

**LA NOVELA DE LA ARTISTA: AL FARO, DE VIRGINIA WOOLF,
Y MI AMOR EN VANO, DE SOLEDAD PUÉRTOLAS**

THE NOVEL OF THE WOMAN ARTIST: VIRGINIA WOOLF'S
TO THE LIGHTHOUSE AND SOLEDAD PUÉRTOLAS'S MI AMOR EN VANO

Ioana GRUIA

Universidad de Granada

ioanagru@ugr.es

Resumen: El presente artículo estudia *Al faro* de Virginia Woolf y *Mi amor en vano* de Soledad Puértolas como ejemplos de lo que podríamos llamar la novela de la artista. El trabajo se propone analizar, desde la perspectiva de la Literatura Comparada, la representación de la figura de la artista a través de la reflexión, presente en ambos libros, sobre el vínculo entre creación, amor, conocimiento, inteligencia y ambición.

Palabras clave: Novela de la artista. Virginia Woolf. *Al faro*. Soledad Puértolas. *Mi amor en vano*.

Abstract: This paper examines Virginia Woolf's *To the Lighthouse* and Soledad Puértolas's *Mi amor en vano* as examples of what may be called the novel of the woman artist. From the perspective of the Comparative Literature, attention is paid to the representation of the woman artist and the links in both books between creation, love, knowledge, intelligence and ambition.

Keywords: Novel of the woman artist. Virginia Woolf. *To the Lighthouse*. Soledad Puértolas. *Mi amor en vano*.

1. INTRODUCCIÓN

Si la novela de artista es un ámbito de investigación muy consolidado dentro de la literatura comparada y situado en general en el marco del comparatismo interartístico, todavía no se ha estudiado ampliamente lo que se puede enunciar como la novela de la artista. Es más, en el ámbito de la lengua española no se ha formulado aún la expresión *novela de la artista*¹ como campo de estudio (al menos yo no he encontrado en mis búsquedas bibliográficas dicha expresión).

¹ En inglés sí la he encontrado, por ejemplo, en Stewart (1979) o Barker (2000).

Si la adúltera es la protagonista de la gran novela decimonónica, como lo atestiguan *Madame Bovary* de Flaubert, *Anna Karenina* de Tolstoi, *La Regenta* de Clarín o *Effi Briest* de Theodor Fontane, si los finales del XVIII y sobre todo el XIX inauguran la novela de artista (*La obra maestra desconocida* de Balzac o *La obra* de Zola), analizada en el trabajo inaugural de 1922 (publicado en 1978) de Herbert Marcuse *Der Deutsche Künstlerroman* y estudiada profundamente en el canónico libro de Francisco Calvo Serraller *La novela del artista. El creador como héroe de la ficción contemporánea* (1990) y en una gran cantidad de trabajos críticos, la última parte del siglo XIX y especialmente los inicios del XX propician el nacimiento de lo que llamaremos la novela de la artista.

La mujer creadora, escritora o artista constituye indiscutiblemente uno de los grandes personajes de la novela contemporánea, según han puesto de manifiesto estudios como los de Stewart (1979), Gubar (1983), Huf (1983), Jones, ed. (1991), Barker (2000), Wettlaufer (2011) o Popic (2016). Esta figura clave es no por azar contemporánea del feminismo, porque no podría concebirse y manifestarse por completo sin la reivindicación de la libertad y la emancipación de las mujeres. El presente artículo se propone analizar desde la perspectiva de la literatura comparada *Al faro* (1927) de Virginia Woolf y *Mi amor en vano* (2012) de Soledad Puértolas como ejemplos de lo que podemos llamar la novela de la artista. Se trata de estudiar las estrategias literarias de construcción y representación de la mujer artista en ambos libros, intentando establecer algunos núcleos compartidos por Lily Briscoe, la pintora protagonista de *Al faro* y Dayana, la cantante, actriz y modelo de *Mi amor en vano*.

En primer lugar, cabe subrayar que la novela de Woolf ha sido muy estudiada por la crítica precisamente en su dimensión de “novel of the artist as heroine” (Stewart, 1981 y 1991). Pamela L. Caughie (1991) se detiene en la representación de la mujer artista en la obra de Woolf. La pintura de Lily Briscoe es también analizada en profundidad en trabajo como los de Gillespie (2010), Uhlmann (2010), Goring (2012) o Fang (2018), entre otros.

No obstante, el personaje de Dayana de *Mi amor en vano* no ha sido estudiado² como lo que es: una artista con una vocación marcada y unos rasgos de construcción y representación literaria destinados a subrayar este carácter particular. La hipótesis de este artículo es que hay algunas articulaciones compartidas por Lily Briscoe y Dayana que permitan no solo analizarlas desde un enfoque de análisis comparado, sino también establecer que *Mi amor en vano* tiene una dimensión de novela de la artista. Dichas articulaciones se localizan en el estrecho y complejo vínculo entre creación, amor y conocimiento y serán estudiadas con la ayuda de las teorías sobre el potencial narrativo y cognitivo de las emociones y la relación entre amor y conocimiento que la filósofa americana Martha Nussbaum expone en *El conocimiento del amor* (1990) y en *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones* (2001). Los rasgos que unen a Lily Briscoe y a Dayana son una fuerte vocación artística (perseguida con más tesón por la

² Al menos yo no he encontrado referencias bibliográficas al respecto.

protagonista de Woolf), una gran capacidad de reflexión (acerca del propio arte, del amor y de las vivencias afectivas en general), un vínculo entre la apuesta artística y la amorosa o afectiva, pero también un cierto fracaso en términos de proyección pública o éxito. En este sentido la construcción y representación de Lily Briscoe y Dayana es inseparable de ciertos recursos literarios como el estilo indirecto libre en Woolf y el diálogo extenso que implica monólogo en Puértolas. Dichos recursos persiguen privilegiar una exposición mezclada de los pensamientos y las emociones con el fin de obtener un conocimiento. Lily Briscoe y Dayana comparten en definitiva una agudeza perceptiva que las hace conducir ambas apuestas, la artística y la amorosa o afectiva hacia un profundo conocimiento de la condición humana en general y de la singularidad de la figura de la mujer artista en particular.

2. CREACIÓN, AMOR, FRACASO, CONOCIMIENTO

En *El conocimiento del amor. Ensayos sobre la filosofía y la literatura* Nussbaum examina, entre otras cuestiones, la compleja relación entre el amor y el conocimiento, preguntándose qué tipo de conocimiento proporciona el amor. En *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones* Nussbaum defiende la dimensión narrativa y cognitiva de las emociones y examina la tradición filosófica y literaria del “ascenso contemplativo”, cuya idea general es que “la cura para la vulnerabilidad de la pasión es la pasión por comprender” (2015: 532). Esta tradición, afirma Nussbaum, es representada por el Platón del *Banquete*, Spinoza, Proust o *Al faro* de Woolf.

Las cuestiones planteadas por Nussbaum constituyen una herramienta muy útil de interpretación a la hora de analizar los personajes de Lily Briscoe en *Al faro* y Dayana en *Mi amor en vano*, ya que se trata de mujeres artistas muy reflexivas que intentan continuamente aclarar sus pensamientos y sus emociones. Lily se detiene explícitamente en la indisociabilidad del pensamiento y la emoción y vincula sus análisis con su propio proceso artístico. La relación entre amor y conocimiento es constante en *Al faro* y estructura la construcción y las reflexiones de los personajes, sobre todo de las protagonistas femeninas, la señora Ramsay (de manera significativa no sabemos su nombre de pila, solo el apellido de su marido) y Lily Briscoe, la pintora amiga de la familia. La primera, madre de ocho hijos, destila serenidad y abnegación hacia ellos, hacia su marido y hacia los invitados de su casa en el campo. Es la encarnación del *ángel del hogar* idealizado por la época victoriana, pero el retrato que lleva a cabo Woolf la presenta también como extremadamente perceptiva. La entrada en escena de Lily Briscoe y su primera descripción, al mismo tiempo física y moral, se hace a través de la señora Ramsay que manifiesta sus ideas sobre las relaciones entre hombres y mujeres, acordes al modelo victoriano, pero con un matiz decisivo, el de la admiración hacia la independencia de la pintora:

Only Lily Briscoe, she was glad to find; and that did not matter. [...] Lily's picture! Mrs. Ramsay smiled. With her little Chinese eyes and her puckered-up face, she would never marry; one could not take her painting very seriously; she was an independent little creature, and Mrs. Ramsay liked her for it (Woolf, 1977: 21).

Así pues, Lily Briscoe se describe como una presencia carente de importancia (¿hubiera sido considerada tan desprovista de relevancia la aparición de un pintor varón?) y la señora Ramsay piensa enseguida en la dificultad que tendría su amiga para casarse, por razones puramente físicas (la pintora no le parece muy hermosa). Sin embargo, estas razones sugieren tal vez también un cierto rasgo moral, ya que las facciones contraídas pueden ser un signo de concentración —en la pintura o en las meditaciones sobre la pintura— o de determinación. Es decir, estas facciones son susceptibles de responder a unas cualidades morales que, enfocadas hacia la vocación artística, no son muy del agrado ni de los hombres ni de la mentalidad victoriana. Mediante una sobria y precisa descripción física se sugiere un fuerte rasgo moral de defensa de la vocación y un modelo muy cercano al feminista. Nini Fang (2018: 16) afirma que *Al faro* es la novela más autobiográfica de la escritora inglesa y que la subjetividad de Lily Briscoe es un eco de la subjetividad de la propia Woolf. “Autobiographical documents have identified Lily Briscoe as a revelatory character of the author itself”, insiste Frang (2018: 16). Por su parte, Diane F. Gillespie (2010: 128) relaciona varios rasgos del personaje de Lily con la hermana de Virginia Woolf, la pintora Vanesa Bell. Anthony Uhlmann sostiene también que la novela “might be understood as an attempt by Virginia Woolf to enter into conversation with those visual artists and visual arts critics who were at the very centre of Bloomsbury aesthetics: Vanesa Bell, Clive Bell, Duncan Grant and Roger Fry” (2010: 58).

Si la aparición de Lily Briscoe se produce a través de la mirada de la señora Ramsay, la de Dayana es registrada por el joven Esteban y aúna también rasgos físicos y sugerencias de carácter. En *Mi amor en vano* la modulación entre el amor, el conocimiento y la creación se realiza a través de Dayana, una mujer que intuimos en la cincuentena, que tuvo un pasado esplendoroso como cantante, que renunció a su carrera y que reflexiona sobre el complejo y convulso vínculo entre el amor, la ambición y la felicidad que proporciona la entrega artística. Dayana es la madre de la joven Violeta, pero “no tenía el aspecto de ser la madre de nadie” (Puértolas, 2012: 22). Desde un principio el personaje se describe como alguien que está esperando que suceda un acontecimiento decisivo y gozoso, alguien ajeno a la amargura a pesar de que su vida actual esté básicamente dedicada al cuidado de su difícil madre y su también difícil suegra. Sofía, una de las protagonistas de *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité, también afirmaba haber intentado toda su vida no convertirse en una mujer amargada, y el recurso a la literatura fue clave en este sentido. Esta es la primera descripción de Dayana:

Aunque el paso de los años estaba impreso en su cara, sus movimientos estaban llenos de agilidad. Aún era joven, aún salía a la calle, incluso cuando iba acompañada de sus perras, con ese brillo en la mirada y ese punto de arreglo en la ropa y en el pelo que revela cierta expectación ante lo desconocido, lo que va a suceder cada día. Como muchas personas que vivieron la juventud con cierta sensación de esplendor y que pasan el resto de su vida a la sombra de esos felices recuerdos, lo que las mantiene a distancia del continuo fluir de los gustos y las normas estéticas, Dayana se mantenía más o menos fiel a la estética de veinte, quizá treinta, años atrás. Llamaba la atención porque no se parecía a ninguna mujer de su edad (Puértolas, 2012: 22).

La sensación de juventud que desprende Dayana se debe no solo a una notable belleza física, mantenida a lo largo de los años, sino a una especie de irradiación interior que tiene que ver con su talento de cantante y también con su placer en posar como modelo para pintores. Sobre su vida actual pesa la obligación de ocuparse casi a diario de su madre y su suegra, una tarea para la que no tiene ninguna ayuda, pero todo en su persona, “incluso el nombre”, sugiere “un halo de luz, de alegría” (Puértolas, 2012: 26). Dayana es un personaje luminoso a pesar de que en sus conversaciones con Esteban se asome no pocas veces a sus abismos interiores, sus renunciadas y frustraciones, e intente analizarlos desde la unión de la lucidez y el sentimiento. Su hija Violeta le confiesa a Esteban que tiene la intuición de que “dentro de esa felicidad extraordinaria” que su madre le declaró una vez poseer, “se escondía algo doloroso, una especie de ahogo, de limitación” (Puértolas, 2012: 35). Cabe preguntarse cuál es el ahogo que pueda sentir Dayana y qué relación tiene con la sutil imbricación entre amor, conocimiento, autoconocimiento, vocación artística y *ambición*, una palabra a la que el personaje recurre varias veces.

Tanto Lily Briscoe como Dayana son artistas con mucho talento y una fuerte vocación, pero desprovistas de un reconocimiento público definitivo y sostenido en el tiempo. Se trata de algo sintomático, que no puede ser ignorado, y cabría analizar las razones de esta carencia de consagración. *Al faro* no proporciona ningún dato en este sentido y desde el inicio de *Mi amor en vano* sabemos que el éxito de Dayana pertenece a su pasado. La confesión de Violeta a Esteban incide de hecho en este fracaso:

Cuando me encuentro con personas que han conocido a mi madre en el pasado [...] tengo la impresión de que se lo inventan todo, y que esa persona de la que me hablan no es mi madre. Creo que ella misma se asombraría si yo le dijera que hay gente que la recuerda, gente para la que ha significado algo. Antes se lo decía algunas veces, [...] pero ya es inútil hablarle de eso, del pasado. Eso es algo que se ha desprendido completamente de ella (Puértolas, 2012: 30).

Como veremos más adelante, el pasado no se ha desprendido por completo de Dayana, pero sí entendemos que la etapa de éxito artístico ha concluido. En este sentido cabría hablar de una cierta frustración de Dayana, aunque ella se esfuerce por sobreponerse a esta circunstancia. Se trata de un rasgo que comparte con Lily Briscoe. Caughie señala al respecto que “none of Woolf’s fictional artists is confident, successful, or even very productive” (1991: 371) y concluye que de hecho se trata de “failed artists” (1991: 372).

La mención explícita al fracaso ilumina no solo la psicología de los personajes, también un rasgo inquietante de algunas protagonistas de la novela de *la artista*, un rasgo inseparable no solo de su condición femenina en una determinada época (el señor Ramsay y Charles Tansley niegan explícitamente en *Al faro* la capacidad artística o intelectual de las mujeres) sino de un cúmulo de circunstancias vitales como las evocadas en *Mi amor en vano*. Se trata de circunstancias en las que las relaciones amorosas juegan un papel fundamental. A Dayana su marido Eugenio no la apoyó especialmente, aunque tampoco la desalentó. Se mantuvo en un segundo plano con respecto a su carrera de actriz y sus giras como cantante. Lo que sí sabemos por los análisis de Dayana es que Dani, su representante, estaba a la vez enamorado de ella y deseando en secreto su fracaso artístico, tal vez para afianzar una dominación que formaba parte de su carácter. Dayana se da cuenta de todo eso con lucidez:

El amor que sentía por mí —y yo creo que sí, que era una emoción muy poderosa— era destructivo. Me impidió el verdadero ascenso, me arrastró por los escenarios y salas de fiestas más apartadas y marginales, me escondió. Es posible que lo hiciera por venganza, porque no podía perdonarme que yo no quisiera dejar a Eugenio por él, pero a la vez, creo que, de haber cometido yo ese error, esa locura, la de dejarlo todo por él, las cosas no habrían sido muy diferentes, porque estaba lleno de odio u resentimiento, y su obsesión por mí no era, como parecía, amor, sino que llevaba dentro un extraño deseo de verme hundida, alejada de los escenarios y los focos, de los camerinos y los admiradores. De verme a sus pies (Puértolas, 2012: 85).

Dayana se percata así de que la emoción que Dani siente hacia ella no es un amor generoso: “sentía que en el fondo él no quería que yo hiciera ninguna grabación, y que incluso estaba detrás de todos los problemas que surgían y llevaban a las cancelaciones” (Puértolas, 2012: 111). Preocupada por la inquietante presencia de Dani, Dayana se aleja del mundo del espectáculo para alejarse en realidad de él: “fue el precio que tuve que pagar por prescindir de Dani. Mi retirada, mi renuncia” (Puértolas, 2012: 138).

El fracaso tiene indudables relaciones con la compleja cuestión del reconocimiento y a este respecto son muy significativas las reflexiones de Dayana en torno a su ambición, una palabra a la que recurre con frecuencia, pero de la que antes no se atrevía a hablar. ¿Qué significa la ambición artística, qué significa apostar —o no— por una vocación en un ámbito como el del espectáculo (Dayana fue actriz además de cantante), particularmente difícil, sobre todo para las mujeres? En sus diálogos con Esteban Dayana intenta analizar sus sentimientos y actitudes al respecto:

Me he sentido, en el fondo, desligada de todo, aislada, y he atribuido esa sensación a la ambición. Ahora me atrevo a hablar de mi ambición, ahora sé que la ambición lo abarca todo de una forma difusa, como el agua que riega las plantas y penetra en la tierra, humedeciendo las raíces. Allí está la ambición, podría ser, en las raíces, pero ¿quién ve las raíces? A nadie se le ocurre pensar en ellas. Mi ambición no la vio nadie. Todos se creían que no me tomaba en serio nada de lo que hacía, que no me importaba mi carrera

de actriz ni, mucho menos, la de cantante. He sido pudorosa, me ha dado mucho miedo mostrar mi ambición (Puértolas, 2012: 78).

El fragmento incide en la tendencia a minusvalorar la ambición artística en las mujeres, una tendencia de la que a lo mejor y, al menos en parte, Dayana fue víctima, aunque sea difícil hacer el reparto exacto de responsabilidades. El pudor de Dayana con respecto a su ambición pudo haber sido influido por esta misma tendencia. Que nadie haya visto su ambición, que a nadie se le haya ocurrido que su carrera de actriz o cantante habría podido ser sólida y prestigiosa es muy sintomático. En *El segundo sexo* (1949) Simone de Beauvoir alertaba de las trampas de la mera afición para las mujeres que apostaban por el arte, porque este necesitaba perseverancia y hábitos de trabajo (es decir tiempo creativo, lo que se ha negado tradicionalmente a las mujeres). Tal vez con un mayor apoyo Dayana habría apostado a fondo por su trayectoria como cantante, sabemos que tenía de sobra el talento para ello y, muy importante, una vocación auténtica, una percepción muy aguda de este núcleo íntimo que constituye el germen del arte verdadero; en este sentido son muy sutiles y perspicaces sus análisis sobre la voz en la música: “algunas veces la voz se queda separada de la canción y eso produce verdadera angustia, la canción parece estar cada vez más lejos, más separada de la voz, y son inútiles todos los esfuerzos, cuanto más se la persigue más se escapa” (Puértolas, 2012: 79). Dayana conoce la felicidad proporcionada por el arte y puede reflexionar sobre ella: “No hay una felicidad mayor que sentir cómo surge la voz dentro de ti y se transforma y entra en el núcleo de la canción, se pierde en ella, se confunde con ella” (Puértolas, 2012: 79). La inseparabilidad de la voz y la canción es de alguna manera la unión entre la forma y el estilo que defiende Nussbaum (2005: 34) y, sobre todo, es “la razón de mi ambición, incluso de mi vanidad. Nunca he tenido miedo de fallar, siempre he confiado en que la transformación ocurriría. Sabía que ése era mi don” (Puértolas, 2012: 79). Es decir, la ambición de Dayana era la auténtica vocación artística, la del artista —en este caso la artista— que sabe íntimamente dónde reside la epifanía de su arte y cómo convocarla. Además, sigue de algún modo las ideas de la *capacidad negativa* o el *poeta camaleón* de Keats, al darse cuenta de que debe evitar un exceso de personalismo y “desaparecer” en cierta manera: “Mi gran virtud no me pertenecía, no era mía. Consistía precisamente en desaparecer, en eliminarse, y sólo cuando mi voz no era nada conseguía esa belleza especialísima que tenía el poder de conmovier” (Puértolas, 2012: 80). Al recordar para Esteban sus amores, su vida con su marido, su pasado de cantante y actriz, su placer de posar (todavía lo hace, le confiesa al joven), Dayana declara: “Ya no sé qué ha sido de ella, de mi ambición. Todo se me complicó, Esteban, me fui debilitando, como la vela encendida que se consume lentamente” (Puértolas, 2012: 200). Este debilitamiento es inseparable de la relación que en *Mi amor en vano* tienen el amor, el conocimiento, el autoconocimiento y la ambición. Harriett Burden, la artista plástica que protagoniza *El mundo deslumbrante* de Siri Hustvedt relaciona su malestar corporal con las ráfagas de infancia, el paso del tiempo y también con lo que llama “la furia de la ambición”, asunto

complejo, lleno de claroscuros y esencial para cualquier artista y no digamos para cualquier mujer artista:

Ahora mismo acaba de invadirme con fuerza un dolor profundo, pero ¿por qué? ¿Es sólo porque me queda mucho menos por delante que lo que he dejado atrás? ¿Es por la niña llamada Harriett que caminaba con la cabeza gacha? ¿Es porque me estoy convirtiendo en una mujer vieja? ¿Es porque la furia de la ambición todavía no me ha abandonado? (Hustvedt, 2014: 179).

Las reflexiones de Lily Briscoe sobre el arte y sobre las relaciones humanas son el motor narrativo de *Al faro*. Con la pintora, afirma Caughie, “Woolf creates her first artist figure to tell the story of her own artwork as well as the story in which her artwork figures” (1991: 374). Lily lleva a cabo una exacta y penetrante reflexión sobre el paso desde la idea a su materialización, una reflexión extrapolable a la propia escritura:

Then beneath the colour there was the shape. She could see it all so clearly, so commandingly, when she looked: it was when she took her brush in hand that the whole thing changed. It was in that moment’s flight between the picture and her canvas that the demons set on her who often brought her to the verge of tears and made this passage from conception to work as dreadful as any down a dark passage for a child (Woolf, 1977: 22-23).

Cualquier persona habituada a la creación literaria o artística sabe que el paso de la idea a la palabra o la imagen es exactamente como adentrarse de niño en un pasillo oscuro. Esta reflexión, atribuida a Lily a través del recurso al estilo indirecto libre, prueba que la vocación de la pintora es una apuesta decidida, pero demuestra también algo más: que su relación con el arte no está exenta de temor (un temor que encontramos también en Dayana) y que este temor abarca tanto el miedo de cualquier artista de no ser capaz de alcanzar el grado de elaboración que se propone como el desasosiego de enfrentarse a circunstancias adversas a la creación y la conciencia frecuente de una supuesta *insuficiencia* o *insignificancia* que debería examinarse con atención³. Aunque no se afirme de manera explícita que esta conciencia intermitente proviene del hecho de ser mujer artista⁴ (en una época que se resiste a reconocer el valor artístico de las mujeres), el retrato en este sentido de Lily contrasta con el del señor Ramsay, por ejemplo, convencido sin fisuras de su propia valía, igual que su protegido Charles Tansley, joven y pobre, pero confiado en sí mismo:

Such she often felt herself struggling against terrific odds to maintain her courage; to say: “But this is what I see; this is what I see”, and so to clasp some miserable remnant of her vision to her breast, which a thousand forces did their best to pluck from her. And it was

³ Recordemos que la misma Woolf señalaba en *Un cuarto propio* que “ya es hora de que se mida el efecto del desaliento en el espíritu del artista” (2017: 70), con especial referencia a las mujeres.

⁴ Para una interesante y detallada reflexión sobre la consideración de la “mujer artista” en las artes plásticas a lo largo de la historia ver Parker y Pollock (2021).

then too, in that chill and windy way, as she began to paint, that there forced themselves upon her other things, her own inadequacy, her insignificance [...] (Woolf, 1977: 23).

Lily Briscoe encarna un modelo femenino muy cercano al de Virginia Woolf, en abierta contraposición con el de la señora Ramsay, por la que sin embargo siente claramente amor y admiración (de la misma manera en la que la escritora sentía amor y admiración por su madre). Lily ama a la señora Ramsay, tal vez con un amor casi filial —sabemos que en *Al faro* Woolf reelabora elementos de su propia biografía⁵ y que su madre Julia Prinsep Stephen, fallecida cuando Virginia tenía trece años y su padre, el erudito y autoritario Stephen Leslie, están en cierto modo en la base de los personajes de la señora y el señor Ramsay—, tal vez con un amor parecido al lésbico, como han indicado por ejemplo Vanita (1997), Weil, que habla de la configuración en la novela de un “campo de visión lésbico” (1997) o Williams, que subraya “Lily’s unfulfilled lesbian longing for this Mrs. Ramsay” (2000: 143). Hussey opina que “as Woolf certainly intended, Lily Briscoe’s paintings have usually been read as analogous to the novel itself, implying on turn that Lily represents Woolf herself” (1995: 42) y Hui avanza que “[Woolf’s] consciousness of feminism may be supposed to express through Lily’s picture” (2013: 73). Lily es una protagonista reflexiva y artista, con una inteligencia perceptiva y analítica muy desarrollada. Lo que me interesa especialmente subrayar es que, de acuerdo con las teorías de Nussbaum, son las emociones en sus cristalizaciones concretas —el amor hacia una persona particular, la señora Ramsay, y el amor hacia el arte en tanto que pintora, no como aficionada— las que matizan y agudizan continuamente su inteligencia. El amor del señor Banks hacia la señora Ramsay se le presenta a Lily como “estimulante” y “exaltante” (Woolf, 2010: 60) porque su contemplación produce en ella tanto el desarrollo del conocimiento psicológico de “otras mentes”, en palabras de Nussbaum (1995), como el avance de su propio arte, beneficiado por la reflexión sobre los demás, que Lily lleva a cabo mientras pinta y piensa en su pintura. La artista pasa la mirada —y el pensamiento— desde el señor Banks a su propio cuadro y tanto la meditación sobre las emociones como la que atañe a su trabajo de pintora están atravesadas por la cavilación sobre las relaciones entre los sexos. La inteligencia de Lily es consciente de que debe enfrentarse no solo a las dificultades propias de cualquier tentativa artística, sino también a la misoginia y el desprecio con los que se trata a la mujer artista, expresados entre otros por el discípulo del señor Ramsay, Charles Tansley:

That people should love like this, that Mr. Banks should feel this for Mrs. Ramsey (she glanced at him musing) was helpful, was exalting. She wiped one brush after another upon a piece of old rag, menially, on purpose. She took shelter from the reverence which covered all women; she felt herself praised. Let him gaze; she would steal a look at her picture.

⁵ Lyndall Gordon define *Al faro* como “la gran novela de Virginia Woolf sobre su infancia” (2017: 53) y Quentin Bell cita una carta de Vanessa, la pintora hermana de la novelista, a Woolf, en la que opina que en el libro se mostraba “un retrato de mamá que se parece más a ella que nada que yo hubiera podido imaginar posible” (2004: 454).

She could have wept. It was bad, it was bad, it was infinitely bad! She could have done it differently of course; the colour could have been thinned and faded; the shapes etherealised; that was how Paunceforte would have seen it. But then she did not see it like that. She saw the colour burning on a framework of steel; the light of a butterfly's wing lying upon the arches of a cathedral. Of all that only a few random marks scrawled upon the canvas remained. And it would never be seen; never be hung even, and there was Mr. Tansley whispering in her ear, "Women can't paint, women can't write..." (Woolf, 1977: 48).

En los dos párrafos anteriormente citados hay dos referencias claras a la situación de las mujeres. La primera subvierte la patriarcal adscripción de la mujer a las tareas del hogar: Lily limpia "como lo haría una criada" no una casa, sino sus pinceles, su instrumento de trabajo y el símbolo de su independencia artística e intelectual. En este acto de transferencia, profundamente transgresor y liberador, hay también un homenaje manifiesto. Lily reivindica como propia la disciplina del trabajo artístico, fundamental en la configuración de la figura del artista profesional que surge con la bohemia, como estudia Bourdieu en *Las reglas del arte* (1992). La exigencia de Lily es doble, quiere ser libre como mujer y como pintora, con ideas originales sobre su trabajo y con una clara conciencia, propia de los auténticos artistas, de la dificultad que implica plasmar en el cuadro lo que verdaderamente quiere plasmar.

El flujo de conciencia que presenta los pensamientos de Lily acerca de la señora Ramsay ofrece unas de las reflexiones más profundas y clarividentes de la novela acerca de la relación entre el amor y el conocimiento. Estas reflexiones pertenecen a Lily y se muestran inseparables del acto de pintar y de sus decisiones acerca del cuadro. Es importante subrayar que estas decisiones se producen al mismo tiempo que las meditaciones de Lily sobre la señora Ramsay y el amor que siente por ella. La convergencia de distintas clases de reflexiones conduce al conocimiento que Lily adquiere tanto de la psicología de la señora Ramsay, como de su propia psicología y de una dimensión muy importante de sí misma, la apuesta por el arte. Lily observa a su amiga no solo con amor, también con atención y con los ojos entrenados de una pintora, que percibe detalles visuales a los que atribuye matices psicológicos: "she was unquestionably the loveliest of people (bowed over her book); the best perhaps; but also, different too from the perfect shape which one saw there" (Woolf, 1977: 48-49). El discurrir del pensamiento sigue a la vez dos direcciones, el intento de conocer íntimamente a la señora Ramsay y las dificultades planteadas por el proceso artístico. La señora Ramsay, repasa Lily, abre las ventanas y cierra las puertas. Es decir, necesita a la vez aire fresco (literal y psicológicamente) y proteger su soledad, algo que subraya con insistencia Nussbaum (1995). En esto coincide con Lily, soltera convencida, que reflexiona así sobre sí misma: "she liked to be alone; she liked to be herself; she was not made for that" (Woolf, 1977: 50).

La señora Ramsay supone para Lily Briscoe el desafío de una lectura compleja. Lily, cuya forma de vida es muy diferente de la de su amiga, quiere comprenderla desde el amor y reflexiona sobre varias cuestiones interrelacionadas: la dificultad de expresar con

palabras lo que se lleva en el corazón, la posible o imposible transparencia del lenguaje y los vínculos entre amor y conocimiento. Es básica al respecto la metáfora muy visual de las “celdas de la mente y del corazón” (Woolf, 2010: 63):

Everyone could not be as helter skelter, hand to mouth as she was. But if they knew, could they tell one what they knew? Sitting on the floor with her arms round Mrs. Ramsay’s knees, close as she could get, smiling to think that Mrs. Ramsay would never know the reason of that pressure, she imagined how in the chambers of the mind and heart of the woman who was, physically, touching her, were stood, like the treasures in the tombs of kings, tablets bearing sacred inscriptions, which if one could spell them out, would teach one everything, but they would never be offered openly, never made public (Woolf, 1977: 50).

El corazón y la mente serían así habitaciones cerradas, resistentes a la lectura, al desciframiento, ocultas. Aquí podríamos preguntarnos cuál es el límite que las oculta (¿tal vez la piel, puesto que Lily está abrazada a las rodillas de la señora Ramsay, en una postura lo más cercana posible a su cuerpo?) y qué tensión sutil se va construyendo alrededor de uno de los grandes problemas filosóficos humanos, como señala Nussbaum (1995: 731), la posibilidad o la imposibilidad de conocer la mente del otro. En su análisis, Nussbaum repasa un extenso fragmento de las reflexiones de Lily, que, después de constatar la impenetrabilidad de las “celdas de la mente y del corazón” de la señora Ramsay, piensa que solo el “amor” puede conseguir “el acceso a aquellas celdas secretas” (Woolf, 2010: 63), a las “secret chambers” (Woolf, 1977: 50). El conocimiento al que aspira Lily puede lograrse únicamente a través del amor, en una “fusión inextricable” (Woolf, 2010: 63), como revela el avance —sutilísimo y clarividente— de su pensamiento:

What device for becoming, like waters poured into one jar, inextricably the same, one with the object one adored? Could the body achieve, or the mind, subtly mingling in the intricate passages of the brain? or the heart? Could loving, as people called it, make her and Mrs. Ramsay one? (Woolf, 1977: 50-51).

Hay muchas cuestiones en este fragmento que necesitan un análisis detallado, análisis que plantearía varias de las interrogantes avanzadas por Nussbaum en sus reflexiones sobre el amor y el conocimiento. El amor que Lily anhela es, evidentemente, un amor fusión, expresado en metáforas espaciales muy visuales, ya que no en vano se trata de los pensamientos de una pintora, de alguien que *ve* al mismo tiempo que piensa. La única manera de conocer a la señora Ramsay, parece conjeturar su amiga, es pasar a formar parte de su cuerpo y de su interior, habitar su piel y sus pensamientos. El amor de Lily hacia la señora Ramsay puede ser el amor hacia una figura materna (ver Usandizaga, 2018), puede ser un amor lésbico (ver Vanita y Weil, 1997, o Williams, 2000) o una mezcla sutil de ambos. La pintora baraja alternativamente las posibilidades del cuerpo o de la mente para realizar esta fusión e imagina el cerebro y el corazón como “celdas” que

pasarían de ser herméticamente cerradas a encontrarse comunicadas por “intrincados pasadizos” (Woolf, 2010: 63).

Las últimas frases del párrafo ponen el foco en un desplazamiento sutil y fundamental: Lily empieza afirmando que aspira a la unión, no al conocimiento, no al lenguaje sino a la intimidad, para concluir que la intimidad es el conocimiento. Es decir, no anhela la “traducción” o “transcripción” de lo que pudiera haber en el corazón o en la mente de la señora Ramsay, sino la pura intimidad, que sería la mejor fuente de conocimiento:

For it was not knowledge but unity that she desired, not inscriptions on tablets, nothing that could be written in any language known to men, but intimacy itself, which is knowledge, she had thought, leaning her head on Mrs. Ramsay’s knee (Woolf, 1977: 51).

Así pues, Lily desea “la intimidad misma, que es conocimiento” (Woolf, 2010: 63) y se plantea un problema filosófico y afectivo crucial: ¿cómo es posible acceder a los demás y conocer algo de su mente y su corazón, “How, then, she had asked herself, did one know one thing or another thing about people, sealed as they were?” (Woolf, 1977: 51) La respuesta que se da a sí misma ilustra a través de las metáforas de la abeja y las colmenas que se trata de una cuestión muy compleja y en cierto modo irresoluble:

Only like a bee, drawn by some sweetness or sharpness in the air intangible to touch or taste, one haunted the dome-shaped hive, ranged the wastes of the air over the countries of the world alone, and then haunted the hives with their murmurs and their stirrings; the hives, which were people (Woolf, 1977: 51).

La interpretación de estas metáforas no es nada fácil, pero podemos decir que el conocimiento alcanzable sería, desde luego, incompleto y un poco a tuestas. Para Nussbaum, “Lily Briscoe indicates both that knowledge of the mind of another us a profound human wish—it feels as if to have that knowledge would be finally at home, in one’s own hive—and, at the same time, that this knowledge is unattainable” (1995: 731). Es decir, el profundo deseo de conocer la mente y el corazón del otro es indisoluble de la dimensión utópica de este conocimiento. Esta doble tensión sería característica, según la filósofa americana, de la primera parte de *Al faro* (no por casualidad titulada “La ventana”), que “depicts, repeatedly, both our epistemological insufficiency toward one another and our unquenchable epistemological longing” (Nussbaum, 1995: 731).

Las reflexiones de Lily a lo largo de la novela van avanzando hacia una idea fundamental: el arte puede tal vez alcanzar de manera duradera la fusión feliz, el conocimiento completo que la vida solo proporciona de manera intermitente, a modo de breves ráfagas o iluminaciones. Por eso sus pensamientos sobre las personas, especialmente sobre la señora Ramsay, se muestran siempre o casi siempre mezclados con sus consideraciones concretas acerca del cuadro en el que está trabajando. Es importante al respecto también que empiece el cuadro con treinta y tres años y lo acabe once años después, tras una larguísima pausa marcada por la muerte de la señora Ramsay.

La trasposición de la señora Ramsay en la pintura, bajo una forma no humana, es asimismo muy significativa. Lo que el señor Bankes llama “aquella forma triangular morada” (Woolf, 2010: 65) tiene que ver con la reflexión anterior de Lily sobre “las colmenas que eran las personas” y con la plasmación visual de esta reflexión, “la forma de una cúpula” (Woolf, 2010: 64) bajo la cual imagina a la señora Ramsay sentada en el sillón de mimbre. Es decir, el triángulo del cuadro deriva de esta cúpula, que a su vez toma cuerpo a partir de la idea y la imagen de las personas como colmenas. Es muy significativo que Woolf, en *Un cuarto propio*, al reflexionar sobre la forma en una obra literaria mencione específicamente la cúpula: “un libro no se hace de frases colocadas una al lado de la otra, sino de frases construidas —si les parece servicial la metáfora— en forma de cúpulas o de arcadas” (2017: 100).

En la primera parte de *Al faro* aparecen reflexiones sobre el cuadro que continuarán once años después, en la última parte, “El faro”. Es muy importante señalar que la realización de Lily como artista es inseparable de sus sentimientos hacia la señora Ramsay, de las reflexiones profundas que hace acerca de estos sentimientos, sentimientos y reflexiones que siguen muchos años después de que la señora Ramsay haya muerto. Aquí hay una clave fundamental: once años después de los acontecimientos de “La ventana”, cuando Lily tiene cuarenta y cuatro años y vuelve a la casa, ya casi en ruinas, de los Ramsay invitada por el señor Ramsay, la pintora puede acabar por fin el cuadro empezado más de diez años atrás solo cuando recuerda a la señora Ramsay y convoca de nuevo reflexiones actuales sobre ella. Es la señora Ramsay la que impulsa el cuadro al principio y el recuerdo de la señora Ramsay, traducido en decisiones pictóricas concretas, el que provoca que Lily termine el cuadro y se construya definitivamente como una artista auténtica, alguien que dedica a la pintura mucho tiempo y un pensamiento a la vez riguroso e inseparable del cuerpo y de la emoción: “For how could one express in words these emotions of the body? express that emptiness there? (She was looking at the drawing-room steps; they looked extraordinarily empty). It was one’s body feeling, not one’s mind” (Woolf, 1977: 65). Lily se pregunta: “Could things thrust their hands up and grip one; could the blade cut; the fist grasp?” (Woolf, 1977: 166). Es fundamental la traducción en términos corporales y plásticos que la pintora hace de sus reflexiones, inseparables por otro lado del cuerpo, de la agitación del cuerpo. Uhlmann (2010: 67) sostiene que las ideas de Fry (importante crítico de arte del grupo de Bloomsbury y autor de *Cézanne: un estudio sobre su evolución*) acerca del pintor impresionista y la sensación como pensamiento serán determinantes en Woolf e incide en la importancia fundamental de las palabras *sensible* o *sensibilidad* en *Al faro*. Uhlmann subraya también que las decisiones que la pintora toma acerca de su cuadro la llevan a reflexionar sobre las relaciones humanas, en un trayecto que conduce de la obra a la vida: “The problem of making connections in the work is immediately linked with the problem of making connections in life, connections with other people” (2010: 68). Lily Briscoe ve a la vez el paisaje, el recuerdo de la señora Ramsay, las reflexiones suscitadas por este recuerdo y por el gran amor que siempre sintió hacia la señora Ramsay y, finalmente, ve su cuadro.

Ve que la intimidad amorosa, física y psíquica, es conocimiento: “Who knows what we are, what we feel? Who knows even at the moment of intimacy, this is knowledge?” (Woolf, 1977: 159-160). Las decisiones estrictamente artísticas son inseparables de las ráfagas vitales de iluminación: “She had been looking at the table cloth, and it had flashed upon her that she would move the tree to the middle, and need never marry anybody, and she had felt an enormous exultation” (Woolf, 1977: 163). La última palabra del libro es, de manera muy significativa, “visión”: “She looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred. With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision” (Woolf, 1977: 192). La “visión” aquí es la epifanía, corporal y concreta, manifestada en el cuadro, que concentra un sutilísimo y poderoso vínculo entre amor, conocimiento y creación. Es la relación entre “la definición de una identidad femenina nueva” (Usandizaga, 2018: 571), que lleva a cabo Woolf en *Al faro* y la apuesta decidida por la creación artística, sustentada en la inseparabilidad entre cuerpo, amor, pensamiento y emoción.

Si el trabajo artístico de Lily y sus reflexiones acerca de su amor por la señora Ramsay la conducen indudablemente a un profundo conocimiento sobre su propio arte y la condición humana en general, en *Mi amor en vano* encontramos también un proceso parecido, un trayecto hacia el conocimiento y el autoconocimiento inseparable de la meditación acerca de las relaciones con los demás, especialmente las relaciones amorosas. También encontramos en las reflexiones de Dayana una profunda conciencia de la tensión entre lo que podemos alcanzar a saber (de la vida y las otras personas) y lo que permanece oculto o irresuelto. En este sentido Tamara L. Townsend incide en la capacidad de Puértolas “to capture and sustain the tension between the known and the irresolvable” (2014: 2). En la obra de Puértolas, igual que en la de Carmen Martín Gaité, la conversación es un elemento fundamental. Si Lily Briscoe habla sobre todo consigo misma, los personajes femeninos de Puértolas necesitan hablar, necesitan el diálogo y la escucha para ver con más claridad lo que les está sucediendo. Los diálogos de Dayana con Esteban abarcan largos monólogos de la primera, en los que se revela como una mujer en permanente búsqueda artística y vital, algo que comparte con los personajes de Puértolas. Estos personajes son presentados “toujours en quête et, puisqu’ils recherchent quelque chose, ils font des rencontres qui changent leur perception” (Romon, 2016: 5). Las reflexiones de Dayana acerca del amor se mezclan con el avance hacia el conocimiento de los demás y, sobre todo, el autoconocimiento. La vocación artística proporcionó a Dayana una lección de vitalismo a la vez que de producción de ilusiones, como ella le cuenta a Esteban: “Durante mucho tiempo [...] yo vivía a la espera de un acontecimiento extraordinario, como si creyera que el mundo estaba en deuda conmigo” (Puértolas, 2012: 96). Se trata de alguien que puso el amor por encima de todo pero que experimentó también el vértigo y la huida: “Cuando he sabido o imaginado que el amor podía estar cerca, siempre, siempre, recalco, he dado un paso hacia él. Era algo que estaba en mi naturaleza. El amor me parecía lo más importante de todo. Lo sentía así. Pero con

Salvador me pasó todo lo contrario. De Salvador huí” (Puértolas, 2012: 97). Salvador fue uno de los pintores con los que trabajó Dayana como modelo. Sobre la pasión desesperada del amor escribe Soledad Puértolas en *La vida oculta*: “A esas personas que no intuyeron la muerte en la conmoción de la entrega amorosa les faltará la vara de medir, su propia vara de medir, y a lo mejor resulta una carencia importante. Y sí, estamos hablando de emociones, no de inteligencia, no de desenvoltura, ingenio o brillantez” (1994: 147).

Mi amor en vano acaba con la voz envolvente y poderosa de Dayana desplegándose primero desde un reproductor: “La voz que llenaba el cuarto era una voz dolorida pero radiante. A mi lado, Dayana empezó también a cantar. Nunca había dejado de cantar. Nunca había dejado lo que le gustaba de verdad” (Puértolas, 2012: 225). Es sintomático también que se trate de una canción grabada en secreto, una canción que irrumpe en el reproductor y en la propia voz de Dayana igual que una verdad mucho tiempo velada pero presente siempre e inseparable del cuerpo. La novela termina así con un claro acento en el rasgo definitorio de una artista, en este caso una cantante. Lo último que nos queda de Dayana antes de cerrar el libro es su voz, el atributo central de *la artista*. Pero también resuena la melancolía provocada por sus inteligentes, lúcidas y perturbadoras reflexiones.

3. CONCLUSIONES

Mediante el examen de dos ejemplos de la novela de *la artista* de dos literaturas distintas se ha querido analizar tanto la representación de *la artista* como la reflexión, presente en ambos libros, sobre el vínculo entre creación, amor, conocimiento, inteligencia y ambición. Una lectura atenta de *Al faro* y *Mi amor en vano* permite a mi juicio desplegar imaginarios afectivos con varias articulaciones compartidas, de las que sobresale la gran complejidad de las protagonistas en términos artísticos y humanos: Lily y Dayana son mujeres dotadas de mucho talento y de una finísima capacidad de percepción emocional, con una vocación decidida y a la vez no exentas de fragilidad y dudas ni con respecto a sus capacidades artísticas ni por lo que concierne al amor. Un atributo definitorio que permite englobar ambos títulos dentro de la novela de *la artista* es que las vivencias y las reflexiones de las protagonistas ligadas al amor, el conocimiento o la percepción están integradas a una clara apuesta artística. Es verdad que dicha apuesta se asume de manera mucho más tenaz por Lily y con más vacilaciones en el caso de Dayana, cuyas palabras lúcidas sugieren tristeza por la pérdida de la ambición y la conciencia del debilitamiento. Sin embargo, tanto el final de *Al faro* como el de *Mi amor en vano* ponen el acento en la representación evidente del talento artístico, la pintura de Lily Briscoe y la rotunda voz de Dayana, y también en la felicidad que puede dar el arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELL, Q. (2004). *Virginia Woolf*, Marta Pessarrodona (trad.). Barcelona: Debolsillo.

- BOURDIEU, P. (1992) *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- CALVO SERRALLER, F. (2013). *La novela del artista: el creador como héroe de la ficción contemporánea*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- CAUGHIE, P. (1991). "‘I must settle into a figure’: The Woman Artist in Virginia Woolf’s Writing". En *Writing the Woman Artist: Essays on Poetics, Politics, and Portraiture*, S. W. Jones (ed.), 371-397. Philadelphia: University of Philadelphia.
- FANG, N. (2018). "Lily Briscoe and her canvas: Kleinian depression in Virginia Woolf’s *To The Lighthouse*". *Emotion, Space and Society* 29, 15-21.
- FRY, R. (2008). *Cézanne: un estudio de su evolución*, P. Lizárraga (trad.). Pamplona: Eunsa.
- GILLESPIE, D. (2010). "Virginia Woolf, Vanesa Bell and Painting". En *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*, M. Humm (ed.), 121-139. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- GORDON, L. (2017). *Virginia Woolf. Vida de una escritora*, J. Zulaika (trad.). Barcelona: Gatopardo.
- GORING, P. (2012). "The shape of *To the Lighthouse*: Lily Briscoe’s painting and the reader’s vision". *Word & Image* 10.3, 222-229.
- GUBAR, S. (1983) "The Birth of the Artist as Heroine: (Re)production, the *Künstlerroman* Tradution, and the Fiction of Katherine Mansfield". En *The Representation of Women in Fiction*, C. Heilbrun & M. R. Higonnet (eds.), 19-51. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- HUI, J. (2013). "Feminism Revealed from Lily’s Picture in *To the Lighthouse*". *Studies in Literature and Language* 7.3, 73-76. Disponible en <http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/view/j.sll.1923156320130703.3924> [29/04/2022].
- HUSSEY, M. (1995). *Virginia Woolf A to Z: A Comprehensive Reference for Students, Teachers and Common Readers to Her Life, Work and Critical Reception*. New York: Facts on File.
- HUSTVEDT, S. (2014). *El mundo deslumbrante*, C. Ceriani (trad.). Barcelona: Anagrama.
- JONES, S., ed. (1991). *Writing the Woman Artist: Essays on Poetics, Politics, and Portraiture*. Philadelphia: University of Philadelphia.
- LESSING, D. (2010). *El cuaderno dorado*, H. Valentí (trad.). Barcelona: Debolsillo.
- MARTÍN GAITE, C. (2001). *Nubosidad variable*. Barcelona: Anagrama.
- NUSSBAUM, M. (1995). "The Window: Knowledge of Other Minds in Virginia Woolf’s *To the Lighthouse*". *New Literary History* 26.4, 731-753. Disponible en línea: http://newliteraryhistory.org/articles/26-4-Martha_Nussbaum.pdf [29/04/2022].
- _____. (2005). *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*, R. Orsi Portalo y J. M. Inarejos Ortiz (trads.). Madrid: Antonio Machado.
- _____. (2015). *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, A. Maira (trad.). Barcelona: Paidós.

- POPIC, L. (2016). *Romans de l'Artiste et Valeurs chez Georges Sand*. PhD Dissertation: University of Toronto. Disponible en línea: https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/73126/1/Popic_Lara_201606_PhD_thesis.pdf [29/04/2022].
- PUÉRTOLAS, S. (1993). *La vida oculta*. Barcelona: Anagrama.
- ____ (2012). *Mi amor en vano*. Barcelona: Anagrama.
- ROMON, E. (2016). “Le rôle du hasard dans l’oeuvre de Soledad Puértolas”. *Séminaire Almoréal “Encuentros / desencuentros”*, S. Contamina, R. Caplán et A. Puech (orgs.), 1-8. Université du Mans. Disponible en línea: https://quaina.univ-angers.fr/IMG/pdf/romon_eugenie_quaina_encuentros-desencuentros.pdf [29/04/2022].
- STEWART, G. (1979). *A New Mythos, The Novel of the Artist as Heroine, 1877-1977*. St. Albans, VT: Eden.
- TOWNSEND, T. (2014). *Memory and Identity in the Narratives of Soledad Puértolas. Constructing the Past and the Self*. Lanham: Lexington Books.
- UHLMANN, A. (2010). “Virginia Woolf and Bloomsbury Aesthetics”. En *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*, M. Humm (ed.), 58-73. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- USANDIZAGA, A. (2018). “Al faro”. En *La literatura admirable. Del Génesis a Lolita*, J. Llovet (dir.), 561-574. Barcelona: Pasado & Presente.
- VANITA, R. (1997). “Bringing Buried Things to Light: Homoerotic Alliances in *To the Lighthouse*”. En *Virginia Woolf: Lesbian Readings*, E. Barrett & P. Kramer (eds.), 165-179. New York: New York University Press.
- WEIL, L. (1997). “Entering a Lesbian Field of Vision: *To the Lighthouse* and *Between the Acts*”. En *Virginia Woolf: Lesbian Readings*, E. Barrett & P. Kramer (eds.), 241-258. New York: New York University Press.
- WETTLAUFER, A. (2011). *Portraits of the Artist as a Young Woman. Painting and the Novel in France and Britain, 1800-1860*. Columbus: Ohio State University Press.
- WILLIAMS, L. (2000). *The Artist as Outsider in the Novels of Toni Morrison and Virginia Woolf*. London: Greenwood Press.
- WOOLF, V. (1977). *To the Lighthouse*. London: Grafton.
- ____ (2010). *Al faro*, J. L. López Muñoz (trad.). Madrid: Alianza.
- ____ (2017). *Un cuarto propio. Tres guineas*, J. L. Borges (trad.). Barcelona: Debolsillo.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 12/02/2022

Fecha de aceptación: 26/05/2022