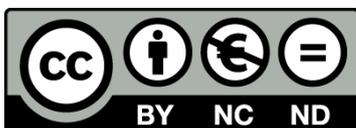

Treball Fi de Grau

Cotidianidad y forma narrativa en Al faro de Virginia Woolf

Raúl Vara Villarejo



Aquest TFG està subject a la licència [Reconeixement-
NoComercial-SenseObraDerivada 4.0 Internacional \(CC BY-NC-
ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Este TFG está sujeto a la licencia [Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0
Internacional \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

This TFG is licensed under the [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International \(CC
BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



**UNIVERSITAT INTERNACIONAL DE
CATALUNYA**

Facultad de Humanidades

Raúl Vara Villarejo

*Cotidianidad y forma narrativa en Al faro
de Virginia Woolf*

Tutor: Dr. Jordi Bermejo Gregorio
Trabajo Final de Grado
Grado en Humanidades y Estudios Culturales
Curso 2023-2024

“Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day”.

Virginia Woolf

Resumen

El siguiente trabajo presenta la relación entre la forma narrativa y la cotidianidad en la novela *Al faro* (1927) de Virginia Woolf. Para ello se ha analizado la ruptura entre el realismo y el modernismo literario. Ambos movimientos focalizan y entienden la realidad desde perspectivas distintas: el realismo plasma la realidad desde una perspectiva externa, mientras que el modernismo representa la realidad obedeciendo a asuntos subjetivos e internos. Para ejemplificar y estudiar la nueva manera de expresar la realidad, se analizará la forma narrativa y el tema de la cotidianidad de la novela. En primer lugar, se examinará el uso de los distintos niveles diegéticos, del narrador y del tiempo para entender la forma narrativa. En segundo lugar, se explicará cómo se plasma la noción y la sensación de lo cotidiano. Por último, se explicará la relación que existe entre la forma narrativa y la cotidianidad.

Palabras clave: modernismo literario, realidad, forma narrativa, cotidianidad y narrador

Abstract

The following work presents the relationship between the narrative form and everyday life in the novel *To the Lighthouse* (1927) by Virginia Woolf. To do this, the break between realism and literary modernism has been analyzed. Both movements focus and understand reality from different perspectives: realism captures reality from an external perspective, while modernism represents reality in response to subjective and internal issues. To exemplify and study the new way of expressing reality, the narrative form and the theme of everyday life in the novel will be analyzed. First, the use of different diegetic levels, the narrator and time to understand the narrative form will be examined. Secondly, it will be explained how the notion and sensation of everyday life is expressed. Finally, the relationship that exists between the narrative form and everyday life will be explained.

Keywords: literary modernism, reality, narrative form, everyday life and narrator

Índice

<i>Introducción</i>	7
<i>Metodología y objetivos</i>	9
<i>Estado de la cuestión</i>	10
<i>I. Ruptura con el realismo literario: un cambio de foco</i>	16
I.I Focalización de la realidad según Virginia Woolf.....	19
<i>II. La forma narrativa y las nuevas técnicas del modernismo literario</i>	32
II.I ¿Qué es la forma narrativa?	32
II.II Forma narrativa modernista y análisis de la forma narrativa en <i>Al faro</i>	35
II.III El narrador en <i>Al faro</i>	38
II.IV El tiempo en <i>Al faro</i>	47
II.V Flujo de conciencia	55
<i>III. La cotidianidad como tema modernista</i>	60
III. I Definición de cotidianeidad	61
III.II Plasmación de lo cotidiano en <i>Al faro</i>	62
III.III Hegemonía del tema de la cotidianeidad.....	73
<i>IV. Relación entre forma narrativa y contenido</i>	75
<i>Conclusión</i>	78
<i>Bibliografía</i>	83

Introducción

En el presente Trabajo de Fin de Grado, titulado *Cotidianidad y forma narrativa en Al faro de Virginia Woolf*, se quiere realizar una aproximación entre el tema literario de la cotidianidad y la forma narrativa utilizada en *Al faro* (1927). Para ello, se ha dividido el trabajo en cuatro partes diferentes. La primera parte, titulada *Ruptura con el realismo literario: un cambio de foco*, profundizará en las principales diferencias que existen entre el realismo y el modernismo en la literatura, centrándose principalmente en ensayos escritos por Virginia Woolf, en los que explica cómo es y las características del modernismo literario, la nueva forma de hacer literatura. Además, se citarán otros trabajos para entender mejor el mensaje de Woolf.

La segunda parte, llamada *La forma narrativa y las nuevas técnicas del modernismo literario*, explicará qué es la forma narrativa y su singularidad durante el periodo del modernismo. Una vez realizada una aproximación a la forma, se expondrán ejemplos concretos y los métodos de creación de esta forma en fragmentos de *Al faro* de Virginia Woolf. También, se explicarán los principales propósitos que tiene esta forma narrativa, como el plasmar la realidad a través de la conciencia.

La tercera parte, llamada *La cotidianidad como tema modernista*, estudiará como se plasma este tema en la literatura modernista. Se analizará por qué se utiliza este tema en las novelas focalizadas en el flujo de conciencia y en la conciencia de los personajes. Asimismo, se observará cómo lo cotidiano permite priorizar la plasmación del interior. Por último, se indagará en lo extraordinario de lo ordinario como subtema dentro de la cotidianidad y su importancia en *Al faro* y obra de Woolf.

Para finalizar el trabajo, se realizará un último capítulo llamado *Relación entre forma y contenido*, en el que se relacionará la forma narrativa con el contenido. Es decir, se relacionará el cómo se organiza el mensaje narrativo, con la historia narrada.

Para poder estudiar estos asuntos, solo se analizará la primera parte de la novela *Al faro*, porque obedece a una serie de características temáticas y formales. Esta primera parte se desarrolla durante una tarde en una casa de verano, lo cual, por un lado, se facilita la

temática de la cotidianidad y lo ordinario, y por el otro, Woolf utiliza la forma narrativa modernista con su estructura peculiar y características propias.

Se ha seleccionado *Al faro* de Virginia Woolf entre todas sus obras por dos motivos principales. El primero, porque es una novela poco estudiada y analizada; cuando se ha estudiado la forma narrativa y sus características en las novelas de Virginia Woolf, la mayoría de las veces se ha seleccionado *La señora Dalloway*. Tanto en *Al faro*, como en *La señora Dalloway*, Woolf destaca la importancia de la obra a partir de técnicas nuevas y métodos narrativos novedosos. Por ello, se considera que puede ser más fructífero analizar *Al faro*.

El segundo, porque Virginia Woolf es una mujer. Durante la historia de la literatura, el protagonismo de las mujeres ha sido pequeño y poco relevante. La oportunidad de realizar un Trabajo de Fin de Grado sobre una brillante escritora facilita poder conocer más sobre ella y darle el protagonismo que se merece dentro de la historia de la literatura como una de las escritoras más revolucionarias respecto a la hora de escribir y tratar la forma.

Metodología y objetivos

Para realizar el trabajo se ha llevado a cabo una lectura atendiendo a la forma y al estilo de la novela (próxima al formalismo y a la crítica estilística). Se ha escogido este tipo de lectura para prestar más detalles a los detalles formales y de estilo. Por otro lado, también se ha tenido en cuenta aquel contenido de la obra relacionado con la cotidianidad y los momentos ordinarios. Para resaltar los elementos propios del modernismo de Woolf se ha considerado oportuno hacer una comparación con el estilo literario anterior, el realismo. Se ha escogido la novela *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Por este motivo irán apareciendo según la necesidad del contenido fragmentos de la obra del francés y comparándolos con Woolf.

Una vez leída la novela, se han consultado artículos y libros que tratan la forma narrativa y la temática cotidiana en las novelas modernistas y en la obra de Virginia Woolf.

El presente trabajo presenta diferentes objetivos: 1 principal y 3 secundarios. El objetivo principal es relacionar el tema de la cotidianidad con la forma narrativa en *Al faro*. Para llegar a estos objetivos, es necesario plantear objetivos secundarios de investigación, que son los siguientes:

1. Estudiar cómo se crea la forma narrativa moderna y en *Al faro*
2. Estudiar la cotidianidad en la literatura modernista y en las obras de Woolf
3. Estudiar la tradición literaria y ver qué diferencias existen entre el modernismo literario y el realismo

Estado de la cuestión

En el siguiente estado de la cuestión se presentan los libros y artículos más relevantes relacionados con el tema de la investigación. Varios investigadores y expertos sobre el tema han indagado sobre la forma narrativa y la cotidianeidad en la obra de Woolf y, concretamente, en *Al faro* (1927). La gran mayoría de las investigaciones y estudios se han focalizado, bien en el tema de la cotidianeidad, o bien en la forma narrativa. Autores como Liels Olson o Bryony Randall se han centrado en el tema de la cotidianeidad como contenido literario y en los aspectos donde puede ser percibida. Otros autores, como Eric Rundquist, han analizado la forma narrativa y sus características. Esta investigación previa es imprescindible para entender ambos conceptos, cotidianeidad y forma narrativa, de manera separada, para poder estudiar aquellos puntos de relación entre ambos y demostrar que son complementarios.

Liels Olson en su libro *Modernism and ordinary* (2007), se centra en exponer el nuevo papel de lo cotidiano en la literatura y como se diferencia del realismo del siglo pasado. La gran parte de críticos literarios especializados en la literatura modernista no han tenido en cuenta la experiencia ordinaria porque han considerado que esta nueva literatura se aleja de las convenciones del realismo y se centra en la interioridad y conciencia de los personajes. (Olson, 2007, p.3). “On this account, the most famous moments of literary modernism are moments of transcendent understanding” (Olson, 2007, p.3). La literatura modernista tomará los momentos de lo ordinario para explorar lo trascendente, es decir, los pensamientos de los personajes.

El uso de lo cotidiano en la literatura, como explica Olson, es afirmar el caos interno de los personajes, en ningún caso busca ordenarlo. Los escritores modernistas están interesados y buscan plasmar cómo opera lo ordinario en la vida. “The ordinary as a genre: unheroic events and overlooked things, neither crucial moments of plot development nor temporal points that signify accomplishment.” (Olson, 2007, p.6).

El segundo capítulo del libro *Modernism and ordinary*, se centra en el concepto de lo ordinario y cotidianidad en la obra de Virginia Woolf. Este capítulo se llama *Virginia Woolf's "cotton wool of daily life"*, Olson argumenta que Woolf utiliza el flujo de conciencia sin seguir un patrón, de esta manera ejemplifica mejor la realidad de la

conciencia. Woolf sabe deshacerse de las herramientas superfluas y tediosas que utiliza el realismo para representar el carácter de lo cotidiano (Olson, 2007, p.59).

Olson, en su libro *Modernism and ordinary*, se centra en explicar por qué lo ordinario toma un nuevo enfoque y su nueva importancia a la hora de incorporarlo en la literatura. También, entra en el tema de la teoría literaria y en cómo se plasma en las novelas. Son temas que no se quieren tratar en este trabajo. Olson, hace un gran trabajo de investigación, pero se centra en lo cotidiano como concepto y objeto de estudio, no en cómo se utiliza lo cotidiano para establecer la forma narrativa.

En *Modernism, Daily Time and Everyday Life* de Bryony Randall (2007), esta autora, explica que Virginia Woolf quiere poner todo lo que significa la vida en un único día. En este capítulo, Bryony Randall, describe que aspectos ordinarios aparecen en las distintas novelas de Virginia Woolf. También, explica que el énfasis en utilizar la conciencia y la memoria arrastran la estructura de la novela a la cotidianidad. Al enmarcar la estructura en un solo día, ya se está poniendo el foco en lo cotidiano. Nuestra vida se contabiliza en días.

Bryony Randall, explica la diferencia que hace Woolf entre los momentos del ser y los del no ser. Los momentos del ser son aquellos en los que el ser humano es capaz de trascender la propia realidad. Pero estos momentos del ser, normalmente se dan en acciones banales, que no por ello tienen que ser cotidianas. Por ejemplo, al examinar una flor; no es una actividad cotidiana, pero nos muestra el verdadero ser del ser humano. También, se pone el ejemplo de una discusión, lo que podría ser considerada una actividad cotidiana, pero en la que el ser humano puede trascender.

Randall, hace referencia al concepto de oscilación en lo cotidiano. Esta oscilación relaciona las dos dimensiones que se tiene de lo cotidiano: lo cotidiano como aquello que es banal y no tiene importancia, y a la vez, como aquello que va marcando y creando nuestras vidas. Para la realización de este trabajo, se indagará en la última descripción de lo cotidiano. En cómo lo ordinario, que a simple vista es aquello que pasa desapercibido por nuestra vida, se transforma en el motor que permite ejecutar la narración.

Esta autora va un paso más allá que Olson. No solo explica los elementos cotidianos que aparecen en las novelas de Woolf, sino que intenta establecer una relación entre la cotidianidad y las acciones. Busca entender por qué se utiliza lo cotidiano para articular la narración.

En otro texto de la misma autora, *Modernist Literature and the Everyday* (2010), define la forma de la novela narrativa como poner todas las acciones en un solo día. Randall, entiende la forma como la organización de los elementos a lo largo de un día. En este trabajo, no se entiende la forma en este sentido.

Explica por qué las novelas modernistas están centradas en un solo día. Lo hacen para poder demostrar de forma fiel como es la vida de una persona, centrarse en su conciencia y plasmar la complejidad de la vida moderna. Se aprecia que el uso de lo cotidiano que explica Randall no atiende estrictamente a la forma. Se utiliza lo cotidiano como un tema, pero no como instrumento constructor del relato.

Otro estudio que ha arrojado luz a la oscuridad, *Virginia Woolf: The Patterns of ordinary Experience* (2010), un libro escrito por Lorraine Sim, explica que lo cotidiano es utilizado para establecer las acciones de la novela. Las acciones son ordinarias y banales: leer, jugar o salir a dar un paseo. Sim, es capaz de conectar estas acciones con el interior de los personajes. Explica que las acciones ordinarias, al no ser tan importantes, dejan florecer el interior de los personajes. Encontramos una pequeña conexión entre lo cotidiano y la forma. No se dice directamente que lo cotidiano sea necesario para articular esta forma narrativa, pero sí que lo cotidiano está ligado al interior de los personajes. En este caso, lo cotidiano está enlazado a la conciencia, y en cierta manera, la conciencia está ligada a la forma narrativa.

Atendiendo a la forma narrativa de *Al Faro* de Virginia Woolf, Eric Rundquist, autor del artículo “Estilo y conciencia en *Al Faro* de Virginia Woolf” (2019), explica la técnica utilizada por Virginia Woolf para plasmar la conciencia en el papel. Rundquist, afirma que el narrador describe el pensamiento, no cita las palabras de las personas. Por lo tanto, Virginia Woolf hace uso del estilo indirecto libre. Este autor, también explica por qué se utilizan estas técnicas y su relación para expresar la conciencia. Woolf busca plasmar los sentimientos y pensamientos. En este sentido, Rundquist solo quiere explicar por qué la

forma es importante para expresar el interior de los personajes, un aspecto en lo que se centrará el trabajo, pero no es capaz de relacionar la forma narrativa con las actividades ordinarias y cotidianas que aparecen en la novela.

En el artículo, “Representing Time and the Narrative Structure of Virginia Woolf’s *To the Lighthouse*” (2002) de Maurice A. Gérardt, se centra en el uso que Woolf hace del tiempo para crear la forma narrativa. Maurice A. Gérardt, establece que el tiempo es uno de los factores más importantes a la hora de crear la forma narrativa de *Al faro*, porque todo sucede en una tarde. Woolf domina el tiempo y sabe cómo dividirlo para crear una lectura amena y nada tediosa. Existe el tiempo narrativo, que es aquel en el cual pasan las acciones de los personajes. De este autor, me parece interesante la idea de tiempo narrativo y la influencia que tiene en la forma narrativa, por ello, creo que Maurice A. Gérardt, debería haber ido un paso más allá y haber establecido una relación entre el tiempo narrativo y las acciones cotidianas que aparecen en la novela.

Erich Auerbach, en su libro *Mimesis: the representatio of reality in western literatura* (2003), afirma la gran capacidad de Virginia Woolf, de plasmar los pequeños deslices inconscientes del proceso de pensamiento. Es decir, Auerbach remarca que en muchas ocasiones no sabemos si es el personaje el que está pensando o es el narrador el que está explicando el pensamiento del personaje. Esto, el autor lo separa en dos, en la acción exterior y la acción interior. La acción exterior sería aquella descrita por el narrador, aunque explicara los propios pensamientos del personaje. La acción interior es aquella que la explica el personaje a través de su pensamiento, no interviene un narrador que explique el pensamiento. Estas técnicas narrativas, según Auerbach, son utilizadas para representar la conciencia humana de la mejor manera posible, siendo fiel a la realidad.

El título de este libro es *Mimesis: the representatio of reality in western literature*, es decir, busca explicar la representación de la realidad en la literatura. Creo que Auerbach, plasma muy bien la idea de cómo se quiere representar la realidad en la literatura modernista, pero me sorprende que no se haya fijado en la importancia de lo cotidiano. En este libro, analiza la novela *Al faro* de Virginia Woolf, la cual sucede en un día en una casa de un pueblo costero escocés. La novela está repleta de acciones cotidianas, las cuales facilitan esta visión interior de los personajes. Auerbach, solo se fija en las técnicas

y los recursos para explicar la plasmación de la conciencia, no lo relaciona con lo cotidiano, que es la base para poder hacerlo.

El espacio vacío de estudio al que quiere hacer frente este trabajo es cómo se utiliza lo cotidiano para producir la forma narrativa propia de las novelas modernistas. En otras palabras, demostrar que lo cotidiano permite utilizar esta forma narrativa. Hasta este punto, solo se ha estudiado la plasmación de lo cotidiano como un tema, no como el engranaje que hace posible la forma narrativa.

La propia autora de la novela, ya era consciente del nuevo proceso creativo que estaba utilizando a la hora de escribir sus novelas. Por eso, tienen escritos y cartas con amigos y otros escritores en las que explica este proceso y su significado. El libro, *Sobre la escritura, Virginia Woolf* de Federico Sabattini, recoge diferentes fragmentos de cartas y escritos de Virginia Woolf, en los cuales explica el proceso de creación que sigue para sus novelas.

Uno de los escritos más importantes que tiene es uno llamado *The modern fiction* (1925), Woolf, haciendo referencia al título, explica como es y debe ser la nueva ficción. En este ensayo, Woolf hace mucho énfasis a la persona y a su conciencia. Explica que la literatura del pasado no había tenido tanto en cuenta el interior de las personas, por eso las llama literaturas materialistas. Woolf, critica que la literatura se haya olvidado de expresar el interior de las personas.

En el ensayo *The modern fiction*, Woolf explica que quiere intentar plasma cómo funcionan las mentes. El ser humano, sobre todo, es interior y conciencia. La literatura pasada lo ha reducido a acciones externas, sin prestar atención a lo que verdaderamente lo hace humano y único, que es el interior.

Cuando se ha tratado el tema de la cotidianidad y la forma narrativa durante el modernismo literario se ha tratado de forma separada. En alguna ocasión sí se ha relacionado la forma narrativa y la cotidianidad, pero porque en literatura, forma y contenido suelen ir de la mano. No se ha analizado esta relación en un sentido amplio y profundo, centrándose en los detalles y las distintas focalizaciones. Con el presente

trabajo se quiere analizar de forma amplia la relación entre forma y contenido, demostrando que la forma narrativa y la cotidianeidad están relacionadas para complementarse entre ellas y plasmar la realidad de forma verosímil y cercana al lector. La relación entre forma narrativa y cotidianeidad no se reduce exclusivamente al tema seleccionado por Woolf, sino que la forma es clave para caracterizarlo.

I. Ruptura con el realismo literario: un cambio de foco

Virginia Woolf es una escritora convencida de que la ficción y la realidad debían asemejarse en muchos aspectos. Woolf quería materializar la vida textualmente y de forma fiel, es decir, no quería dejar fuera ningún factor importante para describir la realidad. Por ello, Woolf es una autora que modifica la forma de escribir y narrar la realidad, para poder representarla de forma aproximada.

A lo largo de su vida, Woolf escribe diferentes ensayos y relatos en los que explica cuál era su punto de vista para escribir novelas y cómo describir la realidad. Para este capítulo del trabajo se utilizarán tres ensayos escritos por Virginia Woolf entre 1924-1939: *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924), *Modern Fiction* (1925) y *Sketch of the past* (1939).

Para desarrollar este capítulo, se realizará una breve comparativa entre el realismo literario y el modernismo literario. Se estudiarán sus diferencias y cómo se pasa del credo realista a la novela modernista. Se verá que existe una nueva focalización de la realidad, y por ello, la realidad no puede ser explicada y plasmada en las novelas de la misma manera que lo hace la etapa anterior.

El realismo es un movimiento literario iniciado en Francia, que se impondrá en la mayoría de Europa durante la segunda mitad del siglo XIX. Después del siglo XIX, “en la novela inglesa del siglo XIX predomina entonces un deseo de describir de forma objetiva a personas, ambientes y acciones. Para poder plasmar la realidad, el novelista ha de realizar una observación minuciosa de todos los detalles.” (Lázaro, 2003, p.41). Este es un foco distinto entre el realismo y el modernismo literario. El realismo se centra en todos los detalles para poder explicar una historia. En cambio, el modernismo literario no se centra en todos los detalles, solo muestra aquello que quiere mostrar y enfatizar para explicar la novela.

Es muy común que en una novela realista aparezca una descripción minuciosa del entorno y el espacio donde se desarrolla la acción. Esta descripción es muy detallada, para que el lector pueda tener “casi” una fotografía de la escena en su mente. En las novelas modernistas no existe una acción que deba desarrollarse, el autor se centra en la cotidianidad como principal motor de la novela. Gracias a ella, focaliza de forma distinta

la realidad, el lector no siempre puede imaginarse la escena por completo, solo aquello que el autor describe.

Por ello, tanto en las novelas realistas, como en las novelas modernistas, se puede afirmar que la cotidianidad es un tema importante y bastante protagonista, pero está tratado desde diferentes puntos de vista. Para escribir una novela, “lo próximo y lo cotidiano pueden ser objetos de análisis y observación directa mucho mejor que ambientes exóticos o los escenarios históricos.” (Lázaro, 2003, p.41). Esta afirmación es válida para ambos movimientos, el realista y el modernista, ya que ambos buscan temas cotidianos y cercanos al público, es decir, temas que se puedan extraer de la realidad en la que viven. Pero, la manera de describir y expresar estos espacios será muy distinta entre ambos. En la novela realista, “para la descripción de escenas de la vida cotidiana se preferirá un estilo sobrio y preciso, una expresión adecuada al propósito moral o didáctico de muchos de estos casos.” (Lázaro, 2003, p.41). Los autores realistas buscan describir la escena de forma precisa, y para ello es necesario utilizar un lenguaje bastante objetivo. Además, el propósito de la obra también es distinto. En las novelas realistas se busca plasmar como es la realidad en su totalidad, es decir, se quiere ofrecer un relato de forma completa. Al leer una novela realista, el lector debe de ser capaz de entender y saber cómo era y cómo estaba estructurada la sociedad de la época. Era un relato “cientificista”, en el que el autor debía ser fiel a la realidad desde la objetividad.

Esto no sucede en las novelas modernistas. En este tipo de novelas, no se quiere expresar “la realidad”, sino las distintas visiones e interpretaciones que tienen los personajes sobre la realidad. Se entiende que el objeto de análisis es el mismo, la realidad y lo cotidiano, pero tratado desde ópticas diferentes. Los personajes de las novelas modernistas se asemejan más a personas individuales, ya que el autor quiere dotarles de una personalidad y rasgos muy marcados. Se puede resumir de la siguiente manera:

Write against the simplifications of realism that modernist/postmodernist studies have sometimes participated in—the reduction of realism to a servant of the status quo that represents the hegemonic version of reality under the guise of objectivity or the characterization of realism as a cultural function that serves to contain the social contradictions of the society it depicts. This is to say, they are both reassessments of left-political critiques of literary realism. (Knoper, 2008, p. 414)

Para ejemplificar la plasmación de la realidad en ambos tipos de novela, se ha seleccionado un pasaje de *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, y un pasaje de *La señora Dalloway* (1925) de Virginia Woolf:

Los invitados llegaron temprano, en carruajes, en carricoches de su caballo, en charabanes de dos ruedas, en viejos cabriolés sin capota, en jardineras con cortinillas de cuero, y los jóvenes de los pueblos más cercanos en carretas donde permanecían de pie, en fila, con las manos apoyadas en los adrales para no caerse, porque iban al trote y con fuertes sacudidas. (Flaubert, 2022, p. 89)

Bond Street la fascinaba; Bond Street a primera hora de la mañana en plena temporada, con las banderas ondeando, con las tiendas; sin alharacas, sin relumbrón; una pieza de tweed en la tienda donde su padre se compró los trajes durante cincuenta años; unas pocas perlas; un salmón sobre una barra de hielo. (Woolf, 2014, p. 19)

Se aprecia la diferencia a la hora de presentar y describir las acciones. En el fragmento de *Madame Bovary*, se observa una descripción detallada de todos los tipos de vehículos que aparecen en la escena. El lector puede reconstruir la imagen con gran verosimilitud. El autor, pone el foco en la descripción externa de la escena y en sus detalles, como asegura Auerbach, “In Flaubert realism becomes impartial, impersonal, and objective.” (Auerbach, 2003, p. 482).

En cambio, en el fragmento de *La señora Dalloway*, se observa una descripción que no atiende tanto a los elementos externos de la escena, sino a la interpretación y la visión interna del personaje. En el pasaje, la señora Dalloway experimenta diferentes emociones y recuerdos. Con estos dos fragmentos, se puede apreciar que el tema de la cotidianidad está presente en ambos movimientos, pero están tratados desde diferentes puntos de vista. El realismo trata la cotidianidad a partir de descripciones detalladas, y el modernismo trata la cotidianidad a partir de la visión y sensaciones del personaje, que en consecuencia modificará el tiempo narrativo.

En conclusión, el realismo es el movimiento anterior al que desarrollará Virginia Woolf durante el primer cuarto del siglo XX. Este movimiento se desarrolló en Inglaterra durante la época Victoriana (1837-1901) y la época eduardiana (1901-1910), con Charles Dickens

como figura principal durante la época victoriana y Arnold Bennett como figura principal de la época eduardiana: “Algunas de sus obras optan una actitud documentalista y ofrece un relato de la vida social de su época.” (Lázaro, 2003, p.41). Es decir, se centran en una descripción objetiva capaz de captar todos los detalles de la realidad del momento.

Este tipo de técnica narrativa no era con la que querían seguir Woolf y sus contemporáneos. Ellos buscaban otra manera de definir y captar la realidad: “Los escritores modernistas británicos reaccionaron contra este tipo de novela conservadora que se limitaba a una descripción externa de la realidad social de su época” (Lázaro, 2003, p. 41). Woolf era una escritora muy interesada en cambiar y modificar las técnicas narrativas para que plasmaran la realidad tal y como ella y los escritores modernistas la entendían. Por ello, dedicó parte de su producción intelectual a escribir ensayos reflejando como era la realidad y cómo la entendía. La realidad traspasaba los límites de la materia externa y necesitaba reflejar el interior de los personajes y las acciones simples y cotidianas.

I.I Focalización de la realidad según Virginia Woolf

Uno de los primeros ensayos que escribe Virginia Woolf es *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924). Este es un ensayo escrito por Virginia Woolf en el que profundiza sobre el carácter y las técnicas narrativas para escribir una novela. Para abordar el asunto enfrenta a dos generaciones de escritores: los eduardianos y los georgianos. Dentro de los eduardianos encontramos a los escritores realistas y dentro de los georgianos encontramos a los escritores modernistas. El título del ensayo se debe a que enfrenta a Mr. Bennett, uno de los escritores eduardianos más importantes, con Mrs. Brown, una metáfora sobre la creación de los personajes.

Woolf es consciente de la dificultad a la hora de representar el carácter con palabras en la ficción. Trasladar la totalidad de la realidad en palabras es complejo, pero es la función de un novelista moderno. Woolf describe el carácter como: “I may show you what I mean by character in itself; that you may realise the different aspects it can wear; and the hideous perils that beset you directly you try to describe it in words” (Woolf, 1984, p. 6).

Tanto Bennett, como Woolf, piensan lo mismo: los personajes de una novela tienen que ser reales. Pero Bennett representa a los personajes con técnicas narrativas propias del realismo literario y Virginia Woolf representa a los personajes con las técnicas modernistas. Ambos focalizan la realidad desde dos ópticas distintas.

Para Bennett, una buena caracterización del personaje consiste en proporcionar datos biográficos y sociales, es decir, aquello físico que le envuelve y le hace ser como es. En cambio, para Woolf, una correcta caracterización de los personajes es la materialización de su espíritu y mundo interior. Por esta razón, atendiendo al párrafo anterior, Woolf explica que es difícil plasmar y representar el carácter con palabras. Woolf, quiere trasladar el mundo interior de sus personajes en palabras, es decir, algo invisible lo quiere hacer visible, lo cual es una tarea complicada. Representar el interior de las personas, para Woolf, es representar su parte más auténtica, la parte que realmente le define y le diferencia del resto. En el caso de los escritores realistas, el carácter viene representado por aspectos físicos. Los aspectos físicos son materiales, por lo tanto, fáciles a la hora de plasmar y describir con palabras.

Ambos autores, Bennett y Woolf, quieren caracterizar a sus personajes, pero no coinciden en cómo hacerlo. Cada uno pone el foco en aspectos distintos. Ambos quieren explicar la realidad, pero Bennett recurre a descripciones y juicios de valor relacionados con lo material; y Woolf es partidaria de indagar en el mundo interior de sus personajes. Woolf deja intuir la existencia de los dos focos sobre lo real, como cada autor expresa lo real de forma distinta:

But now I must recall what Mr. Arnold Bennett says. He says that it is only if the characters are real that the novel has any chance of surviving. Otherwise, die it must. But, I ask myself, what is reality? And who are the judges of reality? A character may be real to Mr. Bennett and quite unreal to me. (Woolf, 1984, p. 10)

Para Woolf, Bennett no lograba captar lo esencial de los personajes y trasladarlo al papel. Hacer un personaje real comporta centrarse en su individualidad y personalidad. Los personajes reales son únicos, como las personas. Woolf al crear un personaje se inspira en las personas de carne y hueso. Entiende que lo más importante es la representación de su mundo interior. Todo esto, los escritores realistas no lo comprenden de la misma

manera, por eso, representan a sus personajes de forma distinta. Woolf no comparte la forma de crear a los personajes y así lo expresa: “Now it seems to me that to go to these men and ask them [...]—how to create characters that are real—is precisely like going to a bootmaker and asking him to teach you how to make a watch” (Woolf, 1984, p. 12).

Durante el realismo literario, entre más detalles superficiales, más real era la escena. Entre más descripción física y minuciosa, de mejor manera estaba captada la realidad. Bennett, a la hora de representar el carácter de la señora Brown, Woolf detalla como lo hubiera hecho:

Mr. Bennett, alone of the Edwardians, would keep his eyes in the carriage. He, indeed, would observe every detail with immense care. He would notice the advertisements; the pictures of Swanage and Portsmouth ; the way in which the cushion bulged between the buttons ; how Mrs. Brown wore a brooch which had cost three-and-ten-three at Whitworth's bazaar; and had mended both gloves—indeed the thumb of the left-hand glove had been replaced. And he would observe, at length, how this was the non-stop train from Windsor which calls at Richmond for the convenience of middle- class residents, who can afford to go to the theatre but have not reached the social rank which can afford motor-cars, though it is true, there are occasions (he would tell us what), when they hire them from a company (he would tell us which). (Woolf, 1984, p. 13-14)

Todos los detalles mencionados hacen referencia a aspectos físicos y superficiales. Se puede intuir que Bennett, al mencionar las rutas de tren o que le gusta ir al teatro, quiera que el lector entienda y capte el interior del personaje, pero esto son aspectos superficiales que ayudan a entender el personaje, en ningún caso su interior. Bennett, para explicar y profundizar en la señora Brown, se delimita al exterior y gustos generales.

Woolf quiere expresar a sus personajes del mismo modo que se comportan las personas en la realidad. Las personas se definen por sus percepciones e inquietudes, es decir su parte interior. Woolf explica el mundo físico a través de las percepciones e impresiones de sus personajes, ya que la realidad es percibida de forma distinta según la persona. Revelar la parte interior de los personajes es más útil para captar la realidad. Adentrarse en un personaje consiste en captar su interior y materializarlo en palabras. El novelista capaz de expresar y representar el espíritu, es capaz de plasma y crear personajes ricos,

“One line of insight would have done more than all those lines of description; but let them pass as the necessary drudgery of the novelist” (Woolf, 1984, p. 14-15).

Woolf critica a los escritores realistas por no saber mirar y observar debidamente, “Mr. Bennett has never once looked at Mrs. Brown in her corner” (Woolf, 1984, p. 17). Parece una contradicción, ya que, como se ha mencionado anteriormente, los escritores realistas se fijan en todos los detalles de manera minuciosa y llevan a cabo una fiel representación de la realidad. Pero, Woolf afirma que no saben mirar de forma correcta. Es relevante que Woolf utilice la palabra “look”, que significa mirar, ya que tiene mucha relación con la focalización y el cambio de foco: los escritores realistas observan unos aspectos y los escritores modernistas otros. No existe un cambio de temática, ambos se centran, en gran parte, en temas cotidianos, pero observados desde ángulos y puntos de vista distintos. Como se ha mencionado en el párrafo anterior, Woolf quiere observar hacia adentro de sus personajes, no quiere proporcionar enormes descripciones, como harían los escritores realistas.

Además, Woolf afirma, “But those tools are not our tools” (Woolf, 1984, p. 19), es decir, que las herramientas narrativas que utilizará los realistas y los modernistas no son las mismas. Es lógico, debido a que las maneras de mirar y observar la realidad son distintas. Entonces, las formas de representar la realidad no pueden ser las mismas.

Aquello que observan son dos sustancias distintas. Los escritores realistas se fijan en la realidad material, en todo aquello relacionado con lo físico y lo externo. Lo material ya es válido y útil para poder entender el interior y el espíritu de los personajes. En cambio, los escritores modernistas quieren observar y plasmar la naturaleza humana. Al representar la naturaleza humana, se fijan en cómo se comporta el ser humano y aquellas cualidades que nos hacen humanos y lo intentan poner en palabras:

With all his powers of observation, which are marvelous, with all his sympathy and humanity, which are great, Mr. Bennett has never once looked at Mrs. Brown in her corner. There she sits in the corner of the carriage—that carriage which is travelling, not from Richmond to Waterloo, but from one age of English literature to the next, for Mrs. Brown is eternal, Mrs. Brown is human nature, Mrs. Brown changes only on the surface, it is the novelists who get in and out—there she sits and not one of the Edwardian writers

has so much as looked at her. They have looked very power- fully, searchingly, and sympathetically out of the window; at factories, at Utopias, even at the decoration and upholstery of the carriage; but never at her, never at life, never at human nature. And so they have developed a technique of novel- writing which suits their purpose; they have made tools and established conventions which do their business. But those tools are not our tools, and that business is not our business. For us those conventions are ruin, those tools are death. (Woolf, 1984, p. 20)

Woolf escribe otro ensayo llamado *Modern Fiction* (1925), en el que explica cómo deben de ser escritas las novelas y cómo se deben de construir los personajes. Woolf describe el hacer arte como “the modern practice of the art somehow an improvement upon the old” (Woolf, 1984, p. 157), es decir, el artista moderno tiene que ser capaz de superar y hacer una literatura distinta a la creada en el pasado. Woolf hace una comparación entre la ciencia y la literatura y afirma que “we have learnt much about making machines, we have learnt anything about making literature” (Woolf, 1984, p. 157). En otras palabras y atendiendo al espíritu modernista de la época, los escritores no han sido capaces de trasladar y materializar en palabras lo que es la vida en sí.

Woolf hace una crítica de los escritores anteriores a su época, la época eduardiana. Estos escritores no son capaces de ir más allá y describir aquello que se escapa de lo material. Por ello, Woolf afirma que “if we tried to formulate our meaning in one word we should say that these three writers are materialists” (Woolf, 1984, p. 158). Es decir, los escritores eduardianos, desarrollan la descripción externa, como asegura Lázaro “más que ofrecer una imagen real de los personajes y de sus acciones, la caracterización que sugieren se reduce a descripciones detalladas de aspectos superficiales” (Lázaro, 2003, p. 42-43).

Existen, pues, diferentes formas de captar la realidad y lo cotidiano. Los escritores materialistas se fijan en aquellos aspectos más superficiales y descriptivos a nivel físico, y los escritores modernistas buscan mostrar al lector el mundo interior de los personajes, ya que consideran que es la parte realmente humana y primordial.

Woolf, en su ensayo *Modern Fiction*, sostiene que “They are concerned not with the spirit but with the body that they have disappointed us, and left us with the feeling that the sooner English fiction turns its back upon them” (Woolf, 1984, p. 158). Es decir, para

Woolf lo primordial y más importante será el “espíritu” de sus personajes. Woolf quiere presentar al lector la complejidad de la vida y de la realidad a través de la literatura. Tanto materialistas, como modernistas, tienen una forma distinta de ver la realidad, para Woolf, “este tipo de realismo no es la forma más adecuada de representar la realidad de la experiencia humana en toda su complejidad” (Lázaro, 2003, p. 43).

“And yet – if life should refuse to live there?” (Woolf, 1984, p. 158-159), afirmación de Woolf, que ejemplifica la importancia del espíritu. En otras palabras, Woolf sostiene que en las novelas materialistas no hay espacio para la vida, que la vida se niega a estar presente. No puede estar presente porque no existen momentos en los que se deje intuir. En las extensas descripciones y el aire de superficialidad que acompaña a las novelas materialistas no hay ningún rincón por el que la vida pueda salir a la luz.

El foco de importancia entre los escritores realistas y modernistas es totalmente distinto. Woolf afirma que “they write of unimportant things; that they spend immense skill and immense industry making the trivial and the transitory appear the true and the enduring” (Woolf, 1984, p. 159). Los escritores modernistas ponen el foco en aquello más insignificante y banal, es decir, en los detalles más superficiales. Los escritores modernistas ponen el foco en la vida misma y en todo lo que la envuelve. Quieren crear unos personajes vivos y singulares.

Lázaro asegura que “al igual que los novelistas anteriores, Virginia Woolf, James Joyce o Dorothy Richardson desean reflejar la realidad que les rodea, pero su idea de lo que constituye la realidad y de cómo se puede representar mejor esa realidad es muy diferente.” (Lázaro, 2003, p. 43). Aparece un cambio de foco y mentalidad, tanto los escritores realistas, como los escritores modernistas, tienen como objetivo plasmar la realidad que les rodea, pero cada uno la utiliza con un propósito muy distinto. Existen dos focos distintos para observar la realidad y materializarla en las novelas; los novelistas materialistas focalizándose en lo material y externo, y los novelistas modernistas en la vida y lo interno.

Con la aparición de este nuevo foco, se puede afirmar que lo que cambia es la manera de ver y materializar la realidad. El objeto de estudio e inspiración es el mismo, pero visto desde ópticas diferentes. Lázaro resume muy bien el cambio de foco afirmando que

“mientras que la novela realista decimonónica aspira a reflejar de un modo impersonal los aspectos más superficiales de la realidad, los novelistas modernistas se interesan más por la vida interior de los personajes y sus sensaciones. (Lázaro, 2003, p. 44)

Virginia Woolf, como escritora modernista, busca expresar la parte más profunda de la realidad. Para Woolf, la realidad está más próxima al interior y a la conciencia del ser humano que el mundo material que le rodea. Lázaro asegura que, “de esta manera la novela modernista tiende a la representación de estados de conciencia, con una gran dosis de introspección, análisis y reflexión.” (Lázaro, 2003, p. 43). Woolf, considera que esta es la mejor manera de hacer literatura, atendiendo a la realidad individual de los personajes, por ello, no considera que la manera de hacer literatura por parte de los escritores realistas sea la mejor:

Let us hazard the opinion that for us at this moment the form of fiction most in vogue more often misses than secures the thing we seek. Whether we call it life or spirit, truth or reality, this, the essential thing, has moved off, or no, and refuses to be contained any longer in such ill-fitting vestments as we provide. (Woolf, 1984, p. 160)

Las novelas modernistas, en cierta manera, no están sometidas a una trama o un género concreto. No buscan relatar una historia concreta, con un argumento marcado y una historia fuera de lo común, capaz de enganchar al lector. Olson, explica que “Virginia Woolf’s prose has frequently been called “poetic”, a description that alludes to the rhythm and sound of her sentences, the lyric plotlessness of her novels, and the self-conscious interiority of her characters.” (Olson, 2007, p. 57). Es decir, Woolf no busca crear una trama principal que le ayude a crear a los personajes. Justamente es al contrario. Woolf se centra en el interior de los personajes y en su espíritu para crearlos y darles forma. Al leer una novela de Woolf, se intuye que lo más importante no es la trama y lo que sucede, sino cómo son y se comportan los distintos personajes.

Lázaro, también expone esta idea:

La primera desviación que se aprecia en la mayoría de las novelas modernistas en lengua inglesa con respecto al relato tradicional tiene que ver con la trama. Mientras que en la novela inglesa decimonónica se ponía énfasis en la acción y la trama argumental, los

modernistas no se afanan tanto por contar historias como por realizar con detalle un análisis psicológico de los personajes. (Lázaro, 2003, p. 45)

En las novelas modernistas la trama y el espacio quedan en segundo plano. Lo realmente importante es el personaje y su individualidad. Los novelistas modernistas consideran que los elementos que acompañan al personaje, deben de tenerse en cuenta para el desarrollo de la novela, pero no son primordiales. La vida se produce gracias a los personajes que forman la novela, por ello, los elementos como la trama, el tiempo y el espacio están orquestados atendiendo a los personajes. Woolf, afirma que:

“The writer seems constrained, not by his own free Will but by some powerful and unscrupulous tyrant who has him in thrall, to provide a plot, to provide comedy, tragedy, love interest. [...]. Is life like this? Must novels be like this? Look within and life, it seems, is very far from being like this.” (Woolf, 1984, p. 160).

Según Woolf, las novelas deben ser escritas situando la vida en el centro. Woolf se muestra insatisfecha con las estructuras narrativas y las fórmulas que poseen los novelistas para expresar el mundo interior de los personajes. Los escritores materialistas no son capaces de captar la complejidad de la vida y solo se quedan en la superficie exterior.

La realidad es totalmente distinta para cada individuo. Es decir, que existen diferentes perspectivas de la realidad. La narrativa materialista pone el foco en los aspectos exteriores y utiliza largas descripciones con muchos detalles. De esta manera, solo se centran en una realidad común para todos: los aspectos superficiales. Catalogan la realidad como un objeto similar para todos. En las novelas realistas se explican los hechos de manera fiel, es decir, describen la realidad tal y como es: “the idea of the novel as a reproduction base on close observation and documentary evidence, on scrupulously examined details” (Turner, 2003, p. 81).

La novela realista debe de obedecer a los aspectos físicos de la realidad y trasladarlos al papel de forma honesta. Los autores realistas deben de ser capaces de plasmar todo tipo de detalles físicos. Los relatos realistas buscan descripciones objetivas, por eso, se focalizan más en atributos físicos, porque son los propios de la objetividad. La parte

interior y carácter del personaje, so aspectos más subjetivos que suelen ser menos relevantes. En cambio, Woolf describe la vida de la siguiente manera:

“Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?” (Woolf, 1984, p. 160)

Para Woolf, la conciencia es un aspecto vital a la hora de concebir la vida y la realidad. La conciencia y el interior de las personas son motores de vida. Lo que define a las distintas personas como personas únicas y diferentes no son sus características físicas o los bienes que poseen. Aquello que define a las personas y las hace únicas es su personalidad, o como la llama Woolf, la conciencia. Woolf cree que el papel del novelista es justamente materializar con palabras el espíritu de las personas.

La escritora inglesa escribe, “Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day” (Woolf, 1984, p. 160). Demuestra cuál es su objetivo a la hora de escribir novelas. Woolf no busca centrarse en aspectos superficiales y físicos, ya que estos no son capaces de expresar el espíritu y la vida humana. Ella quiere centrarse en una mente ordinaria, durante un día cualquiera. En el interior de los propios sujetos se encuentra aquello importante que debe de ser narrado. Para expresar la vida y la complejidad del ser humano no es necesario idealizarlo o exagerar aspectos de él mismo, sino intentar captar lo más banal y expresarlo con palabras. Se intuye el cambio de perspectiva que busca Woolf.

Woolf, en el 1939 escribe su ensayo *A sketch of the past* (1939), en el que explica y se centra en los momentos del ser y los momentos del no ser. Los momentos del ser son aquellos que permiten conectar y experimentar la realidad, mientras que los momentos del no ser son aquellos propios de la vida ordinaria, es decir, de lo cotidiano. (Woolf, 1984, p. 88).

Woolf quiere representar la realidad observando esta dicotomía entre los momentos del ser y los momentos del no ser. La vida, es decir, la realidad, está formada por estos dos tipos de momentos. Woolf afirma, “every day includes much more non-being than being.”

(Woolf, 1984, p. 70). En otras palabras, la realidad tiene que ser plasmada atendiendo a la existencia de ambos. Woolf consciente de ello, toma lo ordinario como tema principal de su obra, gracias a lo ordinario puede explicar y profundizar sobre los distintos personajes. El “not-being”, es la parte central a la hora de desarrollar una novela. Pero es necesario que se presenten momentos del ser, es decir, la aparición de lo extraordinario en lo ordinario. Estas revelaciones serán claves para comprender a los personajes. Lo más próximo a la realidad humana es la cotidianidad, por eso, Woolf debe fijarse en ella para explicar la realidad y el espíritu humano.

Al intentar representar lo real, Woolf se inspira y coge referencias en la manera que tiene el ser humano de captar y experimentar la vida. Este nuevo enfoque sobre la vida y la realidad, explica mejor la naturaleza humana, según Woolf. Rompe con la tradición realista, ya que intenta plasmar la realidad de otra forma.

Nuestra vida es, por norma general, aburrida y simple. Pero, en pequeñas dosis, de vez en cuando, irrumpen momentos puros y llenos de felicidad, que nos recuerdan lo que es la vida y lo que es real. La realidad es esa dicotomía entre ambos momentos. Por ello, el novelista debe de ser capaz de captar ambos y plasmarlos con palabras para representar la realidad correctamente. Woolf lo explica así:

One such belief is that the individual in his daily life is cut off from 'reality' but at rare moments receives a shock. These shocks or 'moments of being' are not, as she had imagined as a child, simply random manifestations of some malevolent force but 'a token of some real thing behind appearances. (Woolf, 1984, p. 71)

Hasta este punto se han analizado los tres ensayos más relevantes de Virginia Woolf relacionados con la creación literaria y la plasmación de la realidad. Para continuar con el capítulo, se han seleccionado dos pasajes, uno de *Madame Bovary* y otro de *La señora Dalloway*. A partir de estos fragmentos se ejemplificará las distintas cualidades y formas de representar la realidad.

Enumerar los gustos generales de un personaje, no es plasmar un personaje; para plasmar un personaje hay que hacerlo vivo y captar la vida. De esta manera se crean personajes auténticos. A continuación, están escritos los inicios de una novela realista, *Madame*

Bovary y una novela modernista, *La señora Dalloway*. La caracterización de los personajes es distinta, Flaubert describe puramente las acciones de los personajes, mientras que Woolf presenta a su personaje junto a sus pensamientos y percepciones:

Estábamos en el Estudio cuando entró el director, seguido de un nuevo vestido de calle y de un mozo que traía un gran pupitre. Los que dormían se despertaron, y todos nos pusimos de pie como sorprendidos en nuestro trabajo. (Flaubert, 2022, p.89)

La señora Dalloway dijo que ella misma compraría las flores.

Porque Lucy tenía trabajo más que suficiente. Había que desmontar las puertas; acudirían los hombres de Rumpelmayer. Además, pensó Clarissa Dalloway, qué mañana... diáfana, como regalada a unos niños en la playa. (Woolf, 2014, p.19)

Estos dos fragmentos son los inicios de *Madame Bovary* y *La señora Dalloway*, respectivamente. En ellos se aprecia como la utilización de los recursos literarios es diferente. En el primer fragmento, Flaubert hace una descripción fiel de los hechos: sitúa la escena en un espacio y describe las acciones una detrás de otra, es decir, con un orden lógico. Se puede imaginar la escena en nuestra mente. Además, describe aquello que sucede y los objetos que aparecen.

En cambio, Woolf no establece un espacio donde suceden los hechos. Tampoco queda de forma clara, el orden de los hechos mismos. Woolf se centra principalmente en el personaje y en cómo piensa las distintas ideas. Flaubert quiere transmitir una imagen clara de los hechos, una descripción de la realidad, mientras que Woolf quiere transmitir el interior del personaje. Se aprecia la importancia del personaje por encima de otros elementos. En la novela modernista el personaje es irremplazable, ya que es único. En cambio, en la novela realista, un cambio de personaje no es tan brusco, puesto que obedece a los elementos de trama, tiempo y espacio. El personaje realista será de cierta manera para corresponder a los elementos de la narración, no está pensado como un personaje único.

El cambio de perspectiva y foco también es observable en *Al faro* (1927), de Virginia Woolf. En esta novela, Woolf nos presenta un día en la casa de la familia Ramsay. La trama pasa a un plano secundario y la importancia recae sobre la creación de los personajes y la plasmación de lo cotidiano y la realidad. Woolf quiere plasmar lo

cotidiano, ya que es lo más cercano a la vida y a lo real. Con esta novela, la escritora abordará y responderá a la pregunta que ella misma ha planteado: “Is life like this? Must novels be like this? (Woolf, 1984, p. 160).

Woolf observa los detalles más íntimos e invisibles para tratar plasmarlos en esta novela. Focaliza la mirada en el espíritu y en el interior de sus personajes para representar la realidad humana de la mejor forma posible. Además, utilizará distintas técnicas narrativas nuevas, que romperán con las estrictas normas del realismo. La vida real que vivimos las personas no está repleta de descripciones, trama e intriga. Más bien, somos lanzados a situaciones, las cuales nos generan unas percepciones y pensamiento. Entonces, ¿de qué sirve describir una situación o momento si cada persona lo percibe de forma diferente?, esto lo tenía claro Virginia Woolf. Por ello, busca profundizar en la mente de sus personajes durante situaciones cotidianas, ya que es la manera de observar el verdadero interior. El verdadero interior sale a la luz cuando realizamos tareas banales y simples, es ahí cuando se puede entender el verdadero espíritu del ser humano. Cuando el ser humano realiza acciones fuera de lo común, como, por ejemplo, un viaje, está más pendiente y atraído por el exterior y la novedad del momento, que no se puede ver y apreciar su conciencia auténtica.

Las novelas modernistas rompen con dos características principales de las novelas realistas: la trama y el narrador. La trama no tiene importancia para los escritores modernistas, como la que tenía para los escritores realistas: “Mientras que la novela inglesa decimonónica se ponía énfasis en la acción y en la trama argumental, los modernistas no se afanan tanto por contar historias como por realizar con detalle un análisis psicológico de los personajes.” (Lázaro, 2003, p. 45).

La falta de trama e hilo argumental se ve reflejado en el narrador. La tarea del narrador es explicar las acciones y la trama principal, pero como en las novelas modernistas no existe una trama consolidada, el narrador tendrá otras funciones: “Este narrador suele asumir las funciones de consejero o director espiritual y guiar al lector en su interpretación de la historia. Sin embargo, en la novela modernista el autor suele guardar distancias con respecto a la narración, por lo que se reduce la intervención de este narrador omnisciente, fiable y didáctico.” (Lázaro, 2003, p. 48)

Para finalizar el capítulo, también se ha seleccionado el inicio de *Al faro*, para entender como Woolf incorpora las nuevas técnicas y cuál es su perspectiva sobre la realidad.

Al faro (1927), comienza de la siguiente manera: “Pues claro, siempre que mañana haga bueno —dijo la señora Ramsay—. Pero tendréis que levantaros al despuntar el día —añadió.” (Woolf, 2011, p. 9). La novela empieza directamente con una respuesta, sin previa introducción a la pregunta o contexto para el lector. Más adelante el texto sigue así:

A su hijo esas palabras le causaron una extraordinaria alegría, como si hubiese quedado decidido que la excursión se llevaría a cabo, y que la maravilla que tanto tiempo llevaba esperando —años y años, le parecía a él— estuviera al alcance de la mano, tras la oscuridad de solo una noche y un día de navegación a vela. Puesto que, a sus seis años, pertenecía ya a la gran familia de quienes son incapaces de separar sus sentimientos, y permiten que las penas y alegrías del futuro proyecten su sombra en el presente, y dado que para esas personas, incluso en la más tierna infancia, cualquier giro en la rueda de las sensaciones tiene el poder de cristalizar y transfigurar el momento sobre el que descansa su oscuridad o su brillo, James Ramsay, sentado en el suelo mientras recortaba las ilustraciones del catálogo de los almacenes del Ejército y la Marina, dotó de un halo de felicidad celestial al dibujo de una nevera, mientras hablaba su madre. (Woolf, 2011, p. 9)

Woolf, para introducir un personaje nuevo, James Ramsay, primero plasma sus sentimientos y las ganas que tiene de ir al faro, con gran importancia, y por último explica lo que está haciendo, recortar unas ilustraciones de un catálogo. Woolf dedica más texto para explicar e indagar en el interior del personaje, que para realizar una descripción de lo que está haciendo. Además, la actividad que está realizando James Ramsay es cotidiana, no es una actividad que destaque o impulse una gran trama. De esta manera, las ganas y la alegría que tiene por ir al faro destacan más.

Si este inicio estuviera en una novela realista, sería totalmente distinto. En primer lugar, no hubiese empezado con una respuesta, sino que hubiera facilitado un contexto al lector. Seguramente, se hubiese empezado describiendo el espacio y los objetos. Además, el narrador hubiese sido el encargado en explicar por qué James quiere ir al faro y hubiese introducido a los personajes.

II. La forma narrativa y las nuevas técnicas del modernismo literario

En este capítulo se abordará qué es la forma narrativa y cómo esta es diseñada y orquestada a partir de nuevas técnicas narrativas y maneras de presentar el texto escrito. Con el cambio de perspectiva y foco para representar la realidad de forma escrita, los escritores deben ingeniar nuevos métodos y técnicas narrativas para representar la realidad tal y como la captan. Es decir, los novelistas modernistas, como Woolf, consideran que la realidad es propia de cada individuo y lo importante es la interioridad del personaje, no el análisis externo de la escena. Para estos escritores, narrar la realidad es captar la naturaleza humana y su espíritu, no los artefactos físicos que dominan su vida.

Es decir, los escritores modernistas, buscan captar la vida y la realidad; y plasmarla en el texto. Pero, explicar la realidad y la vida se centran en la perspectiva y sentimientos internos de los personajes. Esta ruptura y focalización nueva de la realidad, explicada en el capítulo anterior, debe de tener nuevas formas narrativas y técnicas para plasmar esta nueva perspectiva.

El siguiente capítulo se aproximará a la forma narrativa a través del espacio, personajes, tiempo y narrador. Además, de explicar los cambios formales que surgen en estos componentes de la narración, se explicarán nuevas técnicas narrativas y conceptos propios de la narratología, como la diégesis. Las explicaciones de estos conceptos irán acompañadas de citas de *Al faro* (1927), para ejemplificar mejor estas nuevas técnicas utilizadas para captar la vida y la realidad.

II.I ¿Qué es la forma narrativa?

La forma narrativa se define como “el modo cómo la materia está tratada, su principio determinante, lo que nos hace conocer y distinguir aquella cosa de las demás” (Araujo Costa, 1947, p. 28). En otras palabras, la forma narrativa engloba todo lo que tienen que ver con el cómo se presenta la información. Durante el modernismo, la información es presentada de forma totalmente distinta a como se había hecho en el pasado:

Lo que queremos decir, en el fondo, es que si el fenómeno llamado modernismo se constituyó como ruptura y como aprobación de formas literarias y estéticas que fueron

vistas como extranjerizantes, esa misma crítica u observación nace desde propuestas de pensamiento cuyo origen, también, proviene desde lo externo. (Ferrada, 2008, p. 61)

Los escritores modernistas, para poder expresar la realidad de la manera que la perciben, deben de cambiar la manera en la que estructuran la información, es decir, la manera en que presentan esta realidad. La forma literaria es transformada, ya que “conlleva una crisis en la representatividad de la realidad, una especie de desconfianza en las posibilidades de la creación literaria por representar lo real, [...] el sujeto postmoderno se muestra en formas distintas de la expresión de la identidad” (Kortazar, 2005, p. 12).

Las estructuras y formas literarias heredadas del realismo y movimientos pasados no son útiles para explicar la realidad y la vida. Por ello, esta forma narrativa debe de cambiar y obedecer al nuevo foco que existe sobre lo real. Para ello, los escritores modernistas, utilizarán nuevos métodos y presentarán los elementos narrativos como el narrador, el tiempo y el espacio de forma muy distinta.

Los novelistas modernistas buscan explicar la realidad, objetivo que comparte con los escritores realistas. El objeto de estudio es el mismo, pero revestido y expresado de diferentes maneras: “el cambio que una misma sustancia realiza, tomando una y otra forma y apareciendo a nuestros ojos con distintos atavíos, los cuales no impiden el conocer siempre la misma sustancia” (Araujo Costa, 1947, p. 29).

La forma narrativa es un aspecto crucial a la hora de contar una historia. Es la que permite explicar el mismo tema, pero de forma muy diferente. Incluso, el tema que quiere ser tratado debe estar acompañado y diseñado por una forma adecuada. Al fin y al cabo, el mismo tema se puede explicar y escribir con distintas formas, pero hay que encontrar cuál es la que complementa mejor al tema: “Será, pues, literato quien escriba en una forma cuidada y bella, aunque trate de asuntos conocidos y constituyan la materia de su escrito los pensamientos más vulgares y menos originales”. (Araujo Costa, 1947, p. 30). Woolf tiene en cuenta este aspecto, ella sabe que la forma que emplea es la mejor para tratar los temas cotidianos y la plasmación de la realidad.

A continuación, se presentan dos citas, una de *Madame Bovary* y otra de *La señora Dalloway*, como ejemplos de forma narrativa:

La multitud iba llegando a la calle principal por los dos extremos del pueblo. Se desperdigaba por las callejas, las alamedas, las casas, y de vez en cuando se oía caer la albada de las puertas tras las señoras con guantes de hilo que salían a ver la fiesta. (Flaubert, 2022, p. 214)

Porque ahora que todo había terminado, que se había firmado la tregua, que se había enterrado a los muertos, tenía, sobre todo por la noche, esos súbitos truenos de miedo. No podía sentir nada. (Woolf, 2014, p. 120)

La forma narrativa en ambas citas es distinta. La forma narrativa realista presenta los acontecimientos de forma ordenada y explicados por un narrador. Flaubert busca representar lo físico de la realidad, por ello, no se hace referencia a elementos subjetivos del interior de los personajes. El mensaje que recibe el lector es una imagen casi calcada de una escena, el lector solo recibe la realidad física de los hechos.

En cambio, Woolf, en el pasaje de *La señora Dalloway*, narra el interior del personaje. Se explica cómo se siente y su estado de ánimo. El lector es capaz de hacerse una idea de los sentimientos del personaje, que es justo el mensaje que quiere lanzar la autora. Tanto Flaubert, como Woolf, captan lo real de forma distinta, Flaubert como acontecimientos físicos unos seguidos de otros, y Woolf como la plasmación de la naturaleza humana.

Ambos autores han expresado la realidad de dos maneras posibles y esto es gracias a la forma. La forma nos permite moldear el texto para que el mensaje, en este caso, la realidad, llegue al lector. Gracias a la forma, se puede escribir sobre el mismo tema, pero con dos intenciones y ópticas distintas. Al final, los contenidos a tratar son limitados, por ello la forma es tan relevante para explicar lo mismo, en este caso la realidad y lo cotidiano, pero de distinta manera: “Un hombre a quien no se le ocurra otra cosa que variar la manera de lo que ya está escrito y dar como suyo lo que otros dijeron, ni tiene aptitud literaria ni debe nunca imaginarse que Dios le llamó por el camino de las letras. (Araujo Costa, 1947, p. 37).

Es crucial entender la conexión que existe entre el tema principal de la novela y su forma narrativa. Está claro que todos los temas no se pueden presentar de la misma manera. Depende de cómo se presenten los hechos, el lector experimentará la historia de un modo u otro, “para ello, el autor debe ahondar en los propósitos de su relato [...]. Los soportes así constituidos de la narración darán pie a un tempo determinado en el fluir del relato

que, suprasegmentalmente, confluirá con sus propósitos temáticos.” (Oliva Cruz, 1991, p. 307). Es esencial, entender el propósito de la narración para expresar el tema a través de la forma más óptima.

La forma narrativa tiene una función y propósito, es decir, existe una finalidad por la que el texto es representado de ese modo. El principal propósito de la forma es que el lector reciba el mensaje narrativo tal y como quiere el autor. Si el autor quisiera que el mensaje calara de otra manera en la mente del receptor, lo escribiría de forma distinta. El mensaje que quiere enviar el escritor tiene que ser captado por el lector: “la obligación que tienen los escritores de ser amenos y de ajustar sus trabajos a la belleza y a cuantos medios contribuyan al deleite sano y legítimo del lector.” (Araujo Costa, 1947, p. 45).

II.II Forma narrativa modernista y análisis de la forma narrativa en *Al faro*

Una vez definida y explicada la noción de forma narrativa, se entrará a definir la forma narrativa modernista. La forma narrativa moderna busca representar la realidad tal y como la captan los escritores modernistas, es decir, quiere plasmar e imitar la vida y naturaleza humana. Dentro de la vida existen dos facetas importantes para la forma narrativa: el interior subjetivo y el tiempo; el escritor modernista tiene que saber plasmar ambos en sus narraciones: “Woolf’s interest in how Joyce conveys moments in time as subjective experience and the reception of a flow of images, experiences and emotions” (Sim, 2010, p.105). Existe una dicotomía entre tiempo y experiencia. Esta experiencia sucede en un tiempo determinado, por eso, es importante imitar este tiempo en el que surge la experiencia. De esta manera, la experiencia es plasmada de forma más real. La forma narrativa modernista quiere representar todos los aspectos que engloban a la realidad.

Para aclarar lo explicado se utilizará el siguiente ejemplo: un individuo, cuando está sentado leyendo un libro va pensando opiniones y experimentando sensaciones. La forma narrativa modernista quiere plasmar estas sensaciones subjetivas. Al mismo tiempo, cuando un individuo está leyendo un libro, el tiempo se le puede pasar más rápido o más despacio. Esta sensación subjetiva, también la plasmará la forma narrativa.

La forma narrativa modernista intenta imitar y copiar la realidad en su conjunto, es decir, quiere plasmar las impresiones subjetivas y la percepción del paso del tiempo. Una de las cuestiones que nos define como seres humanos es nuestra capacidad de hablar y

expresarnos. El novelista modernista debe incorporar a través de la forma narrativa el habla de los personajes: “quien escribe, en cambio, sólo dispone de marcas sobre papel. Al escribir no contamos con el tono y las inflexiones de la voz, el ritmo del habla, la pausa, el gesto, la postura, la expresión corporal.” (Araujo Costa, 1947, p. 33).

Otra cualidad humana que quiere representar la forma narrativa modernista es el pensamiento. En la vida real es el mismo individuo el que piensa y reflexiona sobre lo que le pasa. Las personas piensan en todo momento, continuamente observan y juzgan lo que les rodea. La forma quiere plasmar la experiencia de las personas: “how the privileging of form conspires in the belief that modernism was somehow the aesthetic of modernity, the superordinate cultural, aesthetic, and ideological response to the experience” (Hunter, 2015, p. 2).

La forma narrativa moderna capta la experiencia y la vida de sus personajes, por eso, “la narración discurre de un modo mucho más lento y mucho más rápido a la vez que en una novela tradicional. [...] vuelve sobre sí misma mediante repeticiones que nunca llegan a ser tales del todo, hasta que nos percatamos de que disponemos de mucha más información de la que nos habría proporcionado una narración convencional o una sinfonía.” (Josipovici, 2016, p. 47). Esta forma narrativa es capaz de desvelar las emociones y experiencias de los personajes, y de esta manera enriquecer la información. La verdadera manera de conocer a los personajes es adentrándose en su mente, y eso es lo que nos proporciona esta nueva forma narrativa. Por lo tanto, un punto importante es la subjetividad. Gracias a este principio se rige la forma narrativa modernista, la cual está diseñada de tal manera que pueda profundizar en el carácter y pensamientos de los personajes.

Otro tema importante relacionado con la forma es la falta de trama. La forma narrativa moderna dificulta la existencia de una trama, ya que prefiere representar la vida y la realidad ordinaria. En esta realidad no hay espacio para las aventuras y tramas detalladas. La vida, como se mencionó en el capítulo I, está dominada por los momentos del no ser y en algún momento florecen los momentos del ser. Es justo esto lo que quiere plasmar la forma narrativa modernista, la esencia de la vida. Entonces, para que las novelas modernistas no sean aburridas y plúmbeas, necesitan una estructura narrativa óptima y resolutiva capaz de superar el contenido. Este contenido es orquestado con una forma narrativa ingeniosa que hace que el contenido sea digestible. A pesar de tratar temas

ordinarios y cotidianos, resultan especiales y apetitosos para el lector. Se podría decir, que la trama queda sustituida por la forma narrativa, ya que hace que la historia sea única. En conclusión, para diseñar la forma narrativa se utilizarán los recursos propios de la narración como tiempo y narrador para explorar y mostrar el interior de los individuos. También, aparecerán técnicas narrativas que modificarán los elementos de la narración para obedecer a la forma.

En el siguiente fragmento de *Al faro*, se observa lo que se ha mencionado anteriormente. La forma narrativa con la que está diseñada el fragmento refleja las palabras y los pensamientos de los personajes. Se está mostrando la mete de la señora Ramsay durante un momento ordinario cualquiera, en este caso, mientras confecciona un calcetín. Woolf, como escritora modernista, plasma de forma brillante la naturaleza humana: muestra sus pensamientos mientras cose, ¿Acaso no se aproxima de forma más clara a la experiencia humana?, ¿No es más real que la descripción y los detalles de una escena a partir de un narrador?:

Y el resultado era, suspiró, mientras contemplaba la habitación desde el suelo hasta el techo y apretaba el calcetín contra la pierna de James, que, a medida que pasaban los veranos, todo iba estando cada vez más destartado. La alfombra parecía descolorida, el empapelado se estaba despegando. Ya casi ni se reconocían las rosas del estampado. Claro que, si uno siempre deja las puertas abiertas y no hay un cerrajero en toda Escocia capaz de arreglar una cerradura, es lógico que todo se estropee. (Woolf, 2011, p.37)

La forma narrativa modernista se focaliza en el interior de los personajes, “encompasses psychic and subjective state of mind. It is the direct way of reporting realities around us.” (Hunter, 2015, p.8). Al centrarse en la mente y percepciones de las distintas personas, es como acaba explicando la realidad. Los modernistas son capaces de explicar la realidad de esta manera gracias a la forma narrativa que utilizan, ya que permite una focalización interior de los personajes.

Por ello, la forma narrativa tiene una gran importancia y debe ser analizada con detalle y cuidado. Una vez definido el concepto de forma literaria y analizada su importancia y conexión intrínseca con el tema tratado en la obra, se explicarán las modificaciones modernizadoras que se llevan a cabo para tratar el narrador, los personajes, espacio y tiempo; y las técnicas narrativas nuevas empleadas. De esta manera, la forma narrativa

llega a su máximo esplendor, convirtiéndose en la principal protagonista y el elemento más importante.

Para ejemplificar las innovaciones formales modernistas se analizarán fragmentos de *Al faro* (1927), mientras se explican y detallan que cambios se producen en el narrador, en los personajes, en el espacio y en el tiempo.

Como ya se ha mencionado, los novelistas modernistas quieren representar el interior de sus personajes para reflejar qué es la naturaleza humana. Por ello, todos los elementos de la narración pasan por cambios formales, para cumplir con este propósito. Uno de los elementos más importantes de la narración es el narrador, ya que es el encargado de explicar los acontecimientos y dirigir su orden. Hasta este momento, la tradición había obedecido a narradores omniscientes, es decir, aquellos que son capaces de observar todo y explicar los pensamientos de los personajes.

Este tipo de narrador es muy útil a la hora de argumentar y orquestar una trama narrativa. Pero, *Al faro* (1927) no es una novela que tenga una trama, sino que fluye a través de los pensamientos de sus personajes: “Due to the fact that it does not obey the rules of traditional narratives such as plot, chronology, and characterization.” (Bezirciliolu, 2009, p. 772). Por eso, el narrador omnisciente sufre modificaciones y se adapta a la nueva forma narrativa que utilizan los escritores modernistas.

II.III El narrador en *Al faro*

El narrador de *Al faro* (1927) es un narrador omnisciente peculiar. Es el encargado de explicar y ordenar las acciones externas, es decir, informa al lector cuando el personaje está leyendo, caminando o hablando, por ejemplo. Es un narrador omnisciente que se encarga de explicarnos aquellas acciones que son externas al pensamiento de los personajes. El narrador explica aquello que hace o piensa el personaje. En la siguiente cita se refleja lo explicado:

Pero ¿por qué no?, le preguntó ella. ¿Acaso no le apetecía? En ese momento le parecía muy simpático. ¿Es que nunca lo habían llevado al circo de niño? «Nunca», respondió él, como si le hubiese preguntado justo lo que más ansiaba responder-le, como si todos esos días hubiera estado deseando contarle que nunca habían ido al circo. Eran una familia numerosa, nueve hermanos y hermanas, y su padre un simple trabajador. «Es boticario,

señora Ramsay, regenta una farmacia.» El se había pagado los estudios desde los trece años. Y muchas veces había tenido que pasar el invierno sin abrigo. (Woolf, 2011, p.19)

Al leer este fragmento, no se sabe exactamente aquello que es producto del narrador y aquello que es producto del pasamiento de la señora Ramsay. Lo que sí queda claro es que las acciones externas al pensamiento son narradas y explicadas por el narrador omnisciente. Si uno se fija en la primera frase: *Pero ¿por qué no?, le preguntó ella. ¿Acaso no le apetecía? En ese momento le parecía muy simpático. ¿Es que nunca lo habían llevado al circo de niño?* El verbo *preguntó*, es una acción externa que explica el narrador omnisciente, de eso no hay duda. Ahora bien, las siguientes frases, no se sabe con exactitud si son del narrador o son los pensamientos de la protagonista.

El narrador omnisciente no es el encargado de meterse en la mente de los personajes y narrar sus pensamientos. Woolf, en *Al faro* (1927), introduce el estilo indirecto libre: “acercar tanto el narrador omnisciente al personaje que las fronteras entre ambos se evaporan. Se quiere crear una ambivalencia en la que el lector no sabe si aquello que el narrador dice proviene del relator invisible o del propio personaje que está monologando mentalmente.” (Vargas Llosa, 2015, p. 237-238). Se quiere mostrar la mete y el interior de los personajes: Una de las formas en que la ficción provee un grado excepcional de acceso a la mente de los personajes: “Una de las formas en que la ficción provee un grado excepcional de acceso a la mente de los personajes es citando el pensamiento mediante las categorías lingüísticas conocidas como estilo indirecto y estilo indirecto libre” (Rundquist, 2019, p. 4)

Con el estilo indirecto libre, el autor consigue esa aproximación al interior del personaje que tanto busca: “El estilo indirecto libre, al relativizar el punto de vista, consigue una vía de ingreso hacia la interioridad del personaje, una aproximación a su conciencia, que es tanto mayor por cuanto el intermediario —el narrador omnisciente— parece volatilizarse.” (Vargas Llosa, 2015, p. 238-239). Las fronteras entre narrador e interior y pensamiento del personaje se borran y quedan difusas. Cuesta diferenciar lo que es parte de la narración y lo que es parte del interior del personaje.

El estilo indirecto libre hace referencia a la hora de plasmar las palabras y pensamientos de los personajes, en ningún caso a la mera explicación y narración de los hechos externos. En *Al faro*, como en todas las novelas, siempre será un narrador el que explique

los hechos, sea el tipo que sea: omnisciente en tercera persona; o protagonista en primera persona.

A continuación, se muestra un fragmento de *Al faro*, en el que encontramos el estilo indirecto libre. Woolf, busca explicar la acción desde el interior del personaje:

La señora Ramsay, que había estado tan intranquila esperando el regreso de Minta y Paul, y que tan incapaz se había sentido de concentrarse en nada, notó cómo su inquietud se transformaba en expectación. Pues ahora estaban al llegar, y Lily Briscoe, al tratar de analizar la causa de aquella repentina alegría, [...] Estaban al llegar, pensó la señora Ramsay mirando la puerta y, en ese preciso instante, entraron Minta Doyle, Paul Rayley y una criada con una enorme fuente en las manos. (Woolf, 2011, p. 118-119)

En la frase: “La señora Ramsay, que había estado tan intranquila esperando el regreso de Minta y Paul, y que tan incapaz se había sentido de concentrarse en nada, notó cómo su inquietud se transformaba en expectación. Pues ahora estaban al llegar...”, cuando se menciona la frase *Pues ahora estaban al llegar*, se utiliza el estilo indirecto libre, ya que nos remite al pasamiento de la señora Ramsay y no está introducido por ningún verbo o explicación del narrador.

Al final del fragmento para explicar el pensamiento de la señora Ramsay encontramos el uso del estilo indirecto libre. En la frase: *Estaban al llegar, pensó la señora Ramsay mirando la puerta y, en ese preciso instante, entraron Minta Doyle, Paul Rayley y una criada con una enorme fuente en las manos.*, la frase que dice: *estaban al llegar, pensó la señora Ramsay mirando la puerta*, está escrita en estilo indirecto libre, ya que refleja el interior del personaje y no está introducida por el narrador. El narrador solo nos menciona lo que hace la señora Ramsay, que es pensar, pero no transcribe los pensamientos, sino la frase sería *La señora Ramsay piensa que están a punto de llegar*, o similar. La parte final del fragmento, concretamente la frase: *en ese preciso instante, entraron Minta Doyle, Paul Rayley y una criada con una enorme fuente en las manos.*, es una acción externa que es narrada por el narrador.

Woolf es capaz de introducir diferentes estilos mezclados con el narrador en un único fragmento. Woolf va entrando y saliendo de las mentes de los personajes. Para introducirse en el pensamiento de los personajes utiliza el estilo indirecto libre, y cuando explica acciones externas al pensamiento utiliza un narrador omnisciente.

Virginia Woolf para focalizarse en el pensamiento e interior de los personajes y conseguir plasmar su subjetividad, como se ha mostrado utiliza el estilo indirecto libre, de ese modo combina narración e interioridad. Pero, *Al faro*, tiene un narrador omnisciente que en alguna ocasión empleará el estilo indirecto para explicar cómo se sienten los personajes. El estilo indirecto es aquel que emplea el narrador para explicar aquello que ha dicho o ha pensado un personaje. De esta manera, Woolf puede focalizarse en la subjetividad de sus personajes, aunque no crea el mismo efecto que cuando emplea el estilo indirecto libre. Con el uso del estilo indirecto libre, Woolf es capaz de generar esa confusión entre personaje y narrador, y la focalización en el interior del personaje es más clara, ya que expresa exactamente lo que dice o piensa el personaje. Hay un mayor nivel de fiabilidad.

Se ha seleccionado un fragmento de *Al faro* en el que Woolf utiliza el estilo indirecto introducido por la conjunción que:

Recordaba que su iniquidad la había dejado de piedra en aquella horrible habitación de Saint John's Wood, cuando vio con sus propios ojos cómo aquella odiosa mujer lo echaba de la casa. Iba desaliñado, con el abrigo cubierto de manchas, tenía la apariencia fatigada de un anciano que no tiene nada que hacer en la vida y su mujer lo había echado del salón. (Woolf, 2011, p. 52)

En la frase: *Recordaba que su iniquidad la había dejado de piedra*, el narrador reproduce con sus palabras el pensamiento de la señora Ramsay. Si Woolf hubiera utilizado el estilo indirecto libre la frase hubiera sido más o menos así: *Estaba de piedra, recordó lo señora Ramsay*.

Seguidamente del estilo indirecto, se encuentra un fragmento en estilo indirecto libre: *Iba desaliñado, con el abrigo cubierto de manchas, tenía la apariencia fatigada de un anciano que no tiene nada que hacer en la vida y su mujer lo había echado del salón*. Este fragmento no está introducido por el narrador, son los pensamientos de la señora Ramsay. Estos pensamientos no son narrados por el narrador, sino que se presentan tal y como los piensa el personaje.

El estilo indirecto libre es el que permite imitar de la mejor manera posible la realidad para Virginia Woolf: “De esta forma, logran la forma más pura de mimesis que se puede lograr en el discurso escrito.” (Rundquist, 2019, p. 4). Se encuentra la manera más óptima para representar la realidad en la literatura. Con el estilo indirecto libre, se plasma la

realidad tal y como es para los modernistas. Han logrado trasladar a sus novelas esa realidad subjetiva, dándole importancia a la naturaleza humana.

A niveles gramaticales y semánticos el estilo indirecto libre tiene unas connotaciones:

En términos gramaticales, ambas categorías se caracterizan por la alineación completa del tiempo verbal y los pronombres con la subjetividad del personaje. En términos semánticos, esto significa que presentan el lenguaje del pensamiento del personaje exactamente como se podría entender que ocurre en el mundo ficticio. (Rundquist, 2019, p. 4)

Es decir, las categorías gramaticales en el estilo indirecto libre tienen que concordar gramaticalmente con el sujeto y su subjetividad para generar una conexión con el interior del personaje. En esta cita de *Al faro*, “No, pensó mientras amontonaba alguna de las ilustraciones que había recortado James —un refrigerador, un cortacésped, un caballero de etiqueta—, los niños nunca olvidan.” (Woolf, 2011, p. 77). La palabra *no*, es aquello que se piensa, por lo tanto, para saber que lo ha pensado el personaje tiene que concordar el sujeto gramatical con el propio personaje. Si esta frase hubiera sido escrita en estilo indirecto, sería: *Pensó que no*, en esta frase como sería mencionada por un narrador omnisciente, no hay duda, se sabe que es el narrador el que habla. Pero en el estilo indirecto libre es el propio personaje el que habla y el lector debe de saberlo, por eso, debe de concordar gramaticalmente, para saber que lo ha dicho el personaje y no el narrador.

Para intentar explicar mejor este concepto, se va cambiar la persona gramatical de la frase a la tercera persona del plural: *No, pensaron mientras amontonaba alguna de las ilustraciones que había recortado James —un refrigerador, un cortacésped, un caballero de etiqueta—, los niños nunca olvidan*. El verbo se adecúa teniendo en cuenta todas las personas que participan en la acción para saber que son las propias palabras de los personajes. En el estilo indirecto siempre es el narrador el que habla, obviamente tiene que haber una concordancia gramatical, pero al haber un único interlocutor ya se sabe que se explicará aquello que les pasa o dicen los personajes. En el estilo indirecto libre, existen dos interlocutores, voz narrativa y palabras del personaje, y el lector debe de intentar saber e identificar aquello que es dicho por un personaje o narrado por el narrador.

Este punto conecta con la teoría narrativa de Gérard Genette. Genette explica que existen tres niveles en una narración: historia, relato y narración. La historia hace referencia a los acontecimientos contados. Por ejemplo, en *Al faro* sería que James quiere ir al faro. El relato hace referencia al orden de estos acontecimientos. Normalmente, dependiendo del orden de los acontecimientos, se originará una trama u otra. Justamente, en *Al faro* se podría decir que no hay un relato a partir de los acontecimientos, ya que son ordinarios y simples. En *Al faro*, sería gracias al tercer nivel que propone Genette que existe una trama y una historia. Este tercer nivel es la narración, que se define como el proceso por el cual se enuncian los contenidos (2010, p. 133-150). Es decir, la forma narrativa. La narración para Genette es un aspecto muy complejo y gracias a él se orquesta la forma narrativa.

Para Genette, existe un nivel superior al que llamará la diégesis. La diégesis es todo aquello relacionado con el mundo de la ficción y los personajes en sí. Es aquello intrínseco a la novela y a sus personajes, es decir, aquello que se cuenta y explica desde la misma ficción y es fruto de los propios personajes. Es el mundo ficticio donde se desarrollan los acontecimientos narrados.

Entonces, existen distintos narradores que narran la ficción según su tipología y nivel. Existen tres tipos de narradores según su relación con la diégesis, es decir, el mundo de los personajes. El primer tipo es el heterodiegético, que es aquel que se sitúa fuera de los acontecimientos relatados, es decir, que no forma parte de la ficción. Este será un tipo de narrador que encontramos en *Al faro* de Virginia Woolf, en concreto, el narrador omnisciente del que ya se ha hablado anteriormente.

El segundo tipo de narrador es el homodiegético, este narrador es aquel que sí se sitúa dentro de los acontecimientos, es decir, que forma parte del mundo de la ficción. En *Al faro*, también encontramos este tipo de narrador cuando los personajes expresan sus pensamientos e ideas, ya que los propios personajes sí forman parte de la ficción, su subjetividad también.

Por último, encontramos el narrador autodiegético, que quiere decir que el narrador es el protagonista de la ficción. En *Al faro* no encontramos este tipo de narrador.

Hasta aquí, las tipologías de narrador. Ahora, se mencionarán los niveles diegéticos. Los niveles diegéticos son la relación que mantiene el narrador con la ficción, es decir, la

diégesis. Existen dos tipos de niveles diegéticos. El primer nivel es el extradiegético, es decir, que el narrador explica los acontecimientos desde fuera de la ficción. Dicho con otras palabras, el narrador no es un personaje de la historia. En *Al faro*, encontramos este nivel diegético con el narrador omnisciente. El segundo nivel es el intradiegético, en este nivel el narrador transmite los acontecimientos desde dentro de la ficción. Es decir, el narrador forma parte de la trama. Este nivel diegético no lo encontramos en *Al faro*.

Resumiendo, se ha mencionado que en *Al faro* se encuentran dos tipologías de narrador, el narrador heterodiegético y el narrador homodiegético; y solo un tipo de nivel diegético, el nivel extradiegético. A continuación, se explicará cómo sucede esto.

Recapitulando al primer capítulo en el cual se explica el nuevo enfoque modernista sobre la realidad y la interioridad de los personajes; y enlazando este nuevo punto de vista con lo explicado hasta ahora de la forma narrativa, y más concretamente con las innovaciones narrativas, en la novela de *Al faro* de Virginia Woolf, dependiendo del estilo utilizado para narrar los pensamientos y palabras de los personajes encontramos diferentes combinaciones de tipologías y niveles de narrador. De este modo, en *Al faro* existen dos combinaciones: Hetero-extradiegético y homo-extradiegético.

Como se ha mencionado, en *Al faro*, existen los tipos de narradores heterodiegético y homodiegético; el primero porque el narrador omnisciente no es un personaje de la ficción, por lo tanto, el narrador no forma parte del mundo ficticio. El segundo, porque los pensamientos y acciones de los personajes si forman parte de la ficción. Y estos dos tipos de narradores, siempre son extradiegéticos, porque el narrador transmite el relato desde fuera, no es un personaje de la ficción.

Esta división es de vital relevancia para analizar la forma narrativa, ya que influye en el narrador. Virginia Woolf, como escritora modernista, quería centrarse en el interior de sus personajes, y como ya se ha mencionado, para lograrlo utilizaba dos estilos: el estilo indirecto y el estilo indirecto libre, este segundo, más útil y eficaz para plasmar y representar el interior humano.

Dependiendo, del estilo que utilice el narrador para explicar y comunicar los acontecimientos, se combinarán los tipos de narradores con el nivel extradiegético. Cuando Woolf utiliza el estilo indirecto, la combinación de narradores es la de hetero-

extradiegético; y cuando utiliza el estilo indirecto libre, la combinación de narradores es la de homo-extradiegético. Para ejemplificar esto se han seleccionado dos fragmentos de *Al faro*: “Al señor Bankes le gustó que le pidiera que pensara en su obra. Lo había apuntado muchas veces. Había dicho en innumerables ocasiones que Ramsay era uno de esos hombres que dan lo mejor de sí antes de cumplir los cuarenta” (Woolf, 2011, p. 32). En este fragmento encontramos dos frases escritas en estilo indirecto, ya que las palabras de los personajes son introducidas por la conjunción que. En este caso se produce una combinación hetero-extradiegético, ya que es el narrador el que explica lo que le *gustó* y lo que *había dicho*. Es decir, tanto lo narrado por el narrador, como el mismo narrador, no forman parte de la ficción. Los lectores no poseen el conocimiento pleno de que lo que narra el narrador sea cierto, por eso, aunque narre los gustos o afirmaciones de los personajes, no se puede asegurar que eso sea parte de la ficción, puede que sea un artificio del narrador.

Para ejemplificar la combinación de narradores homo-extradiegético, se utilizará más de un fragmento, ya que es la combinación que se genera al utilizar el estilo indirecto libre, uno de los recursos más utilizados por los modernistas para romper con la tradición y el realismo, y generador de esta nueva forma narrativa.

Las acciones, como pensar, imaginar o recordar, son las que suelen utilizar el estilo indirecto libre. La combinación homo-extradiegética es homodiegética porque las palabras escritas son las palabras o pensamientos del propio personaje, es decir, que esas palabras forman parte del mundo de la ficción. Estas palabras están relacionadas directamente con un personaje de la ficción porque son suyas. Pero la acción que acompaña a las palabras reales del personaje, está puntualizada por el narrador omnisciente, por eso, el nivel narrativo es extradiegético. Este narrador omnisciente está fuera del mundo de la ficción.

En el siguiente ejemplo podemos observar la combinación homo-extradiegética: “El caso es que Minta vino... Sí, vino con nosotros, pensó la señora Ramsay, sospechando la presencia de alguna espina en la maraña de sus pensamientos [...]” (Woolf, 2011, p. 72). Por un lado, al analizar el fragmento, se aprecia que la frase *Si, vino con nosotros* hace referencia a lo que pensó la señora Ramsay. Es decir, son exactamente los pensamientos que tiene el personaje de la señora Ramsay en la ficción, por eso es homodiegético. Por otro lado, es extradiegético, porque quien nos puntualiza de la acción que acompaña a las

palabras del personaje es el narrador omnisciente presente en *Al faro*. La acción es matizada por un narrador, que es externo a la ficción.

Otro fragmento donde se encuentra esto es el siguiente:

No, mañana no, respondió su madre. Pero le prometió que irían pronto; en cuanto hiciese buen tiempo. Era un niño muy bueno. Se tumbó. Su madre lo arropó. No obstante, sabía que su hijo no lo olvidaría jamás y se sintió indignada con Charles Tansley, con su marido y con ella misma por haberle dado falsas esperanzas. (Woolf, 2011, p. 139)

En este fragmento se encuentra el estilo indirecto y el estilo indirecto libre. Primero se analizará el estilo indirecto libre que origina la combinación de narradores homo-extradiegético. La frase *No, mañana no*, son las palabras textuales que menciona la señora Ramsay en la ficción, nivel homodiegético. La frase *respondió su madre*, es dicha por el narrador omnisciente, es decir, está situada en el plano extradiegético.

El estilo indirecto se encuentra en la frase *Pero le prometió que irían pronto*. Se encuentra la promesa de la señora Ramsay introducida por la conjunción *que*, es decir, el narrador omnisciente reproduce las palabras de promesa de la protagonista. Esto origina una combinación hetero-extradiegética, ya que la voz narrativa es fruto de un narrador, el cual no es del mundo de la ficción.

Veamos este pasaje como ejemplo: “Necesitaba su compasión. Era un fracasado, dijo. Las agujas de hacer punto de la señora Ramsay centellearon. Sin quitarle la vista de encima, el señor Ramsay repitió que era un fracasado.” (Woolf, 2011, 48) En este fragmento se forma la combinación homo-extradiegético en las dos primeras oraciones, *Necesitaba su compasión. Era un fracasado, dijo*, ya que encontramos el discurso representado en estilo indirecto libre, se muestran las palabras del personaje matizadas por el narrador. Pero, en este fragmento también se encuentra la combinación hetero-extradiegético en la frase *el señor Ramsay repitió que era un fracasado* porque es estilo indirecto, el narrador explica desde fuera y reproduce las palabras del personaje.

Justo en este fragmento, también, se forma la combinación hetero-extradiegético, cuando aparece el narrador omnisciente narrando una escena: *Las agujas de hacer punto de la señora Ramsay centellearon*. Hay que tener en cuenta que el estilo indirecto es un recurso

que utiliza el narrador omnisciente para introducir las palabras de los personajes, no es un tipo de narración.

Resumiendo, el narrador obedece una serie de cambios formales que ayudan a la autora, Virginia Woolf, a representar la realidad humana tal y como la ve. Esta nueva forma de relatar y narrar los hechos, permite focalizarse en el interior de los personajes, dejando su conciencia descubierta, para que el lector capte la esencia de la realidad.

II.IV El tiempo en *Al faro*

Hasta aquí se ha hablado del papel del narrador y sus características formales en *Al faro*. Ahora, se indagará en otro elemento de la narración, del tiempo, un aspecto de gran relevancia en la novela. Como se explica en la introducción, solo se ha seleccionado la primera parte de *Al faro* (1927), en la cual transcurre una tarde entera en la casa de verano de Escocia de la familia Ramsay. Es decir, en la novela se narran unas ocho horas aproximadamente. Pero, como ya se ha mencionado anteriormente, no existe una trama elaborada, ya que la importancia radica en las conciencias de los personajes. La historia se va creando a través de un viaje entre los distintos interiores de los protagonistas. Por ello, el tiempo se ve modificado y dilatado, para entrar y explicar las conciencias de los distintos individuos:

“Therefore it can be claimed that the reader seems to work as a detective so as to gather the parts scattered everywhere in the minds of the character in such time consisting past, present, future at once. For that reason, the narrative gets harder to follow.” (Bezirciliolu, 2009, p. 772)

En *Al faro* de Virginia Woolf existen dos tipos de tiempo. Por un lado, existe el tiempo externo, y por el otro lado el tiempo interno. En el tiempo externo encontramos las acciones que están fuera de las conciencias de los personajes, mientras que en el tiempo interno encontramos aquellas acciones que suceden dentro de la conciencia, es decir, los pensamientos. Por todo lo que se ha mencionado anteriormente en el trabajo y la óptica que tiene Virginia Woolf sobre la realidad, se centrará mucho más en el tiempo interno que en el tiempo externo:

In Virginia Woolf the external episodes have completely lost their hegemony, they are at the service of the triggering and interpretation of the internal ones, while before - and

often still - the internal movements served preferably to the preparation and foundation of important external events. [...], its content does not form any temporal part of the base episode. (Auerbach, 2003. p. 507)

Es decir, el *episodio base*, como se refiere Auerbach al tiempo externo, no tiene gran importancia, es en gran parte una mimesis de la realidad: la realidad no solo está formada por los pensamientos de las distintas personas, está formada por acciones externas. Para Woolf, las acciones externas carecerán de importancia, ya que lo importante recae en el interior de los personajes. Con esta forma narrativa, accede al interior de los personajes, destacando esta faceta a la hora de construir una historia, en vez de utilizar una gran trama.

Woolf busca presentar la realidad del ser humano: un ser pensante y subjetivo con pensamientos propios. Eso lo refleja en sus historias con aproximaciones a las conciencias de los personajes. En la vida real, el tiempo externo y el tiempo interno son simultáneos, es decir, suceden al mismo tiempo, no existe una diferencia de planos. Pero, aunque todo suceda en el mismo tiempo, existen varias percepciones del tiempo: el interno y el externo. Esto se entiende, gracias a la división del tiempo de Henri Bergson: “Bergson distingue entre un concepto de tiempo abstracto y matemático que medimos mediante el reloj, y un concepto más psicológico y subjetivo de tiempo que depende de nuestra experiencia personal” (Lázaro, 2003, p. 47), lo que se conoce como tiempo interno y externo, conceptos que se usarán para la realización del trabajo.

En cambio, en la literatura no es posible mostrar los dos tiempos de forma simultánea, se presenta primero el tiempo interno con sus acciones y segundo el tiempo externo con sus acciones, o viceversa. Esta cita ejemplifica lo explicado:

It is part, temporarily, of the basic episode, and it is only its exposition that requires more seconds, or even minutes, than the measurement: because consciousness sometimes travels the chosen path much more quickly than language can display in its reproduction, assuming that one wants to make oneself intelligible to a third party, which is what is intended here. (Auerbach, 2003. p. 506)

En consecuencia, Woolf, para narrar la conciencia de sus personajes debe utilizar el lenguaje escrito, lo cual, ralentiza el tiempo: Woolf debe explicar el tiempo externo e interno, para explicar el externo es concisa y breve, pero para narrar las conciencias de los personajes, busca representarlas de manera muy detallada.

Woolf quiere representar la realidad. *Al faro* (1927), su primera parte, narra un periodo de unas ocho horas, es decir, que en esas ocho horas está el tiempo externo y el tiempo interno juntos, suceden de forma simultánea. Por lo que, la lectura de *Al faro* (1927), debería durar ese tiempo. Es decir, que si en la vida real los pensamientos duran 5 minutos, en la ficción deberían durar 5 minutos. El escenario ideal sería que el tiempo de la ficción y el tiempo real duraran lo mismo.

Gérard Genette define estos dos tiempos, el real y el ficticio, como tiempo de la historia y tiempo del relato. El tiempo de la historia es la sucesión de los acontecimientos contados; y el tiempo del relato hace referencia al número de páginas que se necesitan para relatar una escena. Entonces, teniendo en cuenta esta diferencia temporal, por ejemplo, como ocurre en *Al faro* (1927), un instante corto de pensamientos y plasmación de la conciencia que en la vida real dure 1 minuto (tiempo de la historia), en el texto puede que dure más tiempo (tiempo del relato).

En *Al faro*, se debe hacer una doble distinción, como ya se ha mencionado, entre el tiempo externo e interno. El tiempo externo en *Al faro* (1927), se ve disminuido, es decir, el tiempo del relato es menor al tiempo de la historia. Las aproximadas ocho horas que tiene *Al faro* como tiempo de la historia, plasmadas en el papel se pueden explicar en diez minutos, lo que sería el tiempo del relato. Las ocho horas de tiempo de la historia, son traducidas en 10 minutos de tiempo de relato.

Las acciones del tiempo externo en *Al faro* son sencillas: recortar dibujos de una revista, leer un cuento, preparar la cena o irse a dormir, por ejemplo. Si ordenamos estas acciones de forma cronológica una detrás de otra, no ocuparía mucha parte del tiempo del relato, pero en cambio, ocuparían más en el tiempo de la historia. Woolf quiere que el tiempo interno de los individuos sea el verdadero protagonista, por eso lo prioriza. El tiempo interno es el que más destaca dentro del tiempo del relato, y en cambio, dentro del tiempo de la historia sería más corto y acotado. Woolf escribe reflexiones de páginas enteras mientras el personaje está llevando a cabo una acción. En el tiempo de la historia la acción puede durar una hora, por ejemplo, leer un cuento, pero dentro del tiempo del relato Woolf le dedica pocas frases a la acción del tiempo externo.

Se citará una escena de *Al faro*, en la que está la señora Ramsay leyéndole un libro a su hijo James. Lo más común en el mundo de la ficción es que el narrador explique la acción,

y una vez finalizada explique otras y así sucesivamente. Pero Virginia Woolf, durante el transcurso de la misma acción va presentando la conciencia del personaje, o incluso de más de un personaje que entrelaza. Esta escena dura desde la página 54, que la señora Ramsay empieza a leer, hasta la página 76, que la señora Ramsay para de leer. Es decir, un total de 22 páginas en las que en el tiempo externo se narra que la señora Ramsay está leyendo, y en el tiempo interno se narra la conciencia de la señora Ramsay. La acción es simplemente mencionada por el narrador, sin darle mucha importancia. Aunque no se le da mucha importancia, ya que se quiere priorizar el interior del personaje, la acción externa dura lo mismo que la acción interna, pero se prioriza una más que la otra.

En esta cita, se inicia la acción de la lectura, es cuando la señora Ramsay empieza a leer el cuento a su hijo James. Woolf, para indicar que es el inicio de la acción utiliza el estilo directo, es decir, reproduce literalmente las palabras de la señora Ramsay utilizando un diálogo. De esta manera la acción es más obvia para el lector. Al reproducir las palabras exactas de la señora Ramsay no hay espacio para dudar de quién dijo esas palabras:

Desaliñada y cansada como estaba, imaginaba (tenía las mejillas hundidas y el cabello cano) que ya no le alegraba la vista a nadie, y tal vez fuese mejor que se concentrara en la lectura de «La mujer del pescador» y tranquilizase a aquel manojito de nervios que era su hijo James (ninguno de sus hijos era tan sensible como él).

- «El corazón del hombre se entristeció» —leyó en voz alta-, «y se le quitaron las ganas de ir. Se dijo: "No está bien", pero aun así fue. Y, cuando llegó al mar, el agua ya no estaba verde y amarilla, sino purpúrea, azul, gris y oscura, aunque seguía tranquila y silenciosa. Se quedó allí y dijo...» (Woolf, 2011, p. 54)

La acción de lectura de la señora Ramsay es alternada con la acción del señor Ramsay:

La señora Ramsay habría preferido que su marido no hubiese escogido aquel momento para detenerse. ¿Por qué no habría ido, como le había dicho, a ver a los niños jugar al críquet? Pero no dijo nada, los miró, asintió, dio su aprobación y siguió andando. Pasó por delante del seto ante el que tantas veces se había detenido y llegado a alguna conclusión, mientras miraba a su mujer y a su hijo y volvía a fijarse en las macetas rebosantes de geranios rojos que en tantas ocasiones habían servido de adorno a sus pensamientos. (Woolf, 2011, p. 54)

Mientras la señora Ramsay está leyendo, está pensado que preferiría que su marido no hubiese escogido aquel momento para detenerse y, además, se hace unas preguntas. Todo el fragmento está narrado por un narrador omnisciente, menos las preguntas de la mente de la señora Ramsay, que se utiliza el estilo indirecto libre. Este fragmento es un buen ejemplo, de cómo la plasmación de la mente y la conciencia puede ser a través de un narrador omnisciente o por estilo indirecto libre.

Desde el pensamiento de la señora Ramsay se introduce la acción externa del señor Ramsay. Gracias al interior de la señora Ramsay, se sabe que el señor Ramsay se ha parado delante de ella. A partir de este momento, Woolf se introducirá en ambas mentes, la de la señora Ramsay y la del señor Ramsay. Woolf, pues, explora tres maneras distintas de orquestar la trama: con un narrador omnisciente que explica las acciones externas; un narrador omnisciente, el estilo indirecto o el estilo indirecto libre para plasmar la mente de los personajes sobre un asunto interno o; un narrador omnisciente, el estilo indirecto o el estilo indirecto libre para plasmar la mente de los personajes sobre un asunto externo.

En el fragmento anterior, se ha analizado la última forma expuesta que utiliza Woolf para orquestar la trama: se utiliza el estilo indirecto para plasmar el pensamiento de un personaje sobre un asunto externo. A continuación, se cita un fragmento en el que se utiliza el estilo indirecto libre para plasmar la mente del señor Ramsay sobre un asunto interno: “Tendría que hablarles de eso a los jóvenes de Cardiff al mes siguiente, pensó; [...] pasaba horas así, con su pipa, al caer la tarde, pensando en esto y aquello.” (Woolf, 2011, p. 55)

Otra forma que utiliza Woolf para organizar la historia es el uso del narrador omnisciente, esta cita ejemplifica esto: “Aquel rayo pasó junto al del señor Bankes y fue directo a la señora Ramsay que estaba leyendo con James sentado en sus rodillas.” (Woolf, 2011, p. 65)

Todo esto es muy relevante para la organización y plasmación del tiempo. Durante estas 22 páginas se ralentiza el tiempo. Woolf intenta copiar la realidad humana, plasmando los pensamientos de los personajes. Es decir, Woolf quiere imitar el tiempo real tal y como es, con sus acciones y pensamientos. Pero en la vida real, todo es simultáneo, en cambio, en la ficción, el tiempo pasa más lento. Con lo explicado anteriormente se entiende como Woolf va organizando las acciones y los dos tiempos, el interno y el

externo. Debe organizar ambos tiempos para realzar la sensación de realidad. Pero, utiliza el tiempo interno para prolongar las acciones externas y que tengan una cierta duración. Justamente, el tiempo interno es el que alarga las acciones externas, a las cuales no les dedica mucha importancia.

En el siguiente fragmento, Woolf vuelve a utilizar el estilo directo, para guiar al lector y hacer evidente que la señora Ramsay está leyendo el cuento:

James le estaba tirando de la manga para pedirle que siguiera leyéndole «La mujer del pescador», que, en el fondo de su corazón, prefería mil veces a un bobo que a uno de esos hombres inteligentes que redactan tesis doctorales, como Charles Tansley, por ejemplo. En todo caso, seguro que, a esas horas, ya habría sucedido. Pero leyó:

- «A la mañana siguiente, la mujer se despertó primero, justo al despuntar el día, y contempló desde la cama el precioso paisaje que se extendía ante sus ojos. Su marido todavía estaba desperezándose...». (Woolf, 2011, p. 69)

Además del estilo directo, aparece un narrador omnisciente para explicar lo que hace James. Woolf, emplea aquí el narrador omnisciente, ya que James no es el protagonista de la escena, su mente y pensamientos no son importantes ahora. Por eso, mejor utilizar un narrador omnisciente, para dar más protagonismo al interior de la señora Ramsay.

La señora Ramsay sigue leyendo el cuento hasta acabarlo: “Pasó la página, quedaban solo unas pocas líneas, así que terminarían el cuento, aunque fuese ya hora de irse a dormir. Se estaba haciendo tarde.” (Woolf, 2011, p. 76)

Durante el tiempo que la señora Ramsay está leyendo, Woolf indaga dentro de su pensamiento, ya sea a partir del estilo indirecto, indirecto libre o con un narrador omnisciente que nos explica lo que está pensando. Lo importante es representar y plasmar el interior de los personajes, utilizando diferentes técnicas. El tiempo se ve modificado en la ficción, Woolf prioriza el tiempo del relato por encima del tiempo de la historia para mostrar el interior de los personajes, ya que es su propósito. Utiliza técnicas muy buenas y efectivas para lograr este efecto: mientras los individuos hacen cosas, van pesando sobre lo que les envuelve, el pasado o el futuro.

En *Al faro* (1927) de Virginia Woolf el tiempo del relato es superior al tiempo de la historia porque al plasmar las conciencias y pensamientos de los personajes, Woolf alarga

estos momentos, es decir, el tiempo del relato para tratar el interior de los personajes es mayor al tiempo de la historia; y esto es debido a que *Al faro* es una narración entre conciencia y conciencia de los protagonistas, esta es la verdadera trama de la novela. El tiempo del relato para abordar las acciones es menor en el tiempo del relato, que en el tiempo de la historia. Por lo que, lo realmente importante es el tiempo interno de los personajes, ya que en este se encontrará la formación de la trama, mientras que el tiempo externo solo guiará al lector sobre las acciones externas y así, tener una lectura verosímil, ya que los pensamientos, no son posibles sin un personaje externo, que tiene sus propias acciones en el mundo real en el que vive.

Estos dos planos temporales, el tiempo externo e interno tienen distintas implicaciones, algunas las hemos mencionado anteriormente. Ya se ha mencionado que utilidad y función tiene cada plano: el tiempo externo para representar las acciones externas; y el tiempo interno para el desarrollo de la conciencia de los personajes. La acción externa nos facilita el interior.

Con esta dicotomía de planos tan marcada, Woolf quiere mostrar cómo es la vida en sí misma. Por ello, plasma una tarde en una casa familiar con los inquilinos haciendo actividades ordinarias y banales. Por ello, las acciones del tiempo externo pasan desapercibido, porque no son impactantes. Lo realmente importante es mostrar el pensamiento humano y cómo se comporta: un individuo cuando hace cosas, piensa al mismo tiempo o va juzgando el entorno, Woolf quiere mostrar esta realidad humana. Pero necesita dos planos temporales de acción, uno para las acciones reales de los personajes, y otro para desarrollar su pensamiento. Es el método que utiliza para plasmar la realidad, es como intenta mostrar la simultaneidad que surge entre acción y pensamiento en la vida real, fuera de la ficción.

A partir de ahora, se va a entender el tiempo de *Al faro* como un único plano temporal, es decir, tiempo externo e interno se convierten en uno. De este modo, se acerca más a la realidad, en la cual solo existe un tiempo, no distinguimos entre lo que hacemos y pensamos en términos temporales, todo pasa en el mismo periodo de tiempo, ya que en la realidad uno no puede ralentizarlo.

Para analizar este tiempo se utilizarán las tres características de Gérard Genette: orden narrativo, velocidad y frecuencia. Hay que tener en cuenta, que estas características

facilitan la modificación del tiempo, pero Virginia Woolf, recordemos, quiere plasmar la realidad tal y como es, por eso no modificara el tiempo real, ya que sería una contradicción.

Por lo tanto, el orden narrativo que utiliza Woolf en *Al faro* es lineal o cronológico. Las acciones externas del tiempo externo se van presentando una tras otra, para dar unidad a la novela y guiar al lector. Woolf no utilizará anacronías temporales como la analepsis o la prolepsis: la analepsis es la incorporación al texto de un acontecimiento que es anterior al punto de la historia; y la prolepsis es el relato anticipado de un acontecimiento que ocupa una posición posterior del tiempo.

Woolf introduce las acciones en orden cronológico: primero lee, después se levanta y va a la cocina. Explica las acciones en orden. Incluso cuando el personaje piensa, es indicado por el narrador omnisciente. Todas las acciones siguen un orden lineal, desde que empieza la novela a media tarde, hasta que se van a dormir.

La velocidad del tiempo de *Al faro* sí está modificada, como ya se ha explicado, no existe el relato ideal en el que tiempo de la historia y tiempo del relato sean el mismo. El tiempo del relato es mayor en *Al faro*, y eso se consigue por la introspección y plasmación de las conciencias de los personajes. Esta alteración de la velocidad es llamada anisocronías. La plasmación de la memoria de los personajes se podría considerar una pausa de la historia, pero en el caso de *Al faro*, la plasmación de las distintas conciencias es lo que crea la historia y la trama. Sin este tratamiento de la realidad, no existiría una trama. Por ello, *Al faro*, es una narración cronológica, en la que las acciones externas se presentan de forma lineal, y son acompañadas por los pensamientos de los personajes, que en el fondo forman parte de las propias acciones externas, porque en el tiempo real, no en el ficticio, pensamiento y acción es simultáneo. No existen dos planos, por eso, se está explicando el tiempo como un único plano temporal.

Otro elemento conectado con el tiempo es el número de veces que se repite una acción en la ficción, lo que se conoce como la frecuencia. La frecuencia del tiempo en *Al faro*, es singulativa, lo que significa que las acciones suceden y se narran una sola vez. Es decir, es un relato singular, se cuenta una vez lo que ocurre, por ejemplo, que un personaje está leyendo. Pero, Virginia Woolf, para guiar al lector entre el tiempo interno y externo, en

muchas ocasiones repite la misma acción, pero no porque se repita o se haya empezado de nuevo, sino para advertir al lector de que la acción continúa.

En resumen, en *Al faro* de Virginia Woolf, el tiempo del relato es mayor al tiempo de la historia. Para conseguir este efecto, Woolf mezcla y salta entre el tiempo exterior, en el que se presentan las acciones, y el tiempo interno, en el que se muestra el pensamiento y el interior de los personajes. Después, para analizar el tiempo según las tres variantes de Gérard Genette, se ha contemplado como una única unidad temporal, sin dividirlo en externo e interno. Al hacer esto, se demuestra que es una historia lineal y cronológica, en la que no hay saltos temporales; que la velocidad del tiempo como una única unidad temporal es modificada por la introspección de las conciencias de los personajes; y por último, la frecuencia es singulativa, ya que las acciones no se repiten de forma intencionada para argumentar la trama, solo para guiar al lector.

La nueva manera de tratar al narrador omnisciente, la incorporación del estilo indirecto libre y el nuevo trato del tiempo para ralentizarlo, es clave para la aparición de nuevas técnicas narrativas. A continuación, se expondrá la técnica más innovadora utilizada por los escritores modernistas, y en concreto por Virginia Woolf en *Al faro*. Esta técnica es: el flujo de conciencia.

II.V Flujo de conciencia

Para explicar en qué consiste la técnica de flujo de conciencia se utilizarán citas de la obra *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Ensayo escrito por Robert Humphrey en el que relaciona la técnica con la psicología y explica cómo es utilizada por distintos autores. Humphrey diferencia entre la técnica de flujo de conciencia y las técnicas necesarias para crear este efecto: “then, we shall be dealing with techniques and not with the stream-of-consciousness technique.” (Humphrey, 1954, p. 23). Todo aquello que se ha mencionado sobre el narrador y el tiempo para entender cómo se adaptan y crean la forma narrativa, serían las técnicas para crear la técnica de flujo de conciencia. Esta gran técnica, necesita subtécnicas más pequeñas. Es decir, el flujo de conciencia sería lo que el autor quiere comunicar, cómo funciona la conciencia; y las subtécnicas utilizadas para plasmar este mensaje serían el cómo llegar a la técnica de flujo de conciencia.

Una vez detallada esta diferencia, se expondrá qué es la técnica de flujo de conciencia y su relevancia en *Al faro* (1927). El flujo de conciencia se define como: “If, then, the term

stream of consciousness is reserved for indicating an approach to the presentation of psychological aspects of character in fiction.” (Humphrey, 1954, p.1). Es decir, es una técnica utilizada para plasmar el interior y la subjetividad de los personajes, justo el propósito que tiene Virginia Woolf a la hora de plasmar la realidad.

Por un lado, tenemos el propósito de Virginia Woolf que es plasmar la realidad dando importancia al interior y pensamientos de las personas, lo que haría referencia a la técnica de flujo de conciencia. Woolf sabe que quiere plasmar la conciencia, pero debe de buscar cómo hacerlo, y cuando lo encuentra, trata al narrador y al tiempo como se ha explicado anteriormente. Por otro lado, está la ejecución de la técnica.

Humphrey es consciente de cuál es el verdadero propósito de la técnica de flujo de conciencia. Es una técnica utilizada para plasmar el interior del personaje y poder entenderle, no es una técnica que se deba utilizar para mostrar la capacidad de recordar del personaje. Si no se usa para plasmar al personaje desde su interior para que el lector pueda entenderlo mejor o para plasmar la conciencia, ya que es lo que orquesta la trama. Si no sigue una de esas finalidades, está mal empleado: “Consciousness” should not be confused with words which denote more restricted mental activities, such as “intelligence” or “memory.”” (Humphrey, 1954, p.2).

Al faro (1927) es una novela que utiliza la técnica de flujo de conciencia. Esto surge por la mentalidad que tiene Woolf sobre la realidad, esto sería el *subject matter*, que explica Humphrey. El elemento que destaca de la novela es la plasmación de las conciencias para construir una historia. Esto es lo realmente importante. Al fin y al cabo, las técnicas para lograrlo y los temas utilizados para mostrarlo pueden ser muy distintos entre ellos. Pero si el autor busca plasmar la conciencia, estará utilizando la técnica de flujo de conciencia:

The stream-of-consciousness novel is identified most quickly by its subject matter. This, rather than its techniques, its purposes, or its themes, distinguishes it. Hence, the novels that are said to use the stream-of-consciousness technique to a considerable degree prove, upon analysis, to be novels which have as their essential subject matter the consciousness of one or more characters; that is, the depicted consciousness serves as a screen on which the material in these novels is presented. (Humphrey, 1954, p.2).

Virginia Woolf, como escritora y novelista modernista, sabe que la técnica de flujo de conciencia es la mejor manera para plasmar su visión de la realidad. Para ella, los

pensamientos diarios y de momentos ordinarios eran una parte de la realidad que no podía ignorar. Estos pensamientos debían de ser plasmados en la ficción. Lo que piensan y sienten las conciencias de sus personajes son una parte de la realidad, incluso mucho más real que una descripción física. El interior de las personas ayuda a transformar lo físico:

One writer saw it as metaphysically significant, and her own predilections for the reality of visions led her to demonstrate the insight which the ordinary mind is capable of. For Virginia Woolf, the fleeting but vital visions of the human mind had to be expressed within the setting of that mind- -and she was right; for she alone has been able to communicate precisely that sense of vision. (Humphrey, 1954, p. 2).

Humphrey explica que las personas, muchas veces, no son sabedoras de su parte más interior. Virginia Woolf, en cambio, sabe que las personas poseen una parte interior y que es más relevante de lo que parece. Esta parte interior, de alguna manera, nos define y codifica como somos. La plasmación de la conciencia consigue que el lector pueda entender de mejor manera a los personajes, entenderlos de forma plena. Por eso, Woolf plasma las conciencias de los personajes:

The only thing is that most human beings are not I aware of this psychic activity, so deep down is it in their consciousness. This is one of the reasons Virginia Woolf chose characters who are extraordinarily sensitive, whose psyches would at least occasionally be occupied with this search. And it is, above all, the reason that she chose the stream-of-consciousness medium for her most mature presentation of this theme. (Humphrey, 1954, p. 13).

Woolf, con la técnica de flujo de conciencia quiere expresar la verdad interna del ser humano. Los seres humanos somos sujetos de ideas y acciones, por lo tanto, tenemos una dimensión subjetiva. Esto es lo que intenta plasmar Virginia Woolf. En muchas ocasiones, las personas piensan ideas, pero no las manifiestan, ya que forman parte de su conciencia. Este tipo de ideas son las que quiere plasmar Woolf en *Al faro*. La verdadera naturaleza humana es esto, un individuo que piensa ideas y juicios sobre asuntos externos, y no siempre los pronuncia o expresa, se quedan en la conciencia:

Virginia Woolf wanted to formulate the possibilities and processes of inner realization of truth—a truth she reckoned to be inexpressible; hence only on a level of the mind that is not expressed could she find this process of realization functioning. (Humphrey, 1954, p. 12).

Como resumen, la técnica de flujo de conciencia debe ser entendida como el mensaje que se quiere lanzar. Es decir, la utilizará un novelista que quiera plasmar la conciencia. Pero, se debe entender que hay más de una manera de hacerlo. Como surge una nueva manera de plasma la realidad y la conciencia, las subtécnicas, es decir, el cómo, debe modificarse. Hasta este punto, otros novelistas han querido plasmar la conciencia de sus personajes, pero con otro propósito totalmente distinto. En la modernidad, se plasma la conciencia con un objetivo totalmente nuevo: responder cómo es la realidad. Por eso, Humphrey afirma, “technical experimentation has figured actively in the stream-of-consciousness novel. The satisfactory depiction of consciousness has required either the invention of new fictional techniques or a refocusing of the old ones.” (Humphrey, 1954, p. 23).

Es decir, la modernidad quiere ofrecer una imagen sobre la subjetividad humana: “En su afán por romper con las formas de la tradición realista y ofrecer la nueva realidad del mundo subjetivo de los personajes, la novela modernista se lanza a experimentar con nuevos métodos, enfoques y técnicas narrativas.” (Lázaro, 2003, p. 45).

Woolf quiere utilizar la técnica de flujo de conciencia, ya que, “los novelistas se desentendían algo de la arquitectura argumental y de la intriga para centrar su atención en la expresión de emociones personales mediante la caracterización psicológica de los personajes” (Lázaro, 2003, p. 45). Esta caracterización la logrará modificando el narrador y el tiempo tradicional, como se ha explicado anteriormente.

A continuación, se citarán dos ejemplos de la técnica de flujo de conciencia utilizados en *Al faro*. Uno de los ejemplos estará narrado por el narrador omnisciente y otro estará escrito a partir del estilo indirecto libre. De esta manera se ejemplificará mejor que la técnica de flujo de conciencia es la finalidad de Woolf, pero se puede expresar de formas distintas.

El primer ejemplo está narrado por el narrador omnisciente:

Ella notó que seguía observándola, aunque su mirada había cambiado. Quería algo, quería eso que a ella siempre le resultaba tan difícil: quería que le dijese que lo amaba. Y eso, no, no lo podía hacer. A él se le daba mejor hablar. Podía decir cosas que a ella le parecían imposibles de expresar con palabras. Por eso era siempre él quien las decía, y luego, vete a saber por qué, se disgustaba y se lo reprochaba. (Woolf, 2011, p. 148)

Este fragmento está explicado por el narrador omnisciente de *Al faro*, menos la frase *A él se le daba mejor hablar*, que son los pensamientos exactos de la señora Ramsay. Aunque esté explicado por un narrador omnisciente, es evidente que Virginia Woolf quiere plasmar los pensamientos de la señora Ramsay. Busca explorar su interioridad, a pesar de que sea el narrador el que nos la explique.

El segundo ejemplo está escrito a partir del estilo indirecto libre: “Esa es mi madre, pensó Prue. Sí, Minta y Paul Rayley deberían pararse a mirarla.” (Woolf, 2011, p. 140). Aquí se presentan directamente los pensamientos de Prue. Se muestra de forma textual lo que piensa. *Esa es mi madre*, es el pensamiento exacto que tiene Prue. Se muestra el interior exactamente como es y el narrador nos lo indica.

En ambos casos, se quiere mostrar la conciencia, el interior o los pensamientos de los personajes, pero se hace de forma distinta. Se utilizan subtécnicas diferentes para plasmar el mismo fin: el flujo de la conciencia. Al final, Virginia Woolf, con *Al faro*, busca plasmar el flujo de la conciencia constantemente, pero utiliza diferentes maneras para hacerlo, para que no sea muy repetitivo y la lectura sea más fácil y amena para el lector.

Por último, se mostrará un fragmento de *Al faro* en el que no se utilizan signos de puntuación, como el punto, para evidenciar que la conciencia fluye, que no se para y brota con facilidad en la mente:

Todo aquello quedaría entrelazado en las vidas de Paul y Minta, de los Rayley, pensó probando cómo sonaba su nuevo apellido, y, al ir a poner la mano en la puerta del cuarto de los niños, experimentó esa comunión con los sentimientos ajenos que producen a veces algunas emociones, merced a las cuales los muros que nos separan parecen tan finos que, en la práctica (era una sensación de alivio y felicidad), todo da la impresión de participar de una misma corriente y carece de importancia si las sillas, las mesas, los mapas eran suyos, o de ellos, pues Paul y Minta seguirían recordándolos cuando ella hubiese muerto. (Woolf, 2011, p. 137)

Gracias a la falta de puntos, que es intencionada, los pensamientos de la señora Ramsay puede fluir. Se quiere reflejar el desorden que existe a la hora de plasmar los pensamientos e ideas en la conciencia. Primero se piensa una cosa y luego otra. Este proceso es casi al instante, sin una separación y diferencia clara. Por eso, no se ponen puntos de puntuación, porque se busca reflejar el comportamiento de los pensamientos.

III. La cotidianidad como tema modernista

Se ha explicado qué es la forma narrativa y cómo Virginia Woolf la organiza y ordena para enviar el mensaje que quiere. Para que el mensaje llegue al lector de la forma exacta que quiere Woolf, debe darle una forma adecuada para que se entienda de esta manera. Es decir, hasta este punto, se ha analizado cómo se plasma esta forma narrativa, y ahora, se hará una mención al contenido.

No se pretende analizar el contenido de la trama de la novela, que como ya se ha mencionado, es inexistente, sino que se quiere analizar el contenido temático de la misma, el cual es la cotidianidad y lo ordinario. Este capítulo no es tan extenso como el anterior, ya que el capítulo anterior es más relevante porque se explica el cómo se organiza y moldea el contenido, mostrando así las novedades y técnicas de la literatura modernista inglesa. En cambio, como se mostró en el primer capítulo, la cotidianidad ya era un tema utilizado por novelistas anteriores a Woolf, como Flaubert. Por lo tanto, el tema de la cotidianidad es mostrado y contado con otra forma. Así pues, lo realmente importante e innovador es el uso y la creación de la forma narrativa, these transformations, here understood as the literary techniques these writers develop and make use of to convey the everyday and its temporality” (Randall, 2007, p. 7). Es decir, que la forma narrativa modernista está enfocada en plasmar lo ordinario y cotidiano.

La forma narrativa “*confluirá con sus propósitos temáticos, dando la base de una primera comparación estructural: la relación forma-contenido como configuradora de la narración*” (Oliva Cruz, 1991, p. 307). Es decir, que la forma narrativa está estrictamente conectada con el tema, es decir, el contenido, que se quiere tratar. En *Al faro*, el contenido encontrado es al mismo tiempo amplio y escaso, depende de cómo se mire. Si se observa el contenido desde una óptica temática, existe un contenido amplio, en cambio, si analizamos el contenido de la trama, el contenido es más bien escaso, ya que no existe una trama estricta, la historia se va orquestando a través de las conciencias de los personajes. La existencia de una trama débil, solo sirve de excusa para guiar las acciones externas, y poder tener una base para introducir el interior de los personajes.

III. I Definición de cotidianidad

Una vez explicado que el contenido que se analizará es lo cotidiano y ordinario, se explicará su importancia en la novela. En el capítulo anterior ya se ha mostrado la intención de Woolf en mostrar el interior de los personajes para captar y plasmar la realidad. En este capítulo se analizará cómo el tema de lo cotidiano permite esto. Además, lo cotidiano es aquello que está conectado con la realidad más próxima que nos rodea.

Se introducirán dos definiciones de cotidianidad, la de la Real Academia Española de la Lengua (RAE) y la de Maurice Blanchot (1907-2003). También se ha seleccionado la definición de ordinario de la RAE. Para realizar el presente trabajo, no se quiere entrar en conceptos filosóficos sobre lo cotidiano, por eso se han seleccionado dos definiciones o puntos de vista sobre el término para tratar de acotarlo. Dentro del mundo académico, el concepto de cotidianidad, resulta un concepto difícil y poco aclarado:

La cotidianidad, lo cotidiano pertenece, sin lugar a dudas, a ese tipo de conceptos que usamos sin dificultad alguna. Lo empleamos en forma correcta, cotidianamente aunque parezca tautológico, pero no podemos explicarlo con facilidad: cuando se nos pregunta qué es la cotidianidad no sabemos qué responder. El término se le presenta [...] como vago y problemático. (Santos Herceg, 2014, p. 175)

Por ello, se quiere aclarar y delimitar como se utilizará el concepto de lo cotidiano y cómo es entendido para este trabajo. Desde el primer momento, antes de realizar el trabajo, se entendía lo cotidiano como aquellas acciones diarias que se realizaban durante un día. Es decir, aquellas acciones que son habituales y comunes en la vida de las distintas personas. Con las dos definiciones seleccionadas, se busca plasmar esta intención.

Por un lado, la RAE define lo cotidiano como “*correspondiente a todos los días*” (RAE). Es decir, aquello que puede suceder cada día como algo habitual y vinculado con la rutina. Por otro lado, la RAE define lo ordinario como, “*común, regular y que sucede habitualmente*”. Por lo tanto, lo cotidiano y lo ordinario serán utilizados como sinónimos a partir de ahora. Tanto lo cotidiano, como lo ordinario, son acciones y acontecimientos

usuales y comunes, que no destacan. Por ejemplo, leer un libro, una escena que aparece en *Al faro* de Virginia Woolf.

Woolf utiliza acciones cotidianas y ordinarias como técnica para ir montando y uniendo la historia: “Pusieron ocho velas sobre la mesa”, (Woolf, 2011, p.117), o “se asomó por la ventana para contemplar una escena que siempre la divertía: los grajos tratando de decidir en qué árbol posarse” (Woolf, 2011, p.98). Estas dos acciones son ejemplos de lo que es una acción ordinaria y cotidiana.

Maurice Blanchot, crítico literario y escritor francés, explica que lo cotidiano no debe ser entendido como aquellas acciones ordinarias y habituales, sino como una idea o categoría sin la cual no se podría llegar al presente oculto ni al futuro descubrible de los distintos momentos, es decir, lo ordinario. Blanchot explica que los datos de una estadística no deben ser entendidos como lo cotidiano, aunque sea lo habitual en un momento de la historia. (1984, p. 238). Lo cotidiano va más allá de la idea de ordinario y común, consiste en definir aquello que hace el humano en su día a día como algo propio del humano. Lo cotidiano, como Blanchot explica, debe ser entendido como una categoría o idea, la cual nos ayuda a diferenciar aquello que es frecuente y lo que no lo es. Pero, siempre debe ser entendido como una idea, no como acciones precisas y concretas.

Ambos puntos de vista sobre lo cotidiano, la definición de la RAE y Blanchot, nos ayudan a entender cuál será el propósito de este trabajo. Lo cotidiano es entendido como aquello relacionado con el día a día de una persona, pero que al mismo tiempo se sitúa dentro de la categoría de cotidianeidad como algo ordinario, como aquello que no nos muestra algo oculto. Por lo tanto, lo cotidiano son acciones del día a día de una persona, que se mantienen dentro de lo ordinario y común de la vida.

III.II Plasmación de lo cotidiano en *Al faro*

Olson recoge tres maneras de categorizar lo cotidiano. La primera, “the ordinary is an affective experience of the world characterized by inattention or absentmindedness” (Olson, 2007, p. 6). Es decir, caracterizar y ambientar las novelas a partir de acciones banales y aburridas, aquellas acciones que se entienden como diarias y simples. Esto, de cierta manera se ve reflejado en el lector y en las técnicas narrativas:

This kind of ordinariness allows for a reader's own affective disinterest: the great risk that modernist literature takes is to bore i own a pulling us into the very ordinariness that the text represents and embodies. Inattentive reading is not a mode that would seem to suit high modernist texts, with their complicated stylistic structures that demand to be systematically studied. But there is no doubt that a modernist novel such as Gertrude Stein's *Mrs. Reynolds* or Joyce's *Ulysses* allows a reader to lapse and tire, to feel a "negative emotion" like boredom rather than grand passion. Thus reading, like countless other activities, might in fact be ordinary, depending upon the kind of attention we pay to it. (Olson, 2007, p. 6)

La segunda, "the ordinary also consists of activities and things that are most frequently characterized by our inattention to them. This definition considers the ordinary as a genre: unheroic events and overlooked things, neither crucial moments of plot development nor temporal points that signify accomplishment." (Olson, 2007, p. 6). Esta es la mejor definición para entender cuál es el punto de vista de lo cotidiano en este trabajo. Lo cotidiano debe ser entendido como un género que define a las novelas que no tienen una gran trama y plasman momentos simples y comunes. Esto es justo, lo que quiere hacer Woolf en *Al faro*, quiere plasmar acciones simples para poder profundizar en las conciencias de sus personajes.

La tercera, "the ordinary can be a mode of organizing life and representing it; it is a style, best represented by the routine, [...], both of which attempt to embody the ordinary, to perform it." (Olson, 2007, p. 6). Esta definición de lo cotidiano, hace referencia al cómo es plasmada la vida en las novelas y la capacidad de mostrar los ritmos de la vida. Es decir, que lo ordinario tiene que ver con la intención de plasmar la vida y aquello que le envuelve. Se quiere plasmar la rutina, como ayuda para representar lo ordinario y cotidiano. Este, también es un punto de vista de lo cotidiano en este trabajo.

La primera definición de lo cotidiano proporcionada por Olson, es la más simple y superficial. Como ya se mencionó en el primer capítulo, los escritores modernistas también plasmaban acciones cotidianas para argumentar sus novelas, pero desde una óptica totalmente diferente. Por lo que la plasmación y utilización de acciones cotidianas no hace que la novela sea estudio de la cotidianidad. En cambio, la segunda y tercera

definición, ya explica características y puntos de vista importantes para la cotidianidad. Estas características catalogan la cotidianidad como un género y como un ritmo. Estas dos características son las que convierten a *Al faro* en un ejemplo de novela cotidiana, ya que Woolf es capaz de, además de plasmar acciones cotidianas como ya hacían los escritores realistas, de plasmar un género y un ritmo, puesto que la cotidianidad está en el primer plano y es la protagonista.

Se había mencionado que lo cotidiano son acciones del día a día de una persona, que se mantienen dentro de lo ordinario y común de la vida. Es decir, acciones que no van más allá de lo habitual. En las tres definiciones que proporciona Olson se plasma este propósito que tiene lo cotidiano. Esto se ve plasmado en las novelas y, concretamente en *Al faro*, de Virginia Woolf: "It was these negotiations between self and the world that Woolf was referring to when she spoke of the cotton wool of daily life" or "non-being," in reference to substantial parts of the day that are not lived consciously and thus are not remembered." (Olson, 2007, p. 6). Woolf relaciona lo cotidiano con aquellas acciones difíciles de recordar porque son comunes y ordinarias, es decir, que no son extraordinarias y destacables. Son los momentos del no ser, aquellos momentos ordinarios y comunes, los que quiere plasmar Woolf en sus novelas.

Una vez delimitado y explicado cómo se enfoca y se entiende lo cotidiano en la literatura modernista inglesa y, de cierto modo en las novelas de Woolf, se explicará y analizará lo cotidiano en *Al faro*.

Como se ha explicado en la introducción del trabajo, solo se quiere analizar la primera parte de la novela, ya que se concentra la historia en una única tarde. Por lo tanto, los hechos suceden en una unidad mínima de tiempo, en unas pocas horas. Por lo que existe un ritmo marcado para los acontecimientos: "The day is a unique temporal category in being, most of the time and in most parts of the world, clearly bounded at beginning and end -by night- and always recurring in a regular rhythm." (Randall, 2007, p. 1). La decisión de enmarcar la ficción en un ritmo cronológico marcado, en el caso de *Al faro*, una tarde, obliga a Woolf a obedecer su ritmo, casi sin la oportunidad de hacer grandes saltos y modificaciones temporales. Si *Al faro* hubiera narrado los hechos de tres años, Woolf hubiese tenido más libertad a la hora de orquestar y diseñar el tiempo. Pero la decisión de Woolf de enmarcar los hechos en un periodo tan corto de tiempo fuerza a

obedecer el ritmo propio de la realidad. Es decir, que la decisión de este espacio de tiempo tan delimitado es el perfecto para el propósito que Woolf tiene: representar y plasmar la realidad. El tiempo en el que transcurre la narración es una tarde, la unidad perfecta para plasmar el ritmo de la vida y la realidad.

La primera parte de *Al faro* comienza a media tarde, hablando sobre si al día siguiente se podrá ir o no de excursión al faro, y acaba con la escena en el que el señor y la señora Ramsay se van a acostar. Woolf, concentra todos los hechos en este periodo de tiempo, sin saltos temporales, todo sigue un orden cronológico. Como se ha mencionado en el capítulo anterior, existe un tiempo exterior y un tiempo interior. El tiempo externo es el que marca y facilita el tiempo interno. Es el tiempo externo el que dota de verosimilitud a la historia y facilita la introspección de los personajes. Pero, el tiempo interno toma el protagonismo, modificando el tiempo de la historia, es decir, el tiempo real.

“Sí, pero mientras paseaba con su marido, tuvo la sensación de haber identificado el motivo de su preocupación. A punto estuvo de decirle: «Costará cincuenta libras», pero en lugar de eso, pues siempre le costaba mucho hablar de dinero, le dijo que Jasper andaba por ahí disparándole a los pájaros,” (Woolf, 2011, p. 81). En este fragmento de *Al faro* se plasma la idea de que el tiempo externo facilita el tiempo interno. La señora Ramsay está paseando con su marido, lo cual hace referencia al tiempo externo, mientras identifica una preocupación y reflexiona sobre ella, lo cual hace referencia al tiempo interno. La combinación de ambos tiempos, el externo e interno, responde al ritmo cotidiano de la vida real, ya que, en nuestra vida, una parte del tiempo la pasamos pesando y reflexionando. Esta combinación de ambos tiempos, busca reflejar el ritmo diario de la vida.

Woolf quiere representar y plasmar el ritmo de la realidad de la forma más fiel posible. La cotidianidad tiene un ritmo marcado, que es el ritmo de un día, es decir, que la cotidianidad debe ser representada tal y como es, porque tiene un ritmo propio. Los escritores realistas no plasmaban este ritmo propio, solo plasmaban acciones cotidianas seguidas y dentro de un orden cronológico, el cual no respetaba el ritmo real. Por lo tanto, los novelistas realistas, por más que quisieran plasmar la realidad, no lo lograban porque la gran mayoría de las veces para representarla utilizaban la descripción, y no obedecían al ritmo de la realidad.

Lo que es propio de la realidad es este ritmo intrínseco que posee. Al desvincular la realidad con su ritmo, es muy difícil poder plasmarla. La descripción parecía la mejor técnica o herramienta para lograr representar la realidad, pero los escritores modernistas demuestran que lo importante es saber plasmar el ritmo de la realidad, no descripciones detalladas de la realidad.

En el siguiente fragmento de *Al faro* se muestra la importancia del ritmo y la conexión que existe entre el tiempo exterior y el tiempo interior:

Y se pusieron a hablar de política, y Lily contempló la ramita del mantel, y la señora Ramsay, dejando la discusión en manos de los dos hombres, se preguntó por qué le aburriría tanto aquella conversación y deseó que su marido, que estaba al otro extremo de la mesa, dijera alguna cosa. (Woolf, 2011, p. 115)

Cuando los hombres se ponen a hablar de política es la acción externa, la cual facilita las acciones internas de Lily y la señora Ramsay. Woolf plasma el ritmo de la realidad, intenta copiar al milímetro como es el tiempo cotidiano. Cuando estamos sentados en una mesa hablando con amigos, alguien dice algo y uno reflexiona y piensa sobre aquello que se ha dicho, o, en otro caso, desconecta un momento de la conversación porque recuerda algo. Estos ritmos presentes en la vida real cotidiana, son plasmados por Woolf de forma magnífica.

Woolf no necesita plasmar y explicar que temas políticos son discutidos, ni hacer una descripción detallada de la escena. Simplemente, plasma el ritmo real y logra representar la realidad en un mayor grado que un escritor realista. Las acciones presentadas en los dos ejemplos anteriores son cotidianas: pasear y hablar en la mesa. Son acciones relacionadas con lo diario y ordinarias. Estas acciones en ningún momento son descritas para plasmar su grado de realidad. Lo que se plasma es el ritmo de la acción y del tiempo cotidiano.

Se ha explicado la relación que existe entre cotidianeidad y el ritmo, que es la tercera definición que facilitaba Olson sobre lo cotidiano. Esta definición de lo cotidiano como el ritmo de la realidad, está conectada con la segunda definición de Olson, lo cotidiano como género. Se considera más importante en primer lugar la tercera definición, porque

el ritmo y la duración es aquello que marca el tiempo cotidiano. El ritmo sirve como guía para representadas las acciones. Imaginemos, que no se narrara una acción cotidiana, pero se plasmará atendiendo al ritmo de la realidad, esta acción parecería más cotidiana de lo que es. Por ejemplo, narrar el caso de un asesinato. Si se explica únicamente una tarde de la investigación policial atendiendo al ritmo de la realidad, parecería una escena cotidiana.

Lo principal para que se plasme la cotidianidad es obedecer al ritmo de la realidad. Las acciones en sí quedan en segundo plano. Si el novelista es capaz de plasmar el ritmo de un día de forma fiel, su novela parecerá que narre acciones cotidianas. Por eso, la segunda definición de Olson, que enmarca lo cotidiano como acciones poco heroicas y comunes, es secundario para plasmar la cotidianidad. Pero, en el caso de *Al faro* de Virginia Woolf, plasma acciones habituales y comunes para que la sensación de cotidianidad llegue a su máximo.

De esta manera, Woolf selecciona los dos elementos más importantes para representar la cotidianidad: plasmar el ritmo de la realidad a través de una estructura que enmarca una tarde y utilizar acciones estrictamente cotidianas. Las acciones que aparecen en *Al faro* de Virginia Woolf son acciones cotidianas y ordinarias. Acciones relacionadas con la noción woolfariana de non-being. Es decir, aquellas acciones banales y sin importancia, que normalmente no recordamos. En un día se realizan acciones ordinarias y comunes, que quedarán en el olvido: “Every day includes much more non-being than being.” (Woolf, 1984, p. 70). Es que acaso, ¿alguien se acuerda de lo que hizo este mismo día hace 8 años? Seguramente no, porque son acciones banales que caen en el olvido. Woolf explica aquellas acciones que son cotidianas, por lo tanto, momentos del no ser:

I also read Chaucer with pleasure; and began a book— the memoirs of Madame de la Fayette - which interested me. These separate moments of being were however embedded in many more moments of non-being. I have already forgotten what Leonard and I talked about at lunch; and at tea; although it was a good day the goodness was embedded in a kind of nondescript cotton wool!' This is always so. A great part of every day is not lived consciously. One walks, eats, sees things, deals with what has to be done; the broken vacuum cleaner; ordering dinner; writing orders to Mabel; washing; cooking dinner; bookbinding. When it is a bad day the proportion of non-being is much larger. (Woolf, 1984, p. 70)

Woolf describe los momentos del no ser como aquellos momentos que son olvidados e insignificantes. La realidad es así, afirma. Durante el día hacemos varias cosas, pero después no nos acordamos de aquello que hemos hecho o las conversaciones que hemos tenido. Esto es la cotidianidad. Aquellas acciones que hacemos durante un día, pero no quedan en nuestros recuerdos. La gran parte del día no se vive con gran intensidad y emoción, simplemente hacemos las cosas que se deben de hacer y punto. Esto es lo que quiere plasmar Woolf en *Al faro*. Quiere plasmar una tarde con todas sus acciones, aunque no sean especiales, ya que la realidad en su mayor totalidad está formada por los momentos del no ser. Para Woolf el no ser es un tema de gran importancia y debe de ser plasmado en la novela. La mayoría de momentos que viven los seres humanos forman parte del no ser, entonces, ¿si los momentos del no ser son los más comunes, porque no se iban a utilizar para plasmar la realidad? “The ordinary, forgettable events of the day, Woolf, suggest, must exist in her novels” (Olson, 2007, p. 47)

Woolf escoge momentos ordinarios y cotidianos porque son los que están presentes en la mayor parte de nuestras vidas. Es decir, “Woolf wants to depict the way habits function, the way habits compose life”. (Olson, 2007, p.50). Quiere plasma la vida más ordinaria posible, sin representar grandes momentos del ser, sino, todo lo contrario, representar momentos del no ser. Quiere mostrar lo ordinario de la realidad, que, al mismo tiempo, se puede afirmar que mostrar lo ordinario es mostrar la realidad, porque la gran parte de la realidad está formada de momentos ordinarios. Woolf quiere mostrar un fragmento de lo ordinario, tal y como es, porque forma parte de nuestra realidad. Esta idea se resume con esta cita: “underlines Woolf’s central concern with how the novel should capture the ordinary without making it overly poetic or utterly crass” (Olson, 2007, p.45). Plasmar lo ordinario tal y como es y representar las acciones menos importantes, porque, aunque no supongan un momento del ser, forman parte de nuestra vida. Al igual, Woolf no busca glorificar y exagerar los momentos del no ser, solo los plasma tal y como son en la vida cotidiana. “Certainly, a one-day novel might cover an exceptional day, one that would not be considered ‘every- day’ at all.” (Randall, 2010, p. 828). Es decir, aunque enmarque los hechos en una tarde, no explica una tarde distinta e inhabitual, sino una tarde llena de momentos ordinarios.

En *Al faro*, la cotidianidad se refleja en las acciones ordinarias que plasma Virginia Woolf. Las acciones que guían la novela son simples y banales, es decir, ejemplificadoras del

momento del no ser. Estas acciones, además, acompañan al ritmo de lo cotidiano, moldeándolo de forma verosímil. Las acciones ordinarias que utiliza Woolf convierten a *Al faro* en una novel cotidiana por excelencia, ya que plasma el ritmo del tiempo cotidiano y acciones cotidianas, representando lo cotidiano de la forma más clara.

Algunas citas que muestran acciones ordinarias en *Al faro* son las siguientes: “Dio media vuelta para buscar con la mirada a su mujer que leía cuentos al niño y llenó la pipa” (Woolf, 2011, p. 57), o “Interrumpió la labor y alzó la vista para contemplar el destello del faro” (Woolf, 2011, p. 78). En estas citas se muestra que las acciones son ordinarias y simples, es decir, que reflejan la noción del momento del no ser. Por ejemplo, llenar una pipa y contemplar el faro, son acciones que son repetitivas y están relacionadas con el día a día de los personajes. El señor Ramsay, volverá a llenar su pipa en otro momento, por lo tanto, este momento narrado en la ficción en el que llena la pipa no es un momento importante o un momento del ser, en términos woolfarianos. Woolf muestra los momentos más comunes y ordinarios de las vidas de sus personajes, ya que estos son los principales en las vidas de las personas. Del mismo modo, la señora Ramsay observará más veces el faro a lo largo de sus vacaciones de verano. “Se echó el chal verde por encima de los hombros” (Woolf, 2011, p. 81). Este fragmento es otro ejemplo de una acción ordinaria plasmada en *Al faro*. Es una acción habitual que realiza la señora Ramsay. No tienen nada de especial o importante.

Las acciones que se han citado como ejemplo están todas narradas a partir del narrador omnisciente. Además, son acciones que suceden en el tiempo externo. Como ya se ha mencionado en el anterior capítulo dedicado a la forma narrativa, el narrador omnisciente también puede plasmar las conciencias y los interiores de los personajes, pero cuando este narra eventos propios del tiempo externo, se centra en explicar aquellas acciones ordinarias y banales que logran que la historia avance. Es decir, narra las acciones para que el tiempo externo avance, y así mismo, lo haga la narración. El narrador cuando se ocupa del tiempo externo, y no del interno, narrará acciones cotidianas.

Otro ejemplo de la plasmación de lo cotidiano es cuando los personajes hablan en estilo directo, es decir, que se reproducen textualmente sus palabras exactas. El estilo directo es propio del tiempo externo, las palabras de los personajes se sitúan en el tiempo externo de la novela, ya que son una acción más que hacen los personajes, hablar, y, además, hace

que la novela avance. Las partes plasmadas en estilo directo son utilizadas para expresar lo cotidiano y acciones simples relacionadas con el día a día.

Por ejemplo, estos dos fragmentos de *Al faro*, ejemplifican lo explicado: “–Ellen, por favor, tenga la bondad de servirme otro plato de sopa” (Woolf, 2011, p. 116) o “–Vamos a buscar otro dibujo para recortar” (Woolf, 2011, p. 40). Estas acciones son cotidianas y hacen que la historia avance.

De este modo, lo cotidiano solo sucede en el tiempo externo de la novela. El tiempo interno está dedicado a la introspección de las conciencias de los personajes, en la cual si están representados los momentos del ser e importantes. Por ejemplo, la señora Ramsay, al mostrar su conciencia, plasma los momentos del ser:

¿Con qué mañas, accesibles solo al amor o a la astucia, podría una abrirse paso hasta esas cámaras secretas? ¿Mediante que estratagema podría convertirse, como las aguas que se vierten en una jarra, inextricablemente en uno y lo mismo con el objeto de la propia adoración? ¿Podría lograrlo el cuerpo, o la imaginación colándose subrepticamente por los intrincados pasadizos del cuerpo? ¿O el corazón? (Woolf, 2011, p. 64)

Los momentos del ser, es decir, los pensamientos e ideas de los personajes, suceden en el tiempo interno. En el tiempo interno encontramos aquello relacionado con el interior de los personajes, ya que son sus pensamientos más profundos y significativos. En el tiempo interno, es en el que Woolf sitúa los momentos del ser, mientras que, en el tiempo externo, explica los momentos cotidianos y ordinales.

El narrador omnisciente, además de narrar acciones cotidianas propias de los personajes o su interior, también plasma la realidad y lo cotidiano del ambiente. En ningún momento, Woolf hace grandes descripciones detalladas del espacio, más bien lo plasma de tal manera que el lector percibe la sensación del espacio, más que el propio espacio en sí. Se puede percibir en el siguiente fragmento:

“En ese momento el gran estruendo del gong anunció, solemne y autoritario, que todos los que estaban desperdigados por las buhardillas, los dormitorios y demás escondrijos, leyendo, escribiendo, retocándose el pelo, o abrochándose el vestido, debían interrumpir

aquellas actividades, dejar cualquier utensilio en los tocadores y vestidores, las novelas y los diarios privados en las mesillas de noche y reunirse en el comedor para cenar. (Woolf, 2011, p. 101).

Woolf dota la escena de una vida cotidiana mayor que si lo hubiera hecho a partir de la descripción. No se utilizan puntos para separar las distintas partes, ya que la vida cotidiana es una y así la quiere plasmar. El narrador omnisciente también es capaz de mostrar lo cotidiano del momento y de la escena. Se demuestra que lo cotidiano no solo viene dado por las acciones plasmadas, sino que los momentos seleccionados por Virginia Woolf, también muestran lo cotidiano del día a día y de cómo se presentan estos momentos, llenos de vida y movimiento.

En conclusión, lo cotidiano es plasmado en el tiempo externo a partir del estilo directo que plasma las palabras exactas de los personajes; a partir del narrador omnisciente que narra las acciones de los personajes; y a partir del narrador omnisciente que plasma espacios llenos de vida cotidiana. Mientras que lo extraordinario, lo que Woolf llama momentos del ser, son representados en el tiempo externo, es decir, a partir de la introspección de la conciencia de los personajes. “A modern writer must throw away the superfluous, tiresome tools of Edwardian description and represent ordinary character clearly and completely.” (Olson, p. 45). Woolf, sitúa las acciones cotidianas en el tiempo externo, sabe plasmarlo de forma clara y ordenada. Justo posiciona lo cotidiano en el sitio que pertenece, en el mundo externo, el cual nos rodea. Pero, la finalidad es combinar ambas dimensiones, la externa y la interna, para recrear la sensación de realidad.

El propósito de Woolf es plasmar la realidad, la cual está constituida por muchos más momentos del no ser, que momentos del ser. En los anteriores capítulos del trabajo, se ha explicado cómo se plasma la realidad en las novelas modernistas, concretamente en *Al faro* de Virginia Woolf. Se ha expresado como la forma narrativa adoptada intenta plasmar la realidad tal y como la entienden los modernistas. Y, ahora se ha mostrado que la gran parte de la realidad está construida y formada por momentos ordinarios o momentos del no ser, es decir, por la cotidianidad. Es decir, por un lado, la forma narrativa busca plasmar la realidad, y, por otro lado, el contenido cotidiano que utiliza Woolf es el más válido y óptimo, ya que es el que más se da en la realidad. Forma y contenido van de la mano. “But who can remember every fragment of life, every process of the day, the flow

of all the hours? The idea that all of these fragments — the little things, the ordinary tasks — are what constitute "life" is the central assertion of the novel” (Olson 2007, p. 54). La agrupación de momentos ordinarios constituye la vida. Por eso, la importancia de plasmar este tipo de acciones y momentos cotidianos. Como Woolf quiere mostrar la realidad y la vida, debe presentar momentos simples e insignificantes, porque son los que constituyen la realidad.

Se ha explicado como lo cotidiano es plasmado por el ritmo empleado y por la cotidianeidad misma de las acciones. Estos dos elementos, el ritmo y la cotidianeidad propia de las acciones, son los más importantes para catalogar a *Al faro* como una novela cotidiana. Esto demuestra que la temática de la novela es la cotidianeidad. En la introducción del capítulo se ha mencionado una división del contenido de la novela en dos partes: tema y trama. Desde un punto de vista temático, el contenido que encontramos es cotidiano, mientras que, desde el punto de vista de la trama, no encontramos un contenido cotidiano.

Lo que permite catalogar *Al faro* como una novela cotidiana es el tema que quiere tratar, la realidad, no la trama, ya que no existe. Al no haber una trama clara, no se identifican los elementos cotidianos en esta, sino, que se identifican en el tema. Lo cotidiano viene marcado y plasmado por el tema seleccionado: la realidad.

Esto es una particularidad de las novelas modernistas, y concretamente de *Al faro*. Normalmente, el contenido de una novela es su trama, es decir, aquellas acciones importantes que aparecen. “Modernism rejected or subverted conventional literary devices: plot or closure” (Olson, 2007, p. 47). Es decir, la trama no es el engranaje principal que hace avanzar a la novela, ni se planteará la historia alrededor de ella. En la novela modernista, la historia estará formada principalmente por las plasmaciones de conciencias de los personajes. Pero, *Al faro* no presenta una trama tradicional. Como no existe una trama sólida, el contenido al que se le da forma no puede ser la trama, deberá ser el tema. El tema escogido es la realidad, la cual está formada por momentos ordinarios, por lo tanto, se puede afirmar que el tema es la cotidianeidad. Gracias al tema que se plasma en la novela podemos identificar el contenido en las obras modernistas. El contenido de *Al faro* viene marcado por su tema, no por su trama.

III.III Hegemonía del tema de la cotidianeidad

Normalmente, durante la historia de la literatura, el contenido de la novela venía marcado por la trama. Esta era responsable de presentar el tema y los personajes. A partir de la trama narrada, se podía interpretar que tema era tratado. En cambio, en *Al faro*, el tema es el que marca el contenido de la novela. Gracias al tema seleccionado de lo cotidiano se representan acciones ordinarias y simples y se plasma el ritmo de la realidad. Esto no viene marcado por una trama, sino por el tema a tratar.

Los elementos cotidianos que aparecen en *Al faro* aparecen gracias al tema que se ha escogido, que es la realidad y su cotidianeidad. Sin la selección de este tema, los elementos cotidianos no se plasmarían en la novela. Pero, si hubiera una trama consolidada, los elementos cotidianos estarían representados en esta.

Para esclarecer esta idea, se citará un fragmento de *Madame Bovary*:

Según costumbre de los pueblos, le ofreció de beber. Rehusó él, ella insistió, y finalmente le propuso, riendo, tomar una copita de licor con ella. Fue, pues, a buscar en la alacena una botella de curasao, alcanzó dos copitas, llenó una hasta el borde, apenas vertió unas gotas en la otra, y, tras brindar, se la llevó a su boca. Como estaba casi vacía, echaba hacia atrás la cabeza para beber; y así, con los labios fruncidos y el cuello estirado, reía al no sentir el licor, mientras la punta de su lengua, pasando entre sus finos dientes, lamía despacito el fondo de la copa. (Flaubert, 2022, p. 85)

En este fragmento de *Madame Bovary* aparecen distintas acciones cotidianas: beber una copa, llenar una copa o llevar la copa hasta la boca. Pero, estas acciones cotidianas están dentro de la trama de la novela. Estas acciones son necesarias para formar la trama, no son simples acciones para guiar al lector. Como se ha mencionado, las acciones cotidianas de *Al faro* se utilizan para guiar al lector y avanzar en el tiempo externo. Flaubert, en *Madame Bovary*, utiliza las acciones para diseñar una trama y una buena historia para hacer disfrutar al lector. Además, que la mayoría de acciones representadas en *Madame Bovary* están en el tiempo exterior, en cambio, en *Al faro*, la mayoría de las acciones son pensamientos de personajes. Al estar la mayoría de las acciones situadas en el tiempo exterior, son esenciales para el avance de la historia y para su trama. En *Al faro* las acciones cotidianas están situadas en el tiempo exterior exclusivamente, mientras que, en

Madame Bovary, la gran mayoría están situadas en el tiempo exterior, ya sean acciones cotidianas o heroicas necesarias para la trama. Al no haber una diferencia entre tipos de acciones en *Madame Bovary*, todo forma parte de la trama, siendo imposible diferenciar entre tipos de acciones.

El tema se vuelve hegemónico, eliminado la trama para ser plasmado. La importancia del tema de lo cotidiano es tal, que la trama queda en un segundo plano. Anteriormente, la forma atendía a la trama de la novela, y en el modernismo, la forma atiende al tema tratado, que en casi todas las novelas es la realidad, es decir, lo ordinario. En el próximo capítulo, a modo de conclusión, se explicará la necesidad de la temática cotidiana para obedecer a la forma narrativa modernista. Gracias a esta forma narrativa, el tema de lo cotidiano es superado y plasmado de manera interesante y entretenida para el lector.

IV.I Relación entre forma narrativa y contenido

En este capítulo se analizará de forma breve la unión y relación que existe entre forma y contenido. Se entiende por forma el conjunto de técnicas y estructuras narrativas mediante las cuales se moldea y organiza la trama y todos los elementos de la narración.; y por contenido aquella información y hechos que se narran que generan unas significaciones concretas. Hay que recordar que el contenido de *Al faro* analizado en este trabajo ha sido la temática cotidiana y no otro aspecto.

Lo más significativo y novedoso en *Al faro* es la utilización de esta forma narrativa tan curiosa y trabajada. En cambio, como ya se ha mencionado, la temática de la cotidianidad ya había sido utilizado en otros periodos y por otros autores. Por ello, la importancia del trabajo recae en el análisis de la forma narrativa, ya analizada en el capítulo II. Esta forma narrativa es peculiar y expresa el contenido de una cierta manera.

La forma narrativa empleada por Woolf es importante por dos motivos. El primero, que esta forma narrativa es necesaria porque atiende a la temática cotidiana; y el segundo, esta forma narrativa consigue superar la ausencia de trama en la narración. La organización de la forma narrativa permite relacionar la forma y el contenido, observando que el uso de esta forma narrativa no es arbitrario.

El primer motivo, el cual dice que la forma narrativa es importante porque atiende a la temática cotidiana, es cierto, a pesar de que no siempre se haya utilizado este tipo de forma narrativa para narrar temas cotidianos. En *Al faro*, Woolf busca expresar y recrear la sensación de la realidad, y no tanto plasmarla a nivel físico. La escritora inglesa, con su forma narrativa tan particular, quiere reproducir el ritmo de lo cotidiano, como algo más lento y pausado.

Por ello, Woolf representa la realidad mostrando la parte subjetiva e interna de los personajes, mediante un narrador. Este intenta representar y plasmar cualidades y sensaciones humanas, por lo cual, muchas de ellas subjetivas. La subjetividad es una cualidad propia del ser humano y Woolf quiere darle un papel principal en la literatura. La forma utilizada permite plasmar lo cotidiano y su ritmo, ofreciendo al lector una lectura de sensaciones en vez de hechos y acciones.

Como ya se mencionó, lo cotidiano tiene unas cualidades y características propias, las cuales Woolf materializa en su obra. Mientras que otros autores, como el citado Flaubert, expresan lo cotidiano a través de acciones externas, Woolf busca plasmar aspectos de lo cotidiano que van más allá del contenido de las acciones. La escritora británica intenta recrear todo aquello relacionado con lo cotidiano desde la percepción. No solo representa acciones cotidianas, sino que las *convierte* en cotidianas. Woolf es capaz de caracterizar las acciones a través del tiempo y de los niveles diegéticos, representándola de manera cotidiana. No solo utiliza acciones cotidianas por su contenido, sino que plasma la esencia de la cotidianidad en ellas.

Además, Woolf, para recrear la sensación de lo cotidiano, representa y plasma acciones situadas en el no ser. La gran habilidad que tiene Woolf para plasmar la noción del no ser convierte sus textos en verdaderas representaciones de la realidad. Al utilizar los momentos del no ser, Woolf plasma lo cotidiano, y realza estos momentos con la forma narrativa que utiliza, tratando el tiempo y la narración como momentos vivos, dotándolos de cualidades de la vida humana.

Por otro lado, Flaubert no recrea al máximo la sensación de cotidianidad, solo plasma acciones estrictamente cotidianas, pero no las *convierte* en cotidianas como si logra Woolf con las técnicas nuevas.

Esta forma cotidiana es necesaria para explicar lo cotidiano y poder expresar toda su importancia e implicaciones. Sin esta forma cotidiana, *Al faro* sería una historia totalmente distinta, en la cual no se plasmaría la significación de lo cotidiano.

El segundo motivo sostiene que la forma narrativa consigue superar la ausencia de trama. En *Al faro* de Virginia Woolf no existe una trama sólida y definida. Woolf plasma la introspección de las mentes de los distintos personajes. Esto es posible gracias a la forma narrativa que emplea. Si no utilizara esa precisa forma narrativa no conseguiría el efecto que consigue y no podría introducirse y plasmar las conciencias de los personajes al nivel que lo hace. La forma narrativa se traslada al primer plano, siendo lo más importante en *Al faro*, necesaria para poder explicar el interior de los personajes. De esta manera, el problema de la ausencia de trama se soluciona y rompe con los modelos de la trama

realista. En *Al faro* no existe una trama tradicional, pero Woolf intenta superarlo mostrando la conciencia de los personajes.

Por ello, la forma narrativa consigue superar la ausencia de trama. La forma narrativa empleada permite que el mundo interior de los personajes se convierta en la trama. La plasmación de la conciencia conseguida con esta forma narrativa convierte *Al faro* en una novela excelente, ya que existen acciones externas e internas, pero el peso recae en las conciencias de los personajes.

En cambio, en las novelas realistas, como *Madame Bovary* de Flaubert, la trama se plasma desde la narración de acciones externas. Las acciones externas consiguen que la historia avance, mientras que en *Al faro*, son las acciones internas las que tienen un peso real e importante para la trama. Woolf considera las acciones externas como momentos del no ser, por lo tanto, no pueden ser significativas, y en consecuencia plasmarlas sin acompañarlas con el interior del personaje, haría que la historia no tuviera peso y trama. Por eso, este dualismo representa la realidad de la vida y de la condición humana.

Conclusión

El realismo y el modernismo literario son dos géneros totalmente distintos, a pesar de que ambos quieran plasmar y representar la realidad. Se ha mostrado que ambos movimientos focalizan la cotidianidad desde focos distintos: los realistas se focalizan en los detalles y en las acciones externas, mientras que los modernistas ponen el foco en el interior del personaje. Los novelistas modernistas desarrollarán técnicas y nuevas maneras que sean capaces de plasmar la conciencia de los personajes, dejando atrás las descripciones y acciones externas elaboradas e impactante.

En consecuencia, los personajes modernistas tienen una profundidad psicológica mayor y una caracterización más elaborada. Woolf creará de forma minuciosa y detallada el mundo interior de sus personajes, ya que es lo que nos hace entender al personaje. Las acciones se trasladan a un segundo plano, dejando el protagonismo a los interiores de los personajes. De esta manera, la acción carece de vital importancia.

La trama se vuelve inexistente, o al menos, la definición y concepto tradicional que se entiende por trama. Como ya se ha mencionado en el trabajo, la trama se traslada de las acciones externas a las acciones internas. La trama se plasmará en las acciones internas, lo cual es posible gracias a la nueva forma narrativa utilizada por Woolf.

Es decir, los modernistas deberán utilizar unas herramientas nuevas para lograr plasmar la realidad tal y como ellos la consideran. Woolf lo explica: “But those tools are no tour tools”; en otras palabras, los modernistas deben desarrollar herramientas nuevas que sean capaces de representar el interior de los personajes.

Además, todo esto, tiene un trasfondo woolfariano relacionado con su teoría de los momentos del ser y los momentos del no ser. El momento del ser es aquel en el que la persona es consciente, mientras que los momentos del no ser son aquellos en los que la persona no es consciente. Woolf quiere que estas nociones sean perceptibles en sus novelas. La gran parte de nuestras acciones están relacionadas con los momentos del no ser. El ser humano no es capaz de acordarse de todas las acciones o pensamientos que realiza. Por ello, Woolf relaciona el momento del ser con las acciones internas, que

además es el nuevo lugar donde se centra la trama, y relaciona el momento del no ser con las acciones externas, que son aquellas acciones cotidianas y banales.

Lo interno tiene todo el protagonismo, demostrando la importancia del momento del ser, mientras que lo externo se representa con acciones insignificantes, demostrando la realidad humana del momento del no ser.

Para conseguir plasmar esto en sus novelas, y concretamente en *Al faro*, debe modificar la forma narrativa heredada por la tradición decimonónica y enfocar la cotidianidad desde su punto de vista sobre la realidad, en la cual, las ideas sobre los momentos del ser y del no ser y otros ensayos mencionados en el trabajo serán fundamentales.

Woolf modificará la forma narrativa a través de los niveles narrativos o diegéticos, el tiempo, y el espacio. Los modernistas y Woolf revolucionan la manera de plasmar el texto. Comienzan a utilizar técnicas nuevas y a reinterpretar las que ya existían. En *Al faro*, se utilizan distintos niveles diegéticos, en concreto, dos: el homo-extradiegético, el hetero-extradiegético. Estos niveles diegéticos facilitarán la plasmación de la realidad y lograrán una sensación de mayor realismo.

El primer nivel narrativo, el homo-extradiegético, se utiliza para plasmar el estilo indirecto libre, un estilo muy utilizado en *Al faro*. El estilo indirecto libre se utiliza para plasmar las propias palabras del personaje, pero introducidas por el narrador. Esta fórmula es muy eficaz para representar la realidad tal y como quiere Woolf, ya que se utilizan las propias palabras del protagonista. En numerosas ocasiones esta fórmula está utilizada con acciones relacionadas directamente con el interior del personaje como pensar o recordar. Al plasmar directamente las palabras del mismo protagonista se consigue una sensación de verdad y realidad elevada. El estilo indirecto libre consigue acceder de forma exacta a los pensamientos y el interior, sin dejar de utilizar un narrador omnisciente para narrar el resto de acciones externas. Gracias al estilo indirecto libre, la sensación de realidad es mucho más elevada.

El segundo nivel narrativo que utiliza Woolf es el hetero-extradiegético. Este nivel presenta dos escenarios posibles en la obra de Woolf. En *Al faro*, este nivel narrativo es utilizado en forma de estilo indirecto o en forma de narrador omnisciente. Cuando Woolf

utiliza el nivel hetero-extradiegético en la forma de estilo indirecto está utilizando la figura del narrador para explicar las acciones internas del personaje. Existe un grado inferior de realidad, ya que no se plasman con exactitud las palabras del personaje, sino que es el narrador que las explica. Esto recrea de forma diferente la sensación de realidad.

Woolf también utiliza el nivel hetero-extradiegético en forma de narrador omnisciente. En este caso, el narrador no está explicando la conciencia o pensamientos de los personajes, sino, que Woolf utiliza la figura del narrador para explicar la gran mayoría de las acciones externas que aparecen en la novela. Utiliza el nivel narrativo hetero-extradiegético para plasmar las acciones externas, ya que son aquellas insignificantes y relacionadas con el momento del no ser. No es relevante para Woolf narrar las acciones externas de manera real.

Las distintas modificaciones de los niveles narrativos vienen acompañadas de técnicas nuevas. La más utilizada es el flujo de conciencia, la cual consiste en plasmar la conciencia y el carrusel de pensamientos (conectados o no con las acciones exteriores) de los personajes de forma realista. Para lograrlo, expresa los pensamientos de forma clara y directa. Casi no utiliza puntos de puntuación, para dar mayor sensación de realidad. La conciencia y el interior de las personas, normalmente es un nudo de sentimientos y sensaciones poco claras. Justamente, es en la conciencia donde los personajes intentan aclarar su interior. Woolf busca representar esta realidad humana en *Al faro*.

Para plasmar la sensación de realidad, además de la utilización de los niveles narrativos, también utiliza el tiempo. Woolf modifica la sensación del tiempo para recrear una sensación de realidad. La novela transcurre durante una tarde en una casa en la costa. Por lo que el tiempo en el que sucede la historia viene muy marcado. Todo transcurre en unas pocas horas. Woolf es capaz de plasmar en el texto la sensación del paso del tiempo de forma lenta. Esto es gracias a la introspección de los interiores de los personajes. Para plasmar este periodo de tiempo, la escritora británica, no puede únicamente narrar las acciones externas, ya que serían pocas y sin un contenido anecdótico. Recurre a la representación de las conciencias de los distintos personajes para dotar de significación y sentido las acciones externas.

Por otro lado, es capaz de plasmar el tiempo interno y externo de forma realista. Las personas al mismo tiempo que están llevando a cabo sus tareas piensan en sus cosas, lo que Woolf plasma de forma excelente. Además, las acciones internas son las realmente importantes, ya que la acción externa es la misma, aunque los pensamientos de los personajes sean distintos.

Woolf no quiere ser fiel al tiempo real, ya que sería tarea casi imposible para un texto narrativo. Pero sí que consigue plasmar la sensación de realidad. Esto lo logra gracias a la recreación de los ritmos de la vida real. Este es uno de los aspectos más importantes de Woolf. Tiene una gran habilidad para plasmar en palabras el ritmo de lo cotidiano y recrear esta sensación. Al recrear el tiempo de esta forma tan eficaz, las acciones se vuelven realmente cotidianas.

La plasmación del tiempo es uno de los aspectos más significativos de Woolf. Consigue que el ritmo sea el adecuado, pero, además, la combinación de tiempo externo e interno facilita la recreación de la realidad y la plasmación del comportamiento humano, aquello que quiere representar.

Woolf recurre a acciones cotidianas, que son de vital importancia para la configuración de la novela y para la forma narrativa utilizada. Gracias a la utilización de las acciones cotidianas, la forma narrativa utiliza llega a su máximo esplendor. Esta forma narrativa atiende a la temática cotidiana, ya que es la perfecta para representar “una tarde” con toda su importancia y extraordinariedad.

Una vez estudiado el realismo literario, se aprecia que existen dos maneras distintas de focalizar la cotidianidad y la realidad humana. Los realistas preferían focalizarse en rasgos externos y físicos para aproximarse y explicar la realidad, mientras que los modernistas se focalizan en el interior y en la conciencia de sus personajes. Ambos quieren expresar su visión de la realidad y cómo la entienden. A partir de esta visión que tienen sobre la realidad, plasman la naturaleza humana.

Los escritores modernistas buscan focalizarse en el interior de los personajes, por ello no pueden utilizar y escribir con la misma forma que los escritores realistas. La forma narrativa modernista introduce al lector dentro del interior y de la conciencia de los

personajes, y, para lograr este efecto, debe moldear la forma. Se utilizan distintos niveles de la diégesis para focalizarse dentro del personaje. Además, se modifica el tiempo, para intentar aproximarlo y que se asemeje al tiempo real. En *Al faro* se narra una tarde, justamente para aproximar al lector y la narración con la realidad. Otra técnica que se utiliza en la forma narrativa modernista es el flujo de conciencia, para intentar plasmar en la narración el interior humano, es decir, intentar plasmar la naturaleza humana desde el pensamiento del sujeto.

Además, utilizar el tema de la cotidianidad ayuda a Virginia Woolf a focalizarse en la naturaleza humana y en el interior de los personajes. La cotidianidad se define como acciones banales y sencillas. Justo en estas acciones es cuando el ser humano se muestra tal y como es. Además, la cotidianidad es algo simple, por lo que necesita una forma narrativa especial para destacar la narración y la diégesis.

A grandes rasgos, esta es la conclusión general del trabajo: la utilización de la forma narrativa y el tema de la cotidianidad son elementos básicos para poder plasmar la realidad tal y como ella cree que debe ser plasmada.

Bibliografía

1. Araujo Costa, L. (1947). La materia y la forma literaria. *Revista de educación*, 71, 28-45.
2. Auerbach, E. (2003). *Mimesis. The representation of reality in western literature*. Princeton Classics Edition.
3. Bezirciliolu, S. (2009). The rhythm in the corridors of Virginia Woolf's mind. *Procedia: Social and Behavioral Sciences*, 1, 771-775.
4. Blanchot, M. (1984). *The Infinite Conversation*. Minnesota University Press.
5. Ferrada, R. (2008). El modernismo como proceso literario. *Literatura y Lingüística*, 20, 57-71.
6. Flaubert, G. (2022). *Madame Bovary*. Penguin Clásicos.
7. Genette, G. (2010). *Figuras III*. Lumen.
8. Humphrey, R. (1954). *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. University of California Press.
9. Hunter, A. (2015). Afterword: Modernism, Formalism, and the "Edwardian Bypass". *Journal of the Short Story in English: Les Cahiers de la nouvelle*, 64, 1-11.
10. Josipovici, G. (2016). *¿Qué fue de la modernidad?*. Turner.
11. Knoper, R. (2008). Literature for social change: from realism to modernism. *Modern Fiction Studies*, 54(2), 414-422.

12. Cortázar Uriarte, J. (2005). La obra literaria y su contenido. *Oihernat*, 20, 7-16.
13. Lázaro, A. (2003). *El modernismo en la novela inglesa*. Editorial Síntesis.
14. Oliva Cruz, I. (1991). La narrativa inglesa contemporánea a través de sus soportes formales. *Revista de filología Universidad de La Laguna*, 10, 307-313.
15. Olson, L. (2007). *Modernism and the Ordinary*. Oxford University Press.
16. Randall, B. (2007). *Modernism, Daily Time and Everyday Life*. Cambridge University Press.
17. Randall, B. (2010). Modernist Literature and the Everyday. *Literature Compass*, 7(9), 824-825.
18. Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española (23a ed.).
19. Rundquist, E. (2019) Estilo y conciencia en Al faro de Virginia Woolf. *English Studies in Latin America: a journal of cultural and literary criticism*, 17, 1-25.
20. Santos Herceg, J. (2014). Cotidianidad. Trazos para una conceptualización filosófica. *ALPHA*, 38, 173-196.
21. Sim, L. (2010). *Virginia Woolf: The Patterns of Ordinary Experience*. Routledge.
22. Turner, J. (2003). *A Theory of Direct Realism*. Macmillan.
23. Vargas Llosa, M. (2015). *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. Debolsillo.
24. Woolf, V. (1984) *The Essays of Virginia Woolf*. McNeille (ed). The Hogarth Press.

25. Woolf, V. (2011). *Al faro*. Lumen.

26. Woolf, V. (2014). *La señora Dalloway*. Lumen.