.
- Johnstone, J.K. (1954). *The Bloomsbury Group*. Nueva York: Noonday Press.
- Kierkegaard, Soren. (1965). *El concepto de angustia*. Trad. De Demetrio G. Rivero. Madrid: Ed. Guadarrama.
- Keynes, Maynard. (1956). *Two Memoirs*. Nueva York: Harcourt.
- Lehman, J. (1987). *Virginia Woolf*. Londres, Thames and Hudson Ltd
- Moore, G. E. (1905). *The Nature and Reality of Objects of Perception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moore, G. E. (1974). *Philosophical Essays*. Londres: Redwood Press.
- Moore, G.E. (1992). *Some Main Problems of Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moore, G.E. (1993). *Principia Ethica*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nicolson, N. (2002). *Virginia Woolf*. Mondadori: Barcelona.
- Pacheco Costa, Verónica. (1996). "El pensamiento literario de Virginia Woolf" en *Anuario del Mediodía*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Pitt, R. (1978). "The exploration of self in Conrad's *Heart of Darkness* and Woolf's *The Voyage Out*. En *Conradiana*, vol 10 (141-154).
- Rosenbaum, S.P. (1971). *English Literature and British Philosophy*. Chicago: Chicago University Press.
- Russell, Bertrand. (1961). *History of Western Philosophy*. Londres: George Allen and Unwin Ltd.
- Russell, Bertrand. (1970). *The Analysis of Mind*. Londres: Routledge.
- Russell, Bertrand. (1973). *Complete Works*. Londres: Routledge.
- Russell, Bertrand. (1975). *The Analysis of Matter*. Londres: Routledge.
- Russell, Bertrand. (1980). *Our Knowledge of External World*. Londres: Routledge.

- Russell, Bertrand. (1996). *An Inquiry into Meaning and Truth*. Londres: Routledge.
- Ryle, G. (1958). *La revolución en la filosofía*. Madrid: Revista de Occidente.
- Sartre, Jean Paul. (1972). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada
- Sartre, Jean Paul. (1938). *La Nausée*. Paris: Gallimard.
- Whitehead, Alfred North. (1920). *The Concept of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wood, Joanne A. (1994). "Lighthouse Bodies: The Neutral Monism of Virginia Woolf and Bertrand Russell" en *English Literature History*. Nueva York: The John Hopkins University Press.
- Woolf, Leonard. (1963). *Sowing*. Nueva York: Harcourt.
- Woolf, Leonard. (1966). *Beginning Again*. Nueva York: Harcourt Brace.
- Woolf, Virginia. (1957). *Between the Acts*. Londres: Hogarth Press.
- Woolf, Virginia. (1967). *Flush: A Biography*. Nueva York: Harcourt Brace.
- Woolf, Virginia. (1968). *Collected Essays*. Londres: Hogarth Press.
- Woolf, Virginia. (1970). *The Common Reader*. Nueva York: Harcourt Press.
- Woolf, Virginia. (1974). *Paper Darts*. Ed. David Gadd. Nueva York: Harcourt Brace.
- Woolf, Virginia. (1975). *Night and Day*. Nueva York: Harcourt Brace.
- Woolf, Virginia. (1977). *The Diary of Virginia Woolf*. Ed. Anne Oliver Bell. Londres: Hogarth Press.
- Woolf, Virginia. (1985). *The Complete Short Fiction*. Ed. Susan Dick. Nueva York: Harcourt Brace.
- Woolf, Virginia. (1990). *Orlando. A Biography*. Londres: Penguin Books.
- Woolf, Virginia. (1992). *Jacob's Room*. Londres: Penguin Books.
- Woolf, Virginia. (1992). *A Room of One's Own*. Oxford: Oxford University Press.
- Woolf, Virginia. (1992). *Three Guineas*. Oxford: Oxford University Press.
- Woolf, Virginia. (1992). *To the Lighthouse*. Londres: Penguin Books.
- Woolf, Virginia. (1992). *The Voyage Out*. Oxford: Oxford University Press.
- Woolf, Virginia. (1992). *The Waves*. Londres: Vintage.
- Woolf, Virginia. (1992). *A Woman's Essays*. Ed. Rachel Bowlby. Londres: Penguin Books.
- Woolf, Virginia. (1992). *The Years*. Londres: Vintage.
- Woolf, Virginia. (1993). *Mrs. Dalloway*. Londres: Everyman Library.

