



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grau d'Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2023-2024

TÍTOL:

COMBINAR, FLUIR Y CREAR

Una lectura de la impossibilitat de la unió en la *dinner party* de *To the Lighthouse* desde la crisis de la experiencia en la modernidad

NOM DE L'ESTUDIANT: Elisa Menéndez López

NOM DEL TUTOR: Àlex Matas Pons



Barcelona, 18 de juny de 2024



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 18 de juny de 2024

Signatura:

RESUMEN: Este trabajo explora una lectura innovadora de *To the Lighthouse* de Virginia Woolf, centrándose en el capítulo diecisiete o la *dinner party* de "The Window" como manifestación de la imposibilidad del sujeto moderno de tener una experiencia compartida y de reunirse en comunidad. Utilizando teorías de Agamben, Benjamin, Foucault y Rancière, se analizan la experiencia, el esteticismo y la autonomía del arte en la narrativa moderna. Woolf presenta un mundo fragmentado donde los personajes buscan significado a través de la percepción visual, destacando la parcialidad y defectos de esta visión. La *dinner party* refleja la fragmentación de la experiencia y la imposibilidad de comprensión completa y compartida de la realidad. Lily Briscoe, a través de su pintura, representa una resistencia estética y una reconciliación parcial a través del arte. Woolf sugiere que, a pesar de las limitaciones modernas, el arte ofrece redención y significado.

Palabras clave: *Al faro*, crisis de la experiencia, celebración, teoría de la novela, modernismo

ABSTRACT: This paper explores an innovative reading of Virginia Woolf's *To the Lighthouse*, focusing on chapter seventeen or the so-called dinner party scene from "The Window" as a manifestation of the impossibility of the modern subject to have a shared experience and to gather in community. Using theories of Agamben, Benjamin, Foucault and Rancière, experience, aestheticism and the autonomy of art in the modern narrative are analyzed. Woolf presents a fragmented world where characters search for meaning through visual perception, highlighting the partiality and flaws of this vision. The dinner party reflects the fragmentation of experience and the impossibility of a complete and shared understanding of reality. Lily Briscoe, through her painting, represents an aesthetic resistance and partial reconciliation through art. Woolf suggests that, despite modern limitations, art offers redemption and meaning.

Keywords: *To the Lighthouse*, crisis of experience, dinner party, theory of the novel, modernism

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| 1. INTRODUCCIÓN | 3 |
| 2. <i>MERGING</i>: MRS RAMSAY COMO NÚCLEO DE UNIÓN Y ORDEN..... | 5 |
| 3. <i>FLOWING</i>: EXPERIENCIA Y NARRACIÓN..... | 20 |
| 4. CREATING: ESTETICISMO Y AUTONOMÍA DEL ARTE..... | 29 |
| 5. CONCLUSIÓN..... | 31 |

1. INTRODUCCIÓN

“But what have I done with my life? thought Mrs Ramsay, taking her place at the head of the table, and looking at all the plates making white circles on it”. Con esta pregunta abre Virginia Woolf el capítulo diecisiete o la *dinner party* de “The Window”, la primera de las tres partes de *To the Lighthouse* (1927). Más adelante, el narrador explica que “she had a sense of being past everything, through everything, out of everything” y cierra el párrafo con “And meanwhile she waited, passively, for someone to answer her, for something to happen. But this is not a thing, she thought, ladling out soup, that one *says*” (2020: 78). Así pues, la escena de la cena se inaugura con una impotencia de la palabra (la propia y la ajena, que no responde) y una sensación profunda de insatisfacción y alienación. Esta espera – ¿a qué? ¿a quién?– y su interdicción – ¿de qué? ¿por qué?– atravesarán, metamorfoseando en diferentes anhelos, aspiraciones o incompetencias, a todos los personajes del capítulo y sus relaciones.

Este trabajo pretende estudiar el modo en que la *dinner party* da cuenta de un vínculo profundamente problemático con el (propio) mundo y el lenguaje – no es baladí que lo que no pueda hacer Mrs Ramsay sea *decir* aquello que espera o quiere. Sin pretender otorgar ninguna intención deliberada o política al texto y su autora, se argumenta que lo que subyace en este conflicto es la crisis o imposibilidad de los personajes de hacer experiencia y generar un vínculo con la comunidad y cómo el texto va dando cuenta de ello a través de exponer una serie de fracasos estructurales. En 1979, Giorgio Agamben comenzaba *Infancia e historia* postulando que “en la actualidad, cualquier discurso sobre la experiencia debe partir de la constatación de que ya no es algo realizable, (...) la incapacidad de tener y transmitir experiencias quizás sea uno de los pocos datos ciertos (...)” (2007: 7). Esta ineptitud del sujeto moderno respecto a la experiencia ha sido diseminada por distintos autores que lo constataban como signo y síntoma de una nueva relación del sujeto con su propio lenguaje y que se considerarán en el segundo apartado (Adorno, 2003; Agamben, 2007; Benjamin, 2021; Bürger & Bürger, 2000; Jameson, 2016; Jay, 2003; Lukács, 2016; Rancière, 2014a).

A través de tres apartados que dan cuenta de las acciones fundamentales que sostienen la narración del capítulo, el trabajo abordará un análisis del mismo. En primer lugar, se atenderá a una lectura más atenta de la escena, que la seguirá para explorar la centralidad del personaje de Mrs Ramsay y su función como núcleo emanador y configurador de sentido para el resto de los personajes. En segundo lugar, el trabajo se ocupa sobre la cuestión de la crisis de la experiencia a través de distintas perspectivas y marcos teóricos con tal de hacerlos

dialogar, también, con el formalismo modernista y el estilo de Virginia Woolf, constitutivos de la novela. Finalmente, se enunciará el gesto esteticista que opera en toda la obra y que revierte, en cierto modo, el gesto llevado a cabo a lo largo de todo el fragmento de la *dinner party*.

Es importante mencionar que el trabajo se acerca a *To the Lighthouse* y el capítulo desde una lectura múltiple, más que adherida a una sola teoría, pues la complejidad y densidad del texto ofrece la existencia paralela— sin que esto lo convierte en estructuralmente incoherente— de posiciones y propuestas colindantes, contradictorias, consonantes, paradójicas, ambivalentes... dado que, en su forma, consigue dar cuenta de la imposibilidad de una representación o escritura monológica del mundo.

2. *MERGING: MRS RAMSAY COMO NÚCLEO DE UNIÓN Y ORDEN*

“Nothing seemed to have merged. They all sat separate. And the whole of the effort of merging and flowing and creating rested on her”
(Woolf, 2020: 79)

En una escena de la novela, la pintora invitada Lily Briscoe le pregunta a Andrew, hijo de los Ramsay, de qué tratan los libros de filosofía que escribe su padre, a lo que este responde “subject and object and the nature of reality” y, ante la estupefacción de ella, aclara, “Think of a kitchen table, then, when you’re not there” (Woolf, 2020, 22). Esto sugiere que el conocimiento sobre el sujeto, el objeto y la realidad se convierten no solo en una pieza espectral para Lily, sino en algo inaccesible, pues la mesa de cocina de Mr Ramsay ha quedado desprovista de toda función social. Esta antítesis conformará toda la novela¹ que, como un péndulo, oscila entre aquellos personajes que pertenecen a la epistemología propia de Mr Ramsay y aquellos bajo la resistencia del pensamiento correspondiente a Mrs Ramsay y Lily, quien acaba desarrollando, incluso, una tercera vía que simboliza la potencialidad moderna y modernista. La naturaleza de la concepción del mundo ciertamente fálica del marido/padre es profundamente tiránica y somete a la mayoría de los personajes. Sin embargo, toda la novela en sí se construye como una impugnación a ella— ya el título apunta al movimiento por encima del objeto al añadir la preposición *to*.

Al final del capítulo dieciséis, es el sonido autoritario del gong que anuncia que la cena ya está preparada el que reclama también que “all those scattered about (...) must leave all that, and the little odds and ends of their *washing-tables* and *dressing-tables*, and the novels on the *bed-tables*, and the diaries which were so private, and assemble in the dining-room for dinner” (2020: 78). En otras palabras, “each individual must leave off his private pursuits to come join in a unity which, though temporary, is as demanding as the clangour of that gong” (Wilson, 1977: 206). Como el inicio de un cuento o un drama moderno, abandonadas todas esas mesas, es en el salón burgués donde todos los personajes se reunirán alrededor, precisamente, de otra mesa, presidida ahora por Mrs Ramsay, quien convierte así el objeto elusivo y privado de su marido en algo público y social (Banfield, 2000: 120). Por ende, contrariamente a la inaccesibilidad de Mr Ramsay, la mesa de su mujer

¹ La novela se inicia a partir de una pugna: allí donde la primera palabra de Mrs. Ramsay es una concesión positiva, “Yes, if it’s fine tomorrow”, a la petición de su hijo James sobre ir al faro; las primeras palabras de Mr. Ramsay, en cambio, presentan su rol tanto de déspota como de sujeto racional y opresivo: “But it won’t be fine”. La conjunción adversativa se opone al adverbio afirmativo a modo de dos sistemas de valores y conocimiento antagónicos. Por otro lado, el conflicto constitutivo de toda la novela – la posibilidad de ir al faro– acaba resultando también un problema filosófico en sí mismo respecto a qué significa llegar, qué es el faro o quién lo observa.

ofrece un espacio de vínculo abordable y físicamente ocupable (no como aquel que existe en la ausencia del sujeto), cambiando por completo también las bases de la filosofía fenomenológica de él. No obstante, queda por ver si ese espacio puede triunfar o permite un verdadero vínculo entre los comensales.

En efecto, para Mrs Ramsay la mesa como objeto ocupa una función fundamental. Al inicio de la escena, el dispositivo adquiere la naturaleza de un soporte, una superficie material sobre la que ella lleva a cabo un diseño compositivo de la distribución de los invitados; revelándose así como artífice de la cena y desvelando, al igual que sucederá más adelante, que los lugares ocupados en la mesa son significantes en sí mismos de un orden social burgués, con sus modales y códigos de conducta. Asimismo, el carácter físico y material, así como su distribución, de la escena presentará una esencia casi teatral que, sin embargo, quedará prácticamente desprovista de diálogos durante el capítulo.

Entre tanto, a medida que les señala a todos dónde deben sentarse, piensa “they had that – Paul Rayley and Minta Doyle –she, only this– an infinitely long table and plates and knives” (2020: 78). A diferencia de Paul y Minta, quienes se acaban de prometer por deseo de Mrs Ramsay (ella ha sido quien, de alguna manera, lo ha concertado) y les corresponde la juventud, el amor y el futuro, a ella *solo* le es propio esta materialidad doméstica, la mesa infinita, como anfitriona y núcleo de esa congregación, así como símbolo burgués de poder capital (pues, a pesar de ser ocupada por todos, es de su propiedad); pero, en el orden de lo emocional, esa domesticidad acaba supeditada a la institución del matrimonio, y es revelada como insuficiente para Mrs Ramsay. La mesa del comedor sirve para Mrs Ramsay como un motor para replantearse su vida (pregunta inicial con que abre el capítulo) y poner en tela de juicio sus fundamentos mientras le obliga a llevar a cabo las acciones propias de dichos fundamentos (servir, hospedar, dinamizar, hablar, cuidar), presentándose, en un primer momento, como fútiles en su intento por conectar a las personas de su alrededor (Ciobanu, 2019: 59). Por otro lado, se presenta ya de entrada la relación especular entre el matrimonio de los Ramsay y la pareja de Minta y Paul, anunciando el fracaso del primero. “She could not understand how she had ever felt any emotion or any affection for him”, piensa ella cuando mira a su marido sentado al otro extremo (2020: 78).

Más adelante, es la mesa en tanto que objeto lo que permite la conversión de la cena en una fiesta: “the faces on both sides of the table were brought nearer by the candle-light, and composed, as they had not been in the twilight, into a party round a table (...)” y luego

“some change at once went through them all, as if this had really happened, and they were all conscious of making a party together” (2020: 92). La mesa, pues, no es sólo el símbolo fenomenológico de la filosofía de Mr Ramsay en contraposición al pensamiento artístico-abstracto de Lily, sino también el signo burgués del único lugar que permite la reunión no fragmentaria de todos los personajes; un objeto antinómico y material que da cuenta de relaciones epistemológicas, fenomenológicas y de poder dispares entre ellos, pero permite, cabe repetirlo, reunirlos en un simulacro de encuentro.

Además, E.A. Ciobanu observa también la diferenciación entre ese uso público de la mesa como un escenario central para la fiesta, el cual permite no solo la idea de una conversación sino el momento comunal de la comida en sí; y la vivencia privada de cada uno de los personajes sobre la división existente entre ellos a partir de afinidades personales, sensibilidades ajenas o la incapacidad de comprender los sentimientos del otro (2019: 50-51). Así lo formula M. Rosenthal: “the novel insists that the truth of human character cannot be given whole but can only be known in the context of its relationships and through a series of partial, individual, and inconsistent views” (1979: 106).

Tal como se anunciaba en la Introducción, la primera imagen de Mrs Ramsay como cabecera es la de una mujer aislada de quienes se van sentando a su alrededor, escindida entre lo que piensa y lo que hace en realidad y que siente que la vida no es “strong enough to bear her” (2020: 79). Con todo, su desapego no es individual, por lo que la primera imagen de lo que es la única escena de reunión es la descripción de una disgregación y la dispersión de su núcleo. Ella siente, estando fuera del remolino que es la vida (tal como lo denomina),

as if shade had fallen and, robbed of colour, she saw things truly. The room (she looked around it) was very shabby. There was no beauty anywhere. She forbore to look at Mr. Tansley. Nothing seemed to have merged. They all sat separate. And the whole of the effort of merging and flowing and creating rested on her. (2020: 79).

En este pequeño fragmento, Woolf expone todo aquello que configura el personaje de Mrs Ramsay y de su relación con la realidad y el Otro. Mrs Ramsay es una mujer² que, como un héroe romántico, vive en constante conflicto con el mundo, pero, a diferencia de él, tiene la capacidad de percibir – o, quizás, sería mejor decir *crear*– una continuidad a su alrededor. La primera parte de la novela se construye de tal manera que, en la ausencia de Mrs Ramsay, el mundo es absurdo. Ella instaaura el sentido (Siqueira & Tabak, 2014: 325; Harker, 2011: 11;

² Tanto en el sentido de persona del género femenino como esposa.

Husain, 2017: 22). “Merging, flowing, and creating” conjugan el deber depositado – y su carácter imprescindible – en ella para dar sentido a la escena de su alrededor. Los verbos, combinar, fluir y crear³, se insertan bajo un campo semántico de naturaleza positiva; en otras palabras, asumen la posibilidad de una unión orgánica bajo un esquema compositivo si se comprende la cena como el acto creativo en sí mismo de Mrs Ramsay, su gran obra de arte como paralelismo del cuadro de Lily. Así pues, esta responsabilidad se plantea como la primera señal de la capacidad de Mrs Ramsay para (re)instaurar un orden, un sentido comunal perdido para los demás; tal como explica Rosenthal:

Of Mrs Ramsay’s many considerable talents, none is more important than her skill in creating, from the flux and chaos around her, moments of order, in which for a fleeting time life is made to take on a coherence and permanence it does not otherwise possess. (1979: 108)

A tal efecto, el capítulo empieza con una serie de fracasos (el matrimonio, la conexión, y su propia caída) así como la derrota ontológica misma de la cena, que solo puede ser salvada tras estas acciones. Esto configura el mundo que se despliega en *To the Lighthouse*, en el cual la trascendencia de Mrs Ramsay radica en su conciencia de que “life is at every moment in danger of disintegration”, a lo que ella ofrece “a fierce energy of human meaning net to it” (Alexander, 1974: 106). En cuanto hace evidente, al inicio de la escena, dicha conciencia y se hace cargo de su responsabilidad⁴, dan comienzo las interacciones y la verdadera cena: se dirige a William Bankes, el botánico invitado, abriendo la oportunidad de la conversación, y el narrador la abandona para instalarse en Lily. Lo determinante de esta transición, no obstante, es que prefigura el movimiento dialéctico que llevará a cabo el narrador durante todo el capítulo: allí donde el pensamiento de Mrs Ramsay lo ocupaba todo, el texto se convierte en un caleidoscopio que organiza los puntos de vista de los otros personajes, los cuales cuestionan, juzgan, desmienten o revelan estratos de significación dispares de la escena y de cómo los personajes se perciben a ellos mismos y entre sí (Rosenthal, 1979: 112). Es Lily, en realidad, la única capaz de intuir y percibir los entresijos o propósitos ocultos de Mrs Ramsay.

Expresaba P. Ricoeur a propósito de Woolf que “el arte de la ficción consiste así en tejer juntos el mundo de la acción y el de la introspección, en entremezclar el sentido de la cotidianeidad y el de la interioridad” (2008: 539). La novela está escrita desde el discurso indirecto libre, por lo que el lector persigue los diferentes hilos de los monólogos internos de

³ Traducción de la autora. En la edición catalana, Xavier Pàmies los traduce como “combinar, fondre, i crear” (Woolf, 2022a, 110).

⁴ Se trata, además, de una responsabilidad dirigida especialmente a los hombres. “Again she felt, as a fact without hostility, the sterility of men, for if she did not do it nobody would do it (...)” (2020: 79).

los personajes, que se suceden entre sí. Por contra, los diálogos entre personajes resultan anodinos y banales, inconexos del flujo de conciencia narrado antes y después y, a menudo, incluso incoherentes; asumen un tono completamente alejado de los pensamientos íntimos y se presentan como disfraz de una demanda más personal – que se muestra generalmente incumplida –, una frustración, o una obligación de educación. Así, la mayoría de ellos van acompañados de un conflicto para el personaje que los narra⁵. En primer lugar, tanto para William Bankes como Charles Tansley, la cena “becomes an emotional –transcoded as professional– trial”, un juicio que les obliga a apartarse de su trabajo y objetivos profesionales por una noche (Ciobanu, 2019: 51). Otras de las discordancias más notables son la desavenencia entre Charles Tansley y Lily debido a la misoginia de él⁶; la identidad de clase obrera de Tansley, en constante disputa con las conversaciones y las posiciones sociales de sus compañeros; la impostura de William Bankes frente a Mrs Ramsay a causa de su incapacidad por sentir algo por ella o importarle lo que le explica; el enfado de Mr Ramsay ante la petición de más sopa de Augustus Charmichael; los celos de Mrs Ramsay por la relación entre su marido y Minta Doyle; y el fracaso de la comunicación entre Lily y Paul Rayley, entre otros. De hecho, el momento cúlmen que da cuenta de la disfuncionalidad de las conversaciones, de la incapacidad de los invitados de comunicarse entre sí, sucede en mitad de una conversación ajena –el narrador nunca desvela quién está hablando– sobre la temporada de pesca

Conscious of his [William Bankes] treachery, conscious of her [Mrs Ramsay] wish to talk about something more intime, yet out of mood for it at present, he felt come over him the disagreeableness of life, sitting there, waiting. Perhaps the others were saying something interesting? What were they saying?

That the fishing season was bad; that men were emigrating. They were talking about wages and unemployment. The young man was abusing the government. William Bankes, thinking what a relief it was to catch on to something of this sort when private life is disagreeable (...); Lily was listening; Mrs Ramsay was listening; they were all listening. But already bored, Lily felt that something was lacking; Mr Bankes felt that something was lacking. Pulling her shawl around her, Mrs Ramsay felt that something was lacking. All of them bending themselves to listen thought, ‘Pray heaven that the inside of my mind may not be exposed’, for each thought, ‘The others are feeling this. They are outraged and indignant with the government about the fishermen. Whereas, I feel nothing at all.’ (2020: 88-89)

El fragmento no sólo es significativo por mostrar uno de los pocos instantes colectivos de conexión, sino porque esta ocurre precisamente en términos de desapego. Además, pese a que

⁵ Esta falla de comunicación empieza con Charles Tansley diciendo de la primera conversación entre Mrs Ramsay y Bankes que “he was not going to talk the sort of rot these people wanted him to talk” (2020: 80).

⁶ En palabras de Ciobanu, “Tansley’s misogyny nurses socially untenable arguments: female-driven frivolity boosted by such parties impedes the very progress of civilisation. (...) The dining table causes Tansley’s philosophical dis-orientation: the socially inept, classhostile junior philosopher feels torn between utter contempt especially for the women around the table and a desire to be able to talk kindly to fellow guests, despite the mockery he suspects Lily of” (2019: 51).

durante el capítulo se nombra explícitamente, por lo general, quién habla y con quién, aquí el lector desconoce la identidad de “the others” que sí son capaces de hablar sobre temas interesantes, política, tener opiniones y, sobre todo, de *sentir* algo y reaccionar a ello. En cambio, William Bankes, Lily y Mrs Ramsay se ven completamente alienados tanto de sus sentimientos como del mundo y las condiciones materiales de su país. Es interesante cómo el texto recupera la primera espera de Mrs Ramsay (“she waited for something to happen”) en la falta que todos sienten; esta carencia no puede resolverse, es ontológicamente melancólica dado que no reconocen cuál es aquel objeto que falta, pero es un anhelo más allá de la nostalgia, que se repetirá a lo largo del texto.

De ellos, tras esta sensación, solo Bankes consigue sobreponerse al aburrimiento y la desvinculación emocional al ponerse a hablar con Charles Tansley, el estudiante de filosofía, sobre política, conversación de la que tanto Lily como Mrs Ramsay rehuyen debido a que son mujeres. La inteligencia, o retórica, fálica es la única capaz de generar discurso en *To the Lighthouse*, pero este resulta ajeno y fuera de alcance⁷. Lo es también para el lector, quien normalmente queda dentro de la mente de los personajes femeninos autónomamente excluidos de la discusión.

Si bien Mrs Ramsay es el centro neurálgico de toda la vida ahí narrada, su relación con las figuras masculinas invitadas es compleja y se teje siempre desde la compasión⁸; por un lado, ellos son dependientes de que ella ejerza su papel (de esposa, de madre, de anfitriona, de mujer, de redentora, etc.)⁹ y orbitan a su alrededor¹⁰. Por otro lado, ella está sujeta al reconocimiento y la aprobación masculina a la par que defiende el cometido impuesto sobre las mujeres, su poder, de rescatar a los hombres (ya que lo identificará también en Lily, Minta y Prue). A lo largo de toda la cena, se encuentra inmersa en una lucha

⁷ Más adelante, Mrs Ramsay intentará participar en otra conversación acerca de la industria lechera británica, pero callará después de que sus hijos y su marido se rían de ella. “(...) and was about to prove her charges, for she had gone into the matter, when all around the table, beginning with Andrew in the middle, like a fire leaping from tuft to tuft of furze, her children laughed; her husband laughed; she was laughed at, fire-encircled (...) and only retaliate by displaying the raillery and ridicule of the table to Mr Bankes as an example of what one suffered if one attacked the prejudices of the British Public” (2020: 97). La única que la acompaña es Lily, por lo que el texto evidencia de esta manera lo que sucede cuando una subjetividad femenina como la de Mrs Ramsay cuestiona o trata de hablar de aquello que pertenece al discurso hegemónico y fálico, también del imperio.

⁸ En un momento, Lily pensará acerca de Mrs Ramsay: “Poor William Bankes, she seemed to be saying, as if her own weariness had been partly pitying people, and the life in her, her resolve to live again, had been stirred by pity” (2020: 80).

⁹ “And as he [Charles Tansley] was grateful, and as he liked her [Mrs Ramsay], and as he was beginning to enjoy himself, so now, Mrs Ramsay thought, she could return to that dream land, that unreal but fascinating place (...)” (2020: 87).

¹⁰ Algunos ejemplos de ello son: Charles Tansley: “It annoyed him that she [Lily] should have made him speak like that, with Mrs Ramsay listening” (2020: 82) / William Bankes: “How did she manage these things in the depths of the country? he asked her. She was a wonderful woman. All his love, all his reverence had returned; and she knew it” (2020: 95).

por sacarlos de su “esterilidad” (Woolf, 2020: 79) – especialmente a William Bankes y a Charles Tansley, y no descansa hasta recuperar el aprecio de Bankes

Spurred on by her sense that William’s affection had come back to her, and that everything was all right again, and that her suspense was over, and that now she was free both to triumph and to mock, she laughed, she gesticulated (2020: 95),

asegurarse de que Lily se ocupe de Charles Tansley después de que ella quisiese dismantelar los deberes patriarcales y burgueses que se le imponían llevando a cabo su “experimento”

‘Will you take me [to the Lighthouse], Mr Tansley?’ said Lily, quickly, kindly, for, of course, if Mrs Ramsay said to her, as in effect she did, ‘I am drowning, my dear, in seas of fire. Unless you apply some balm to the anguish of this hour and say something nice to that young man there, life will run upon the rocks – indeed I hear the grating and the growling at this minute. My nerves are taut as fiddle strings. Another touch and they will snap’ – when Mrs Ramsay said all this, as the glance in her eyes said it, of course for the hundred and fiftieth time Lily Briscoe had to renounce the experiment – what happens if one is not nice to that young man there – and be nice (2020: 86-87),

acercarse más al joven Paul Rayley, la figura del cual se opone a Mr Ramsay, tal como se ha expuesto anteriormente,

Paul must sit by her. She had kept a place for him. Really, she did not bother one with their dissertations. How much they missed, after all, these very clever men! How dried up they did become, to be sure. There was something, she thought as he sat down, very charming about Paul. His manners were delightful to her, and his sharp-cut nose and his bright blue eyes. He was so considerate (2020: 94)

y conseguir la estima del poeta Augustus Charmichael

Without knowing why, she felt that he liked her better than he had ever done before; and with a feeling of relief and gratitude she returned his bow and passed through the door which he held open for her (2020: 105).

En este sentido, el poder de Mrs Ramsay de conectar a los comensales y su esfuerzo por preservar los fundamentos que dan sentido a un mundo en aparente desintegración están sometidos a los valores propios de ese mundo; es decir, aun siendo capaz de reformularla, la demanda patriarcal es la que orienta la acción de Mrs Ramsay y también sus objetivos personales– conseguir la estima de los hombres, casar a Lily (2020: 98) y obtener la redención de su matrimonio a través de la imaginada futura felicidad conyugal de Prue¹¹, su hija menor (2020: 103)–. En palabras de Alexander:

Her domestic action in “The Window”—managing a household, feeding it, keeping it amused and hopeful—is an effort to design social forms which make life possible for people. The forms she offers are simple: a journey to the lighthouse for James, a mating expedition for Paul and Minta, a feast for everyone, a game of gender definition for little Rose. These domestic acts are rituals of defense against Life. (Alexander, 1974: 111)

¹¹ En gran parte de la novela se hace evidente que, para Mrs Ramsay, la felicidad solo existe bajo el seno del matrimonio.

Al final del capítulo, solo cuando todo el mundo está servido y el plato ha resultado un éxito, el mundo le resulta armonioso y coherente de nuevo. “Nothing need to be said; nothing could be said”, piensa, “There it was all around them (...) there is a coherence in things, a stability; something, she meant, is immune from change, and shines out (...)”. Y, tras esta reflexión, siente que se encuentra en “the still space that lies about the heart of things, where one could move or rest; could wait now (they were all helped) listening; (...) rest her whole weight upon what at the other end of the table her husband was saying (...)” (2020: 99). De este modo, una vez alcanzada la paz de servir al Otro, Mrs Ramsay le cede el peso de la cena a su marido, el cual lo toma desde la palabra – no disponible para el lector–, la inteligencia fálica y racional¹².

Es precisamente ahí donde radica la importancia del personaje de Lily como alternativa al cierre de sentido que funda Mrs Ramsay, pues este aún pertenece al mundo antiguo que el lector observa, junto a los personajes, desmoronarse en la cena. Por ello, la muerte de Mrs Ramsay en la segunda parte de la novela, “Time Passes”, es también esencial, y es lo que permitirá a Lily acabar su cuadro diez años más tarde. El pensamiento intrusivo constante acerca del cuadro y sobre mover el árbol prefiguran esto mismo:

She had done the usual trick – been nice. She would never know him [Charles Tansley]. He would never know her. Human relations were all like that, she thought, and the worst (it had not been for Mr Bankes) were between men and women. Inevitably these were extremely insincere. Then her eye caught the salt cellar, which she had placed there to remind her, and she remembered that next morning she would move the tree further towards the middle, and her spirits rose so high at the thought of painting to-morrow that she laughed out loud at what Mr Tansley was saying. Let him talk all night if he liked it (2020: 87)

Por otro lado, con respecto al espacio, la relevancia del salón es que la mesa se halla frente a la ventana, marco tanto de la vista al faro como de Mrs Ramsay y James en el cuadro de Lily. Sin embargo, al tratarse de una velada, el cuarto va quedando a oscuras hasta que colocan ocho velas en la mesa. En consecuencia, la ventana deja de ser opaca debido a la noche y se convierte en un espejo gracias a las luces, enmarcando ahora la propia escena de la cena: “for the night now shut off by panes of glass, which, far from giving any accurate view of the outside world, rippled it so strangely that here, inside the room, seemed to be order and

¹² En medio de esa conversación, en la que solo participan hombres, Mrs Ramsay piensa: “she let it uphold her and sustain her, this admirable fabric of the masculine intelligence, which ran up and down, crossed this way and that, like iron girders spanning the swaying fabric, upholding the world, so that she could trust herself to it utterly, even shut her eyes, or flicker them for a moment, as a child staring up from its pillow winks at the myriad layers of the leaves of a tree. Then she woke up. It was still being fabricated” (2020: 100). Este fragmento es ambiguo en sí mismo, pues podría resultar también una manera sarcástica por parte de Woolf de explicar que Mrs Ramsay se estaba quedando dormida frente a la discusión pedante y pretenciosa de ellos.

dry land” (2020: 92). Además, “The Window” como título de la primera parte da cuenta de otra imagen cercada que la define: la de una perspectiva limitada no solo del faro, sino de Mrs Ramsay en sí, esto es, la configura como una criatura circunscrita por una casa, incapaz de mirar al mundo más allá que a través de una ventana; “the window is a household eye meeting the visionary eye of the lighthouse”, explica J. Alexander (1974: 111).

La penumbra especular de la noche y la ventana les encierra en una esfera cuyo orden ha cambiado y parece ahora sostenerse, un “sheltered universe of Mrs Ramsay’s making” (Guth, 1984: 239). A raíz del nuevo ambiente, Mrs Ramsay observa la disposición del frutero en la mesa creada por Rose (hija) y la narra a modo de écfrasis como si fuese un cuadro barroco (Woolf, 2020: 91; Ciobanu, 2017: 149), haciendo emerger la naturaleza pictórica del escenario. En medio del conflicto silencioso y pasivo agresivo –relatado a través de las miradas entre el matrimonio– de su marido con el poeta Augustus Charmichael, es justamente la mirada artística de Charmichael al frutero en consonancia con la de ella lo que genera una breve ocasión de entendimiento y reconciliación: “that was his way of looking, different from hers. But looking together united them” (2020: 91). No son las palabras, terreno del poeta, lo que lo permite, sino el mirar, acción vinculada a Mrs Ramsay a lo largo de toda la obra¹³. Este es, también, el mismo momento de unión alrededor de la mesa citado al inicio de la sección y que culmina con la esperada entrada de Minta Doyle y Paul Rayley, que coincide con la sirvienta transportando el plato principal. D. Guth describe así el universo creado y encabezado por Mrs Ramsay:

Gazing at the reflection of the candlelight on the windows, all suddenly feel united, as though on an island in the middle of the sea. Here, they feel, is 'reality', and 'outside' is but a series of reflections which tremble and flutter on the surface of the water before they sink out of sight. The symbolism is clear: in the twilight intimacy, Mrs Ramsay has reasserted her power in such a way that during these moments her vision becomes reality, and reality becomes a floating illusion outside. She has reached her lighthouse, has become that point which glows in the distance around which all assembles and acquires meaning; a point outside of time which projects its mysterious light over the dark moving waters of life. Once more the center of things, she basks in the reflection of the light which she herself has created, this static and self-contained world where longing echoes and answers itself (1984: 240).

Por ende, es el abandono de cualquier visión y experiencia del mundo exterior así como el confinamiento en el salón, lo que permite que el orden fundado por Mrs Ramsay funcione y

¹³ Acerca de la importancia de la mirada en Woolf, J. Alexander dice: “As we have seen, the human instrument of meaning for Woolf is the eye rather than the mind. The extreme visual keenness of Mrs. Ramsay herself, her identification of her own meaning in terms of the eye of the lighthouse, and the effort throughout the novel to find meaning through the painter’s art emphasize the dependence on an interplay between perceived object and perceiving subject, rather than on abstract and absolute intellectual formulations” (1974: 106)

ella devenga el faro –“for her whole face was all lit up”, (2020: 95)– de la gente ahí reunida. La ventana como marco ya no encierra la vista hacia el faro, sino que devuelve la imagen resplandeciente de la mesa y sus comensales, enmarcando a Mrs Ramsay brillando en el centro. Encerrados en sí mismos, su reflejo no es lo que resulta una apariencia, sino la existencia de un orden exterior no dirigido por Mrs Ramsay. En el fondo, se trata de una evasión frente a la conciencia de que aquella realidad amenazante tras el cristal – Mrs Ramsay la llama “the flowing, the fleeting, the spectral” (2020: 99)– es la de la muerte y la desintegración de la vida humana, de cualquier esfuerzo por perdurar y mantener los valores de estos personajes. Cabe subrayar, entonces, la estructura de farsa que envuelve este momento: solo cuando el escenario se convierte en una instancia ilusoria y ficticia, ya que aparece desde el reflejo –una imagen en sí sospechosa–, pueden los comensales tener la sensación de construir juntos una celebración. De hecho, Lily llamará “mask-like look of faces” (2020: 92) a los rostros de su alrededor bajo la luz de las velas.

Por otra parte, según R. Z. Temple, la cena queda simbolizada en tres “obras de arte”, centrales para la escena, a partir de las cuales se dan oportunidades de orden y entendimiento: el *Boeuf en Daube*, el bol de fruta dispuesto por Rose y el poema recitado al final del capítulo (1971: 95). Este ensayo defiende que esas tres obras dan cuenta, a su vez, de los tres fracasos fundamentales de los valores e instituciones que sostenían el orden de Mrs Ramsay: el matrimonio, la posteridad, y ella misma.

De entrada, la armonía del momento del *Boeuf en Daube* comienza un segundo antes, cuando Paul utiliza por primera vez delante de Mrs Ramsay el “nosotros” para referirse a él y Minta, lo que genera una sensación de plenitud profunda e intensificada por la apertura simultánea de Marthe, la sirvienta, de la cazuela. La ultimación de la institución matrimonial por parte de la joven pareja forma parte de la idea de un mundo unido y ordenado para Mrs Ramsay, y por eso la fiesta se comporta también como sucedáneo de una unión posible gracias a su compromiso (Wilson, 1977: 207). Este es, también, el momento de mayor intensidad sensorial de todo el capítulo – en contraposición al constante monólogo interior, a menudo abstracto y ante todo intimista y emocional, nada materialista– en que la comida adquiere un carácter fisionómico sustancial a través de su olor, su color y su sabor. Así pues, no es baladí que coincidan el “exquisite scent of olives and oil and juice” con la declaración de unión de Paul en los sentidos de Mrs Ramsay. Y sucede, a continuación, el punto culminante de la cena:

And she peered into the dish, with its shiny walls and its confusion of savoury brown and yellow meats, and its bay leaves and its wine, and thought, This will celebrate the occasion – a curious sense rising in her, at once freakish and tender, of celebrating a festival, as if two emotions were called up in her, one profound – for what could be more serious than the love of man for woman, what more commanding, more impressive, *bearing in its bosom the seeds of death*; at the same time these lovers, these people entering *into illusion*, glittering-eyed, must be danced round with *mockery*, decorated with garlands¹⁴

y que se termina con la declaración de Mrs. Banks: ‘It is a *triumph*’ (2020: 94).

En primer lugar, el estofado se ofrece a los comensales con la función de canalizar la celebración “in a strongly tribal, ritualistic sense” (Wilson, 1977: 207), el cual acoge la esencia sensorial alrededor del plato. Es una obra de arte que Mrs Ramsay insiste en atribuirse, pero que, a modo rancièriano, el texto la reconoce como trabajo de la cocinera. Pese a la pregunta de Banks, “It was perfectly cooked. How did she manage these things in the depths of the country?, he asked. She was a wonderful woman” y la respuesta tramposa de Mrs Ramsay, “It is a French recipe of my grandmother’s”, el texto ya había anunciado antes que “The cook had spent three days over that dish” (2020: 95), con lo que el diálogo se descubre como fanfarrón, exponiendo la farsa y las formas subyacentes de una clase social que invisibiliza el trabajo material de aquello que consume, apropiándose¹⁵.

No obstante, el marco ceremonial en que este se ingiere sí es creación –no olvidemos, “merging, flowing, and creating”– de Mrs Ramsay. Su obra de arte en sí es la fiesta: el aparente “temporary release from the demands of the usual state of the individual’s ego and opinions and desires” (Wilson, 1977: 207), así como la sensación de generar algo que trasciende, que podrá mantenerse. “Of such moments”, piensa ella, “the thing is made that remains for ever after. This would remain” (2020: 99). En tanto que su creación, la cena y su recuerdo aparentan no poder perecer. O, en otras palabras, “if her artifacts are not as tangible as books and paintings, they nevertheless achieve a permanence in people’s minds which belies their insubstantiality” (Rosenthal, 1979: 108) tal como se demuestra en la tercera parte de la novela y los recuerdos de Lily:

Mrs Ramsay bringing them together; Mrs Ramsay saying, “Life stand still here”; Mrs Ramsay making of the moment something permanent (as in another sphere Lily herself tried to make of the moment something permanent)—this was of the nature of a revelation. In the midst of chaos there was shape; this eternal passing and flowing (she looked at the clouds

¹⁴ Cursiva de l’autora.

¹⁵ Tal como explica Ciobanu sobre esto mismo, “on the other hand, she is a woman of her (middle-)class who rarely considers her servants’ efforts to make the party work at all. She acknowledges her daughter’s contribution with aesthetic panache; Mildred the cook’s but dryly” (2019: 60).

going and the leaves shaking) was struck into stability. Life stand still here, Mrs Ramsay said. “Mrs Ramsay! Mrs Ramsay!” she repeated. She owed it all to her (2020: 156).

Asimismo, el punto determinante del fragmento del estofado es la consideración de Mrs Ramsay sobre el amor, la cual resulta en una declaración antitética en sí misma y que desmorona los principios que sustentan la celebración. Mrs Ramsay presenta el amor (la unión de un hombre y una mujer) como algo que acarrea intrínsecamente “las semillas de la muerte”, a la vez que señala el matrimonio ambiguamente como una “ilusión” y defiende que se les celebre danzando a su alrededor “con burla”. De esta forma desarticula cualquier solemnidad alrededor del compromiso y anuncia tanto la condena que supone un matrimonio, hombre y mujer están sentenciados a muerte, como el simulacro irónico que es la cena. Tal y como expone Alexander:

Even at the moment of unity at the dinner in which everything comes together harmoniously (appetite, art, love, marriage), there is the sense of weariness, this moment having come only after great expense of vitality (1974: 114).

Intuyendo las fracturas de su orden, Mrs Ramsay prefigura aquí el primer fracaso mencionado: el matrimonio. La posibilidad del triunfo de la institución matrimonial consagrada en Minta y Paul en contraposición al matrimonio de los Ramsay queda totalmente destruida en la tercera parte de la novela, “The Lighthouse”, donde Lily repasa lo acontecido a lo largo de los diez años de la segunda parte, “Time Passes”. Explica, de la pareja, que “things had worked loose after the first year or so; the marriage had turned out rather badly” (2020: 167); Paul acaba enamorándose de otra mujer y la pareja no se separa, pero se mantienen juntos como amigos. La “infidelidad” o el matrimonio fallido son anunciados también en la cena a través de las obras de *Middlemarch* de George Eliot, recomendación de Mr Ramsay que Minta no ha podido terminar (2020: 124) , y *Anna Karénina* de Tolstói, ya que Paul dice que nunca olvidará el nombre de Vronsky, el amante de Anna (2020: 134). Más adelante, Lily piensa también que “she would feel a little triumphant, telling Mrs. Ramsay that the marriage had not been a success” (2020: 168), lo que retoma la posición de su personaje como parte de un orden contrario al de Mrs Ramsay.

La dignidad del fragmento de reunión bajo las velas y la entrada posterior del *Boeuf en Daube* va descendiendo a partir de la reflexión de Mrs Ramsay sobre el amor, su interacción ostentosa y pretenciosa con William Bankes sobre el plato y el desplazamiento de perspectiva a Lily, quien declara, primero, “how childlike, how absurd she [Mrs Ramsay] was, sitting up there with all her beauty opened again in her, talking about the skins of

vegetables” (2020: 95), y, recoge después la cuestión del amor para abrir una pregunta incontestable. Sintiendo escindida entre lo que ella siente y lo que el Otro siente, así como incapaz de conseguir nunca un amor tan “beautiful and exciting” como el de Minta y Paul (ni siquiera el agrado inmediato de este) (2020: 96), Lily se pregunta:

Well then, well then? she asked, somehow expecting the other to go on with the argument, as if in an argument like this one threw one’s own little bolt which fell short obviously and left the other to carry it on. So she listened again to what they were saying in case they should throw any light upon the question of love (2020: 97).

Aquello que escucha, sin embargo, es una conversación trivial entre Mrs Ramsay y Mr. Bankes sobre el café, haciendo que el texto pase de una cuestión existencial a lo más anodino, ridiculizando tanto la expectativa de Lily como la posibilidad de una verdadera respuesta. Y, sin embargo, emerge aquí de nuevo la espera inicial de Mrs Ramsay a que alguien responda. Esa es la verdadera posición de los personajes a lo largo del capítulo: la de una expectación irresoluble acerca de una pérdida innombrable e inidentificable. En este sentido, los personajes confirman la idea de G. Lukács de que “los personajes novelescos son seres que buscan” (2016: 89).

El capítulo acaba con las menciones a la segunda y tercera obra de arte que identificaba Temple, pero su conquista del orden es mucho más breve. Primeramente, Mrs Ramsay había seguido observando el frutero de Rose mientras la conversación continuaba y cambiaba, lo vigilaba inquieta bajo la anticipación de que alguien lo iba a destrozar. Y así sucede:

Indeed, she had been keeping guard over the dish of fruit (without realising it) jealously, hoping that nobody would touch it. Her eyes had been going in and out among the curves and shadows of the fruit, among the rich purples of the lowland grapes, then over the horny ridge of the shell, putting a yellow against a purple, a curved shape against a round shape, without knowing why she did it, or why, every time she did it, she felt more and more serene; until, oh, what a pity that they should do it – a hand reached out, took a pear, and spoil the whole thing (2020: 97).

De entrada, la descripción del frutero retoma el tono pictórico/sensorial, que conserva en tanto que obra de arte lo que W. Benjamin llamó “aura”, asumiendo un matiz prácticamente erótico. Mrs Ramsay toma conciencia de que estaba mirando tras una serie de interacciones entre Minta y Mr Ramsay y Paul y ella, que profundizan sobre los paralelismos de ambas parejas, pero también dan cuenta de la relación de evidente atracción entre Minta y Mr Ramsay, la cual ella siente que ha propiciado o alimentado. De ahí la manera “jealously” de

vigilar la sensualidad de las formas y colores (su coherencia compositiva) del frutero, así como lo significativo de aquellos en los que se fija; al inicio de la novela, Lily pinta a Mrs Ramsay como un triángulo lila, y en el frutero este se coloca contra el amarillo. Finalmente, la amenaza se cumple a través de una mano anónima, que parece pertenecer más bien a fuerzas invisibles y no a algún comensal concreto: es el mundo, el tiempo, la naturaleza efímera de la experiencia lo que triunfa por encima de la obra humana (el aura se ha roto). Por otro lado, la disolución de la composición de Rose le lleva a pensar en el gesto de esta y mirar a sus hijos, personajes periféricos y mudos del capítulo, para acabar imaginando el futuro prometedor de la menor, Prue. Comparándola con Minta, Mrs Ramsay augura que “some anticipation of happiness was reflected in her [Prue]. (...) Mrs Ramsay looked from one to the other and said, speaking to Prue in her own mind, You will be as happy as she is one of these days. You will be much happier, she added, because you are my daughter, she meant” (2020: 103). Lo trágico de este fragmento es el desenlace vital de Prue en “Time Passes”, la cual muere tras dar a luz. El motivo de la muerte, además, enfatiza lo trágico al ser la propia descendencia lo que la mata. He aquí el segundo fracaso del orden de Mrs Ramsay: la posteridad y la familia, el legado.

Por último, el paso del tiempo, como sucede a lo largo de toda la novela, triunfará también en el cierre del capítulo pese a la capacidad del poema de volverlos a congregar. Este triunfo es lo que explorarán con más profundidad los diez años a través de la casa vacía en “Time Passes” y que darán cuenta de que “In *To the Lighthouse* everything happens either at the dinner table or in the empty house or in the picture (death occupying a parenthesis)” (Wilson, 1977: 202). Esa muerte en un paréntesis será, precisamente, la de Mrs Ramsay. El tercer fracaso de su orden es la imposibilidad de ella misma de sobrevivir, pero su muerte no es siquiera significativa. Más allá del capítulo diecisiete, la narración de su muerte disuelve la centralidad subjetiva del personaje, así como de cualquier sujeto principal que procure sustentar, organizar o dar sentido a un mundo o, más bien, a un texto. Sobre las consecuencias del fallecimiento de Mrs Ramsay, Rosenthal escribe: “Bit by bit, the construct of a multiple perspective is seen, in the absence of the harmonizing presence of Mrs Ramsay, to implode” (1979: 23).

El poema se convierte en una música casi religiosa que consigue sustentar un orden en el que todos callan y escuchan a la vez, y donde es posible la reconciliación definitiva entre el poeta y Mrs Ramsay (Temple, 1971: 95). No obstante, el momento es igual de impermanente

– y deja de existir en la ausencia de ella: “it had become, she knew, giving one last look at it over her shoulder, already the past” (2020: 105). Del mismo modo, para el lector, toda la escena queda encapsulada en una esencia de ensoñación, puesto que al terminar de leerla parece haber ya desaparecido. ¿Cabe, pues, la existencia de algún suceso en sí mismo en el texto? Rancière sintetizaba así la problemática en el centro mismo de la novela y su forma:

To the Lighthouse shows us how truth is enclosed in the perfection of the attitudes and gestures of the housewife, Mrs. Ramsay. But that truth is mute, unaware of itself. Its expression is torn between two poles. At one pole, there is the gesture of Lily, the painter, eager to grasp "that very jar on the nerves, the thing itself before it has been made anything" and to fix it on her painting where it will remain mute; at the other pole there is a family plot of hate and silent reconciliation: the plot of the boat trip taking the tyrannical father and his rebellious children to the lighthouse (2014b, 206).

3. **FLOWING: EXPERIENCIA Y NARRACIÓN**

“to describe the world seen without a self”
Virginia Woolf, *The Waves* (1931)

En *Teoría de la novela* (1966), Lukács describe que

La epopeya configura una totalidad vital por sí misma concluida; la novela intenta descubrir y construir configuradoramente la oculta totalidad de la vida. La estructura dada del objeto indica el temple de la de la dación de forma. Pues la búsqueda no es más que la expresión, dicho desde el sujeto, de que tanto el objetivo todo de la vida cuanto sus relaciones con los sujetos carecen totalmente de armonía evidente (Lukács, 2016: 88).

Estableciendo una distinción entre la epopeya y la novela, el autor expone sus diferencias ontológicas en cuestiones de representatividad, mimesis y coherencia interna. De este modo, la novela se opondría a la epopeya por su incapacidad de significar el mundo como un todo cerrado y con sentido; por ende, el sujeto de la novela ha quedado escindido de las lógicas que presiden la existencia en el mundo moderno –aquel que M. Berman describe como “una unidad paradójica, la unidad de la desunión” (2020: 1)–, y no se reconoce ni en ellas ni en su comunidad. Según Siqueira y Tabak, la propuesta narrativa de Woolf se acerca a los presupuestos de Lukács desde la forma con su narrador omnisciente lírico y su estilo indirecto libre. Al ocupar la subjetividad el centro de la forma novelística, esta no cesa de dar cuenta de una alienación y un aislamiento constantes respecto del mundo inaccesible a partir del soliloquio como forma de expresión (Siqueira & Tabak, 2014: 319-320). Lukács llama a esta subjetividad el “héroe problemático”, a diferencia del héroe de la comunidad – o, en palabras de Lukács, la “civilización cerrada”– que representaba la epopeya. Así, el héroe problemático se convierte en un sujeto, en lugar de un individuo, por lo que ya se trata de cómo puede encarnar los valores de la comunidad, sino de alguien que discute tanto el proceso de alcanzar esos valores como ellos en sí, consciente de la parcialidad de su conquista y sin ser completamente reducible a ellos (Bagunyà, 2015: 40). No obstante, la ausencia de dicha comunidad no tiene por qué suponer una pérdida constitutiva de la experiencia moderna, un pasado armónico ahora inaccesible, sino que puede (y debe) articularse, en contra de una nostalgia reaccionaria, como conciencia de la imposibilidad de tal armonía.

Esta “debilitación” de la existencia se relaciona, a su vez, con la noción de “crisis de la experiencia” como debate filosófico que atravesó todo el s.XX y sigue vigente en la contemporaneidad. La pertinencia de la pregunta sobre la posibilidad de hacer experiencia en

la modernidad aparece aquí con más fuerza aún para poder atender las formas narrativas que o bien dan cuenta de ella o bien la tratan de solventar construyendo un régimen de sentido. En otras palabras, tal y como explica J. Rancière, es el régimen de la experiencia lo que permite que el lenguaje y las formulaciones que se hacen de él se puedan percibir y pensar como arte (Rancière, 2014a: 7).

Etimológicamente, el concepto moderno de experiencia remite a las nociones alemanas de *Erlebnis* –que proviene de la palabra *Leben* (vida)– y *Erfahrung* – que contiene *Fahrt* (viaje)–, las cuales se confrontan entre sí en una jerarquía que históricamente ha priorizado la primera por encima de la segunda. Por un lado, *Erlebnis* es aquella experiencia interna y subjetiva que incorpora una “inmediatez vital” primitiva y prerreflexiva (Jay, 2003: 23); por el otro, *Erfahrung* asume tanto una temporalidad como su posterior aprendizaje y, por ello, se vincula con cuestiones de memoria, historia o tradición. Es una noción dialéctica debido a la interrelación entre el movimiento inherente del viaje y la memoria como depositario de dicha experiencia, como espacio discursivo en que articular el saber que se desprende del proceso. Es la experiencia propia de la conjunción, en la memoria, del pasado individual y el colectivo, que permite una acumulación de sabiduría como parte de la continuidad histórica de la comunidad. De esta manera, la *Erfahrung* implicaría también una ‘integración de momentos discretos de experiencia en un todo narrativo’ (Jay, 2015: 11). Igualmente, explica Bagunyà que, siguiendo la tradición hegeliana de la *Bildungs* (formación), el aprendizaje de la *Erfahrung* contendría en sí mismo un peligro (*Gefahr*), lo cual sometería al sujeto a una situación de constante amenaza. Su exposición al peligro constitutivo de la experiencia le obliga a instalarse en la disyuntiva del vencer y la derrota. A su vez, entendiendo el peligro como algo que atenta contra la supervivencia del individuo, la cuestión al fondo de la *Erfahrung* es que coloca a este en la obligación de decidir su destino. Así pues, en la conversión de la experiencia en *Bildungs*, el propio destino se expone al tipo de alteridades y extrañezas de la comunidad que permitirán al individuo entrar en contacto con aspectos de sí mismo que desconocía y tomar posesión definitiva de la propia identidad (en relación, no obstante, a los valores de dicha comunidad) (Bagunyà, 2015: 36-37).

Uno de los autores más destacables que pensaron la crisis es Benjamin, cuyos ensayos “Experiencia y pobreza” (1933) y “El narrador” (1936) son especialmente significativos para este trabajo. Jay introduce la noción de experiencia de Benjamin como un concepto más allá de la lógica mimética o la doctrina religiosa “to include complicated explorations of

temporality, narrative, memory, tradition, destruction, technology, mass culture, and a categorical distinction between *Erlebnis* and *Erfahrung*” (2015: 328). De acuerdo con su filosofía, el empobrecimiento de la experiencia se debe a las transformaciones socioeconómicas y el progreso técnico-científico de la modernidad –la vida urbana, el *mass media* que convierte la narración en información, la línea de ensamblaje, etc.– sufriendo su punto álgido tras la Primera Guerra Mundial y la afasia padecida por los soldados que volvían del frente. Para el autor alemán, ese silencio es el resultado de la tecnologización de la muerte. El empobrecimiento de Benjamin se convertirá en Th.W. Adorno en “desintegración”, quien coincidirá con el primero en que la causa de ello es “el proceso atemporalmente tecnificado de la producción de bienes materiales” (Adorno, 2003: 669). En consecuencia, la especificidad de esta nueva experiencia moderna se caracterizaría por la incapacidad de establecer una continuidad temporal-histórica que sostuviera un sujeto, para quien la experiencia se ha convertido en una cadena de shocks traumáticos y fragmentados (Benjamin, 2021: 398-399; Bagunyà, 2015: 43-44; Jay, 2003: 35). Benjamin ofrece una reinterpretación de la oposición entre *Erlebnis* y *Erfahrung*, privilegiando excepcionalmente la segunda al entender que la pobreza (*Armut*) y la atrofia (*Verkümmerung*) de la experiencia indicaban la descomposición de la *Erfahrung* –y, por ende, de su sabiduría tradicional e histórica– en secuencias de *Erlebnisse* que abandonan esa dialéctica temporal e incapacitan la fundación y continuación de un saber (Bagunyà, 2015: 35; Jay, 2003).

En “El narrador”, Benjamin aborda la modificación de la narración en la modernidad y hace una distinción entre la novela burguesa y la narración (oralidad). Este texto se ocupa también de uno de los problemas fundamentales que atravesará toda la obra del filósofo, esto es, la relación entre el individuo y la comunidad y la necesidad política de recuperar su hermandad y asociación. Por otro lado, las observaciones de Benjamin sobre las formas ejemplares como el consejo o el proverbio reflejan la facultad perdida, a causa de la “reproducibilidad técnica”, de generar un conocimiento objetivo e intersubjetivo a partir de una experiencia profundamente subjetiva (Bagunyà, 2015: 40). Ese saber intersubjetivo presentado como inalcanzable en la época moderna es lo que diferencia la narración oral de la novela impresa, pues da cuenta de aquello que antes sí podía transmitirse con el habla. En consonancia con los postulados de Lukács, Benjamin hablará también de “el patrimonio de la épica” (2021: 329) de la narración, que denotará “un sistema de visión del mundo coherente y compartido por toda la sociedad” (Bagunyà, 2015: 40) en contraposición a la representación

novelística del sistema alienante y fragmentario. La novela destruye la figura del rapsoda, del narrador oral, en pos de la escritura como un soporte impreso y reproducible, mantenido por la industria editorial y su comercialización como producto. Así pues, la experiencia propia de los narradores era aquella no sólo susceptible de poder ser transmitida, sino compartida por una comunidad a través de la tradición oral (en un ritual que asume una presencialidad) que conjugaba una historiografía propia y conjunta. Para Benjamin, la sabiduría del narrador que puede aprehenderse y transmitirse contiene la experiencia –como materia artesanalmente moldeada y convertida por él en un relato –no solo de la vida propia, sino también la ajena (2021: 362). La novela, por su parte, refleja el aislamiento del novelista, al comprender su producción como algo intrínsecamente solitario, y del lector. Es una forma que dramatiza esta separación de la comunidad para exponer una división aún más profunda: “la incapacidad de generar un conocimiento proverbial, transmisible y universal” (Bagunyà, 2015: 40) que se convierta también en un consejo. Es decir, el empobrecimiento de la experiencia comunicable forma parte de una modernidad “que ha dotat l’home d’una interioritat només per a privar-li’n la possibilitat de comunicarla” (Bagunyà, 2015: 35). Tal y como explica M. Jay, la sabiduría acumulativa propia de la *Erfahrung* “solo puede ocurrir en el seno de una comunidad” de transmisión, precisamente, oral debido a “la condición haggádica de la verdad” (2003: 72).

Asimismo, Benjamin declara que “el “sentido de la vida” es el centro alrededor del cual se mueve la novela” (2021: 348) y que este sentido sólo se desprende de la propia muerte del personaje novelesco y del fin de la novela como muerte en sí mismo. Sin embargo, advierte Benjamin, “la novela no es significativa por presentar un destino ajeno e instructivo, sino porque ese destino ajeno, por la fuerza de la llama que lo consume, nos transfiere el calor que jamás obtendremos del propio destino” (2021: 350). Para Benjamin, la novela representa una *Erlebnis* en su total vacuidad. A este respecto, Benjamin sí traza un sentido implícito de pérdida, una caída dialéctica, en palabras de Jay (2003: 108), en la que aquello perdido (la “experiencia absoluta”) podría encontrarse aún en sus ruinas o despojos como el rastro de un potencial aún no ocurrido, de un por venir del pasado sincrónico y, de nuevo, dialéctico. Benjamin anhelaba, también, (re)construir esa experiencia absoluta fuera de la *Erlebnis* como una experiencia sin sujeto. No obstante, R. Comay también apuntaba acerca de Benjamin que la experiencia perdida de la *Erfahrung* “no es otra cosa que la experiencia de la pérdida. La experiencia solo revela la verdad de que nunca hubo experiencia”

(citado en Jay, 2003: 153). Años más tarde, R. Barthes considerará que es la escritura intransitiva misma propia de la modernidad la que contiene aquello que Benjamin buscaba (Jay, 2003: 84-85).

Por su parte, Lukács ahondaba en esta cuestión exponiendo que

La novela es la epopeya de mundo abandonado por los dioses, la psicología del héroe novelesco es lo demoníaco; la objetividad de la novela es la madura comprensión viril de que el sentido no consigue penetrar nunca totalmente la realidad, pero que esta, sin él, se descompondría en la nada de la inesencialidad (Lukács, 2016: 117)

Aquello que caracteriza la novela es, pues, que es ajena a cualquier saber que se pretende como total porque es consciente del peligro que supone plantear explicaciones sobre el mundo y debe demostrar que el orden que representa es parcial y tentativo. A partir de esta autoconciencia formal, Lukács expone la ironía como figura estructural de toda la novela, a través de la cual puede introducirse también la subjetividad parcial incapaz de poder expresar un sentido pleno del mundo: el fracaso del sentido. De este modo, la novela invalida constantemente el propio orden que configura para revelar la lógica fragmentaria y absurda de la realidad y no asumir ningún postulado cerrado que la pretenda justificar. Así pues, esta está compuesta por héroes problemáticos que, como Mrs Ramsay y los otros personajes se pasan la vida buscando aquello que no les es propio, que no está.

Más allá de Benjamin y Lukács y retomando la cuestión de la crisis de la experiencia, Jay se pregunta:

¿Cuándo exactamente entró en crisis lo que llamamos experiencia? ¿Fue un acontecimiento o proceso histórico causado por un trauma como la guerra mundial, o hay algo más ontológico en juego? ¿Hay, más aún, una noción coherente y unificada de experiencia que tal lamento asuma, o funciona la palabra de modos diferentes en contextos diferentes? Y si hay diversas acepciones, ¿podemos decir con certeza que en nuestro presente todas se han marchitado en el mismo grado, o incluso que se han marchitado? (Jay, 2003: 102)

Asumiendo la categorización del término por parte de H.G. Gadamer como “uno de los más oscuros que tenemos” (citado en Jay, 2003: 133) y aceptando la inadecuación de este espacio para dar cuenta de toda la tradición filosófica y sus propuestas sobre la experiencia; la acepción que recoge este artículo, si bien se hace cargo de los preceptos ya expuestos de Benjamin, se centra especialmente en hacerlos dialogar también con las propuestas teóricas posteriores del postestructuralismo y, especialmente, de G. Agamben —a las que, por cuestiones de espacio y formato, tampoco podremos atender con la profundidad que requieren.

El empobrecimiento y la atrofia de Benjamin, así como la desintegración de Adorno, se convierten, para Agamben, en una imposibilidad. Tal como se ha expuesto en la Introducción, la conciencia de la expropiación de la experiencia es aquello propio de la vida del hombre moderno para Agamben. Sin embargo, el punto crucial de la tesis del filósofo italiano es que dinamita la cuestión del sujeto y su relación con la experiencia: él es el resultado y origen de la propia experiencia, fruto de ella pero también él único capaz de poder relatarla. Agamben, desde una postura psicoanalítica, comprende que es el lenguaje como falla estructural del sujeto el que ha provocado la caída de este en el propio discurso (Jay, 2003: 121), y, por tanto, en la separación del sujeto del objeto (del mundo), obligado a estar mediado por la reflexión. Dicho de otro modo, para Agamben, aquella pérdida de Benjamin y Adorno es absurda porque es inexistente ya que el sujeto, en tanto que tal, no puede recuperar aquella vivencia no mediada del mundo, a lo que él llama infancia. La experiencia es definida como “aquella infancia feliz previa a la adquisición del lenguaje” (Agamben, 2007: 19). Tal y como apunta Jay:

Podríamos decir entonces que la “experiencia” es el punto nodal entre la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada, entre la dimensión compartida que se expresa a través de la cultura y lo inefable de la interioridad individual. A pesar de ser algo que debe ser atravesado o sufrido en lugar de adquirido de una manera indirecta, no obstante puede volverse accesible para otros a través de un relato ex post facto, una suerte de elaboración secundaria en el sentido freudiano, que la transforme en una narrativa llena de sentido (2003: 22)

La desestimación por ese origen o paraíso perdido también anula la noción de una posible experiencia coherente, holística e inteligible, que, ante todo, estaría sostenida por un sujeto consistente y fuerte que podría dar cuenta de ella y asumir en armónicamente ese mundo unificado (Jay, 2003: 136). Los postestructuralistas comparten esta sospecha de una subjetividad fuerte y defienden que es “el discurso, la textualidad, el lenguaje, y las estructuras de poder” lo que puede llegar a expresar la experiencia como categoría retórica – en términos de Agamben, si bien sería siempre un fracaso, el intento solo puede ser en sí mismo discursivo. A tal efecto, todas estas perspectivas responden a otra crisis, la del sujeto cartesiano, que, explican C. Bürger y P. Bürger, experimenta “el desmoronamiento de las categorías para orientarse e intervenir activamente en el mundo” (2001: 312). En la órbita del héroe problemático de Lukács, el sujeto moderno es aquel que vive conscientemente en el mundo abandonado por los dioses. Por ese motivo, su capacidad de acción ha quedado suspendida en una parálisis que se relaciona, a su vez, con esa imposibilidad de la experiencia:

La angustia existencial que acompaña al yo autoconsciente, aunque intente reprimirla, es ella misma ambivalente: experiencia del desmoronamiento de la propia capacidad de acción y del yo en un endurecimiento hacia lo negativo. Evidentemente el sujeto moderno no se libra de sí. Si permanece, en tanto que desaparecido, en el campo de la subjetividad, y si la crítica más radical del sujeto se topa continuamente con su sustituto, en ello se muestra un límite al que nos es pensable, que es a la vez límite de nuestras posibilidades de acción (Bürger & Bürger, 2001: 330)

Asimismo, es pertinente mencionar, y unir a esta constelación teórica, el concepto antitético de “experiencia límite” de M. Foucault que Jay analiza y que atiende del mismo modo a la crisis subjetiva. En Foucault, la noción de experiencia es paradójica porque afirma una naturaleza tanto proactiva, arrancar al sujeto de sí mismo, como reactiva, una reconstrucción ficticia a posteriori de los hechos o las acciones. En contra de la tradición fenomenológica –que, en su intento por organizar la percepción, coincidiría con la reafirmación ilustrada del sujeto subyacente a ella–, Foucault se adscribe a la tradición filosófica de Nietzsche, Bataille y Blanchot para mostrar la “otredad” de un sujeto arrancado de sí mismo. La disociación del sujeto sería, entonces, resultado de su propia incoherencia y cercanía a la experiencia límite de la vida y amenazaría la posibilidad misma del individuo. En lo que respecta a la condición reactiva de la experiencia foucaultiana, esto la convertiría no sólo en una ficción o una construcción, sino en una escritura, pues es solo desde la elaboración discursiva del relato que el sujeto puede hacer emerger esa experiencia. Por ello, esta escritura presupone, paradójicamente, una suerte de soporte autoral que sostenga el relato (Jay, 2003: 138-140).

Este trabajo aspira a demostrar el diálogo estos presupuestos teóricos acerca de la experiencia con la forma narrativa de *To the Lighthouse*, entendida como aquella escritura modernista “of finitude and catastrophe in the twentieth century” (citado en Walsh, 2013: 278). Por su parte, Virginia Woolf expresó un sucedáneo a su propia definición de experiencia, así como una definición del cometido del escritor, en el ensayo “Modern Fiction”, donde afirmaba

“¿Es així la vida? ¿Han de ser així les novel·les? Mirem a dins i sembla que la vida està molt lluny de ser “així”. (...) Vénen de tots costats [les impressions], una pluja incessant d'àtoms innombrables (...). Mirem de registrar els àtoms tal com cauen sobre nostre i en l'ordre en que cauen, deixem que, per molt fragmentari i incoherent que sembli, tracin la pauta que cada visió o incident imprimeix a la consciència” (Woolf, 2023: 101-102).

Rancière recogía estas declaraciones de Woolf para expresar que la ficción moderna se predicaba, justamente, desde dos principios: la destrucción, al dar cuenta de dichos átomos, de los modos narrativos convencionales basados en la coherencia causal de la acción; y la unidad viva de un halo manifestada en el paso de un átomo a otro (Rancière, 2014b: 197).

Ese transcurso, no obstante, es siempre una exhibición del orden de las acciones de la novela. En este sentido, ahí donde Benjamin definía la ocupación de la novela por el “sentido de la vida”, Rancière habla de la “sustancia” de la vida como algo que solo puede ser contado “as a tension between several regimes of expression” (2014b: 206). Es por ello también que la ficción moderna es descrita como una forma monista de práctica dialéctica. En Rancière, explica T. Bewes, la idea de un régimen literario, un aparato, implica que la novela deviene una lógica, una estructura de desconexión cercana a la disonancia que Lukács le atribuía a la novela moderna (2014: 188). Es a partir de esta definición que Rancière dirá específicamente sobre las novelas de Woolf que “están hechas de la tensión entre las diferentes maneras de inscribir la lluvia de átomos, las diferentes maneras de hacer brillar el halo y de aprehender el conflicto que lo opone a la lógica de ordenación de las acciones” (2015: 59). En la la forma, críticos como Rancière observan aquello que Lukács no percibió, esto es, ella misma como un espacio de significación y potencialidad subversiva desde el cual hacer emerger prácticas que trabajen sobre su propia alienación o conciencia.

Así pues, aunando esta potencialidad con la ironía estructural de Lukács, es pertinente la manera en que J. Harker describe a los personajes típicos de Woolf:

The Woolfian character who is inside looking out the window at the birds and making some sort of perceptual error is emblematic of the relationship between the inner life and the exterior world — a relationship mediated by physical limitation (literally by a window, conceptually by the mechanics of perception and cognition). The reader’s window into the consciousness of a fictional mind recreates that disjunction, particularly in moments overloaded with names (“a shower of innumerable atoms”) or when the vantage is unclear (2011: 18).

Los errores de percepción cometidos por los personajes woolfianos responden a un gesto que atraviesa toda su obra, esto es, el énfasis no solo en el sujeto o el objeto, sino en el desajuste ontológico de la relación entre ambos (Harker, 2011: 5). Esta escritura toma como punto de partida, pues, tanto una tradición anti-mimética como la imposibilidad expresada por Lukács de representar la totalidad del mundo. *To the Lighthouse* problematiza, desde el inicio, la condición humana a partir de sus personajes (Siqueira & Tabak, 2014: 323) e insiste en hacer estallar la noción de una verdad subyacente a ella, demostrando que esos sujetos solo pueden darse a conocer a partir de sus relaciones y una sucesión de perspectivas parciales, individuales e inconsistentes (Rosenthal, 1979: 106), tal y como sucede en la cena. La fragmentación cognitiva en Woolf penetra en las relaciones interpersonales, estudiando así la complejidad de los sujetos que se vinculan desde esta desintegración de la unidad. Sobre ello,

Rancière apuntará que Woolf “liquida en una frase esas manifestaciones de la voluntad que determinan normalmente el curso de la ficción con las relaciones entre personajes” (2015: 61). Asimismo, el uso del estilo indirecto libre escinde el texto entre hablante, persona-pensamiento, y narrador. Esto impide, según A. Banfield, la configuración de un “sujeto único, egocéntrico y coherente, un sujeto cuya *Erlebnis* pudiera ser *nacherlebt* [“revivenciada”]” (Jay, 2003: 82) y genera lo que Barthes denominó como “escritura intransitiva”, es decir, aquella que no tiene objeto exterior a ella y su sujeto es interior a, y simultáneo con, la escritura misma (Jay, 2003: 84). Al mismo tiempo, Rancière da cuenta de cómo la dialéctica íntinseca de la ficción moderna “ha forjado un poder de disolución de las identidades, de las situaciones y de los enadenamientos consensuales que reproducen, con ropajes modernos, la vieja distribución jerárquica de las formas de vida. Esta dialéctica es quizá interminable” (2015: 71).

4. **CREATING: ESTETICISMO Y AUTONOMÍA DEL ARTE**

A pesar del asalto constante por parte del texto a la noción de un sentido cerrado y el fracaso de las obras de arte que configuran la escena del capítulo diecisiete, la novela se construye sobre la afirmación de un solo triunfo: el personaje de Lily y su pintura. Por ende, la novela sostiene la posibilidad de una reconciliación a través del arte. F. Jameson identificaba en *The Modernist Papers* (2016) la cuestión del esteticismo en Virginia Woolf exponiendo lo siguiente:

Woolf's confrontation with this non-empirical space beyond space, this unrepresentable totality, is far more dramatic in its personification and its evocation as an event, (...), yet the aesthetic framework, which alone motivates the figural appearance of this new space, is at once what also threatens to undermine it, and to tempt the reader back into the conventional meanings of art or mysticism (2016: 367)

Pese a la articulación del mundo como un lugar fragmentado y aislado, Woolf recurre al arte como la fuerza que impone unidad en el flujo de conciencias e impresiones de los sujetos aislados. En palabras de Eagleton, en Woolf "art is what orders experience into significant design (...) and makes it a whole" (2005: 212). Por otra parte, A. Husain expresa a la perfección lo paradójico del gesto esteticista, explicando de qué manera la caída de Mrs Ramsay como centro comprensivo y coherente deja una ausencia que exhibe la posibilidad de aprehender la vida solo desde múltiples perspectivas; esto queda resuelto, al final, como un fracaso humanista cuando enfatiza la necesidad de un núcleo, el cual es capaz de ser redimido o recuperable gracias al arte – pues, en el cuadro de Lily, Mrs Ramsay está en el centro.

Las últimas palabras de Lily con las que se cierra *To the Lighthouse* son epifánicas: "I have had my vision". En ellas converge, como explica Alexander, toda una serie de significados, desde la organización de las percepciones hasta la intuición y la creatividad imaginativa y, por último, la revelación religiosa y enfatizan la importancia del sentido visual que atraviesa toda la novela.

As we have seen, the human instrument of meaning for Woolf is the eye rather than the mind. The extreme visual keenness of Mrs. Ramsay herself, her identification of her own meaning in terms of the eye of the lighthouse, and the effort throughout the novel to find meaning through the painter's art emphasize the dependence on an interplay between perceived object and perceiving subject, rather than on abstract and absolute intellectual formulations (1974: 112-113)

Para ambos personajes, Lily y Mrs Ramsay, el ojo es un mero instrumento al servicio de la construcción de un "yo" lírico, artístico y abstracto (Temple, 1971: 91). No obstante, el cierre ontológicamente esteticista de la novela, aunque conservador, no refunda un significado

estético anterior o intemporal; la visión de Lily es, también, la visión de una nueva lectura creativa y constructiva del mundo que prueba de fundar una estética acorde a su contemporaneidad. En el fondo, la visión de Lily es desde el principio otro error de percepción woolfiano; no solo porque toda perspectiva es en sí misma parcial y fallida, sino porque tiene, literalmente, los ojos borrosos por las lágrimas. Es una visión físicamente “defectuosa”. Por otro lado, J. Harker expone que, aquello que hace posible su visión es la muerte de Mrs Ramsay. Al no poder verla nunca más, la imagen de ella se convierte en una construcción ficticia que le permite completar el cuadro gracias a “her inattention to the fact of this difference. The disjunction between inner life and outer world, the cause of so much “vague, general confusion,” proves to have its redemption” (2011: 18). Solo Lily es capaz de hacerlo como símbolo de una mujer autónoma que muestra el triunfo, por un lado, de su percepción por encima de la filosofía y orden tiránico del matrimonio Ramsay y, por otro, contra el tiempo –que, aunque no explorado en profundidad, es el gran protagonista de toda la novela– al concebir el arte como el único baluarte de resistencia.

5. CONCLUSIÓN

Este trabajo ha tratado de llevar a cabo una la lectura inédita de la *dinner party* como una muestra de la imposibilidad de hacer experiencia y reunirse en comunidad por parte del sujeto moderno. La cena en *To the Lighthouse* simboliza la fragmentación de la percepción y la incapacidad de los personajes para conectarse verdaderamente entre sí, ilustrando cómo las estructuras sociales y las expectativas tradicionales fallan en proporcionar una experiencia compartida y significativa. Asimismo, a través de la figura de Mrs. Ramsay, el texto critica la nostalgia por la unidad y la cohesión que nunca se materializa completamente, sugiriendo que cualquier intento de reconstituir una experiencia comunitaria está destinado al fracaso.

La incapacidad de ultimar la celebración de forma satisfactoria pone de relieve la profunda insatisfacción y alienación que sienten los personajes allí reunidos. Mrs Ramsay, como anfitriona incapaz de expresar sus anhelos y deseos, parece simbolizar la impotencia de la palabra y la comunicación en la modernidad. Este aislamiento es un reflejo de la crisis del héroe problemático de la novela, que, tal y como expresa Lukács, lucha por encontrar significado y conexión en un mundo en crisis. En este sentido, el trabajo explora la *dinner party* como un sucedáneo de la sociedad moderna, donde la fragmentación de la percepción y la imposibilidad de una experiencia compartida se manifiestan en la incapacidad de los personajes para comunicarse efectivamente y entenderse mutuamente.

En este contexto, el personaje de Lily Briscoe se convierte en un símbolo de resistencia estética, una redención del fracaso de Mrs Ramsay. A través de su arte, Lily desafía las normas y expectativas propias de la sociedad burguesa en decadencia y consigue expresar no solo su subjetividad, sino mantener una imagen de Mrs Ramsay a partir de su memoria. Su acto final de completar el cuadro, a pesar de las dificultades y obstáculos, representa una forma de reconciliación y creación de significado en un mundo fragmentado. Lily Briscoe, a lo largo de la novela y específicamente en el capítulo, lucha contra los deberes patriarcales y sociales a través del arte como único modo de evasión y discurso funcional frente a la desintegración de su alrededor. A través de ella, Woolf sugiere que, aunque la modernidad esté marcada por la discontinuidad y la alienación, el arte tiene el potencial de ofrecer una forma de redención y conexión.

En resumen, se ha tratado de exponer cómo la *dinner party* en *To the Lighthouse* se hace cargo de su forma novelística y modernista para dar cuenta de una representación profunda de la lucha fútil del sujeto moderno por encontrar significado y generar vínculo.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. W. (2003). La posición del narrador en la novela contemporánea. En *Notas sobre literatura* (p. 59-70). Akal.

Agamben, G. (2007). Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia. En *Infancia e historia* (p. 5-93). Adriana Hidalgo editora.

Alexander, J. (1974). *Mrs Dalloway and To the Lighthouse*. En *The Venture of Form in the Novels of Virginia Woolf* (p. 101-126). Kennikat Press.

Bagunyà, B. (2015). Restitucions de l'experiència en la narrativa metaficcional angloamericana (1955-1973). [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]. Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona. https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/66485/1/BBC_TESI.pdf

Banfield, A. (2000). The world seen without a self: Woolf's analysis of matter. En *The Phantom Table: Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism* (p. 108-159). Cambridge University Press.

Benjamin, W. (2021). *Iluminaciones*. Taurus.

Bewes, T. (2014). Introduction: Jacques Rancière and the Novel. *NOVEL: A Forum on Fiction*, 47(2), 187-195. <https://www.jstor.org/stable/43830007>

Bürger, C. & Bürger, P. (2001). Introducción y Consideración final. En *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot* (p. 9-28 / 311-340). Akal.

Ciobanu, E. A. (2017). Food for Thought: Of Tables, Art and Women in Virginia Woolf's *To the Lighthouse*. *American, British and Canadian Studies*, 29(1), 147-168. DOI:10.1515/abcsj-2017-0023

— (2019). Kitchen and Other Tables to Think With: The Case of *To the Lighthouse*, *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* and *In the Mood for Love*. *American, British and Canadian Studies*, 33(1), 47-68. [DOI:10.2478/abcsj-2019-0015](https://doi.org/10.2478/abcsj-2019-0015)

Guth, D. (1984). Virginia Woolf: Myth and *To the Lighthouse*. *College Literature*, 3, 233-249. <https://www.jstor.org/stable/25111615>

- Harker, J. (2011). Misperceiving Virginia Woolf. *Journal of Modern Literature*, 34(2), 1-21. <https://www.jstor.org/stable/10.2979/jmodelite.34.2.1>
- Husain, A. A. (2017). *To the Lighthouse: End of Meaning*. *Crossings: A Journal of English Studies*, 8, 11-28. <https://doi.org/10.59817/cjes.v8i.127>
- Jameson, F. (2016). *The Modernist Papers*. Verso.
- Jay, M. (2003). *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Universidad Diego Portales.
- (2015). *Songs of Experience*. University of California Press.
- Lukács, G. (2016). *Teoría de la novela*. DEBOLSILLO.
- Rancière, J. (2014a). Rethinking Modernity. *Diacritics*, 42(3), 6-20. <https://www.jstor.org/stable/24810090>
- (2014b). The Thread of the Novel. *NOVEL: A Forum on Fiction*, 47(2), 196-209. <https://www.jstor.org/stable/43830008?seq=2>
- (2015). *El hilo perdido*. Ediciones Casus Belli.
- Randall, B. (2013). Virginia Woolf's Idea of a Party. En K. McLoughlin (ed.), *The Modernist Party* (p. 95-111). Edinburgh University Press Books.
- Ricoeur, P. (2008). Entre el tiempo mortal y el tiempo monumental: *La señora Dalloway*. En *Tiempo y narración. Vol. III* (p. 535-553). Siglo XXI.
- Rosenthal, M. (1979). *To the Lighthouse*. En *Virginia Woolf* (p. 103-127). Columbia University Press.
- Siqueira, B. S. & Tabak, F. M. (2014). Virginia Woolf: Narrativa poética n'A estreita ponte da arte. *Santa Cruz do Sul*, 39(66), 315-329. <https://doi.org/10.17058/signo.v39i66.4624>
- Temple, Ruth Z. (1971). Never Say "I": *To the Lighthouse* as Vision and Confession. En C. Sprague (Eds.), *Virginia Woolf. A Collection of Critical Essays* (p. 90-100). Prentice-Hall International.

Walsh, Kelly S. (2013). [Reseña de *Mourning Modernism: Literature, Catastrophe, and the Politics*, por Lecia Rosenthal. Fordham UP]. *Wolf Studies Annual*, 19, 278-281.

Wilson, J.J. (1977). A comparison of parties, with discussion of their function in Woolf's fiction. *Women's Studies*, 4(2-3), 201-217. <https://doi.org/10.1080/00497878.1977.9978417>

Woolf, V. (2020). *To the Lighthouse*. Penguin Modern Classics.

— (2022a). *Cap al far*. Bernat Metge Universal.

— (2023). *Les paraules viuen a l'esperit*. Quid Pro Quo.