

**Juliana de Norwich i Virginia Woolf:
entre l'experiència quotidiana i l'experiència sagrada**

Una anàlisi comparativa entre l'estètica mística medieval i la literatura moderna a partir del capítol "La media parda" de *Mimesis* d'Erich Auerbach

Diana Monsó Cadena – NIA: 230449

Directora: Victoria Cirlot Valenzuela

Curs 2022/2023

Facultat d'Humanitats – Universitat Pompeu Fabra

Agraïments

A la Victoria Cirlot, pel seu guiatge i per haver-me desvelat el fascinant món de la mística femenina, en el qual encara em queda molt per recórrer.

Al pare, la mare i la Marta, pel seu suport i ajuda incondicionals.

A l'Alba, la Neus, la Júlia i la Martina, per tots els moments de quotidianitat viscuts juntes mentre jo concebia i escrivia aquestes pàgines: gràcies per tota aquesta estima que també ens hem brindat en els instants més ordinaris, entre fogons, pel·lícules i converses que sempre s'allarguen més del compte. I a la Marta, la Sara, l'Ona, l'Aina, la Ia i la Tània, per tots els aprenentatges i vivències que hem compartit plegades durant aquests quatre anys d'Humanitats. Aquest camí, que encara no s'acaba, ha sigut molt més dolç al vostre costat.

Índex

I. Sinopsi.....	5
II. Introducció: una anàlisi comparativa entre les <i>Revelations of Divine Love</i> de Juliana de Norwich i <i>To the Lighthouse</i> de Virginia Woolf.....	6-9
III. Comparació estilística entre l'experiència visionària de Juliana i l'escriptura modernista de Woolf.....	9-30
III. I. La disrupció de la temporalitat lineal i la representació d'una realitat fluida i circular.....	10-23
III. II. El reflex del món interior en el món exterior: l'imaginari quotidià secular com a finestra al pensament elevat.....	23-30
IV. La relació entre la mística cristiana i la literatura moderna: la configuració d'una estètica on coexisteixen el món sagrat amb el món profà.....	30-42
IV. I. La dialèctica interrelacional entre la Passió de Crist i un quadre inacabat.....	36-42
V. Conclusions: recuperar la transcendència en l'experiència sensible.....	42-45
VI. Bibliografia.....	46-49

“Si acceptem qualsevol buit, ¿quin cop de la fortuna pot impedir que estimem l’univers?

Estem segurs que, passi el que passi, *l’univers és ple.*”

Simone Weil, *La gravetat i la gràcia* (1947)

I. Sinopsi

Quina relació estètica hi ha entre les *Revelations of Divine Love* de Juliana de Norwich, obra mística del segle XIV, i *To the Lighthouse* de Virginia Woolf, novel·la que se situa al cor de l'escriptura modernista? Aquest Treball de Fi de Grau, titulat «Juliana de Norwich i Virginia Woolf: entre l'experiència quotidiana i l'experiència sagrada», construeix una anàlisi comparativa entre fragments d'ambdues autores a partir del capítol "La media parda" d'Erich Auerbach publicat a *Mimesis*, el qual exposa com els recursos literaris característics de la literatura de principis del segle XX (la dilació del temps i l'espai, la multiplicitat de perspectives i la juxtaposició dels discursos) elaboren una estètica que situa el moment quotidià a l'epicentre de tota experiència sensible: en un món cada dia més globalitzat, l'instant ordinari s'ha convertit en allò que tothom comparteix. Paral·lelament, sis segles abans, en les seves setze revelacions, Juliana de Norwich utilitza uns recursos estilístics semblants per il·lustrar l'encarnació, la Passió, la mort i la resurrecció de Crist. Tot i que Woolf no era una autora confessional, la literatura comparada ens permet aproximar-nos al fet literari més enllà de qualsevol limitació històrica o ideològica, i és a través d'aquesta atenció a la mateixa paraula que podem establir ponts i ressonàncies interliteràries entre dues obres que, tot i la seva aparent disparitat, ens aboquen a un mateix univers on l'experiència mística transmuta a l'experiència quotidiana, on el vocabulari es dilata perquè també ho fa la realitat, i on el temps exterior ve dictat, en última instància, pel temps interior.

Paraules clau: *mística femenina, Juliana de Norwich, Virginia Woolf, literatura modernista, literatura comparada, Erich Auerbach, literatura moderna*

II. Introducció: una anàlisi comparativa entre les *Revelations of Divine Love* de Juliana de Norwich i *To the Lighthouse* de Virginia Woolf

Tota experiència viscuda genera un portal entre el món exterior i el món interior de l'individu: el reialme de les accions, els cossos i les imatges es reflecteix, inevitablement, en el de la paraula, la reflexió i l'autoconsciència. Aquest desplegament silenciós, que dissol la frontera entre la persona, la seva pròpia subjectivitat i la realitat física que l'envolta, obre nous espais per a l'escriptura, que es converteix tant en un mitjà per explorar i desvelar l'experiència mística com en una oportunitat per plasmar unes veus que el discurs social dominant de l'època hagués destinat a l'oblit. Juliana de Norwich va ser una de les moltes dones recloses que, dins de la nova espiritualitat promoguda per les beguines al marge de les institucions eclesiàstiques, la qual s'havia anat estenent per Europa des de l'any 1200 sota diferents rostres i místiques de l'amor, va viure un esdeveniment singular en vida que li canviaria per sempre l'existència: en el transcurs d'una malaltia que la va portar fins les portes de la mort, el 13 de maig de 1373, quan només tenia trenta anys i mig, va rebre setze revelacions que suposaren un gir interior en el seu propi esdevenir vital, tot posant en funcionament el mecanisme literari, el relat testimonial que arribaria fins als nostres dies i que l'entronitzaria com a primera escriptora en llengua anglesa. És, per tant, el dolor provocat per la malaltia, un esdeveniment inesperat eminentment corpori, el que transforma el seu interior i el predisposa vers la revelació divina i el desig de Déu. L'experiència visionària de Juliana no va durar més d'un dia, però va necessitar vint anys per comprendre tot el seu cabal: conservem dues versions de les *Revelations of Divine Love*, essent la primera, de breu extensió, la més fidel a l'experiència inicial, on la veu narrativa encara es mostra com una criatura afeblida, mentre que la segona recull totes les reflexions fruit del pas del temps, que sempre ens permet il·luminar i entendre l'experiència passada, i que ens presenten una consciència que està convençuda de la seva agència i sap que el seu deure és transmetre al públic senzill la sublimitat d'allò que li fou mostrat (Cirlot & Garí, 1999)¹.

Com a lectores, l'estil de Juliana ens permet endinsar-nos en les revelacions de manera que les experimentem tal com ho va fer ella; abolint la seva autoritat com a escriptora i, en conseqüència, tota jerarquia entre autora i públic, ens converteix en còmplices i testimonis de les seves visions. Per facilitar aquesta experiència desplega tota una sèrie de mecanismes literaris que, com destaquen investigadores acadèmiques com Robertson (2008, p. 877), comparteixen un fons comú amb l'estètica moderna definida per Erich Auerbach a *Mimesis* a partir del capítol dedicat a *To the Lighthouse* de Virginia Woolf (en comparació amb *À la recherche du temps perdu* de Proust), de manera

¹ Les *Revelations* és l'única obra que Juliana va escriure. El manuscrit més antic que es conserva del text breu va ser copiat al segle XV a partir d'un original de l'any 1413 en el qual s'afirma que l'autora encara vivia. Per la seva banda, el text llarg es conserva en tres manuscrits (un de París –segle XVII–, i dos de Londres –segles XVII i XVIII), en els quals Juliana proporciona alguna revelació més i explicacions teològiques més detallades (Twinch, 2001).

que podem construir un pont entre aquesta novel·la i les *Revelations* de Juliana. Recollint totes aquestes idees, la tesi del present treball consisteix a plantejar els paral·lelismes entre la mística medieval femenina i l'estètica moderna i contemporània a través de l'estudi comparatiu entre les obres de Juliana i Woolf. Aquest exercici no només respon a la voluntat de posar en conjunció dues estètiques literàries que, paradoxalment, tot i produir-se, en aquest cas, al mateix territori, estan separades per segles de distància, sinó també per exemplificar com la dissolució de les fronteres entre èpoques i corrents literaris pot ajudar-nos a il·luminar aspectes generals sobre la creació femenina, la interrelacionalitat de diversos tipus de pensament i l'aproximació de l'individu al món espiritual, tant en el context de la societat medieval com en l'actualitat. Encara que Woolf exposava públicament el seu ateisme, en les seves obres hi ha una redescoberta del sentit del fet sagrat, sempre immers, com qui no vol la cosa, al bell mig de la vida secular. La intuïció d'aquesta inclinació elevada del món físic és reproduïda per la mateixa autora al seu assaig "A Sketch of the Past", on defineix els *moments of being* com aquells instants en què els objectes i els elements naturals es tornen revelables, en què en la memòria captem les «invisible presences» (1978, p. 80) que ens mouen. *To the Lighthouse* destaca, precisament, per una aproximació a la realitat més enllà de la seva forma material, puix que la possibilitat de transcendència del món tangible obre noves vies vers la revelació de caràcter espiritual. Woolf va publicar l'obra l'any 1927, durant el període convuls d'entreguerres, concebant-la com un *Künstlerroman* en el qual el quadre de la Lily es configura com a element central de la novel·la. Estructuralment, es divideix en tres parts que, com la mateixa autora escrigué al primer manuscrit que va entregar, es conceptualitzen com «two blocks joined by a corridor»: la primera part, "The Window", s'encadena a través de la segona, "Time Passes", a la tercera, "The Lighthouse"; aquesta segona part cobreix els anys que van des de la vida domèstica, sexual, estètica, política i filosòfica de la família Ramsay, juntament amb la resta d'hostes, a la casa de vacances que tenen a l'illa de Skye (primera part), fins al seu retorn a l'illa durant l'estiu posterior a la Gran Guerra (tercera part). Situada en un context històric determinat, la casa és una metàfora del declivi social i polític de l'època i de les pèrdues i alteracions de la vida dels individus que habitaren les seves estances.

Tant la descripció de les visions de Juliana com la subjectivitat literària i el monòleg interior tan propis de Woolf denoten l'anhel que la forma estètica influeixi i condicioni el mode de pensament i expressió. Partint de la idea que la realitat no és concebible *a priori*, sinó que es dedueix a partir de la paraula escrita, la metodologia del present treball consisteix en comparar les citacions d'ambdues autores, considerant-les com a objecte d'estudi per si mateixes, ja que és precisament a partir de la seva contraposició que n'extraïem nous coneixements. La primera part consisteix en una comparació estilística entre l'experiència mística reflectida a *Revelations of Divine Love* i

L'escriptura modernista de *To the Lighthouse* a partir de l'anàlisi entre fragments específics d'ambdues obres que il·lustren un mateix recurs literari. Seguint l'anàlisi d'Auerbach al capítol que conclou *Mimesis*, "La media parda" (1950, 493-521), segons el qual el modernisme es basa en l'ús de capes temporals per fixar la realitat, la representació multipersonal de la consciència i la desintegració de la continuïtat dels esdeveniments exteriors, considerarem de quina manera aquests elements també es relacionen amb l'estètica literària de Juliana, que neix del desig d'escriure sobre la revelació. D'acord amb aquest propòsit, aquesta secció del treball també es divideix en dos subapartats: primerament, examinarem com ambdues obres denoten una visió circular, inclusiva i interconnectada de la realitat, produint-se així una disrupció de la temporalitat lineal, ja que és a través del record del passat, recol·lectat des del present en la memòria, que s'engega el mecanisme literari. Posteriorment, explorarem com aquesta realitat és el producte d'una relació evident entre els objectes i les accions del món exterior i les meditacions del món interior del jo-testimoni, en el cas de Juliana, i dels discursos dels personatges, en el cas de Woolf. Aquesta fusió entre el món interior i exterior es fa palesa a través de l'ús de l'imaginari quotidià secular, que en ambdues obres obre les portes al pensament elevat a través de diferents símbols, els quals seran objecte de la nostra anàlisi. Tant en un sentit temàtic com narratiu, com a lectores ens trobem davant la unió entre allò humil i allò epifànic, entre la realitat més vulgar i ordinària i la intuïció d'una força superior de gran bellesa i riquesa expressiva. Aquesta mescla d'estils, que culmina en la prosa de Woolf, és un portal vers la consciència i l'experiència interior dels personatges: els pensaments sublims ja no requereixen grans artificis ni monumentalismes, sinó simplement l'observació atenta, pacient i calmada d'una realitat quotidiana i ordinària, que sempre ha estat col·lectivament viscuda.

La segona part del treball recollirà l'anàlisi comparativa feta anteriorment amb l'objectiu de vincular, en un sentit més general, el pensament místic amb l'estètica moderna i contemporània, posant al centre la importància d'explorar el fet que autores no confessionals despleguin, en efecte, un art místic: com és possible que, tots i els anys que les separen, Juliana i Woolf se servissin d'unes tècniques expressives semblants? De la mateixa manera que comprendre les *Revelations of Divine Love* és copsar com els recursos del llenguatge permeten que la imatge rebuda es converteixi en una reflexió contemplativa molt més àmplia, els *moments of being* a *To the Lighthouse* també propicien l'accés a uns estadis perceptius que exploren els imperis del fet extralingüístic i inexpressable. En un sentit històric, la confrontació de dos textos té com a finalitat la recuperació del passat: hem de superar la sensació inicial d'estranyesa que ens provoca l'alteritat per poder contextualitzar correctament el món, puix és precisament en aquest gir conceptual que comença tota comprensió de la realitat. Tant en l'escriptura de Juliana com en la de Woolf, les divisions entre allò sagrat i profà, religiós i secular i transcendent i immanent (tan comunes en el món d'avui) es dissolen a

favor d'una interpretació interrelacional dels objectes, els individus i els esdeveniments (perspectiva que també trobem en altres corrents no-occidentals): el pensament místic no només pot ser reconegut, per tant, com un mitjà essencial per l'estètica moderna i postmoderna, sinó també com una nova possibilitat d'aproximació a la cultura, la història i la societat. Tota visió supranatural, que també és una experiència estètica, requereix nous procediments literaris que permetin indagar en la seva naturalesa més enllà de la percepció humana del temps i la divinitat. A través d'uns mecanismes narratius que intueixen l'adveniment de la prosa moderna, de la qual Woolf n'és una de les grans representants, Juliana de Norwich i moltes altres beguines es trobaren davant la responsabilitat d'haver de transmetre el missatge de la revelació al món: rendir-se a aquest acte de creació és reconèixer el mateix Déu que neix des de dins, sense cap tipus de mediació, i que continua teixint aquesta maièutica interminable que essencialment rebutja tota frontera entre la cosa creada i la font de creació, entre el temps interior i el temps exterior, entre setze revelacions rebudes l'any 1373 i les impressions sublimes i quotidianes d'un grup ben variat d'individus en una casa familiar a l'illa de Skye, a Escòcia, durant el període d'entreguerres.

III. Comparació estilística entre l'experiència visionària de Juliana i l'escriptura modernista de Woolf

Tot text literari pressuposa una audiència determinada. Des del present, com a testimonis de la nostra època i, en essència, com a éssers que habitem el món, constantment ens trobem davant de situacions que ens impulsen a llegir el passat i a recollir part de la nostra herència cultural. En un acte de compromís vers l'esdevenir històric, aquesta escolta atenta a les representacions literàries d'altres segles il·lumina com la realitat, canviant en formes i signes, sempre ancora l'individu i, en conseqüència, el seu pensament i expressivitat, en un context específic: cap creació no neix del buit, d'un no-res hermètic, sinó que aglutina diverses aproximacions (sempre connotades) a la realitat. Aquesta idea no només és valuosa perquè subratlla la conjunció entre estètica i historicisme, sinó també perquè posa de manifest la importància de la recepció de qualsevol obra, atorgant així al públic, que també es troba en una realitat determinada, el poder d'interpretar-la. Paradoxalment, ser conscients de l'enfocament historicista de tot corrent de pensament ens permet desprendre'ns de fonamentalismes i traçar ponts entre diverses èpoques i autores, diluint tota frontera estilística i comprenent la cultura com un fenomen ampli, que escapa de les definicions tancades i restrictives². Concedint al text literari la seva deguda centralitat, la confrontació inductiva entre dues obres que aparentment no estan connectades sempre obre noves possibilitats de significat: la comparatística

² A Alemanya existeix un corrent historiogràfic, la *Kulturgeschichte*, que al·ludeix a aquesta concepció fluida i interrelacional de la cultura, tot negant la seva caracterització com a disciplina aïllada i especialitzada.

ens permet trobar aquests trets d'identitat que neixen tant de la polaritat com de la similitud. A partir dels mateixos textos, i un cop superada la sensació d'estranyament inicial que ens pot provocar l'alteritat entre Juliana i Woolf, així com de qualsevol dels objectes d'una comparació, podem recuperar el passat, desgranar les coordenades específiques de cada època i generar nous plantejaments, ja que és precisament en aquest exercici, i no en la recerca d'una veritat absoluta, on comença tota aprehensió de la realitat.

III. I. La disrupció de la temporalitat lineal i la representació d'una realitat fluida i circular

Juliana de Norwich era plenament conscient tant de la seva localització com a escriptora medieval com de la del seu públic. En un discurs interessat, a l'inici de les *Revelations* afirma que ella només és una «criatura simple e iletrada» (2002, c. 2)³, i suplica als que la llegiran que no la concebin com a mestra, sinó com a una simple «mujer, ignorante, débil y frágil» (c. 9)⁴ a qui li ha sigut concebuda la revelació, transmesa per Déu, el vertader mestre. Capítols posteriors, Juliana torna a incidir en la seva condició de dona, fet que demostra que pren en consideració el seu gènere (juntament amb tot el que suposa escriure des dels marges socials que encara ara s'atorga a la narrativa femenina): «¿Pero debo pensar que por ser mujer no debería hablaros de la bondad de Dios, cuando vi al mismo tiempo que él que quiere que su bondad se conozca?» (c. 9). Alhora, l'autora no titubeja en adreçar-se directament al públic: en virtut de l'amor que sent pels seus compatriotes cristians, i ja deixant entreveure una prosa holística, tot això «te lo digo a ti, que eres simple» (c. 9), i no als grans savis del moment, els quals se suposa que ja coneixen el missatge de la revelació (aquesta presumpció destil·la, en efecte, certa ironia, que alhora va en consonància amb el seu missatge). En llengua vernacle, un anglès antic, Juliana adopta una posició d'humilitat per dirigir-se a un públic humil. Encara que es tenen pocs detalls sobre la seva vida, se sap que vivia com a anacoreta, reclosa en una cel·la adjunta a l'església de Sant Julià a Norwich, per dedicar-se profundament a assumptes espirituals, i tot i que és possible que els seus escrits només fossin llegits per monges, ella els escriví tenint al cap a un públic molt més ampli (Twinch, 2001). La seva localització geogràfica denota que es trobava al marge entre dos mons: per una banda, vivia dedicada a l'església i el cultiu interior, però per l'altra també mantenia oberta una finestra a la comunitat de creients de l'època, els quals acudien a ella per rebre consell espiritual. A causa de la Reforma protestant, la seva obra escrita no va circular tant com podia esperar-se: reconeixent la

³ Amb l'objectiu de facilitar la lectura, he optat per deixar les cites de les *Revelations of Divine Love* en la traducció a l'espanyol de María Tabuyo (2002, Trotta).

⁴ En efecte, es desconeix si Juliana era o no analfabeta. No hi ha dubte que era una dona culta i formada, però s'ignora si sabia o no llatí, si va aprendre a llegir i a escriure o si la seva obra va ser reproduïda de manera oral.

seva petitesa, la mateixa autora es protegeix davant les lectures poc rigoroses de l'època que podien titllar-la d'heretge.

L'estil senzill de la prosa de Juliana, pròxim al ritme de la llengua parlada, acosta el pensament teològic i discursiu, que en aquell temps era eminentment de domini masculí, al camp femení de la mística i el món vernacle. La seva pròpia autorrepresentació com a autora i la configuració d'una audiència despresa de grans pretensions despleguen, des del principi, una ploma que ens permet participar, com a públic, de l'experiència visionària: no clama autoritat sobre el missatge que transmet, sinó que convida les seves lectores a ser testimonis audaces de les revelacions. Per tant, tothom qui atemporalment la llegeixi passa de ser una mera espectadora a un agent actiu que participa en la creació de significat. Segons aquesta idea, tal com indica Robertson, l'escriptura de Juliana es caracteritza per construir una veu narrativa que s'allunya de qualsevol demagògia i, en conseqüència, presenta les visions a partir de diferents perspectives, fent ús d'un discurs que trenca la temporalitat lineal per tal de convertir en immanent el seu propi contingut (2008, p. 142): el mateix amor de Déu, al qual consagra les seves línies, no té principi ni final, sinó que es produeix «desde toda la eternidad en sus justos designios» (c. 53), de la mateixa manera que ens va crear «a todos nosotros al mismo tiempo» (c. 58). Aquesta representació d'una visió inclusiva sense limitacions es veu reforçada per la fusió del món interior amb el món exterior, que alhora problematitza la relació entre la reflexió més íntima i personal i els esdeveniments materials de l'esfera física. Juliana comença el relat de les *Revelations* explicant que havia suplicat a Déu tres regals: la memòria viva de la Passió de Crist per sentir compassivament sota la seva carn el seu sofriment, una malaltia corporal per experimentar el mateix dolor que li proporcionaria la mort i rebre tres ferides de contrició, les quals assimila a les de Santa Cecília. Als trenta anys, greument malalta, aquests tres desitjos se li aparegueren a l'uníson mentre el sacerdot que li administrava els sagraments li mostrava un crucifix, descrit de manera gairebé fotogràfica: sobtadament, «todo a mi alrededor se oscureció, como si se hubiera hecho la noche, pero una luz caía sobre el crucifijo» (c. 3), de manera que aquest element, que representa la connexió divina entre la realitat material i el regne dels cels, i que metafòricament beu de la concepció dualista entre la llum i la foscor (en la dilació de l'ull en contemplar-lo ja hi ha implícit cert moviment), es desperta, per la gràcia de Déu, tot el mecanisme narratiu al voltant de les visions. Juliana rep les primeres quinze revelacions de les quatre del matí fins passat el migdia, moment en què es desperta i s'adona que el seu sofriment físic continua; llavors, dubta de tot el que li ha sigut revelat en l'enteniment (posteriorment es penedirà de la seva pròpia falta de fe), però a la següent nit rep la sexta revelació, la «conclusión y confirmación de las quince anteriores» (c. 66), a través de la qual confirma que han sigut cap al·lucinació.

En un sentit cristocèntric, bona part de les visions de Juliana, fins i tot aquesta última, s'inicien pel retorn a la imatge del crucifix, que mostra l'aspecte de Crist sofrint a la creu i trasllada, així, el dolor corporal a l'èxtasi espiritual: hi ha, per tant, una circularitat implícita en la mateixa estructura narrativa de les *Revelations* (al capítol cinquanta-dos, per exemple, que pertany a la catorzena revelació, en un mateix paràgraf la veu narrativa retrocedeix fins a la tercera i l'onzena i anticipa la sexta —«como luego diré»), fins al punt que l'autora s'hi refereix com a una única visió experimentada a través de diferents percepcions (Twinch, 2001): des de l'inici, l'amor de la Trinitat li fou mostrat «en la primera visión y en todas las demás» (c. 4). Aquest vaivé s'intensifica al final de l'obra, quan Juliana cita textualment, com en un joc, altres frases que havien aparegut anteriorment: al capítol vuitanta-sis, que tanca el llibre, es recuperen unes paraules que Crist ja havia dit al capítol quaranta-u («yo soy el fundamento de tu súplica»). La veu narrativa torna una vegada i una altra a les revelacions, a l'univers obert i infinit de l'amor diví, aprofundint en les seves pròpies paraules i reflexions i elaborant una arquitectura visionària il·limitada, inesgotable, eternament dependent de la voluntat de qui s'hi endinsa: com afirma al final de l'obra, «este libro [...] no está concluido» (c. 86), ni mai ho estarà, ja que Déu ens estima «desde antes del principio» (c. 85), i això no pot expressar-se ni linealment ni cronològicament. A través d'un enfocament semblant, segles més tard Virginia Woolf escriuria, en l'assaig “Modern Fiction”, que la realitat és el resultat de totes les mirades que en ella s'hi aboquen, de manera que no podem aproximar-nos al fet literari esperant que sigui com una sèrie de fanals ordenats simètricament, sinó que la literatura, com la vida, «is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end» (1948, p. 189). Aquest alè vital, assimilable al crucifix que desperta totes les visions en Juliana, travessa tota experiència humana, impossibilitant tant una aproximació objectiva a la realitat com una concreció dels límits que inicien i finalitzen qualsevol dels intents estètics de representar-la.

Centrant-se en *To the Lighthouse*, Auerbach descriu a “La media parda” tots els mecanismes que Woolf utilitza per configurar un estil modernista, els quals entren en contacte amb les *Revelations* en basar-se en una representació multipersonal de la consciència (com en Juliana, la veu narrativa no clama la seva autoritat), la desintegració de la continuïtat dels esdeveniments exteriors i l'ús estratificat del temps narratiu; de manera semblant a les visions de l'anacoreta, l'audiència pren un paper important en tant que l'escriptora es presenta «como si la verdad de sus personajes no le fuera mejor conocida que a ellos mismos o al lector» (p. 504). Auerbach contraposa aquest mecanisme de Woolf amb el realisme impersonal d'autors com Flaubert, que sí que coneix la realitat última objectiva de la senyora Bovary, mancada de qualsevol mena de profunditat, i que utilitza, sense exterioritzar cap opinió, per donar «madurez al material que ella le ofrece» (1950, p. 457).

Paral·lelament a les poques hores (fragmentades) que cobreixen les visions de Juliana, la primera i la tercera secció de *To the Lighthouse* només abasteixen un dia cadascuna, mentre que la part central transcorre en deu anys, però en aquest cas els protagonistes no són els Ramsay i els seus hostes, sinó els objectes inanimats de la casa (i la pols que en ells s'acumula) mentre transcorre el temps històric. Així, l'estructura formal de la novel·la de Woolf, descrita per Rogers com a fragmentada i fracturada, en la qual «los absolutos son descartados a favor del relativismo y las preguntas irresueltas» (2008, p. 881), s'ajusta a la temporalitat no lineal que també trobem en llegir a Juliana i que Auerbach percep com un estat en què la consciència no està lligada «al presente del episodio externo» (p. 510). Aquesta idea s'oposa, alhora, al model bàsic de la tradició del *Bildungsroman* masculí, segons el qual el fet que es narra ha d'avançar al mateix ritme que la novel·la en si⁵. Ni a les *Revelations* ni a *To the Lighthouse* hi ha una evolució marcada dels esdeveniments i els personatges: al contrari, hi ha una suspensió de l'acció a favor de la llibertat de consciència de la veu narrativa. De la mateixa manera que la novel·la de Woolf comença i acaba, fent ús d'una estructura circular, en una expedició cap al far, Juliana torna a la seva malaltia tant a l'inici com al final de les visions: en un exercici de memòria, pel mig han transcorregut vint anys que li han permès arribar a una narrativa fluida, resignificada, a moments breu i a moments expansiva, a través de la qual aconsegueix transportar una experiència no-racional al reialme del llenguatge (Riddy, 1993). Com conceptualitza Windeatt, el distintiu creatiu més gran de les *Revelations* no és allò que l'autora veu, sinó com ho conceptualitza, ja que la comprensió mística de les visions es troba en la manera que, a través del llenguatge, assoleix que «an inspiration received and initially represented in picture-like form» evolucioni a un estatus contemplatiu i reflexiu que amplii els límits del seu mateix significat (1980, p. 67): el crucifix, per exemple, representa el model del traspàs d'una imatge a la sintaxi, d'una visió al coneixement, i il·lustra com tota revelació, al final, neix d'una vívida percepció visual.

Els deu anys que transcorren a la segona part de *To the Lighthouse*, “Time Passes”, i els vint que Juliana va necessitar per recol·lectar el significat de les seves visions són indispensables per a la creació d'una estètica determinada que posa en conjunció a ambdues autores⁶. Aquesta estètica és definida per Auerbach a través del capítol cinc de la primera part de l'obra de Woolf, moment en què la senyora Ramsay està teixint un mitjó per donar al fill del faroner, però és evident al llarg de tota la novel·la; com a altres episodis representatius, també prendrem com a models per la comparació el capítol disset de la primera part, on es narra el sopar entre tots els hostes de la casa

⁵ Com indica Windeatt, si llegim a Juliana linealment ens adonarem que hi ha capítols en els quals l'autora anticipa cronològicament alguna revelació (per exemple, la vuitena visió ja apareix al capítol deu), de manera que romp amb les expectatives del públic (que pressuposa un ordre cronològic narratiu) i posa de manifest tant el seu trencament amb la tradició com l'actitud vers l'audiència que la llegirà (1980, p. 63).

⁶ Alhora, el transcurs del temps històric també és primordial en les dues, ja que les ancora en una gamma d'experiències temporals que l'audiència pot identificar (localitzacions, esdeveniments, etc.), tot dissolent les fronteres entre elles i el públic (Ricoeur, 2004).

de Skye, i el final de l'obra, quan la Lily per fi acaba el quadre que va començar deu anys abans. Tant Juliana com Woolf manipulen el temps de manera que es deixa entreveure, com defineix Auerbach, «la simbólica sempiternidad de los acontecimientos fijados en la conciencia recordadora» (p. 512): a les *Revelations* això ocorre quan Juliana ens mostra una visió des de diferents punts de vista, mentre que en *To the Lighthouse* es produeix a través d'una narrativa multipersonal que presenta la fusió de les diferents consciències, de manera que no només es posa de manifest l'existència d'un temps interior aliè al temps exterior, ja que alguns elements «necesitan más tiempo para ser relatados de lo que todo el asunto ha debido de durar» (p. 498), sinó també l'eixamplament de la realitat producte de la mescla d'estils i de la coexistència dels diferents plans mentals dels personatges⁷; alhora, és precisament aquesta manca de compenetració en la relació que els diversos protagonistes estableixen amb les diferents marques temporals el que ens permet parlar, segons Ricoeur, d'una «experiencia temporal de ficción» (2004, p. 542) en les obres de Woolf. Com en Juliana, aquesta multiplicat de perspectives genera el desplaçament de l'autoritat del jo-narrador a favor l'audiència, a qui la narració obre tot un univers a interpretar.

Tant la dilació de la temporalitat com el joc entre diversos punts de vista es reflecteixen en l'escena de la senyora Ramsay teixint el mitjó pel fill del faroner, tasca que duu a terme tot i que el seu marit li hagi dit a en James que demà no farà bon temps per anar al far. El cinquè capítol comença amb la mare consolant el seu fill, però el discurs interior immediatament s'interromp quan veu passar al William Bankes i la Lily Briscoe pel seu davant, com si fossin un quadre; torna momentàniament a la realitat, assegurant al James que (evidentment) aniran al far qualsevol altre dia (promesa que no es complirà fins al cap de molts anys), però ràpidament la consciència de la senyora Ramsay retorna a l'escena que acaba de presenciar, que la duu a reflexionar sobre l'atractiu dels ulls allargats de la Lily⁸. Tanmateix, aquesta frase és suspesa una altra vegada en el pensament, ja que l'Helena decideix provar el mitjó al seu fill. De sobte, però, somriu, perquè «an admirable idea had flashed upon her this very second» (2018, p. 25): en William i la Lily farien un bon matrimoni. Aquesta idea, però, no dura massa al seu cap, ja que el James no para de moure's i, com a marcador de realitat, li recorda que està allà, mesurant-li la cama (Auerbach encerta en recalcar el «amor celoso» –p. 499– del nen vers la mare, ja que seguint el patró edípic aquest enveja tant el seu

⁷ De manera general, *Mimesis* és una obra historicista que explora, a través de la comparació de diversos fragments literaris, el pas de la separació d'estils, norma retòrica fonamental de tota expressió escrita de l'Antiguitat clàssica (fet que, segons Auerbach, retrata una visió estreta de la realitat), a la mescla d'estils, característica de la literatura judeocristiana en tant que el món diví s'introdueix a les classes baixes (es consumeix el signe, la figura), amplificant així la representació de la realitat.

⁸ Aquesta afirmació resol el dubte que assetja a la senyora Ramsay dos capítols abans, quan havia suposat que la Lily, «with her little Chinese eyes and her puckered-up face», mai no es casaria (p. 16). La interconnexió temàtica entre els diferents capítols de l'obra s'assimila a la dilació d'una mateixa visió de les *Revelations* al llarg de múltiples seccions, com ja hem vist.

pare com el fill del faroner). La grandesa de l'estil literari de Woolf es troba en el fet que, fins al moment, no hem llegit més de quinze línies i la consciència de la protagonista ja s'ha esvaït tres vegades a *altres realitats* indiferents a la que té davant dels ulls: tots aquests circumloquis són, en última instància, un reflex de les noves possibilitats interpretatives de la realitat que s'obren a partir del subjectivisme literari i el monòleg interior. A continuació, la senyora Ramsay aixeca la mirada i comença un llarg parèntesis en què medita al voltant dels beneficis i els inconvenients de la casa, els llibres que li han dedicat (com a demostració de l'admiració que tothom sent per ella) i les aventures dels seus fills. La veu narrativa, per no abandonar el lector, ens recorda la seva situació *actual* («as she held the stocking against Jame's leg» –p. 26), però tot seguit torna a endinsar-se en el seu pensament, que ara repassa el desordre de l'habitació en la qual es troba i cavil·la sobre les portes obertes (cosa que li molesta especialment); aquestes portes, que sembla que han entrat al discurs *casualment*, obren altres possibilitats: ara la digressió se centra en la Maria, la serventa suïssa que remembra melangiosament les muntanyes de la seva terra natal, on hi ha deixat el seu pare morint-se de càncer de gola (fins i tot s'atreveix a comparar el seu cos amb les ales d'un ocell després del vol). Aquest moment sublim, d'extrema sensibilitat, és trencat per la mateixa senyora Ramsay, que emmudeix presa d'una irritació que aboca a l'exterior, de manera que podem establir un pont entre la subjectivitat del personatge i el seu comportament fisiològic. Davant el record de la cruesa de la història de la serventa (la qual ha guardat durant tot aquest temps en la memòria), l'Helena no pot evitar dir-li al James, aliè a tot l'univers que s'està desenvolupant al pensament de la seva mare: «Stand still» (p. 27). Malauradament, el mitjó li queda curt: l'acció de mesurar la cama, que no hauria d'haver durat, si la veu narrativa busqués una compenetració exacta entre el temps interior i el temps exterior, més de dues línies, irònicament ha dut al públic fins a Suïssa. Aquesta és la primera gran digressió del fragment escollit per Auerbach, la qual, com analitzarem detingudament a continuació, se serveix d'uns mateixos mecanismes literaris que les revelacions de Juliana.

La segona gran digressió en temps i espais ocorre a continuació. El paràgraf comença amb un «never did anybody look so sad» (p. 27) especialment enigmàtic, ja que com a lectores ens preguntem qui se suposa que està parlant ara. Auerbach, que també explora aquesta qüestió, afirma que hem de suposar que és una manifestació directa de l'autora, encara que no conegui als seus personatges (tan sols els veu des de fora); en la reflexió de les línies següents, sembla que parlin «espíritus entre cielo y tierra» (p. 500), assimilables als «certain airs, detached from the body of the wind» (p. 122) que irrompan a la casa com a minúsculs éssers vivents durant la segona part de la novel·la. A tall d'anticipació, i posant en un primer pla l'estructura circular de l'obra, fa la sensació que aquest capítol presenta petites píndoles que revelen el que ocorrerà en el futur: la mansió

s'omplirà de pols, els mobles envelliran, ja no seran els nens, sinó l'aire, qui correrà entre les portes obertes. Corren, també, rumors; la gent pensa que la senyora Ramsay va poder tenir algun amant, la gent diu i, de vegades, es pregunta, què amaga aquest personatge i el seu aparent silenci (la gent, però, és tan subtil i esmunyedissa com l'aire). Després d'haver-nos endinsat en els pensaments indefinits d'aquesta gent, ens introduïm en la consciència del senyor Bankes un dia que estava mantenint una conversa per telèfon amb l'Helena –tot això, recordem, mentre ella acaba de mesurar el mitjó al James. Bankes podria ser la gent, puix l'admira i l'observa, intenta llegir-la, aprecia la seva terrible bellesa; pensa en el seu caràcter mentre observa, a través de la finestra, abans de marxar fins a Euston, on agafarà el tren de les 10.30, les obres que estan realitzant a l'hotel de davant la seva casa (entra en escena, per tant, un tercer escenari, i metaliteràriament sembla que la veu narrativa ens referencii tant al títol del capítol, “The Window”, com a la concepció metafòrica de l'obra literària com una obra arquitectònica, també, en construcció), i arriba a la conclusió que, de la mateixa manera que els maons construeixen l'hotel, allò que fa bonica a la senyora Ramsay és la conjunció de tots els seus atributs. El fragment acaba amb un últim marcador temporal, que *actualitza* la realitat i marca, també, el final de les evocacions de l'Helena: «Let's find another picture to cut out» (p. 28), li diu al seu fill, connectant-nos amb el principi de la novel·la, com si res (o poc) hagués succeït, com si no s'hagués mogut del menjador. Per al James, el petó que li dona la mare al final de la secció és el gest més natural del món.

L'estructura general del capítol, per tant, es divideix en vuit escenaris diferents, sense haver-hi transició entre ells: la cambra on es troben el James i la senyora Ramsay, el passeig de la Lily i en Bankes, la casa com a entitat viva, les muntanyes de Suïssa de la serventa, l'espai terrenal però no circumscrit on la gent parla, l'estança del senyor Bankes, l'estació d'Euston i les obres de l'hotel. Com indica Ricoeur, aquesta aliança entre el present narrat i el passat recordat enforteix la densitat psicològica dels personatges, sense conferir-los-hi, alhora, una entitat estable, de manera que «la alternancia entre la acción y el recuerdo se convierte así en una alternancia entre lo superficial y lo profundo» (2004, p. 539). En aquest fragment, l'element que vertebrava la narració, a través de les diferents consciències, és el mitjó que l'Helena teixeix. Davant d'aquesta escena (o *aquestes escenes*), Auerbach es pregunta com estilísticament Woolf problematitza la representació d'una realitat inexpressable en un pla objectiu. La primera peculiaritat que destaca és que tot el que es narra és un reflex de la consciència dels personatges: ens trobem, per tant, davant l'absència d'una autora enfront de la realitat narrada. Woolf és com *qualsevol altra lectora*, essent la seva posició en el fragment com la de «cualquier personaje de la novela que hubiera visto a Mrs. Ramsay» (p. 503). La carència d'un punt de vista exterior a la novel·la es manté al llarg de tota l'obra; com la mateixa senyora Ramsay explicarà, més endavant, al capítol onze, quan recull les imatges retallades per James i

continua teixint el mitjà, és precisament aquesta manca d'un discurs que prima per sobre d'un altre el que confereix dignitat a la vida, ja que obre noves possibilitats: davant l'absència d'una realitat exterior objectiva, «the range of experience seemed limitless» (p. 59). Auerbach destaca que aquest procediment estilístic que busca reproduir els continguts de la consciència dels personatges, comunament anomenat “discurs viscut” o “monòleg interior”, s'assoleix també a través de l'exploració del to i la il·lució del contingut per part de l'autora, que ha de fingir que la veritat dels personatges no li és més coneguda que a les lectores⁹. Aquest mecanisme narratiu s'emmotlla a la tendència a la subjectivitat que apareix a finals del segle XIX, de la qual Huysmans n'és un representant; això no obstant, la gran novetat de Woolf radica en la superació d'aquest subjectivisme unipersonal, sobretot dut a terme per la tradició literària masculina: en l'autora, la realitat es maximitza en projectar-hi diferents subjectes, sovint alternants. Cada personatge de *To the Lighthouse* planteja un enigma: davant la impossibilitat d'aprehendre una realitat objectiva, el text s'ajusta a les seves consciències perquè almenys puguem intuir la seva veritat personal. La multiplicitat de subjectes és, així, una reverberació metaliterària: la casa, emblema temporal de la novel·la, vivificada i sensible al pas del temps com qualsevol altre individu, està plena de portes i finestres que s'obren i es tanquen ininterrompudament, en un moviment homòleg a les interrupcions i els giris de consciència de la narració¹⁰. Aquesta fragmentació de la realitat és la que alhora li concedeix, precisament, una certa unitat, perquè la pluralitat de perspectives pressuposa la interrelacionalitat entre la interiorització de l'experiència viscuda i el món natural i material que tot ésser humà comparteix amb la resta. Tan sols en la comprensió de la liquiditat de l'experiència vital és possible fer les paus amb tot allò que el pas del temps deixa enrere.

A diferència de Woolf, Juliana sí que se situa a si mateixa en el si de la narració de les visions, posició inevitable en tant que pren el paper d'autora-testimoni en transmetre a una audiència la seva pròpia vivència. En les *Revelations*, anticipant la multiplicitat de perspectives de la literatura modernista de Woolf, els temes es van entrelaçant (de la mateixa manera que també s'entrellaça la realitat, aquest esdeveniment còsmic que inclou tant la creació com l'encarnació, la Passió, la mort i la resurrecció), i capítol rere capítol, la visió és analitzada des de diferents angles: en paraules de Windeatt, «the narrative of the original one day's visionary experience is held in fractured form within what is now the real continuum of the meditations on the visions» (1980, p. 60)¹¹. Com a *To*

⁹ Aquesta actitud enfront del fet literari s'oposa a la que adopten autors com Goethe, Dickens o Zola, que sí que ens presenten amb una seguretat objectiva als seus personatges, saben tot el que han de saber d'ells: la subjectivitat de la consciència no s'abandona al vaivé de les impressions, com sí que ocorre en Woolf.

¹⁰ «Every door was left open; the hall door was open; it sounded as if the bedroom doors were open; and certainly the window on the landing was open» (p. 26).

¹¹ La mateixa autora incideix en el fet que aquesta juxtaposició entre narrativa, meditació, esdeveniment i interpretació és pròpia de la tradició mística en tant que les beguines escriuen a partir de la revelació, la il·luminació, que han de recollir en la memòria per tal de traspasar-la a la seva mateixa percepció (1980, p. 56).

the Lighthouse, les lectores ens trobem davant l'absència d'un pla de realitat objectiva: la cosa en si no existeix, tan sols el llenguatge que, a través de la mirada humana, sempre subjectivada, li confereix significat. La novena revelació de Juliana, per exemple, en la qual li és mostrat el delit de la santíssima Trinitat en la cruel Passió de Crist, en la seva dolorosa mort, se li apareix a partir de cinc representacions diferents: un cap sagnant, la decoloració del rostre, el vessament de la sang a causa de la flagel·lació, el profund ressecament i l'alegria i la felicitat de la Passió (c. 23). Ens trobem, per tant, davant de cinc aproximacions diferents d'un mateix tema, fet que col·labora a desplegar una representació de la visió en un dinamisme sense límits: aquesta pluralitat augmenta la riquesa de l'experiència de Juliana, que utilitza tots els mitjans al seu abast per desvelar el missatge que li fou transmès. La liquiditat del temps, que ja hem observat en Woolf, també es fa present en aquesta revelació: tot i que s'inicia al capítol vint-i-u, no és fins al capítol vint-i-dos que ens són narrades les dues primeres maneres de contemplar la Passió, mentre que les últimes tres no apareixen fins al capítol vint-i-tres. Robertson comprèn aquesta dilació narrativa com un atribut específicament associat amb la feminitat, que trenca amb l'ordre temporal amb l'objectiu de poder incloure més perspectives i, en conseqüència, generar una estètica més inclusiva (2008, p. 143). Per organitzar totes les digressions al voltant de cada revelació i, també, a instància general, al voltant de l'objecte que genera les visions, el crucifix, Juliana utilitza diferents marcadors temporals al llarg de tota l'obra: la novena revelació, per exemple, es produeix sobtadament quan l'autora especifica que estava «mirando el crucifijo» (c. 21). Aquests marcadors tenen la mateixa funció que els que a *To the Lighthouse* ubiquen a la senyora Ramsay a la seva realitat *actual* mentre pren les mesures del mitjó: davant la profusió de discursos, interpretacions i divagacions el text ha de comptar, inevitablement, amb referències que facilitin a l'audiència el seguiment de l'episodi¹².

Com a característica de la prosa modernista, Auerbach insisteix en el «despliegue de la imagen en las profundidades de la conciencia» (p. 509), que té com a objectiu la captació d'una realitat més real i peculiar. El flux de consciència possibilita que la fluència d'idees del discurs interior es desancori de qualsevol ordre temporal o espacial, propiciant així la lliure expressió de la subjectivitat dels personatges, que poden arribar a viure-ho tot en tot moment, ja que la seva realitat és sempre connotada. La multiplicitat de perspectives, tant en Juliana com en Woolf, no desemboca en una absència de temps, sinó en un ara continu, dinàmic, fins i tot repetitiu, que reconeix tots els diferents plans que coexisteixen en la realitat: com observa Auerbach, la representació pluripersonal de la consciència no pot desentendre's de «la manera de manejar el tiempo» (p. 505). En referència a aquest mecanisme, Maisonneuve defineix les *Revelations* com un llibre sobre l'infinit, en el qual la

¹² Fins i tot el monòleg interior del senyor Bankes compta amb marcadors temporals: mentre reflexiona sobre l'harmonia del rostre de la senyora Ramsay, a qui té a l'altre costat del telèfon, s'adona que els obrers «en aquell moment pujaven rajoles per un tauló» (p. 47).

interconnexió entre imatge, ritme i percepció força a tota lectora a allunyar-se del camí de la intel·ligència discursiva per endinsar-se en el de la intel·ligència intuïtiva, que advoca per una percepció del temps en eterna creació: la mirada, que es mou tant entre el passat com el futur, anul·lant qualsevol concepció lineal del temps, entra en un «eternal present and contemplates visions of eternity on a voyage of infinity» (1980, p. 91). Paral·lelament, Woolf també actualitza constantment el temps, anul·lant l'ordre cronològic entre present, passat i futur: en l'escena del mitjà confrontem, sense allunyar-nos d'aquest present *infinit*, tant una possible escena futura (el casament entre la Lily i el senyor Bankes) com diverses escenes passades (la conversa amb la serventa suïssa, el mateix passat de la senyora Ramsay, el diàleg amb en Bankes). Aquesta simultaneïtat de tota experiència també es produeix en Juliana: al capítol cinquanta-dos, en el qual desenvolupa la paràbola del senyor i el servidor com a exemple d'amor radical que contradiu la concepció dualista de la realitat, mostra com l'aprenentatge, la comprensió i la revelació es produeixen a l'uníson. Com ella mateixa escriu, li fou revelada la unió infrangible entre «el comienzo de la enseñanza [...], la instrucción interior [...], toda revelación, de principio a fin, que Dios nuestro Señor, en su bondad, libremente y con frecuencia, trae ante los ojos de mi entendimiento» (c. 51). Aquesta visió, que posa de manifest un present sempre continu, reforça la immanència de Crist, el rebuig a l'autoritat del jo que escriu (a favor d'una certa comunitat) i la construcció d'una revelació que sempre està en moviment, en un flux interminable; l'autora no comprèn el seu valor fins «pasados veinte años menos tres meses», moment en què s'adona que el vertader missatge de la visió que li fou mostrada és que el servidor és Adam, el qual representa tant a tota la humanitat com a la humanitat de Crist, i que se'ns mostra en el seu doble vessant: exteriorment, és un obrer disposat a treballar, mentre que interiorment «se percibía en él un fondo de amor, el amor que sentía por el señor, que era igual al amor que el señor sentía por él». Estilísticament, ambdues autores pretenen, així, dissoldre tant les fronteres del temps com de tota percepció, operació que només pot dur-se a terme a través de la ficció, que permet el divorci entre la temporalitat *pública* i les diferents visions del món. Aquesta juxtaposició de l'experiència de la temporalitat dona sentit, en última instància, a les dues obres, ja que ordena i distribueix tota visió i discurs: la tècnica narrativa dispersa tant tot un seguit de perspectives en el temps com tot un seguit de records i vivències en els personatges.

La configuració d'una narració que depèn de múltiples projeccions respon a una concepció holística i connotada de la representació de tota realitat o visió. Com metaliteràriament prefigura el senyor Bankes reflexionant sobre la bellesa de la senyora Ramsay, tot detall, fins i tot el més tremolós, s'ha d'integrar en el «conjunt» (p. 47) de la vida: és, precisament, la suma de totes aquestes minuciositats, de tots els punts de vista, allò que acaba conformant la mateixa obra. Aquest

universalisme també es troba present en el testimoni de Juliana: no hi ha ira en l'amor de Déu, Crist actua en solidaritat amb tota la humanitat, el pecat és permès perquè condueix a una millora, l'ànima de qui creu serà salvada de tot judici i tribunal fins a l'eternitat (Harries, 1985). A més, com analitza Windeatt, és significatiu que, a la primera versió de les *Revelations*, Juliana s'adreça a la seva audiència a través de la tercera persona ('each soul contemplative'), mentre que a la segona versió, escrita al cap dels anys, moltes d'aquestes referències són substituïdes per un *our soul*, diluint tant la distància entre autora i lectora com involucrant-se i eixamplant l'universalisme de les visions i, en conseqüència, de l'existència, puix que encara que fossin rebudes en solitud, la beguina hi acaba veient la seva aplicació col·lectiva, sent conscient de la necessitat del canvi perquè el seu missatge arribi a un públic més extens (1977, p. 7). El conjunt al qual aspiren a arribar ambdues autores només es troba, com indica Robertson, «from the perspective of the collective» (2008, p. 145): a partir de la col·lectivitat, formada per mirades parcials vers la veritat, podem representar un *nosaltres* universal, que en Juliana es tradueix en la seva pròpia dissolució en la mediació entre Déu i tota lectora de les *Revelations*¹³ («gracias al misericordioso consuelo de nuestro Señor [...] vi que él se refería al hombre en general, es decir, a cada ser humano» –c. 79), i en Woolf es materialitza a través de la profusió hiperbòlica d'espais, temps i consciències. Gràficament, el capítol tretze de *To the Lighthouse* ens il·lustra, de manera gairebé fotogràfica i documental, a través del sopar entre els diferents hostes que estuegen a l'illa de Skye amb els Ramsay, com una mateixa realitat és habitada per diferents subjectivitats: corporalment, els personatges estan situats al voltant d'una taula, acomplint una activitat totalment quotidiana, que no desperta sospita, però mentalment viatgen, sense interposicions, al llarg de tota la seva vida, tant al passat com al futur, i projecten en el present tant el quadre que pinten com la noia a qui estimen com l'absurditat de la seva existència. Com exposa Auerbach, en Woolf ens trobem davant la intencionalitat d'aproximar-nos a la realitat a través de les «impressions subjetivas de diversas personas» (p. 505), essent el discurs indirecte la principal via per arribar a aquesta multiplicitat de discursos¹⁴. Entre les olors i els sabors dels plats s'escolen, també, totes les nimietats i grandeses de la vida humana, tots els seus secrets i totes les seves obvietats, la confrontació entre l'actitud masculina i l'actitud femenina, tots els fragments que conformen a l'individu i que aquest projecta a l'exterior, configurant una síntesi eterna entre percepció i pensament. La senyora Ramsay, mentre reparteix el *daube*, s'adona d'aquesta eternitat palpable en l'ambient, d'aquesta infinitud temporal que neix del mateix desordre: les vides

¹³ Aquesta dissolució emfatitza la unió apofàtica amb Crist. Com la mateixa Juliana subratlla a la primera de les revelacions, ella no és més que una serventa que facilita la comunicació directa entre Déu i tot individu: «no hagáis caso de esta desgraciada a quien se le mostró, sino que con fuerza, sabiduría y humildad lo contempléis en Dios, que en su cortesía, en su amor [...] quiso manifestarlo a todos» (c. 8).

¹⁴ Segons Miller, Woolf mateixa explica, en els seus diaris, que el discurs indirecte és un mitjà per crear un «tunneling process» que permeti la connexió entre les diferents ànimes dels personatges, els quals han d'acabar movent-se al mateix «rhythm» (1911, p. 159).

s'entrellacen formant quelcom d'immutable, realitzant un moviment interrelacional que, en la majoria dels casos, va a càrrec d'ella mateixa¹⁵, la qual, segons Kearney, «is somehow porously interconnected with the scattered souls of those around her» (2011, p. 119)¹⁶. En aquest sopar aparentment ordinari, que es desenvolupa com un «quasi-eucharistic ritual» (p. 120), la messiànica Helena és qui s'encarrega de suavitzar les enemistats entre els diferents hostes, fins al punt que tothom sembla unit en una «eucharistic communion». Ella és qui sent com «there is a coherence in things, a stability; something, she meant, is immune from change», i per fi aquell vespre percep aquesta sensació de calma i pau que es desprèn dels moments que fan que «the thing [...] remains for ever after» (p. 99). Per tant, la representació d'una realitat compartida, viscuda col·lectivament, estetitzada a partir de mecanismes literaris com la dissolució temporal i de subjectes pensants, és una via a la contemplació, a la claredat d'esperit i, fins i tot, a l'experiència mística, a la revelabilitat de la vida, que només s'esdevé quan distanciem la mirada del nostre “jo” i copsem aquesta circularitat que ens agrupa comunitàriament al voltant d'una taula i que fa que vint anys després encara recordem que el nostre pare, quan érem petits, va preveure que el viatge al far no es produiria i que, en conseqüència, quedaria pendent («‘It will rain,’ he remembered his father saying» –p. 179).

En Juliana, la importància de crear un tot complet es fa evident en la tretzena visió, la que més impacte ha tingut en el camp literari al llarg dels segles, quan l'anacoreta es desconsola preguntant-se com és possible que la bondat de Déu hagi permès el pecat; Crist li respon, però, que «el pecado es necesario, pero todo acabará bien, todo acabará bien, y sea lo que sea, acabará bien» (c. 27), doncs la seva Passió ha de ser el nostre alleujament (l'autora mai no parla des del singular, sinó des d'un plural que engloba a tota la humanitat)¹⁷. L'estil modernista de les *Revelations*, que inclou l'estratificació del temps, la supressió del jo que narra i la fi d'una teleologia lineal, és generat per la voluntat que l'audiència pugui rebre, sense mediació, tal com li ocorregué a Juliana, les setze visions. La comprensió de la realitat i, en conseqüència, la seva representació, irremeiablement passa pel reconeixement de la interconnexió entre els diferents elements que la conformen. Al capítol onze, Juliana veu «a Dios en un punto»¹⁸, un punt que està «presente en

¹⁵ Com ja hem analitzat, ella també és la que s'imagina la unió entre la Lily i el senyor Bankes, la que es preocupa de què tots els comensals quedin satisfets a taula, la que teixeix el mitjó que, paradoxalment, anys després tornarà a reunir als hostes a l'illa de Skye.

¹⁶ Fins i tot al final de la novel·la, la Lily es continuarà referint a la senyora Ramsay com al personatge que tenia la capacitat per unir a tota la resta, conceptualitzant així una realitat inevitablement compartida: «se la va imaginar, aleshores, al fons de tot del passadís dels anys, dient [...]: “caseu-vos”» (p. 253).

¹⁷ Interliteràriament, T. S. Eliot escriurà, en *Little Gidding*, l'últim dels seus *Cuatro Cuartetos* (1978):

Estado de simplicidad completa / (que cuesta nada menos que todo) / y todo acabará bien, y / cualquier cosa, sea cual sea, acabará bien / cuando las lenguas de llama se entrelacen / en el nudo de fuego coronado / y el fuego y la rosa sean uno.

¹⁸ En efecte, Juliana beu d'una llarga tradició simbòlica que relaciona el punt amb la divinitat, la qual va des de Climent d'Alexandria fins a T. S. Eliot. En aquesta línia, E. Cirlot defineix el punt com a «unidad, origen, centro. Principio de la manifestación y de la emanación» (1992, p. 377). Recollint tota aquesta herència, Jorge Luis Borges escriurà, a “El

todas las cosas»: l'universalisme de les seves visions s'expressa a través de la presència divina en tot allò existent, fins i tot en els éssers humans, doncs una vegada acceptem que Jesús va ser, també, un home, no podem menysprear la dignitat i el valor de la humanitat, ja que el rostre de Déu és ahora el rostre d'un Crist compassiu (Jantzen, 1987)¹⁹. La imatge del punt, símbol per excel·lència de les *Revelations*, representa la concepció temporal de les visions, on tota existència és una mateixa entitat, car en ell convergeixen tots els elements de la realitat: en paraules de Maisonneuve, inclou a tothom «in his nothingness and his infinity; the created in its minuteness and immensity» (1980, p. 93).

Situant a Déu fora del temps, Juliana comprèn que des de l'inici tot individu ja es troba immers en ell, formant així part de la seva naturalesa i participant tant del poder com de la saviesa, l'amor i la bellesa de la Trinitat: com explica Swanson, «no longer do we say [...] that God the Son assumed *our* humanity, but rather that at our creation we came to participate in Christ's humanity» (1985, p. 79). Aquest gir en la concepció teològica de Déu, que va més enllà de la performativitat eclesiàstica i la lectura tradicional de la creació i la Passió de Crist, també es manifesta en el capítol cinquanta-nou, on Juliana afirma que «Dios es verdaderamente nuestra madre», tot integrant la idea de la maternitat en la realitat trinitària i desdibuixant les fronteres (altra vegada) entre l'univers femení i masculí, així com de qualsevol essència a ells associada²⁰. Jesús és la nostra mare perquè, en una operació de gràcia infinita de la part superior vers la part inferior, d'ell naixem i en ell renaixem, i tota naturalesa humana està enllaçada a ell: «a la propiedad de la maternidad pertenecen la naturaleza, el amor, la sabiduría y el conocimiento, y esto es Dios» (c. 60). Déu, en la seva infinitud, dona vida a tot el que és, «y así como es eterno desde toda la eternidad, así estaba en su designio eterno crear la naturaleza humana» (c. 58): aquesta correlació holística entre l'eternitat i la divinitat és un dels grans temes de la mística i la tradició patristica, el qual també va ser àmpliament explorat pel Mestre Eckhart, qui afirmava que en l'eternitat de Déu, en contraposició al temps de la Història, totes les coses hi són presents (Filippi, 2010). A través d'un llenguatge altament precís, Juliana ens mostra el camí de la consciència en la unió amb Crist, tot divinitzant els éssers humans i admetent que mai no hem deixat de ser en Déu: «Jesús no abandonará el lugar que ocupa en

Aleph", com en aquesta esfera, en aquest punt, hi veu «la tierra [...] mi cara y mis vísceras [...] el inconcebible universo» (2011, p. 205).

¹⁹ En la novena revelació, que aprofundeix en el sofriment de Crist en la creu a propòsit de l'amor que sent per nosaltres, la humanitat (en conseqüència, ens toca patir amb ell i per ell), és destacable que aquest li pregunta a Juliana: «¿Estás satisfecha de que haya sufrido por ti?» (c. 22). El Déu de les *Revelations* és un Déu gentil, amable i cortès, que baixa fins al pla d'allò humà i es comunica amb nosaltres, perquè Ell és, també, el fons del nostre ésser, i participa de la nostra substància.

²⁰ Com molt encertadament indica Kearney en relació amb l'estètica moderna, tampoc no és arbitrari que els personatges que encarnen un tipus d'estètica sacramental siguin totes dones (Molly en *Ulisses*, Françoise en *La recerca del temps perdut* i la senyora Ramsay en *To the Lighthouse*), generant així un tipus de llenguatge eucarístic diferent del de la litúrgia dominant masculina (2011, p. 127).

nuestra alma, pues en nosotros está su hogar más íntimo y su morada eterna» (c. 68). Només podem ser en Déu, però, quan ens aproximem al món amb perspectiva i acceptem tot l'amor genuí que ens és donat, tot desprenent-nos, en un moviment de *kenosis*, de tot allò que exalta l'ego i ens dificulta la unió amb la divinitat: en paraules d'Obbard, «detachment is not so much a 'giving-up' as an awakening to the realization that the only thing ultimately worth having is God» (1985, p. 117)²¹. Fent ús d'un estil literari molt concret, basat en les capes temporals i la no-linealitat cronològica, la dissolució de tota autoritat en el text i la representació d'una realitat on hi participen múltiples perspectives, Juliana compon una estètica determinada que repetidament afirma que Déu es troba, efectivament, en totes nosaltres («donde está el alma bendita de Cristo, allí está también la substancia de todas las almas» –c. 54); per la seva banda, Woolf, a través dels mateixos mecanismes literaris, construeix episodis que ens situen cara a cara amb la vacuïtat de l'existència, l'absència de tota veritat (davant la pluralitat de consciències) i la incommensurabilitat de tota impressió en l'esperit, la qual desemboca, si llegim entre línies, en un *moment of being*, és a dir, en aquella experiència mística que desvela, al mateix temps que revela, una part de la realitat. La captació d'aquesta pulsio arriba al clímax al final de la novel·la, quan la Lily accepta el buit que ha deixat la senyora Ramsay i, en conseqüència, és capaç d'alliberar-se, reconnectar amb la seva pròpia memòria i acabar el quadre que feia anys que intentava representar, ja que el record de l'Helena es converteix en «part of ordinary experience [...] on a level with the chair, with the table» (p. 194)²², de manera que l'artista renuncia a qualsevol estètica pura i transcendental i és capaç, així, d'aconseguir la seva «visió» (p. 300). En *To the Lighthouse*, com en les *Revelations*, la representació de la realitat no és sinó el reflex plural de la interiorització del temps, l'espai i la mateixa percepció d'una vivència determinada, i és quan reconeixem que tots aquests factors col·lectivament conformen la nostra existència que podem estetitzar, més enllà del pla objectiu, una literatura fluida i circular.

III. II. El reflex del món interior en el món exterior: l'imaginari quotidià secular com a finestra al pensament elevat

Davant del quadre inacabat, la Lily evoca la senyora Ramsay, que l'amarra al passat com una àncora al fons del mar: alimenta el desig a través del pensament, sent incapaç de cessar la sensació de «to want and not to have» (p. 172). La seva voluntat és «to be on a level with ordinary

²¹ Aquesta actitud davant l'acte de fe és típic en la tradició mística cristiana; també el trobem, per exemple al *Espejo de las almas simples* de Marguerite Porete, quan afirma: «esta Alma es nula, pues ve por la abundancia del conocimiento divino su nada que la anula y la reduce [...] Y por ello es toda, pues ve [...] que no encuentra comienzo, medida ni fin» (2015, p. 119).

²² Anteriorment, la senyora Ramsay ja s'havia referit a la necessitat de desprendre's de l'ego per captar la bellesa del seu raig del far: «losing personality, one lost the fret, the hurry [...] and there rose to her lips always some exclamation of triumph over life» (p. 59).

experience, to feel simply that's a chair, that's a table, and yet at the same time, It's a miracle, it's an ecstasy» (p. 193-194), i no és fins que aconseguix que el record de la senyora Ramsay davall al pla d'allò quotidià que pot acabar el quadre, ara ja amb el sentiment que «she had something she must share» (p. 194). Aquest traspàs se simbolitza instants abans, quan la Lily veu una ala blanca que associa a una manifestació de l'Helena («the window at which she was looking was whitened by some light stuff behind it» –p. 193) i s'adona, en conseqüència, que si vol superar l'anhel de buscar-la constantment ha de parar d'atorgar-li aquest poder de representació: quan la posa al nivell de la taula, la cadira, llavors la senyora Ramsay es converteix en el que sempre va ser, una dona asseguda, bellugant unes agulles, teixint l'interminable mitjó vermellós, fins i tot al final de l'obra («Mrs Ramsay [...] sat there [...] knitted her reddish-brown stocking» –p. 194). Kearney es refereix a aquest moviment de descens com al miracle de la transsubstanciació, el qual és un moment tant *kenotic* (la Paraula és buidada en la carn) com eucarístic (se celebra la infinitud en la finitud del pa, el vi i l'experiència quotidiana): en un gir epifànic, hi ha una transformació d'allò «higher into lower, extraordinary into ordinary, transcendence into immanence» (2011, p. 124). La Lily ha de deixar anar l'ideal, el pla d'allò elevat, inabastable a l'ull i l'actitud humana, i acceptar la mortalitat, que tenim sempre davant, recordant-nos constantment tant la nostra petitesa com el nostre poder: ha de renunciar activament a «any grandiloquence system that trumps the world of flesh and blood and denies the universe of little things» (p. 125). Aquest missatge, que li permet acabar el quadre i, metaliteràriament, també la novel·la, és anticipat pel seu propi monòleg interior pàgines abans: «the great revelations perhaps never did come. Instead there were little daily miracles, illuminations, matches struck unexpectedly in the dark» (p. 156). De la mateixa manera que en les visions de Juliana hi ha una tendència a allò pictòric (el crucifix és, així mateix, descrit com un raig de llum enmig de la foscor), la revelació en *To the Lighthouse* també s'identifica amb el procés a través del qual «in the midst of chaos there was shape» (p. 156). Més enllà de tota convenció religiosa, Kearney considera que Woolf, així com altres autors modernistes com Joyce i Proust, projecten una visió mística a les seves obres, tot rendint homenatge a un tipus de sacralitat que es troba «at the heart of the profane» (2011, p. 128). Com en Juliana, aquesta estètica sacramental no obeeix a les ordres d'un Déu venjatiu, que busca la sanció, sinó a la voluntat d'una divinitat que es vol donar a conèixer en la realitat més quotidiana i humana: sense l'hospitalitat d'aquest Déu, sense la celebració del pa i el vi de la vida quotidiana com a epifanies eucarístiques, no hi podria haver transsubstanciació.

La intuïció d'una certa transcendència adscrita en la immanència del dia a dia que, com veurem, en Woolf no només es limita a l'episodi final de la Lily davant del quadre, també es reflecteix en l'estil i l'estètica de Juliana. Més enllà del dogma eclesiàstic, com a audiència ens trobem davant l'afirmació mística de la nostra existència, de manera que, paral·lelament a la configuració

d'una estructura circular i no-lineal temporalment, la unitat de les *Revelations* i *To the Lighthouse* també s'aconsegueix a través de la dissolució dels límits entre allò sagrat i allò profà, allò religiós i allò secular, allò transcendent i allò immanent. En aquest paradigma, la ficció ens permet aproximar-nos a l'art i la religió com a dues disciplines que beuen d'una mateixa imaginació sacramental on els actes quotidians són travessats per l'experiència de l'eternitat i la infinitud: la transfiguració d'un element ordinari en quelcom metafísic revela allò de sagrat tant en el mateix ser dels objectes com dels individus en el món. Seguint l'anàlisi d'Auerbach a propòsit de Woolf, com que «los episodios exteriores han perdido por completo su hegemonía, están al servicio y desencadenamiento de los internos» (p. 507), de manera que, contràriament a escriptors d'èpoques anteriors, pels quals «los movimientos internos servían de preferencia a la preparación y fundamentación de importantes sucesos exteriores», ara la realitat objectiva no és més que una ocasió, mentre que «todo el peso recae sobre lo que provoca, que no es visto directamente, sino en reflejo» (p. 510). A *Mimesis*, l'escena del mitjó exemplifica com, en el marc d'una acció totalment ordinària i anodina, la consciència de la senyora Ramsay viatja entre reflexions que van des de l'adveniment de la mort d'un ésser estimat fins al pressentiment d'un futur (més recent que llunyà) en què la casa es trobarà buida i abandonada, tot entrellaçant, com apunta Ricoeur, «el mundo de la acción y de la introspección [...], el sentido de la cotidianeidad y el de la interioridad» (2004, p. 539). La representació de la realitat no depèn, per tant, dels objectes que la poblen, sinó del significat que prenen en conjunció amb la memòria i els pensaments dels individus que s'hi passen. Woolf destaca, precisament, per explorar aquesta realitat a través de la consciència dels mateixos personatges: el passat s'eleva des de la consciència remembrant i ordena el contingut present a partir d'una concepció merament individual i subjectiva, procediment que s'efectua gràcies al discurs interior en tant que permet aprofundir des de dins en el record i amplificar, així, el temps narrat, de manera que la brevetat de la narració comporta, paradoxalment, una certa immensitat que va més enllà dels límits cronològics i la veracitat temporal. En un moviment neoplatònic, el contingut actual s'allibera de tota significació eventual per conciliar-se amb els dominis del temps interior, que reconeix en l'esdeveniment exterior, citant a Auerbach, «el arquetipo verdadero del objeto [...] en el alma del artista» (p. 511). La sublimitat de tota experiència es troba, així, en la intimitat del moment, ja que la realitat és producte de la interiorització d'un temps que ha deixat de ser íntegre, ordenat i cronològic, i ens aproximem a ella a través d'elements arbitraris que contenen tota la substància del destí. Auerbach defineix aquest mètode com a «desplazamiento del centro de la gravedad» (p. 516): ens trobem davant la interrelacionalitat inexpugnable entre allò elevat, solemne i sublim i allò baix, ordinari i habitual, en una síntesi perfecta que esgota l'episodi quotidià (no es necessiten, ja, grans artificis per representar la realitat). El món es resignifica a partir de la

mirada subjectiva dels éssers que l'habiten *en el present*, i se supera la individualitat a favor d'una concepció relacional de tot allò existent.

A la primera part de *To the Lighthouse*, el xal de la senyora Ramsay apareix en repetides ocasions, pràcticament convertint-se en un més de tots els seus atributs que tothom alaga: passeja amb el seu marit embolcallant-se «the green shawl around her shoulders» (p. 62), el qual també la cobreix durant el sopar amb els hostes («pulling her shawl round her» –p. 88) i que acaba utilitzant per amagar la calavera que no deixa dormir a la Cam i en James («she quickly took her own shawl off and wound it round the skyl» –p. 108). Fins i tot en el capítol que analitza Auerbach, en discurs indirecte lliure l'Helena es planteja, en dues ocasions, la utilitat d'haver deixat el xal de caixmir verd penjant al marc d'un quadre («what was the use of flinging a green Cashmere shawl over the edge of a picture frame?» –p. 26). A la segona part de la novel·la, el xal, que mai ningú no va treure de sobre la calavera, es converteix en un testimoni inexorable del pas del temps i de la desintegració de la casa; primer, «one fold of the shawl loosened and swung to and fro» (p. 125), després «another fold of the shawl loosened» (p. 128), i fins i tot quan l'objecte sobre el qual es repenjava cau, «idly, aimlessly, the swaying shawl swung to and fro» (p. 133). A la tercera part, però, amb la mort de la senyora Ramsay, i la seva subseqüent dissolució en el pensament de la Lily, el xal ja no apareix²³. Al llarg de la narració, el joc entre la presència i l'absència d'aquest objecte ordinari, purament utilitari, no només emfatitza l'estructura circular de l'obra i la unió inexpugnable entre els cossos i els elements físics, sinó que també posa de manifest com el món material es troba immers, per si mateix, en la dialèctica de la transcendència i el fet extraordinari, doncs el xal encarna tant a l'Helena (mare, esposa i companya) com al seu esperit, la volatilitat de l'existència i les metamorfosis en la trajectòria de tothom qui habità un dia la casa a l'illa de Skye. En un moviment semblant, Juliana també dissol tota frontera entre el món interior i el món exterior al crear un tot impregnat de Déu, ja que és a partir de la contemplació d'un objecte extern, el crucifix, que accedim al seu esperit. Des de la primera revelació que la monja rep la visió corporal i espiritual de Crist a través del «entendimiento» (c. 4), on es formen les seves paraules, ja que, com apunta Robertson, «God is always already inside and outside and both within and without her and us» (2008, p. 137). Al cinquè capítol, Juliana narra com el Senyor li mostra quelcom petit, «no mayor que una avellana» (c. 5), al palmell de la seva pròpia mà²⁴; després de preguntar-li què és, Déu li respon a través de l'ull de

²³ En aquest sentit, segons el diccionari de símbols de Ciriot, la calavera representa «la caducidad de la experiencia [...] un sentido de la vida y del pensamiento» (1992, p. 115). Com el xal, prediu la imminent mort de la senyora Ramsay, i justifica la seva absència al tercer capítol de la novel·la. Juliana, però, renova aquest símbol a les *Revelations*, ja que de «un cuerpo tendido en la tierra» (c. 64) n'emergeix un nadó despul·lat, que ràpidament s'eleva fins al cel, de manera que el cadàver no simbolitza tant la representació de l'ànima abandonant la seva forma material sinó l'eterna joventut del cos ressuscitat (Maisonneuve, 1980).

²⁴ Victoria Ciriot indica que aquesta avellana s'assimila a la imatge del cosmos que Hildegarda de Bingen veu a *Scivias* sota la forma d'un ou enorme (2009, p. 175).

l'enteniment que es troba davant una imatge de la creació, «todo lo que ha sido creado», ja que, en tant que creador, Ell l'estima i la protegeix: tot i que l'avellana sigui com un petit no-res, és tot el que hi ha en el món, testimoni, com el xal de la senyora Ramsay, de tots els seus accidents i enllaços. L'autora fa ús d'aquesta imatge per tal que la revelació, que no deixa de ser una percepció visual, un esdeveniment físic, arribi a tenir un significat espiritual i pugui convertir-se en paraula escrita: l'avellana apareix després de la representació de la corona d'espines en el cap sagnant de Jesucrist, i la mateixa Juliana explicita que brollen a l'uníson, al mateix temps («en el mismo momento [...], nuestro buen Señor me mostró una visión espiritual de su amor tan cercano» –c. 5), de manera que la visió espiritual es mescla amb la corporal en un gir literari que demostra tant la interrelacionalitat de tota revelació com la unió entre allò baix i allò elevat. Tot i que alguns crítics ja han observat que l'ús d'un imaginari concret i tangible és comú en l'escriptura mística medieval, Windeatt afirma que aquestes imatges, impressions i sensacions deconstrueixen les expectatives tradicionals del públic i generen vertaders reptes interpretatius (2004, p. 73), tot col·laborant a la dissolució de la frontera entre l'autora i audiència i, posteriorment, entre Déu i la humanitat: la veu narrativa construeix el relat de manera que el públic senti que la revelació està passant ara mateix, en el *present*, en el moment que llegim les línies, generant una teologia basada en la interacció (Park, 1992). Així, Juliana aconsegueix anul·lar tota mediació entre ella, el públic i Jesucrist a través d'un episodi altament cinemàtic, característica que, segons Windeatt, constitueix un dels grans aspectes que la diferencien de la resta de pensadores místiques: les seves visions són com una sèrie de muntatges o impressions, sense subdivisions formal, que remetent al món vívid de la paraula i la sensació (2004, p. 73). Alhora, l'accentuació de la manca d'intermediaris entre Crist i Juliana emfatitza que Déu no obeeix a cap convenció meditativa ni es comunica fent ús del decòrum propi de la retòrica, sinó que convoca tot un imaginari fora de temps que ens aboca a la via apofàtica, emfatitzada per la dilació de la percepció, les contraccions rítmiques de la mateixa obra, la projecció d'una imatge determinada en la Passió, el reconeixement que la divinitat no pot capturar-se mitjançant del llenguatge humà i l'abandonament de tot desig de control per part de la visionària, que contradiu les estructures jeràrquiques que categoritzen i classifiquen la vida en societat (Gillespie & Ross, 1992).

Com l'avellana, la major part d'imatges i metàfores que apareixen a les *Revelations* formen part de l'imaginari natural; paral·lelament, Auerbach ressalta que «la sencillez y la justeza de su naturaleza aciertan, infaliblemente, con la verdad de las cosas» (1950, p. 501), senzillesa de la qual també s'adona el senyor Bankes («nature has but little clay [...] like that of which she moulded you» –p. 27) mentre parla per telèfon amb la senyora Ramsay. Aquesta interconnexió entre l'experiència sagrada i l'experiència quotidiana, que estilísticament es manifesta en ambdues obres a través

d'elements comuns, ordinaris i no elevats, és consubstancial a la naturalesa humana, puix que tota persona compta amb dos naixements, el físic i l'espiritual, que al seu torn configuren dos vessants de l'existència, una exterior (la carn, la substància natural) i una altra interior (Déu, el nostre ésser sensible): en paraules de Juliana, «la parte exterior es nuestra carne mortal, que a veces sufre dolor [...] la parte interior es una vida exaltada y bendita» (c. 19). Aquesta doble naturalesa es reflecteix en el mateix Jesucrist, el qual «es el más alto y poderoso, el más noble y honorable» i a la vegada «el más bajo y humilde, el más familiar y cortés», de manera que «nuestra mayor alegría será esta maravillosa cortesía y familiaridad de nuestro Padre» (c. 7). La unió entre allò baix i allò elevat es produeix en la mateixa descripció de la visió de la coronació d'espines de Jesucrist, que Garí anomena com a «icono místico» (2005, p. 137), en la qual la sang que es derrama pel seu rostre és comparada amb «las gotas de agua que caen de los aleros de una casa después de un fuerte aguacero» (c. 7)²⁵. Com indica Victoria Cirlot, aquesta imatge corporal, en tant que busca l'empatia i identificació psicològica del públic amb Jesús (la visió sempre implica comprensió), s'inscriu dins la tradició d'obres d'art del gòtic que treballen el cost de Crist durant la Passió (2019, p. 55). A aquesta revelació se n'hi superposen altres: quan Juliana veu el rostre sangonós de Crist, llavors «el traje a mi entendimiento a nuestra Señora santa María» (c. 4), que és vista «espiritualmente en su apariencia corporal», de manera que la narració fa convergir, en una mateixa escena, tant aspectes interiors com exteriors. Maria és descrita de manera humil, com una «doncella sencilla», però també posseïdora d'una gran saviesa, ja que comprèn «la reverente contemplación con que miraba a su Dios [...] maravillándose con gran reverencia de que quisiera nacer de ella»: aquest procediment pel qual Maria funciona com una *mise en abîme* de Juliana, com analitza Cirlot, també és propi de la pintura gòtica (2019, p. 56), i revela l'aproximació plural al fet literari que també utilitzaria, més endavant, Woolf. El fet que l'univers visionari de Juliana, entès com un laberint compost tant per visions corporals com auditives i espirituals, també produeixi imatges artístiques, com la de la sang generada per la corona d'espines, correlat del dolor del mateix Jesucrist, constitueix una tècnica molt emprada en les pràctiques espirituals a partir del segle XII, en l'avantguarda de les quals hi ha els moviments religiosos femenins, en tant que fan un ús calculat i deliberat de l'art inscrit en els mètodes de meditació amb la finalitat de promoure, focalitzar i canalitzar l'experiència visionària (Hamburger, 1998). Per la seva banda, la sang de Crist torna a aparèixer més endavant, a la quarta revelació (capítol dotze), en la qual és descrita vívidament, com si caigués en un flux continu, sense principi ni fi («la sangre caliente corría tan abundantemente que ni la piel ni las heridas podían verse [...] siguió derramándose por un tiempo»): la flagel·lació del Senyor s'evoca a través d'una atenció,

²⁵ Aquest capítol també reflecteix l'estil literari dilatori de Juliana, ja que «la sangre roja bajo la corona» (c. 3) de Jesucrist apareix per primera vegada a la narració al capítol quatre, però no és fins al setè que l'autora s'hi recrea descrivint-la i comparant-la. De la mateixa manera, la mateixa sang remet a l'estructura fluida i perllongada de les *Revelations*.

tant extrema com inusual, als detalls, que en la seva repetició convoquen la compassió del públic. Alhora, quan a Juliana se li revela el sofriment i la mort de Crist a la creu, compara la pell i la carn del seu cos i rostre amb «una tabla de madera envejecida» (c. 17), de manera que Déu és contínuament cosificat i associat a elements naturals o de caire profà i humil. La revelació d'una essència superior a través d'un fenomen natural també és una constant narrativa en *To the Lighthouse*: per exemple, la senyora Ramsay reflexiona al voltant de les persones (i la seva solitud) a partir de la contemplació, «without wishing it» (p. 33) de les fulles d'un gerani, que es tornaren «startingly visible» (p. 32-33); posteriorment, la Lily també compara l'essència de la naturalesa humana a una abella, que tant recorre tot el món com no surt del seu rusc («only like a bee [...] one haunted the dome-shaped hive» –pp. 48-49). Tant en Juliana com en Woolf ens trobem, per tant, davant de diversos símbols que representen una realitat literària que és el resultat de la síntesi entre allò terrestre i allò celestial, allò que pertany al món exterior i allò que forma part d'una veritat més insondable: com explica Maisonneuve, aquesta estètica s'adscriu en un «intermediate world where the spiritual takes shape, and where the terrestrial, the physical, the visible are spiritual flashes» (1980, p. 93), tot generant diversos camins vers la divinitat que són, al cap i a la fi, aprehensibles a través dels sentits, perquè tot element tangible transmuta en una exploració i descoberta il·limitada i infinita de totes les possibilitats transcendents de l'existència: citant a Auerbach, ens trobem davant una estètica que desplega la imatge en la consciència a partir d'un objecte extern «insignificante y aparentemente casual» (1950, pp. 509-510).

La descripció de la divinitat o d'allò sublim mitjançant un vocabulari quotidià respon a la interiorització de l'experiència estètica, a la revelació tant dels esclats exteriors com dels abismes interiors, al moviment de transsubstanciació que, segons Kearney, ens permet anar més enllà de Déu i copsar aquesta «epiphany of the ordinary» (2011, p. 127). En aquesta unió es consuma, així, el pas de la separació a la mescla d'estils que investiga Auerbach, ja que el motiu exterior d'estil baix, usualment casual i arbitrari (com un mitjó, una taula de fusta o una gota d'aigua) entra en conjunció amb el pensament interior elevat, de gran bellesa i riquesa expressiva; aquesta associació entre el món exterior i el món interior, que no acostumen a concordar espaciotemporalment, apareix reflectida al capítol sis de la segona secció de *To the Lighthouse*, quan la reacció estètica davant del mar no pot ser cap altra que «to marvel how beauty outside mirrored beauty within» (p. 129). Els elements tangibles i ordinaris són, per tant, un recurs literari que procura el pas d'un episodi discursiu, sensitiu o intel·lectual a una visió unificada i contemplativa de la realitat. En Juliana, com a lectores aconseguim captar tant l'amor diví com el nostre propi procés d'aprenentatge quan, precisament, com defineix Jantzen, percebem «the day by day experience of the love and comfort and enlightenment of God» (1987, p. 105), que ens permet progressar en la nostra espiritualitat

més enllà de la doctrina cristiana: per amor a l'ànima, creada a la seva semblança, Crist no menysprea cap de les seves creacions, «ni desdeña servirnos en las funciones naturales más simples de nuestro cuerpo» (c. 6); complementàriament, Déu es troba present tant en la quotidianitat com en la sublimitat, doncs «presta atención no solo a las cosas grandes y nobles, sino también a todas aquellas que son pequeñas y humildes, a los hombres simples y humildes» (c. 32). Jesucrist habita tant en el lloc més alt com en el més profund, i amb les seves mans baixa a la terra i ens cuida com «una buena niñera» (c. 61), garantint la seguretat dels infants dels quals té cura. La relació entre Déu i tota la humanitat és la mateixa que la d'un nadó als braços de la seva mare, que caritativament abraça tant les nostres pors com el nostre amor i bondat.

Aquesta experiència de la divinitat en el dia a dia transmuta en l'escriptura i converteix la sang de Jesucrist no només en unes gotes d'aigua, sinó també, en vessar-se sobre el front, en «escamas de arenque» (c. 7), generant una dialèctica entre allò elevat i allò baix que arribarà fins a la cambra de la senyora Ramsay, a la casa a l'illa de Skye, quan l'olor de cremat del *boeuf*, que anticipa el sopar amb tots els hostes, interromp el flux de pensaments solemnes que estava tenint al voltant de la seva pròpia bellesa²⁶. El motiu exterior es troba, en tots els casos, al servei de la interpretació interior, i és en aquesta conversa entre els elements immanents i la projecció transcendent de l'existència que es produeix un *moment of being* i s'afirma tota epifania de la realitat; com narra la Lily, la revelabilitat del món, la possibilitat de la vivència mística, es materialitza dins nostre «and suddenly the meaning which, for no reason at all, as perhaps they are stepping out of the Tube or ringing a doorbell, descends on people, making them symbolical, making them representative» (p. 68). Segles abans, Juliana havia descrit de manera semblant aquesta immersió sobtada en la profunditat de l'experiència, que en la seva gràcia capgira la concepció que prèviament teníem de la vida mortal: Déu se'ns mostra a través de «toques secretos de suaves visiones y sentimientos espirituales, en la medida en que nuestra simplicidad sea capaz de recibirlos» (c. 43): en tot instant íntim hi reverbera la seva paraula.

IV. La relació entre la mística cristiana i la literatura moderna: la configuració d'una estètica on coexisteixen el món sagrat amb el món profà

Davant del mitjó, la senyora Ramsay s'impregna de la totalitat de la vida: del record en pugen uns vapors que, com de la flaire del *boeuf*, li retornen a la memòria el temps de l'amor i de la bellesa, però també el del dubte, la tristesa i la desesperança. La realitat, així com la consciència dels

²⁶ En aquest sentit, és destacable que en repetides ocasions l'element comú irromp en la consciència del personatge perquè ha sigut captat pels sentits (en aquest cas, l'olfacte). Aquest procediment també el trobem en Proust, qui garanteix una primàcia al gust, com en el conegut episodi de la magdalena, la qual engega el mecanisme literari: «Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray» (1946-47, p. 99).

personatges, no deixa de ser un enigma velat que agafa encara més profunditat a través d'episodis ordinaris com el del mitjó. Auerbach acaba "La media parda" afirmant que aquesta detenció atenta davant d'un esdeveniment qualsevol, aprofitant l'objecte quotidià en si mateix, és una tècnica literària innovadora que propicia «la plenitud real y la profundidad vital de un momento cualquiera, al que uno se abandona indeliberadamente» (p. 520), generant tot un seguit d'experiències extraordinàries en uns subjectes totalment comuns i elementals. L'autor de *Mimesis*, que no oblidava els fonaments del seu propi mètode, reflexiona sobre com els mecanismes estètics analitzats al llarg del capítol, essent el principal la representació d'una realitat creada a partir de múltiples projeccions, entren en consonància amb el context històric de la mateixa novel·la modernista: les dècades anteriors a la Gran Guerra havien ampliat l'horitzó de perspectives de l'ésser humà (noves possibilitats, coneixements, maneres de viure) i, de la mateixa manera que totes aquestes transformacions socials, artístiques, científiques i culturals es produïren a l'uníson, la literatura de Woolf i d'altres autores insereix al públic en un món desproveït de fronteres, tant espacials com temporals, el qual revela la multiplicitat de mirades de principis del segle XX. Davant d'aquesta pluralitat, però, també hi ha una certa resistència, puix que els homes encara lluiten i es desesperen: l'episodi quotidià, el gran protagonista de *To the Lighthouse*, es converteix, així, en un mitjà per arribar a captar tot allò de «elemental y común de nuestra vida» (p. 520), tot allò que succeeix més enllà de la realitat frenètica i mutable que acabarà apareixent als llibres d'Història. Per sota de les ordres dels homes sempre hi ha el moment ordinari, la intimitat de la sensibilitat humana davant les petites històries que s'amaguen en tot objecte, persona i paisatge, i que en la seva simplicitat ressalten allò que hi ha de «común a todos» (p. 521), allò que ens uneix a unes i altres en tant que ens aboca a una experiència compartida. Més enllà de tota creença, ideologia o fonamentalisme, s'està produint un procés de mundialització que no només es basa en la globalització econòmica i cultural, ans en la representació indeliberada de «un momento cualquiera de la vida de los diversos hombres» (p. 521). El missatge final d'Auerbach és esperançador perquè ens aboca a una estètica que no comprèn la humanitat segons el lloc on una neix o com decideix viure, sinó d'acord amb l'únic factor que, davant d'un món cada dia més plural, ens agermana: l'activitat quotidiana, com teixir un mitjó, preparar el sopar o passejar vora el mar. Encara que aquesta afirmació pugui semblar massa «simple para aquellos que admiran y aman nuestra época» (p. 521), ens ofereix una uniformització que fa temps que s'anuncia i que obre tot un nou camp de possibilitats, ja que el moment comú, baix i íntim, després de monumentalismes, es converteix, ara, en l'ingredient més preuat de la vida. Com hem vist, aquesta base comuna s'aconsegueix, a *To the Lighthouse*, a través de la descomposició de l'acció externa, el reflex de la consciència i l'estratificació del temps, recursos estilístics que també es troben presents en Juliana, la qual anticipa, en les *Revelations*, aquest gir contemporani (però

historiogràfic per si mateix) vers l'esdeveniment quotidià, doncs Crist comença a descriure's a través de comparacions que van més enllà del fet extraordinari i freguen allò vulgar, com ara una arengada. Un cop Déu s'ha fet home, la revelació no es produeix en un paradigma aliè a la vida de les persones, sinó a l'epicentre de les tasques que duem a terme diàriament: en un diàleg continu amb la nostra mateixa interioritat, en el qual convergeixen tant present com passat com futur, allò que engrandeix l'experiència humana és, precisament, tant poder captar la divinitat en la nostra quotidianitat com poder convertir-la en literatura a través d'un vocabulari humil, mundà, alliberat de tota pretensió i posat a l'altura de l'ésser humà, de la seva verdadera font, en un gest de comprensió il·limitada vers l'*altre*, reconeixent la nostra capacitat d'entendre'ns i de veure'ns reflectits en l'experiència epifànica.

Tot i que Woolf era una escriptora atea, Kearney identifica un to sacramental a les seves obres que, en *To the Lighthouse*, sobretot es reflecteix al capítol disset de la primera part de la novel·la, en la representació del sopar, descrit com si fos un «quasi-eucharistic ritual» o una «eschatological feast» (2011, p. 120): la senyora Ramsay presideix la comitiva amb la sensació d'estar «past everything, through everything, out of everything» (p. 78), els hostes s'organitzen al voltant d'una taula il·luminada per espelmes («now all the candles were lit» –p. 92), i el fum «rising upwards» (p. 99), que uneix a tots els convidats i els ancora en el moment, sembla que associï l'escena a una ofrena sacrificial. Com un «hawk» en suspensió (altra vegada es ressalta l'imaginari natural –p. 98), la senyora Ramsay, des de la seva posició com a espectadora privilegiada, observa solemnement com en aquest moment d'absoluta quotidianitat (tots els hostes estan units, menjant, des del seu marit fins als seus fills i amics) hi ha, amagada entre les converses i les actituds dels comensals, una certa infinitud, una essència immanent aliena als canvis i el pas del temps: captar aquesta impressió que s'escampa per sota la pell i els objectes li atorga una sensació de pau que «remains for ever after» (p. 99). Estilísticament, aquesta estampa representa tant l'entrada del llenguatge religiós i eucarístic al món profà i quotidià com la sublimitat absoluta de l'instant ordinari en la captació de la realitat. Allò sagrat ha baixat fins al nivell de la taula, les olors, el *boeuf*, i roman en el pla de la quotidianitat en tant que ara el moment comú, compartit, és el vertader marcador del temps, el que obre les portes a la revelació *instantània*. Alhora, un sentiment de condemna elegíaca recorre la consciència de la senyora Ramsay, que sap llegir la situació i advé, tot anticipant-se a la segona part de l'obra, que aquesta calma no durarà per sempre: «Everything seemed right, [...] Just now (but this cannot last, she thought, dissociating herself from the moment while they were all talking about boots» (p. 98)²⁷. Metaliteràriament, sembla que la novel·la ens inviti a nosaltres, a l'audiència (com si fóssim un comensal més), a reviure a través de la lectura aquest moment *infinit*, en eterna execució,

²⁷ Altra vegada, el pensament sublim entra en conjunció amb la realitat més humil i vulgar: mentre la senyora Ramsay està a punt d'introduir, en monòleg interior, una reflexió al voltant del temps i el transcurs de la vida, els comensals de la taula parlen sobre botes.

participant d'aquesta quietud de l'existència humana que l'Helena va captar aquella nit. A través d'un vocabulari de caire religiós, una configuració escatològica del temps i la representació de símbols que l'imaginari cultural associa a allò sagrat (com les espelmes o el fum), l'escena del sopar és descrita mitjançant una estètica mística que renuncia a l'òptica i la narració tradicional i il·lustra, per contra, una ambientació de sagrada ignorància, on la presència de Déu és sentida i concebuda a partir del fracàs de la seva pròpia representació, no del seu èxit (Huberman, 2005). L'ús d'imatges quotidianes per revestir la realitat d'aquesta estètica sagrada no deixa de ser un gir apofàtic que busca superar tota icona mimètica del món visible per tal d'endinsar-se en les fronteres místiques d'allò invisible: paradoxalment, la renúncia a tota expectativa espiritual afavoreix l'inesperat retorn d'allò sagrat, de manera que allò que, en la seva absència, hem perdut, ho recuperem en palpar una presència, una intuïció, que va més enllà de tota representació. Prioritzar l'experiència d'aquesta "presència real" immediata per davant de qualsevol al·legoria o mediació entre el públic i la divinitat és un exercici que també realitza Juliana a les *Revelations*, perquè Déu se li apareix directament, li parla i li revela la seva missió, en un acte comunicatiu directe i instantani, que l'insta a creure que «no ha sido ninguna alucinación lo que has visto hoy; acéptalo y créelo; mentente firme en ello, consuélate con ello y confía en ello, y no serás vencida» (c. 68). En rebutjar l'experiència d'una única visió, Juliana es retroba amb Déu a través d'una aproximació múltiple a la revelació, un llenguatge humil i la interrelació entre la seva ànima divina i l'ànima humana; de la mateixa manera, Woolf, en el seu ateisme, retroba a Déu en l'experiència comuna, compartida i infinita de la quotidianitat, la qual se sintetitza a través de la multiplicitat de mirades que desbanquen a una realitat merament configurada a partir del jo que narra. El fet que Juliana vegi «a Dios en un punto» (c. 11) implica el descobriment que, en última instància, l'únic que podem arribar a conèixer i estimar, des de la nostra posició com a éssers humans, és a Déu, i en el moment que discernim això, com indica Allchin, es produeix «a gathering, a re-collecting» (p. 77) de tota la plenitud de l'existència i, com a resultat, una visió que inicialment dura tres dies s'estén durant tota una vida. El punt indica, alhora, la circularitat de les *Revelations* doncs tot hi haver aparegut per primera vegada al capítol onze, l'autora s'hi remet fins al final de l'obra: el Senyor s'ha revelat en la Terra de diverses maneres, «como ya dije cuando conté que vi a Dios en un punto» (c. 81).

Des d'una perspectiva actual, el retorn a Déu en la literatura modernista es reflecteix en la transliteració de la litúrgia eucarística en representacions sacramentals com les que encarnen la senyora Ramsay durant el sopar o la Lily mentre acaba de pintar el quadre: hi ha, per tant, una estètica sacramental al cor de la literatura *profana*. Més enllà de tota convenció religiosa, aquesta visió mística de la realitat no es tradueix en un Déu venjatiu que segueix l'economia del càstig i la recompensa, sinó que, en una experiència literària de *kenosis* radical, allò sagrat baixa fins al regne

de la carn i reviu, d'igual a igual, en l'escena ordinària; com en Juliana, l'acció divina i la creença humana són el resultat de l'amor: fent ús d'un vocabulari epitalàmic, Crist «mira el pecado como tristeza y sufrimiento de sus amantes, a los que por amor no atribuye ninguna culpa» (c. 39). No hi ha dubte que Woolf no és una ferma defensora de la litúrgia cristiana, però a través dels fragments de les seves obres podem explorar la possibilitat d'una estètica que conjuga allò sagrat amb allò secular, un sentit de transcendència adscrit en la immanència del dia a dia. Kearney anomena a aquesta característica de la literatura modernista, que en el seu estudi no només atribueix a Woolf, sinó també a altres autors com Proust i Joyce, amb el terme *anateisme*²⁸, és a dir, «the return to the sacred after the disappearance of God» (2011, p. 102), que es produeix a través de la consagració d'escenes quotidianes, com el sopar entre tots els hostes a *To the Lighthouse*, mitjançant una narrativa sacramental i una gramàtica de transsubstanciació que afirmen el significat místic de l'existència. És precisament en aquests moments en què es produeix l'epifania, l'instant en què la «Word made Flesh» penetra en «the ordinary universe» (p. 102). En el món de la ficció, l'experiència d'aquesta estètica sacramental obre tot un seguit de noves possibilitats en la imaginació, tot desplaçant la religió de qualsevol definició dogmàtica i fonamentalista, i permetent que l'audiència participi, com en les *Revelations* de Juliana, de les epifanies textuais, ja que «for as flesh becomes word in the text the word becomes flesh in the reader» (p. 130). El retorn de Déu en l'estil literari modernista de Woolf no consisteix, per tant, en l'extracció d'allò sagrat del món profà, sinó en la seva reintegració en la representació d'una realitat secular.

Actualment, la religió no només es troba a les esglésies, les processons i les celebracions eclesiàstiques, sinó que ja ha superat els límits dels altars, les capelles i els llibres sagrats. Des d'una perspectiva occidental, la creença cega en la paraula de Déu ha mutat en altres discursos dogmàtics que han abandonat, generalment, les seves formes tradicionals: en una societat cada dia més capitalitzada, la religió ha penetrat en els engranatges del sistema politicoeconòmic, transformant un aparent món secularitzat en una dialèctica encara més poderosa. La globalització s'ha convertit en el nou dogma, que avui en dia trobem tant a les operacions de pau de les Nacions Unides com a les xarxes socials, la investigació biològica o els atemptats terroristes en nom d'idolatries: tot això apunta a un retorn de la qüestió religiosa, que penetra dissimuladament en el nostre dia a dia sota uns preceptes ideològics que encara estan arrelats en la jerarquització i el colonialisme europeu, i que ens han portat a separar la fe del saber. En paraules de Jacques Derrida, que ha destinat part de la seva obra a estudiar les condicions d'aquest retorn del fet religiós, «la lengua y la nación forman en este tiempo el cuerpo histórico de toda pasión religiosa» (1994, p. 12): la societat occidental

²⁸ Citant les mateixes paraules de Kearney, aquest *ana* fa referència a allò que «was lost as found in a new way» (2011, p. 130).

“secular” no ha substituït a Déu per la democràcia, sinó que precisament és gràcies al transcurs històric del discurs al voltant de Déu que ha sigut possible el discurs al voltant dels drets humans. La inseguretats i complexitat davant les noves relacions del món i la societat obstaculitza, avui més que mai, la capacitat de decisió i la seguretat davant la vida: la dialèctica que diàriament generem, com analitza Haas, pot acabar conduint «todo lo móvil al estancamiento» (2009, p. 54), ja que la sobreexposició a la possibilitat, al desordre, podria generar una paràlisi d’acció. Davant les formes de pensament que porten coent-se des del segle passat, no és atzarós que Woolf configuri una estètica on vida i entorn s’expandeixen sense punt central, generant un etern present que emfatitza una nova «pretensión de belleza»: en la «estética de la actualización» (p. 55), com l’anomena Haas, i en línia amb el pensament d’Auerbach, la bellesa és el resultat d’un moviment situacional perceptiu inintencionat que sorgeix del mateix present, del moment en eterna reproducció. Superant tota jerarquia, Lyotard relaciona aquesta idea amb la mística en tant que, al final, «gira en torno al misterio del ser» (1989, p. 165): sobtadament, enmig del caos de la Història s’encén un instant, un pensament ordinari que es torna *presència* i interromp la realitat tot modificant els seus significats, com per exemple un crucifix o un mitjó. Però què hi ha de sacramental en aquests objectes? Walter Benjamin escriurà que captar l’aura dels elements del món material pressuposa una aproximació oberta i humana al món, i caracteritzarà aquesta aura en termes que ens remetent, altra vegada, a l’estètica intemporal i interrelacional de Woolf i Juliana: consisteix en «un entramado especial hecho de espacio y tiempo [...] una rama que arroja su sombra sobre el que descansa, eso es respirar el aura de esas montañas, de esa rama» (1974, p. 440). L’aura és, així, la *vivència* d’un fenomen qualsevol, tant secular com religiós, i és en aquesta percepció, en aquest model de fascinació, que inherentment hi trobem la dimensió d’allò sagrat, puix la perceptibilitat del món no és més que una atenció productiva a tot pensament, sentiment i representació. Tant en Woolf com en Juliana hi ha una experimentació al voltant de la transmissió de sensacions entre allò humà i allò inanimat o natural, i quan en aquesta contemplació copsem l’aura de tot element extern l’estem dotant, al mateix temps, amb «la facultad de abrir la mirada» (pp. 646-647). Per més que ambdues autores pertanyin a èpoques diferents, històricament l’experiència estètica sempre ha estat vinculada a l’experiència religiosa, i encara que en l’actualitat sembla que s’estiguin emancipant l’una de l’altra, «dicha ruptura nunca dejó de ser efectiva», com explicita Haas (2009, p. 57), ja que l’art i la religió no depenen d’un ordre ontològic, sinó dels horitzons que van despertant els diferents successos històrics. La representació d’una realitat on tota experiència és simultània i on la percepció atenta de l’aura d’un objecte el converteix en quelcom automàticament *revelable* genera una estètica temporal que es caracteritza, en paraules de Botho Strauss, pel fet que «cada hora posee un hueco a través del cual [...] podría despeñarse todo el tiempo» (1992, p. 129, com cita Haas, 2009):

exactament així ocorre a *To the Lighthouse*, quan de les profunditats del passat, del món històric de l'experiència, n'ergeix el moment místic, no com una cadena lògica d'esdeveniments, sinó com un mosaic d'instantos que es *reproduïxen* en l'ara. La possibilitat de concebre el llenguatge i la matèria literària seguint aquests paràmetres ha de basar-se, per força, en la hipòtesi de la presència de Déu (Steiner, 1990, com cita Haas, 2009, p. 58), ja que el llenguatge i l'art existeixen perquè també ho fa "allò altre", allò transcendent. De la mateixa manera que en les *Revelations* i en *To the Lighthouse* l'autora es dissol en la narració, que el moment místic aparegui sobtadament denota la manca d'una sobirania autoritària tant en la construcció del relat com en la seva interpretació. Tota manifestació artística o literària moderna implica una relació amb la mística, la màgia o allò simbòlic-real en tant que, com exposa Haas, els moviments estètics ja no es categoritzen partint del contingut o el sentit, sinó de la percepció inintencionada de la realitat i els seus misteris (2009, p. 59)²⁹. Tota revelació, sigui purament religiosa o merament sacramental, es desvela en nosaltres, que no som més que una massa de sensacions, en un moment determinat que, tot i que duri poca estona, resulta decisiu per tota visió. Aquest instant en què el món es torna *interpretativament* revelable, el *moment of being* de Virginia, propicia, com indica Haas, un «acceso a estadios de percepción cuyo sentido permanecía hasta entonces en lo extralingüístico e inexpresable» (2009, p. 63), tot aprofundint en una experiència vivencial que dialoga amb l'estètica de Juliana en tant que el «sentimiento de la presencia (de Dios)» (p. 64) és, des dels seus inicis, un tòpic de la fe cristiana i de tota doctrina sacramental. Com a reflex de la tècnica literària de Woolf i Juliana, en què l'estil baix es mescla amb l'alt, la presència de Déu en l'eucaristia és el model per totes les representacions absolutes de la presència (ja sigui a través d'un crucifix, un far, un *boeuf* o un mitjó), ja que no és concebible una exigència de fe més categòrica que la de la transsubstanciació del vi i el pa en la sang i el cos de Crist. Així, la mística, que en termes generals no és més que la interpenetració entre terra i cel (Haas, 1999), pot ser valorada, en la seva maièutica essencial, per la literatura moderna i postmoderna.

IV. I. La dialèctica interrelacional entre la Passió de Crist i un quadre inacabat

Les *Revelations* de Juliana estan centrades, en un sentit literal, en la passió de Crist: el crucifix és el seu focus físic, i totes les experiències visionàries hi estan relacionades. Des del principi que insisteix en el fet que aquesta és «una revelación de amor que Jesucristo [...] hizo en dieciséis versiones» (c. 1): en última instància, però, només hi ha una revelació, que és la de l'amor. La Passió és entesa, en conseqüència, com la manifestació suprema de l'amor de Déu, i proveeix l'estàndard a partir del qual ha de ser mesurat: recíprocament, aquest amor diví és un reflex de l'amor que

²⁹ Haas indica que aquest canvi de la cultura del sentit, compromesa amb l'hermenèutica, a la cultura de la presència és afí a la demolició de la interpretació que proclamava Susan Sontag (2009, p. 59).

l'audiència, i la mateixa Juliana, aboquen en l'acte de voluntat de comprendre la Passió de Crist (Jantzen, 1987). En la revelació de l'anacoreta hi està inclosa «la Trinidad bendita, con la Encarnación y la unión entre Dios y el alma humana», que ahora és el fonament de «todas las revelaciones que siguen» (c. 1). Estructuralment, les *Revelations* comencen amb el crucifix que Juliana contempla ajaguda al llit, a les portes de la mort, i a partir d'aquesta visió inicial va penetrant, cada vegada més profundament, en el sentit de la vida i la mort de Déu, en el misteri de la Trinitat i en el significat de la nostra humanitat, que entra en contacte amb la mateixa humanitat de Crist. Al final, l'autora retorna al món exterior, a l'inici de les revelacions, i conclou que les setze visions li han ensenyat el que ja intuïa, que «el amor es el propósito último de nuestro Señor [...] Dios, antes de crearnos, ya nos amaba» (c. 86), establint així una espècie de moviment circular que li ha permès delinear una ruta per sota la superfície de la vida (Obbard, 1985). Aquest moviment de retorn a l'inici, semblant a l'apocatàstasi grega, denota una de les característiques més remarcables de l'estètica i el pensament de Juliana: a través d'una prosa repetitiva, que busca la implicació del lector en les visions i el trasllat de tots els misteris al punt d'emergència diví des del qual partien, les *Revelations* obren noves vies d'unió entre diferents tradicions religioses que, al cap i a la fi, alimenten el pensament ecumènic (Maisonneuve, 1985). No són poques les acadèmiques que recalquen els punts que l'autora teixeix amb la tradició religiosa de l'est, sobretot a partir del tema de la maternitat de Crist, poc desenvolupat en el corrent principal de la teologia cristiana i més pròxim a l'antiga tradició siríaca, i la promesa que al final tot anirà bé, la qual, en paraules d'Allchin, «is much more typical of eastern Christianity than it is of western» (1985, p. 76)³⁰. Aquesta correlació no nega que l'obra de Juliana estigui profundament incrustada en la tradició llatina, sinó que suggereix que hi ha una certa coherència entre el pensament religiós occidental i oriental, la qual no ha estat sempre reconeguda, i que va més enllà de la tradició cristiana, ja que les *Revelations* també comparteixen trets amb la mística sufí (Maisonneuve, 1985). Com Juliana, Râbi'a al-'Adawiyya, una de les figures més representatives del sufisme, considerava que l'amor inqüestionable de Déu (i vers Déu) és la base de tota revelació espiritual, essent aquest amor desinteressat, contemplatiu i mancat d'idolatries, allunyat de qualsevol concepció legalista (contràriament a la xaria): citant les seves pròpies paraules, que també beuen d'un vocabulari epitalàmic, la sufí afirma que no l'estima «por miedo al Infierno ni por la esperanza del Paraíso [...] Le adoro tan solo por amor» (2006, p. 58); com també està escrit a la *Bhagavad Gita*, l'acció mancada d'interès ens allunya de la recompensa de «los placeres de los sentidos» (2013, p. 101), i només és actuant sense anheli que una pot copsar el missatge de la revelació. Alhora, la dissolució de l'ego en l'estil literari de Juliana (a favor d'una

³⁰ L'autora destaca que aquesta esperança en què tot sigui salvat és una litúrgia pròpia de la tradició bizantina durant la festivitat de la Pentecosta (1985, p. 77). A les *Revelations* també hi ressonen les paraules dels Pares de l'església de l'est, Gregori de Niça i Pseudo-Dionís, essent ambdós escriptors amb arrels siríacques.

estètica *kenòtica* que dissol les fronteres entre escriptora i audiència) és paral·lela a la idea de Râbi'a que l'única via per arribar al despreniment és «aniquilándome» (2006, p. 69), noció que també es relaciona, en tant que implica el reconeixement dels mateixos límits i l'autoanul·lació per deixar que Déu sigui, amb l'*anatman* budista: segons Santideva, allò que empresona a la matèria és la «la ilusión de pensarme como “yo mismo”» i, per tant, «es mejor cultivar la idea de que carezco de un yo» (2012, p. 98)³¹. Aquesta absència d'ego també es pot llegir al capítol trenta-set de les *Revelations*, quan Juliana afirma que «por “yo” hay que entender cada uno», i és només concebut aquest aspecte interrelacional de la realitat, que implica l'acceptació d'un món on no hi ha distinció entre Crist i la humanitat³², que se'ns fa visible la revelació, la qual percebem a través de «la gracia de la atención» (c. 37), que ens permet tenir «conocimiento y visión de nuestro pecado y nuestra debilidad» (c. 78); paral·lelament, Râbi'a també destaca el paper d'aquesta escolta atenta i activa vers Déu (es nega a «apartar mi atención de Él ni un solo instante» –2006, p. 68). En una dialèctica interreligiosa que ha arribat fins a la contemporaneïtat, Simone Weil escriuria que «l'atenció extrema és el que constitueix en l'home la capacitat creadora, i tota atenció extrema és religiosa» (2021, p. 174), vinculant així la *revelabilitat* dels objectes i les persones amb l'obertura de l'esperit al fenomen religiós. Des del present, com a receptores de tots aquests testimonis, i deixant enrere qualsevol divisió innecessària, la tradició mística ens permet traçar ponts entre el sufisme, el pensament oriental, el cristianisme i, finalment, el segle XX. A Occident, en tant que la religió s'expressa a través de fonamentalismes que es performativitzen a partir d'uns discursos mercantils i colonials, en defensa d'allò que una considera que li és *propi*, és menester enfocar el pensament religiós com un exercici reflexiu i comparatiu que permeti veure-hi més enllà de la mateixa paraula. Com Weil, pensadora de principis del segle passat, va demostrar a través dels seus escrits, en els quals troba a Crist en els textos de l'hinduisme, el budisme, la religió egípcia i els clàssics grecs³³, no hi ha fronteres en el diàleg interreligiós, que precisament se centra a establir ponts entre diferents tradicions que, per les seves aparents diferències culturals, sovint s'han considerat auto-excloents: aquests ponts són, per si mateixos, una via de comunicació que possibilita la cerca d'una font comuna entre les diferents maneres d'enfocar la reflexió al voltant d'allò sagrat.

Davant del quadre inacabat, la Lily invoca a la senyora Ramsay desoladament: «"Oh Mrs. Ramsay, Mrs. Ramsay!"» (p. 174), però res no canvia. No és fins que deixa anar, lentament, «the pain of the want», l'anhel de tenir-la davant, que accepta la seva absència i, en conseqüència, pot

³¹ En efecte, aquests intercanvis religiosos es troben a la base del sufisme, que aparegué en un context interreligiós: els primers ascetes van rebre influències budistes, hinduïstes i perses (zoroastrisme), van tenir contacte amb eremites cristians d'Iraq i Síria i van beure de Plotí i el neoplatonisme (Schimmel, 2002).

³² Com exposa Bradley, en les *Revelations* Déu sempre es troba, des d'un inici, a dins de tot allò creat, de manera que la humanitat es fusiona amb la divinitat a través d'un «timeless unchanging love» (1985, p. 69)

³³ Simone Weil, coetània de Virginia Woolf, creia ferventment, com exposa Otón, que «la religió cristiana conté explícitament veritats que altres religions contenen implícitament» (2008, p. 65).

recordar-la: la Lily ha de renunciar a la senyora Ramsay, parar de suplicar melancòlicament i obsessivament la seva presència, si pretén transitar vers un dol que la dugui a acceptar la realitat i l'alliberi a una nova vida, a unes noves formes de creació, al traç que li permetrà acabar l'obra (i, anàlogament, la novel·la). Seguint les idees de Kearney, és en aquest moment que es produeix un gir *anateístic*, ja que al “deixar anar” la icona cospa tot un món nou de possibilitats que desemboquen en la visió del quadre: al final de l'obra, la Lily diu que sí («Yes, with all its greens and blues [...] its attempt to something» –p. 200), i es reafirma davant la seva pròpia existència finalment trobant aquella línia que anteriorment l'havia mantinguda en un complet bloqueig («It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision» –p. 200). Al cap i a la fi, la senyora Ramsay és una forastera dins el món *actual* de la Lily, que representa una alternativa als prospectes de matrimoni (constants) de la matrona (Goldman, 2006), i saber deixar el passat al passat és «the wedge of darkness» (p. 59) indispensable per poder arribar a la plenitud de pensar que, en efecte, «empty it was not, but full to the brim» (p. 184). Com observa Kearney, hi ha una «stroke» (p. 193) final al quadre de la Lily que és homòloga a la «stroke» (p. 59) del far que la senyora Ramsay havia percebut, anys abans, asseguda a la seva cambra, a través de la finestra, en un moment de calma infinita i de comunió amb l'univers que la duu a afirmar que «we are in the hands of Lord» (p. 60), tot fusionant-se amb el món que l'envolta («she found herself sitting and looking, sitting and looking, with her work in her hands until she became the thing she looked at –that light, for example» –pp. 59-60). Resistent-se a les convencions d'un Déu ortodox i desnaturalitzat, tant la senyora Ramsay com la Lily, en dos punts diferents de la novel·la³⁴, unides per una sobtada «stroke», deixen enrere el seu “jo” ansiós i s'obren a un misticisme que reconeix tant la profunditat d'allò sagrat en l'espai i el temps com l'amor vers els esdeveniments quotidians. De la mateixa manera que la Lily acabarà traslladant a la senyora Ramsay d'un pla ideal a un pla ordinari, tot situant-la al nivell de la taula i la cadira, la mateixa Helena reflexiona, aquella nit davant la llum del far, sobre com els objectes inanimats («trees, streams, flowers» –p. 60) et coneixen, tot inspirant-te una «irrational tenderness» com la que tu pots arribar a sentir per tu mateixa³⁵; totes aquestes impressions són com una boira que se li eleva des de l'ànima en un moviment semblant al que faria «a bride to meet her lover»: com Juliana, se serveix d'un vocabulari epitalàmic que, com indica Hamburger, respon a la fusió entre l'imaginari de la *caritas* i la *cupiditas*, típic de la mística femenina (1997, p. 64), i explora el sentit últim de tot moment epifànic.

³⁴ Aquests paral·lelismes recalquen, metaliteràriament, el sentit circular de *To the Lighthouse*, ja que la mateixa estructura de la novel·la reflecteix la idea d'interconnexió i relacionalitat entre els diferents temps, espais i personatges que influeixen en la representació de la realitat.

³⁵ En els *moments of being*, l'objecte, en aquest cas, el far, actua com un símbol que precipita, sodomitza i condensa el “jo” amb la forma, de manera que aquest s'hi acaba reconeixent (Corner, 1981).

En l'estètica mística que trasllueixen aquestes dues escenes hi ressonen tant alguns dels escrits de les tradicions religioses de l'est com de certs corrents espirituals jueus i cristians. Com en Juliana, hi ha una tendència a “deixar anar” per generar una vacuïtat *kenòtica* i *anateista* que permeti l'aniquilació del “jo” i la interrelació entre els diferents personatges, percepcions i temporalitats: la Lily acaba el quadre, en un instant ple de vida i de mort, al mateix moment que en James, per fi, tot retornant a l'inici de la mateixa novel·la, arriba al far, acompanyat de la Cam i el senyor Ramsay, i és en aquesta estocada final que per fi «those empty flourishes [...] form into shape» (p. 173): «“He has landed,” she said aloud. “It is finished”» (p. 199). “Deixar anar” també implica desbancar la idea tradicional d'un Déu tot poderós que ens ve a salvar, la qual fa anys que regeix tot discurs al voltant del mite i la metafísica occidentals: per contra, Woolf elabora una literatura, tant en les seves obres com als seus escrits autobiogràfics³⁶, que rebutja pensar la transcendència separada de la immanència, generant així una estètica interrelacional més pròxima a la mística budista o hinduista (Kearney, 2011)³⁷. En la *Bhagavad Gita*, per exemple, Arjuna es pregunta, abans d'iniciar la batalla, si no seria millor abstenir-se de tota acció, doncs no pot desaferrar-se de la seva consciència egòlatra i concebre el seu deure (*dharma*) més enllà del mateix anhel de no lluitar, de la seva pròpia individualitat: com li diu Krishna, que interactua directament amb ell, com Crist amb Juliana, «no es absteniéndose de actuar como un hombre logra librarse de la acción, ni mediante el renunciamiento que consigue la suprema perfección» (2013, p. 107), sinó que és precisament a través de la renúncia al fruit de l'acció que l'ésser humà aconsegueix la verdadera pureza (és a dir, és precisament a través de la renúncia a la senyora Ramsay que la Lily pot acabar el quadre, tot buidant el desig i enfocant-se en la mateixa acció, en la mateixa creativitat); simultàniament, Juliana emfatitza que quan ens fixem excessivament en el nostre pecat i dolor, llavors només ens mirem a nosaltres mateixes i, en conseqüència, «no mantenemos nuestra pureza ni la promesa que Dios ha establecido en nosotros» (c. 73). Aquest despreniment del “jo”, necessari per copsar una visió *completa* de la realitat, també entra en contacte amb l'*anatman* budista en tant que, segons Santideva, la il·lusió de pensar-se com a *una mateixa* és la gran «causa del dolor» (2012, p. 98), que ens impedeix elevar-nos: quan reconeixem la no-existència del “jo” i, en conseqüència, neguem el dolor causat per l'existència de l'altre (la senyora Ramsay), generem un buit on no hi ha ni ànsia ni sofriment i, per tant, s'obre a la revelació. Com va escriure Raimon Panikkar, un dels grans propugnadors del pensament interreligiós, en cada individu s'hi reflecteix el total de la humanitat i, per extensió, el

³⁶ Virginia era atea però també mística. Com escriu a “A Sketch of the Past”, a través de «the cotton wool of daily life» (1978, p. 72) experimenta petits xocs, *moments of being*, a partir dels quals dedueix que «the cotton wool is a hidden pattern [...] all human beings –are connected with this», tot afirmant, al mateix temps, que «there is no Shakespeare, there is no Beethoven; certainly and emphatically there is no God».

³⁷ Acuradament, el mateix autor subratlla aquesta relació entre *To the Lighthouse* i el pensament oriental a través dels trets asiàtics atribuïts a la Lily (2011, p. 126), ja que en múltiples ocasions la veu narrativa es refereix als seus «Chinese eyes» (p. 16, per exemple).

total de la seva memòria (com demostren Juliana, la senyora Ramsay o la Lily), doncs «todo ser humano es un microcosmos» (1990, p. 96) i conté en si mateix la llavor que el significa. Aquesta renúncia a l'ego, que tan directament com indirectament manifesten Juliana i Woolf, també ressona en la noció d'*Abgeschiedenheit* del Mestre Eckhart, segons la qual, encara que els humans sempre ens trobem sostinguts per Déu, només arribem a saber d'ell gràcies a la desafecció, ja que perquè el seu amor pugui manifestar-se en l'ànima hem de desprendre'ns del propi jo (González-Bernal, 2018): en les seves paraules, «cuando nos ocupamos de Dios, entonces nos cuidamos poco de las cosas exteriores, [...] el alma [...] entonces ha llegado a casa y habita en su luz simple y pura» (2003, p. 92). L'abandonament de Déu per part d'una gran majoria d'autores modernistes comporta que el puguem recuperar multiplicat i ennoblit.

Com a contraposició a aquesta estètica mística, el senyor Ramsay simbolitza l'home empíric i racional, defensor dels grans sistemes dualistes, il·lustrats i grandiloqüents de la filosofia occidental que, com exposa Corner, «represents to Lily that otherness which must be somehow be got into the picture if it is not to be false» (1981, p. 411)³⁸, ja que en el seu ateisme no ha perdonat a Déu, encara, per no existir. Els jocs estèticoliteraris de Woolf rebutgen el caràcter reduccionista de la tradició dualista i absorbeixen, en consonància amb el seu context històric, les lliçons epistemològiques de la relativitat i la interdependència entre l'observador i el fenomen, de la qual s'ocupa la física quàntica, per tal d'introduir-les en el món de la ficció (Westling, 1999). Ontològicament, la seva mirada tan particular vers la realitat és afí a la del fenomenòleg francès Merleau-Ponty, qui escrivia que tota visió depèn del lloc des del qual s'observa i que el cos humà es troba «embedded within the flux of timespace» (1999, p. 856), ja que al final el nostre *ser en el cos* és la base de tots els nostres pensaments. En relació amb el punt de vista historicista que Auerbach també atorga a *Mimesis*, emfatitzar aquestes analogies entre l'estètica de Woolf i la filosofia de Merleau suposa reconèixer una de les múltiples teranyines de relacions culturals que s'establien constantment en l'època, sovint entre intel·lectuals de diferents disciplines; Westling anomena a aquesta en particular com a «ecological thinking» (p. 857), ja que reconeix que en la Terra (i les seves comunitats) hi ha una certa sacralitat en tant que la humanitat emergeix i forma part de la resta de la vida (la qual mai no pot ser controlada mecànicament): la interrelació entre el món natural i el món humà es fa palesa, sobretot, a la segona part de la novel·la, “Time Passes”, quan les forces de la natura irrompen en la casa de l'illa de Skye i les vides personals dels personatges es

³⁸ A la primera part de la novel·la, la veu narrativa representa irònicament a aquest personatge-típus, tot fent referència a com la seva obra, com la de qualsevol filòsof occidental, «would shine, not very brightly, for a year or two» (p. 33), per a posteriorment ser oblidada, com una més, en el llarg corrent de pensament il·lustrat masculí. Contràriament, al final de la novel·la, el senyor Ramsay apareix com un personatge transfigurat, que no busca comportaments heroics (al contrari, dona una gran importància a simples objectes físics, com les seves botes –p. 149), no es resisteix a la veritat de la seva vida i accepta la quotidianitat de la mort de la seva esposa.

converteixen en un *atreszēō*, perquè en aquest canvi de perspectiva se celebren, precisament, totes les energies que dinàmicament participen en la coexistència de la comunitat humana amb l'univers natural. Per la Lily, enfrontar-se a la pintura significa enfrontar-se a l'humanisme victorià i el racionalisme il·lustrat, que s'oposen al «ecological thinking» al basar-se en la suposada superioritat humana; en conseqüència, busca atreure aquella realitat que rau més enllà de «the back of appearances» (p. 153) i que, tanmateix, emana dels objectes que té al davant, de «the shape of a white lamp-shade looming on a wicker table»³⁹; en aquesta realitat tot està comprès, no hi ha frontera entre objecte i pensament, i s'agrupa tota en un mateix punt (com Juliana) de comprensió infinita: el món sembla «dissolved [...] into a pool of thought, a deep basin of reality» (p. 172). Cada traç del pinzell representa la pugna entre realitat i visió i obre, alhora, la possibilitat de veure el món com un miracle, arribar a l'èxtasi a partir d'allò quotidià (i no extraordinari), en una transparència sensitiva que ens indica com la percepció de la Lily és genuïnament mística: quan, finalment, cospa la visió, es produeix, en paraules de Corner, «a discovery of the world as ordinary and yet transformed» (1981, p. 416). Aquest descobriment situa l'estètica de Woolf en una espècie de misticisme ateu: percebem el miracle, la visió, quan renunciem a les nostres pròpies expectatives (vers la senyora Ramsay, el món natural –com en la segona part), i donem pas a què el món se'ns reveli més enllà d'allò humà. En un gir *anateista*, quan anul·lem la creença que anhela i desitja i que ens ha dut, a llarga durada, a rancors, idolatries i fonamentalismes, recuperem una realitat on, més enllà de Déu, l'objecte ordinari s'obre a l'epifania, es torna revelable.

V. Conclusions: recuperar la transcendència en l'experiència sensible

El quadre de la Lily, com la mateixa novel·la de Woolf, no és una il·lustració objectiva de la realitat: a la primera part de *To the Lighthouse*, quan li explica al senyor Bankes, qui antitèticament encarna els valors del més pur realisme, que està dibuixant a la senyora Ramsay amb el seu fill James, admet que en el llenç «she had made no attempt at a likeness» (p. 49). Des del principi, el focus estètic no es troba, per tant, en una captació mimètica de l'escena, sinó en la representació d'una realitat mediatitzada i subjectivada, essent el mateix individu el seu gran artífex. Mitjançant el record, l'impuls i l'experiència, cada personatge s'ordena el seu propi relat, com la senyora Ramsay mentre teixeix el mitjó o la Lily moments abans d'acabar el quadre: la consciència no està circumscrita a l'espai i el temps en què ocorre l'acció, i lliurement transita entre diferents episodis, persones i temporalitats. Com a lectores, a *To the Lighthouse* accedim a una visió sintètica del món a

³⁹ En aquest sentit, Westling destaca que, al contrari del que molts acadèmics defensen, l'estètica de Woolf s'oposa a la filosofia platònica, a la qual considera reduccionista en tant que basa el seu pensament en la rigidesa de les estructures humanes i en la desconfiança vers la mal·leabilitat del món material (1999, p. 861): al cap i a la fi, Plató assumeix la separació del cos de la ment i de la consciència humana de la naturalesa i el món físic.

través dels encreuaments de les diferents perspectives dels personatges: la criada busca el sentit de la malaltia del seu pare, el senyor Bankes anhela justificar la bellesa de l'esposa del seu amic, la senyora Ramsay s'intenta explicar l'evolució de la casa i, en conseqüència, la tristesa dels anys que estan per venir. Davant d'una mateixa realitat externa, que pot ser tant un objecte (un mitjó, un xal, un *boeuf*) com un element natural (un gerani o una abella) s'activen tot un seguit de significats que emanen de la mateixa interioritat dels individus: el poder de la consciència radica, precisament, en la seva capacitat per atorgar un valor als successos del món físic, un món que, en tant que quotidià, és fàcilment reconoscible per les lectores (allò elemental accentua allò compartit per tothom). Per poder representar-lo, com queda palès al vintè capítol de *Mimesis*, la veu narrativa no clama cap autoritat sobre el text, pertorba la linealitat temporal i diacrònica per generar un significat immanent i se serveix d'una aproximació multipersonal a l'experiència narrada, de manera que es dissolen les fronteres entre el món interior i el món exterior, tot reforçant una visió holística i circular de la realitat, molt lligada a la feminitat. Aquestes tècniques literàries són les mateixes que, com ja hem anat analitzant, també utilitza Juliana de Norwich per escriure les *Revelations of Divine Love* al segle XIV: a través de les dues versions de l'obra, les setze visions, recol·lectades en tres dies, s'estenen en el temps durant vint anys i són descrites des de diversos punts de vista (de la mateixa manera que un record de joventut emergeix, de sobte, al mig del sopar, en la consciència de la senyora Ramsay: «Oh she could remember it as if it were yesterday» –p. 82). En elles, els elements terrenals, banals i, fins i tot, vulgars (com una espina de peix o gotes d'aigua) entren en comparació amb elements solemnes, com la Passió, la mort i la resurrecció de Crist (com anàlogament també ho fan la flaire del *boeuf* o el mitjó del fill del faroner); alhora, Déu es torna reconoscible en totes i cadascuna de nosaltres, l'audiència, creant una estètica interrelacional que genera una concepció global del món i els seus personatges que anticipa la de Woolf. Tot aquest joc de paral·lelismes entre ambdues autores ens permet reconèixer una estètica semblant entre la literatura mística medieval i la literatura moderna, la qual ens situa davant d'una escriptura mancada de la voluntat de representar una realitat *essencialitzada*, ja que no hi ha descripció vertadera: la revelació del temps quotidià es produeix, per defecte, en tant que desapareix la unitat de qualsevol forma o model.

Tot i que Woolf era atea i la seva literatura no és de caràcter religiós, els subjectes pensants de *To the Lighthouse* no perceben els elements quotidians com mers objectes, sinó que els doten d'una certa energia que els atorga un ànim sacramental, ja que hi entren en contacte, se'ls fan seus, i troben en l'expressió de la seva materialitat les seves pròpies lleis. A través d'aquest procediment estilístic, un episodi aïllat, com la mesura d'un mitjó, pot assolir una gran profunditat i consegüentment il·luminar a altres pensaments, personatges i esdeveniments de la realitat, tant present com passada i futura. Ontològicament, la totalitat de l'experiència vital només pot ser

concebuda a través d'aquesta representació múltiple i connotada: al catorzè capítol de la primera part de la novel·la, el món es torna, sobtadament, intel·ligible, quan la Minta dona la mà a la Nancy, però posteriorment tot allò que veuen mentre caminaven agafades («a pinnacle, a dome; prominent things» –p. 70) desapareix quan es deixen anar les mans⁴⁰. Segons el *Diccionario de símbolos* d'Eduardo Cirlot, la cúpula i el pinacle representen, respectivament, la volta celeste (1992, p. 85) i la il·luminació espiritual com a resultat de la integració entre la consciència humana i allò elevat (p. 305), de manera que el mateix significat de les paraules ens aboca a la concepció simbòlica del text: l'epifania, el moment en què el món es torna comprensible, es produeix a partir del contacte entre allò terrenal i allò transcendent, en una conjunció entre el temps interior i el temps exterior que consuma la mescla d'estils d'Auerbach i agrupa i iguala a tota la humanitat sota el paraigua de la quotidianitat.

Quan la Minta i la Nancy es donen les mans, en un gest totalment ordinari, o quan un mitjó convoca tant un hotel en obres com les muntanyes de Suïssa, es produeix un eixamplament de la realitat que genera tot un nou horitzó d'expectatives per la literatura moderna. A causa de la falta d'un jo narrador i el caràcter pluripersonal de l'acció i el pensament, allò figuratiu perd tota la seva essència, i se supera la individualitat a favor d'una realitat subjectiva relacional, propiciant un pensament que és, de per sí, possible, perquè va més enllà de l'ego. Anàleg al mitjó que teixeix la senyora Ramsay, el crucifix és la base material per a les revelacions de Juliana: com Woolf, al llarg de tota l'obra la veu narrativa fa ús de diversos marcadors temporals («yo quería apartar mi mirada del crucifijo, pero no me atrevía» –c. 19) per destacar la seva situació espaciotemporal respecte als escenaris interiors que la visió de la Passió va, a poc a poc, desvelant: l'episodi exterior perd tota hegemonia, abandonat a la interpretació de l'individu. En Juliana, és en aquesta visió del Crist sofrint que se li revela que el regne interior, des del qual emana la nostra bondat i saviesa, és el que està íntimament en contacte amb Déu, mentre que el regne exterior es troba avesat al dolor i a la tristesa: a partir del reconeixement d'aquesta interioritat ressona en nosaltres allò elevat, solemne, magnífic, gest intern que en Woolf es tradueix en un *moment of being*. La intimitat de Juliana és, així, la mateixa que la dels personatges de l'autora modernista, puix que en ells també presenciem el reconeixement del sublim regne que tothom duu al seu interior, el regne de Crist fet home. Aquest gest íntim unifica a tota la humanitat, sobretot en un món cada dia més globalitzat: Juliana vivia a Norwich, una de les ciutats més grans de l'època, on hi havia un constant flux intercultural d'idees i creences, i Woolf va elaborar *To the Lighthouse* durant el període europeu d'entreguerres,

⁴⁰ És destacable que el pinacle també és un objecte que cobra importància, en aquest mateix sentit, a *La Recherche*: Marcel protagonista reconeix als pinacles de les esglésies que veurà al llarg de la seva vida el campanar fundacional de la seva existència, el de l'església de Combray. Aquest viatge es produeix sense sortir del seu cor, quan sent en el seu interior el record d'aquelles «terres reconquises sur l'oubli» (1946-47, p. 142).

en un moment d'enorme inestabilitat i pluralitat de mirades i perspectives. Els anys que separen a ambdues autores representen l'evolució d'un procés de mundialització en el qual encara estem immersos i, en conseqüència, assenyalen al mateix desenvolupament d'una literatura que busca mesclar-se, arribar a la substància comuna de l'ésser humà, cercar una narrativa inclusiva i circular que pugui abastir aquest món plural.

El miracle de la realitat radica en la transsubstanciació d'allò elevat a allò baix, d'allò extraordinari a allò ordinari, d'allò transcendent a allò immanent, d'allò natural a allò sobrenatural: com escriu Juliana, Déu està en nosaltres tant en el cel com en la terra i la nostra ànima, conduint-nos des de l'amor. La mescla d'estils requereix que l'individu sigui capaç de deixar anar; deixar anar significa renunciar a qualsevol sistema grandiloqüent, i és a partir d'aquest despreniment que apareix la creativitat per permetre que el mitjà sigui un mitjà, el xal un xal, l'absència una absència. A *To the Lighthouse*, la revelació, que és provocada per un esdeveniment quotidià, com la llum del far, es produeix a partir de la renúncia a l'ego, i és d'aquesta mateixa font que emergeixen la multiplicitat de consciències: no és fins que la Lily accepta el buit que ha deixat la senyora Ramsay a la seva ànima que pot entomar el futur, tornar a connectar amb la seva pròpia memòria i acabar el quadre que fa anys que intenta representar. Aquesta concepció interrelacional de la realitat, en la qual allò sublim i allò ordinari es manifesten a l'uníson, troba un gran precedent no només en la mística cristiana, sinó també en algunes de les grans tradicions religioses orientals, com l'hinduisme, el budisme o el sufisme, ja que és precisament en negar l'existència del jo i d'una realitat substancial (en un moviment similar a la *kenosi*), que apareix un buit fèrtil, alliberat de tota intencionalitat, que en la seva vacuïtat desplega totes les seves possibilitats: perquè es produeixi el retorn a Déu hi ha d'haver una profunda obertura vers l'altre, ja que sense l'hospitalitat no hi ha transsubstanciació. Aquesta interconnexió entre diferents aspectes religiosos no busca establir un dogma estàtic, sinó generar un coneixement plural i flexible, obrint noves vies comparatives per pensar la religió útils per la vida social i política del segle XXI. El diàleg intercultural, que arriba fins avui en dia, ens situa cara a cara amb la idea final d'Auerbach: tot moment està ple de profunditat vital si sabem aturar-nos a valorar-lo per si mateix, doncs l'instant quotidià és, en una societat cada dia més globalitzada i mil·limetrada, l'únic que compartim, la llum comuna a tot individu. En l'era actual abracem un nou tipus de miracle i de gràcia que no ha estat fet per ningú, sinó que ens ha estat donat, i que emana, precisament, d'aquests elements ordinaris que possibiliten la noció estètica que consuma la mescla d'estils i la interrelació entre allò elevat i allò baix. Tant en les *Revelations* com en *To the Lighthouse*, la representació de la realitat no és sinó el reflex plural de la interiorització del temps i l'espai: a partir del reconeixement de la multiplicitat de mirades ens adonem que, més enllà del pla objectiu, l'univers està verdaderament ple.

VI. Bibliografia

Bibliografia primària

Norwich, J. (2002). *Libro de visiones y revelaciones*. M. Tabuyo (Trad.). Madrid: Trotta.

Woolf, V. (2018). *To the Lighthouse*. Milton Keynes: Penguin Random House.

Bibliografia secundària

al-‘Adawiyya, Râbi‘a. (2006). *Dichos y canciones de una mística sufi (siglo VIII)*. Palma de Mallorca: Olañeta.

Allchin, A. M. (1992). Julian of Norwich and the Continuity of Tradition. A M. Glasscoe (Ed.), *The medieval mystical tradition in England. Exeter Symposium V* (pp. 72-85). Cambridge: D. S Brewer.

Auerbach, E. (1950). *Mimesis*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, W. (1974). *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp.

Bhagavad Gita. (2013). José Manuel Abeleira (Ed.) & Juan Mascaró (Trad.). Barcelona: Penguin Clásicos.

Borges, J. L. (2011). *El Aleph*. Barcelona: Penguin Random House.

Bradley, R. (1985). Julian on Prayer. A R. Llewelyn (Ed.), *Julian: woman of our day* (pp. 61-74). London: Darton, Longman and Todd Ltd.

Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

Cirlot, V. & Garí, B. (1999). *La mirada interior*. Barcelona: Martínez Roca.

Cirlot, V. (2009). *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Siruela.

_____(2019). *Visión en rojo*. Madrid: Siruela.

Corner, M. (1981). Mysticism and Atheism in “To the Lighthouse”. *Studies in the Novel*, 13(4), 408-423.

Derrida, J. (1994). Fe y saber. Las dos fuentes de la religión en los límites de la mera razón. A J. Derrida & G. Vattimo (Eds.), *La religión* (pp. 9-106). Madrid: PPC Editorial.

Eliot, T. S. (1978). *Cuatro Cuartetos*. Madrid: Alianza Editorial.

Filippi, S. (2010). Gelassenheit: el desapego como forma de vida en la mística eckhartiana. *Enfoques: revista de la Universidad Adventista del Plata*, 22(2), 63-78.

Garí, B. (2005). Arte, mística y visión en la Baja Edad Media. *El libro de las revelaciones de Juliana de Norwich*, A. A. Guance & P. Ubierna (Eds.), *Sociedad y Memoria en la Edad Media. Estudios en homenaje a la profesora Nilda Guilielmi* (pp. 135-144). Buenos Aires: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

Gillespie, V. & Ross, M. (1992). The Apophatic Image: the Poetics of Effacement in Julian of Norwich. A. M. Glasscoe (Ed.), *The Medieval Mystical Tradition. Exeter Symposium V* (pp. 53-78). Cambridge: D. S. Brewer.

Goldman, J. (2006). Works. A *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf* (pp. 37-122). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511607295>

González-Bernal, E. (2018). La kénosis del “ser dejado” en el Maestro Eckhart. *Teología y vida*, 59(4), 573-569. <http://dx.doi.org/10.4067/S0049-34492018000400573>

Haas, A. M. (1999). *Visión en azul. Estudios de mística europea*. Madrid: Siruela.

_____(2009). *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* Madrid: Siruela.

Hamburger, J. F. (1997). *Nuns as artists. The visual culture of a medieval convent*. Berkeley: University of California Press.

_____(1998). *The visual and the visionary: Art and female spirituality in Late Medieval Germany*. New York: Zone Books.

Harries, R. (1985). On the Brink of Universalism. A. R. Llewelyn (Ed.), *Julian: woman of our day* (pp. 41-60). London: Darton, Longman and Todd Ltd.

Huberman, D. (2005). *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Jantzen, G. (1987). *Julian of Norwich: mystic and theologian*. Bath: The Bath Press.

Kearney, R. (2011). *Anatheism: returning to God after God*. New York: Columbia University Press.

Lyotard, J. (1989). *Das Inhumane: Plaudereien über die Zeit*. Wien: Passagen.

Maestro Eckhart. (2003). *El fruto de la nada*. A. Vega (Ed. i Trad.). Madrid: Siruela.

Maisonneuve, R. (1980). The Visionary Universe of Julian of Norwich. A M. Glasscoe (Ed.), *The Medieval Mystical Tradition in England* (pp. 86-98). Exeter: University of Exeter.

Miller, J. H. (1991). The Rhythm of Creativity: *To the Lighthouse*. A J. H. Miller (Ed.), *Tropes, Parables, Performatives: Essays in Twentieth-Century Literature* (pp. 151-170). Durham: Duke University Press.

Obbard, E. R. (1985). God alone Suffices. A R. Llewelyn (Ed.), *Julian: woman of our day* (pp. 102-120). London: Darton, Longman and Todd Ltd.

Otón, J. (2008). *Simone Weil: el silencio de Dios*. Barcelona: Fragmenta.

Panikkar, R. (1990). *Sobre el diálogo intercultural*. Salamanca: San Esteban.

Park, T. (1992). Reflecting Christ: the Role of the Flesh in Walter Hilton and Julian of Norwich. A M. Glasscoe (Ed.), *The Medieval Mystical Tradition. Exeter Symposium V* (pp. 17-38). Cambridge: D. S. Brewer.

Porete, M. (2015). *El espejo de las almas simples*. Madrid: Siruela.

Proust, M. (1946-47). *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*. La Bibliothèque électronique du Québec: texte de l'édition Gallimard.

Ricoeur, P. (2004). Entre el tiempo mortal y el tiempo monumental: "La señora Dalloway". *A Tiempo y narración: Configuración del tiempo en el relato de ficción* (pp. 535-552). Madrid: Siglo XXI.

Riddy, F. (1993). 'Women talking about the things of God': a late medieval sub-culture. A C. M. Meale (Ed.), *Women & Literature in Britain 1150-1500* (pp. 104-127). Cambridge: Cambridge University Press.

Robertson, E. (2008). Julian of Norwich's 'Modernist Style' and the Creation of Audience. En McAvoy, L. (Ed.), *A Companion to Julian of Norwich* (pp. 139-153). Cambridge: D. S. Brewer.

Rogers, G. (2008). Virginia Woolf. En D. Ródenas (Ed.), *100 escritores del siglo XX (ámbito internacional)* (pp. 877-885). Barcelona: Ariel.

Santideva. (2012). *Camino del Despertar (Bodhicaryavatara)*. Luis O. Gómez (Trad.). Madrid: Siruela.

Schimmel, A. (2002). *Las dimensiones místicas del Islam*. Madrid: Trotta.

Swanson, J. (1985). Guide for the Inexpert Mystic. A R. Llewelyn (Ed.), *Julian: woman of our day* (pp. 41-60). London: Darton, Longman and Todd Ltd.

Twinch, C. (2001). Juliana de Norwich: «Todo acabará bien». A P. Beneito (Ed.), *Mujeres de luz. La mística femenina, lo femenino en la mística* (pp. 157-169). Madrid: Trotta.

Weil, S. (2021). *La gravetat i la gràcia*. Barcelona: Fragmenta.

Westling, L. (1999). Virginia Woolf and the Flesh of the World. *New Literary History*, 30(4), 855-875. <https://doi.org/10.1353/nlh.1999.0055>

Windeatt, B. A. (1977). Julian of Norwich and Her Audience. *The Review of English Studies*, 28(109), 1–17. <https://doi.org/10.1093/res/XXVIII.109.1>

_____ (1980). The Art of Mystical Loving: Julian of Norwich. A M. Glasscoe (Ed.), *The Medieval Mystical Tradition in England* (pp. 55-71). Exeter: University of Exeter.

_____ (2004). Julian of Norwich. A. S. G. Edwards (Eds.), *A companion to Middle English prose* (pp. 67-81). Cambridge: D. S. Brewer.

Woolf, V. (1948). *The Common Reader*. Kharagpur: Digital Library of India.

_____ (1985). *Moments of Being*. New York: Harvest Books.

