



**Universidad**  
Zaragoza

# Trabajo Fin de Grado

Reflexiones en torno a la *sobredeterminación* en  
la obra de arte:

Virginia Woolf y el sentido temporal como “madeja de  
recuerdos”

Autor/es

Estrella Mañas Vicente

Director/es

Victoria Pérez Royo

Facultad de Filosofía y Letras: Filosofía

2022/2023

## ÍNDICE:

<b>1. Introducción:</b> Los estratos materiales resurgen.....	3
<b>2. Mirar la imagen.....</b>	6
2.1 Presentismo e icono.....	8
2.2 El pez en la corriente: La sobredeterminación.....	11
2.3 “La imagen se extranjeriza”.....	16
<b>3. Mirar el tiempo.....</b>	19
3.1 El lugar.....	20
3.2 La <i>leben</i> .....	23
3.3. La caverna woolfiana.....	28
3.4 La madeja.....	35
<b>4. Conclusión.....</b>	41

## 1. Introducción: Los estratos materiales resurgen.



1. Mark Bradford,  
"Frostbite"

Me sitúo frente a las imágenes que son las obras artísticas de Mark Bradford (concretamente frente a *Frostbite*; figura 1). En uno de sus últimos proyectos, Bradford retoma unos tapices del siglo XVI basados en una temática sobre *la caza del unicornio*. Una vez reproducidos, el artista los cubre con diversos materiales que imposibilitan la visualización exacta de las figuras iniciales. Después, empleando una lijadora industrial excava en el cuadro para hacer emerger algunos de los elementos situados en primer lugar. Es complejo, al situarse en frente de

una de estas obras, intentar extraer un sentido o significado único. La amalgama de estratos materiales que entremezcla una primera capa de figuración proveniente del pasado con una segunda capa de abstracción, consigue que nuestra mirada viaje por el cuadro insaciablemente, generando un sentido tras otro sin poder determinar cual es el “verdadero”. Mi objetivo en el presente ensayo es analizar y arrojar cierta luz sobre el fenómeno experiencial que es encontrarse frente a la imagen. Durante esta experiencia la obra emerge, de manera análoga a lo ocurrido frente al cuadro de Bradford, como un elemento que se resiste a la imposición de un único sentido. Pretendo, entonces, abrir una senda que nos conduzca a la comprensión de la obra de arte como *sobre-determinación*; como un elemento siempre abierto del cual emergen interpretaciones de manera interminable formando constelaciones significativas. Esto necesita de un pensamiento sobre la imagen que no la conciba como un elemento determinado de una vez por todas, es decir, a través de un sentido cerrado, “verdadero” y universal.

Para reflexionar en torno a la *sobre-determinación* aspiro, además, a investigar acerca del cómo se gesta y se produce el sentido cuando no pensamos en él como algo estable y determinado a lo largo del tiempo. Esto implica reflexionar acerca del *proceso* de aparición de un significado. Para poder hacerlo, acoto el ámbito de investigación a uno de los modos concretos a partir de los cuales vemos esta proliferación de sentidos siempre nuevos; el ámbito de la relación temporal entre pasado y presente, sobre todo a través de una temporalidad basada en el recuerdo. Frente a las posturas que entienden el significado de las obras del pasado como algo que se puede hacer presente de modo idéntico a sí mismo en el tiempo actual, presento la idea de que toda búsqueda de sentido de una obra procedente de tiempos anteriores siempre se interpreta generando significados de manera diferencial. Esto se debe a que entiendo la obra de manera *relacional*, es decir, en vinculación con los diversos elementos entre los que aparece, siendo el tiempo presente uno de ellos. Así, todo significado del pasado adquiere un tono nuevo en el presente, generando interpretaciones *anacrónicas*. Desmontaría, entonces, la idea de una corrección a la hora de establecer



2. Pósters en una calle de Londres

vinculaciones temporales y asociaciones de sentido correctas, abogando por una apertura constitutiva; de manera análoga a cómo los estratos del pasado del tapiz presentado en la obra de Bradford adquieren un nuevo sentido al ser mirados a través de toda la capa de materia que ha sido situada encima; materia equiparable al presente. Así, además de comprender al intérprete como capaz de realizar asociaciones significativas siempre nuevas, es la propia obra la que aparece como objeto portante y generador de sentidos relampagueantes, en continuo proceso de transformación.

Para poder realizar este proyecto he dividido el ensayo en dos partes diferenciadas que presento resumidamente: en la primera parte me dedico a desarrollar la idea de la apertura del sentido en la obra de arte y, en la segunda, incluyo y ejemplifico esa apertura a través del sentido temporal. En la primera sección me sitúo desde una posición que cuestiona la tradición que encierra el sentido de la obra de arte esencializándolo y tornándolo como un universal. Estas son posturas que responden, por la vía filosófica, a las metafísicas de la presencia y, por la vía estética o de historia del arte, a la iconología o iconografía (entre otras, estas son las que proponemos aquí como ejemplo). La tradición de pensamiento sobre el arte se encuentra embebida de estas metafísicas, con las que comparte numerosos rasgos. Es por esta razón por la que he decidido situarme también de acuerdo con ciertas filosofías o posiciones de pensamiento; las filosofías llamadas del devenir o de la diferencia. Gracias a ellas y a las herramientas conceptuales que aportan (sobre todo bajo los nombres de Gilles Deleuze y Jacques Derrida) paso a presentar la obra de arte como un elemento siempre interpretable de nuevo, cuyos significados responden al devenir del tiempo, entendiéndolos como procesos nunca definidos ni acabados. Así al encontrarnos frente a una imagen u obra de arte nos situamos cara a cara con la *sobredeterminación*. Este concepto hace referencia, entonces, a la tendencia escapista de la imagen siempre que se la intenta definir por completo. La imposibilidad de realizar una interpretación monotemática ha sido comprendida desde el punto de vista de la historia del arte como una lacra, una hamartía, un error a corregir. Sin embargo, tal y como James Elkins presenta en *Why are our pictures puzzles?*, la sobredeterminación es un rasgo constitutivo de la experiencia frente a la imagen. El consenso interpretativo, entonces, se muestra como una ficción, pues siempre ha habido sentidos disonantes y reflexiones que no cuadran unas con otras<sup>1</sup>. Así, he tomado este punto de vista para situar la reflexión en torno a la *sobredeterminación* como momento clave de la experiencia frente a la imagen. Ya no hablo solo, como he mencionado antes, acerca de la proyección subjetiva de significado proveniente de la interioridad del observador, sino de que es la imagen misma la que se muestra como una miríada de significados asociativos que estallan ante nosotros. Se trata, entonces, de hacer estas asociaciones explícitas.

Una vez abierta la imagen, en la segunda parte del ensayo, me sitúo mirando al tiempo a través de esta. En estas páginas me centro en reflexionar acerca de los diferentes enlaces entre

---

<sup>1</sup> James Elkins, *Why are our pictures puzzles?*, (New York: Routledge, 1999), 8-12.

presente y pasado, relaciones anacrónicas, choques de recuerdos, etc., aunque dejo abierto para otros lugares y momentos otro tipo de conexiones temporales. La tradición que encerraba a la obra de arte en un significado concreto también establece límites a su temporalidad. La obra se relega a un pasado que tiene la posibilidad de hacerse presente, pero únicamente como renacimiento de un sentido estable ya definido. Cualquier otra experiencia del sentido del pasado a través del presente es vista desde el punto de vista de la tradición como un ejercicio de contaminación de la obra y de su significación verdadera. Frente a esta propuesta rescató, una vez más, la *sobre determinación*: el sentido del pasado emerge en el presente ya siempre cambiando, generándose de nuevo. Así, el concepto de *anacronismo* aparece ya no como una contaminación, sino como una actitud inevitable que otorga a la obra la capacidad de seguir afectando. Al generar significaciones nuevas entre pasado y presente, la temporalidad lineal y teleológica propia de la tradición de pensamiento se acaba dislocando. Para analizar con más precisión la relación entre ambos ámbitos temporales dislocados, sigo la propuesta de Georges Didi-Huberman de investigar otros esquemas que reflexionen sobre el tiempo en obras y prácticas literarias. Así, hago presente la figura de Virginia Woolf (y otros como Bi Gan, Marcel Proust, Cornelia Parker, etc.) para explicar las vinculaciones no lineales entre pasado y presente a través de las herramientas que la autora nos aporta: sobre todo, siguiendo sus pensamientos sobre el tiempo psíquico y humano presente en la memoria. Expondré a través de una multiplicidad de imágenes literarias el funcionamiento de este tiempo memorístico: los recuerdos se generan a partir de un choque que rompe la dicotomía entre objeto y sujeto y en los que el pasado resurge a través del presente diferenciándose y generando siempre nuevos sentidos. La memoria, entonces, aparece como una *madeja*, retomando la metáfora inicial; madeja llena de enredos entendidos como relaciones y asociaciones temporales de significados. Así, extrapolaré este esquema hacia el tiempo en las obras de arte.

Reabro en este ensayo la cuestión acerca de la apertura de la imagen. El impulso que me lleva a tomar esta dirección es la importancia que hallo en considerar a la obra de arte como algo vivo, que puede afectarnos, que nos interpela. Entender las obras de arte singulares como objetos en los que el significado “ya ha sido descubierto” las cierra a la mirada atenta y afectable del que mira. Esto genera, en muchas ocasiones, un corte del diálogo entre obra y observador. Los objetos del arte son vistos, entonces, como ejemplos de puntos de vista, esquemas de pensamiento y épocas pasadas, siendo concebidos como meros ejemplos de este pasado y relegados, en consecuencia, a ser encerrados en lugares de colección. Desde esta postura, resulta complejo generar una reflexión original, personal y genuina que comience o que verse sobre ciertos objetos o prácticas artísticas. Sin embargo, me sitúo en este ensayo siguiendo a Deleuze y concibiendo que “el pensamiento no es nada sin algo que fuerce a pensar, sin algo que lo violenta”<sup>2</sup>. Concebir la vida en general y el arte en particular como algo que nos violenta, que nos fuerza a pensar, es restituir el flujo de afectos que nos vincula con nuestro mundo y sus

---

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, *Proust y los signos* (Barcelona: Anagrama, 1970), 178.

elementos. Es por esta razón por la que decidido escoger como uno de los métodos que vehiculan el pensamiento en estas páginas aquel que incluye imágenes, sean estas literarias, cinematográficas o pictóricas. De esta manera, mis pensamientos ya no son únicamente míos, sino también de aquellas artes que me han acompañado en el proceso.

## 2. Mirar la imagen.

Sitúo como *punto de partida* la *experiencia* de encontrarse frente a una imagen; concretamente, frente a la imagen que es la obra de arte (en cualquiera de sus formas). Hablar de la *experiencia* es recalcar la importancia de reflexionar acerca de cómo se presenta una obra; cómo se genera el encuentro entre espectador que mira y la obra que es mirada y qué elementos adquieran importancia en el mismo; y, también, cómo esa obra adquiere agencia, capacidad de mirar, en tanto que produce un choque que genera un efecto. Este efecto se tornará pensamiento, recuerdo, sensación física; un golpeo que suscitará la generación de un sentido, como veremos más adelante. Reflexiono, entonces, sobre el momento de la *mirada*.

Desde este planteamiento me distancio de las posiciones que realizan una arqueología semiótica en la obra, buscando una función significante y referencial en el objeto que lo sature. Como veremos más adelante, las posturas que beben de la iconografía y, posteriormente, la iconología, sobre todo a través de la figura de Erwin Panofsky, seguirán manteniéndose en esta línea de pensamiento. También dejo de lado aquellas vías que se fundamentan sobre la presencia transparente e irrevocable del objeto, un darse inmediato a través de la percepción sensible que desenvuelve toda imagen<sup>3</sup>. Las posturas que abogan por hacer presente un significado unívoco se sitúan en esta vía.

Frente a las opiniones que colocan como preeminentes unos sentidos, ideales, unas preconcepciones, esencias artísticas que deben caber en la obra, adelantamos y otorgamos la primera legitimidad a los propios objetos del arte y al modo en el cual los miramos, los aprehendemos. Giro, así, la sentencia de Didi-Huberman; “*se mata a la imagen para generar el arte*”<sup>4</sup>. Ahora se mata al arte para generar la imagen, entendiendo “arte” como cualquier concepción que cree limitaciones o que no parta de la pura experiencia frente a la imagen. Y, más que generarla, hay que dejarla ser; a través de su *sobredeterminación constitutiva*, como ya veremos. Empleo casi siempre de modo intercambiable los términos “imagen” y “obra de arte”. Esto se debe a que, aunque trabaje en estas páginas desde el ámbito de la reflexión sobre las producciones artísticas, dentro de cada objeto concreto podemos hallar una multiplicidad de imágenes diversas, sean estas explícitas o imaginadas. Así, por ejemplo, uno de los motivos

<sup>3</sup> Jacopo Vignola, “La imagen (como) *différance*. Problemas y aportes”, en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XXIV, nº 2 (2019): 100. Nos mantenemos en la misma línea de pensamiento establecida en el artículo de Vignola.

<sup>4</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008), 280.

vehiculares de este ensayo son las imágenes singulares presentes en la obra literaria de Virginia Woolf, entre otras artistas.

Por otra parte, el partir desde la experiencia me permite abordar la cuestión del *sentido* desde otra perspectiva; las incógnitas se despliegan a través de formas como, por ejemplo, cómo se aprehende o se interpreta el significado; la cuestión de si éste es fijo y estable o múltiple y cambiante; cómo el sentido se genera en el momento del diálogo entre observador e imagen, etc. Así, tomo a su vez como idea base la intuición de que casi todo lo que aparece lo hace a través de alguna *dimensión significativa*. Un sentido que puede haberse generado a partir de un pensamiento compartido, de uno individual; un sentido cambiante, múltiple<sup>5</sup>, etc.

Este sentido, si nos centramos en la tradición de la interpretación de las obras de arte, se ha solidado concebir como algo estable, definitorio, esencial, presente, idéntico. Es así como se ha presentado en las llamadas *metafísicas de la presencia*, las cuales han querido encontrar sustentos estables para paliar el cambio de la realidad inmanente. Sin embargo, al tomar como inicio la experiencia *singular* del encuentro en la mirada del espectador y la obra, el sentido se disloca debido a una multiplicidad de elementos, algunos de los cuales trataré más adelante. Así, en vez de tener únicamente en cuenta la realidad material visible de la obra, el punto de mira se desplazaría a la generación de un *momento*, el de la mirada, en el cual el objeto que emerge, los sujetos que la observan, la trayectoria de ambos<sup>6</sup>, el contexto en el que surge, el lugar, etc. Este *momento* es “el surgimiento, siempre incipiente, de sentido y presencia sensible que irrumpen contra el estilo de la experiencia habitual, y también contra el orden de la experiencia cognoscitiva”<sup>7</sup>. Esta “presencia sensible” no es la preeminencia de los rasgos empíricos-físicos, sino la fuerza vital de la materia objetual y su capacidad de generación de sentido. De igual modo, el sentido no será unívoco y presente, sino en modo de constelación siempre sobreabundante.

En las siguientes secciones pretendo aportar bases conceptuales y herramientas de análisis que permitirán entender la obra de arte como una sobreabundancia y sobredeterminación significativa. Para realizarlo, primero expongo las posturas que abogan por el sentido/esencia únicos, a través de la definición de las *metafísicas de la presencia* y de ciertas

---

<sup>5</sup> Nuestra intuición es que, frente a un objeto que se presenta como extraño, desconocido, o demasiado abstracto (sea este artístico o cotidiano), o bien se le intenta siempre atribuir un sentido, o bien la indiferencia o la incapacidad de identificación son también un sentido (como ocurriría, por ejemplo, frente a algunas obras de arte conceptual, entre otros).

<sup>6</sup> Entendemos trayectoria como la vida de los sujetos y de los objetos; de los primeros, en tanto que interpretan siempre desde un bagaje de pensamiento, cultura, opinión colectivo e individual ya preexistente; de los segundos, vida como portadores de mensajes de los tiempos que han atravesado. Nos centraremos sobre todo en los recuerdos.

<sup>7</sup> Rubio, R., “La reciente filosofía de la imagen. Análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes”, en *Ideas y Valores*, vol. 66.163 (2017): 292. Extraído de: Jacopo Vignola, (*op. cit.*), 106.

pinceladas acerca del objetivo de la iconología de Erwin Panofsky. Ambas vías de pensamiento se cierran a la sobreabundancia: por una parte, la mayoría de las teorías de la metafísica presentista se sostienen sobre la creación de un mundo intelíger o ideal en el cual los significados emergen como eternos y estables y, por otra, la iconología se muestra contraria a la noción de *anacronismo*, abogando por la reconstitución de un significado “verdadero” en las obras de arte (concretamente, en las que provienen de épocas pasadas). Para situarme cuestionando la posición que busca frente a la imagen un significado único y universal, considero que es prolífico acudir hacia otros lugares de pensamiento que no sean estrictamente estéticos. Al igual que esta postura establece fuertes vinculaciones con las tendencias filosóficas que se sitúan dentro de las metafísicas de la presencia, me sitúo aquí en consonancia con las llamadas teorías del *devenir* o de la *diferencia*, las cuales nos sujetarán magnéticamente al *plano de inmanencia*, concibiendo como centrales las nociones de cambio y de *devenir*. Realizando analogías entre las ideas ontológicas de Gilles Deleuze, las reflexiones sobre el lenguaje de Virginia Woolf y Jacques Derrida y los planteamientos sobre la obra de arte finalizaré exponiendo la apertura al sentido inherente a la obra; en ese momento estaremos preparados y preparadas para vislumbrar una de las vías a partir de la cual la apertura significativa se realiza; la que parte de la imbricación relacional de las diferentes *temporalidades* materializadas en la obra. Pero, para llegar a ello, debemos primero justificar esa apertura.

## 2.1 Presentismo e icono.

“Ningún sentido (...) ha podido ser pensado en la historia de la metafísica de otro modo más que a partir de la presencia y como presencia”<sup>8</sup>.

La tradición filosófica con la que se han compaginado múltiples posturas acerca de la interpretación significativa de la obra de arte es denominada por Jacques Derrida como *metafísicas de la presencia*. A partir de ahora tomaré una perspectiva derridiana que guiará la investigación para poder continuar con un análisis prolífico acerca de estas metafísicas y de la propuesta icnológica que se amolda a ellas, como justificaré enseguida.

En las metafísicas de la presencia, el mundo fáctico emerge como aquello que debe de tener un fundamento estable, idéntico a sí mismo; aquello que aporte estatismo a una realidad inmanente que se encuentra en constante cambio. En muchas de las teorías que se acogen a estas metafísicas, este fundamento aparece en un plano trascendental, es decir, transmaterial; alejado de nosotros y de nuestra vida fáctica. Este fundamento/esencia se hace presente a través de un ejercicio de introspección y búsqueda desligada del mundo material, fomentando el dualismo jerarquizado entre lo físico y lo intelíger/ideal.

---

<sup>8</sup> Jacques Derrida, *Márgenes de la Filosofía* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1999), 86.

Una vía de interpretación de la imagen en general y de la obra de arte en particular parte de este presupuesto: hallamos una materia a la cual le es inherente un único significado que se debe hacer presente. Permea aquí la interpretación semiótica que adelantábamos rechazar en el apartado anterior: la semiótica se encuentra centrada en el análisis de los signos; ellos se dividen en significante, el elemento formal, material, y significado, el contenido, el sentido. Para Derrida, esta división es heredera de la tradición presentista, pues sigue manteniendo una visión del mundo dualista y jerarquizada; uno físico, otro inteligible; uno material; otro ideal. Todo significado cerrado, inteligible pero hecho presente es, entonces, un “logos absoluto”<sup>9</sup>. Una de las posturas herederas de la influencia de la semiótica es la vía iconológica de Erwin Panofsky, a la que también nos contraponemos.

Panofsky, heredero de las propuestas del historiador y pensador del arte Aby Warburg y de sus discípulos, propone el método iconológico como medio para desentrañar a través de diferentes estadios de análisis, los diversos sentidos de la imagen hasta llegar a una comprensión profunda del significado iconológico. Concretamente, pienso ahora en la interpretación de obras de arte que perviven en el presente pero fueron creadas en el pasado. En estos casos, el sentido iconológico de la obra no se mantiene en el análisis puramente pictórico ni en las referencias únicamente provenientes de la historia del arte, sino que emplea una amalgama de otras disciplinas para conseguir restaurar el momento de pensamiento (es decir, una *Weltanschauung*) en el que la obra se gestó<sup>10</sup>. Esto involucra el intento de recreación de toda una cultura; implicando elementos de creencias, afectos, comportamientos, referencias, etc. Para poder cumplir este objetivo se tienen que realizar tres niveles de análisis de la obra: en un primer momento, la visión *preiconográfica* realiza un análisis puramente visual y formal, después, la fase iconográfica genera un significado en el que los elementos se vinculan con mensajes directos, conocidos por la mayoría de los observadores. Aquí se encontrarían las asociaciones de los temas e iconos que se repiten a lo largo de ciertas tradiciones con su significado o uso superior (en tanto que cerca de la superficie) como, por ejemplo, los iconos y simbología cristiana o los dioses greco-romanos. Una vez pasada esta fase, se llega al análisis iconológico, en el cual se vincula la imagen con su cultura al completo, haciendo emerger una actitud de fondo, un sentido esencial, subyacente y que tiende a permanecer oculto; este ocultarse pertenecería al reino de lo invisible, de aquello no perceptible de manera instantánea. En resumen, Panofsky nos dice que la significación iconológica “pone de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica matizada por una personalidad y condensada en una obra”<sup>11</sup>. La tarea iconológica de Panofsky se muestra como una investigación reflexiva que pretende encontrar significados todavía no

---

<sup>9</sup> *Íbidem.*, p. 20.

<sup>10</sup> Juan José Martín González, “Iconografía e Iconología como métodos de la Historia del Arte”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II/3 (1989): 7.

<sup>11</sup> Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales* (Madrid: Alianza Editorial, 1979), 49. Extraído de: *Íbidem.*, 283.

establecidos, generando así pensamiento novedoso. La imagen se muestra como síntoma o huella de aquel significado intrínseco que revela el “todo” de una cultura, de su mirada<sup>12</sup>.

Sin embargo, la postura iconológica no encaja con el término de *sobredeterminación* que aquí manejo. Por una parte, aunque su búsqueda de significado haga emerger algo antes no presente, algo nuevo, lo hace de manera unívoca, retomando el punto de vista de un significado único y estable en vez de abogar por la multiplicidad de constelaciones de sentido. Todo significado se transforma en Idea, con mayúsculas, la Idea de una relectura platónica<sup>13</sup>. Además, este sentido profundo únicamente puede ser aprehendido por el erudito, el elitista, el entendido, aquel con conocimientos suficientes para reconstruir una cultura entera<sup>14</sup>. En cambio, aquí presento la mirada y la experiencia como lugar base desde el que pensar, entendiendo cualquier mirada como válida siempre y cuando genere un pensamiento o abra el espacio para un choque (conlleve este la gestación de un sentido, de una emoción, de una sensación, etc.). Por otra parte, el método iconológico se sitúa en contra de la noción de *anacronismo* que presentaré en la segunda sección. Situar este término como concepto básico en la reflexión sobre el arte impide la reconstrucción completa y verdadera de un pasado. Esto se debe a que en el momento de experimentar la visión de un objeto del pasado ya siempre se está gestando un sentido que surge del presente. Así, el resurgir de un significado de manera identitaria se muestra como un imposible.

Hay una preeminencia del estatismo. Repetición sin diferencia de los mismos temas, de los mismos sentidos e interpretaciones. Frente al sentido cerrado me sitúo cerca y a la escucha de las filosofías del *devenir*. Estas nos permitirán pensar el significado como algo siempre nuevo, rompiendo la noción del rescate de un sentido siempre idéntico a sí mismo. Esto se deberá, en concreto, a concebir como noción básica el *devenir*, el carácter de cambio, movimiento y creación de novedad en distintos ámbitos; desde un plano que reflexiona sobre la realidad hasta el plano de los significados. Así podremos agasajarnos de conceptos y herramientas para abordar la experiencia singular de la obra de arte, de su sobredeterminación.

---

<sup>12</sup> Para ejemplificar la postura iconológica del autor hacemos referencia a sus análisis sobre el séptimo arte. Para el Panofsky, en el origen, debido al éxito del cine en los entornos de clases bajas, las tramas y significaciones presentes en las grabaciones filmicas se recogían del arte popular. Más tarde, estos esquemas estereotipados son desarrollados más ampliamente gracias a los avances técnicos del arte. Los descubrimientos del cine, entonces, no se vinculan con el contenido, sino únicamente con la técnica, ya que el contenido es formado por ciertos arquetipos que, aunque cambien de forma, siguen manteniendo el mismo significado. Así, a lo largo de todo su texto, vemos una larga lista cerrada de enumeraciones de temáticas: “Surgieron entonces, identificables por su apariencia, los atributos y comportamientos estandarizados, los recordados tipos de vampiresa y joven honrada (...), el hombre de familia (...). Un mantel de cuadros significó, pobre pero honesto”. En: Erwin Panofsky, "El estilo y el medio en la imagen cinematográfica", en: *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos* (Barcelona: Paidós, 2000), 136.

<sup>13</sup> *Ibidem.*, p. 149.

<sup>14</sup> Juan José Martín González, *op. cit.*, 9.

## 2.2 El pez en la corriente: La sobredeterminación.

“*Esta es una de las torturas y desgracias de la vida: cuando nuestros amigos no consiguen terminar sus cuentos*”<sup>15</sup>.

En esta sección presento el cambio de dirección desde un pensamiento que reflexiona a partir del estatismo hacia otro que lo hace desde el devenir y la transformación. Para hacerlo, tomo como punto de partida a Virginia Woolf y a una selección de parte de sus textos que concebiré como imágenes literarias, permitiendo así vehicular el inicio de la reflexión. Woolf deseaba, a través de sus obras, aprehender esa corriente de cambio que transforma continuamente la realidad y la vida. Sin embargo, para ella el lenguaje no consigue hacerlo, puesto que se presenta como una prisión estática que no responde al movimiento de la experiencia. Contra esta postura contrapondré, más adelante, las ideas de Jacques Derrida, para quien la escritura se muestra de manera abierta, en continuo cambio, sin poder ser nunca apresada bajo un significado estanco. Desde este punto de vista escritura, lenguaje o imagen literaria responden de igual manera que la vida, siendo ambas inaprensibles.

Comienzo con Virginia Woolf. Su deseo de aprehender la vida a través de palabras pretende contraponer la eternidad de la escritura al corriente que lleva ineludiblemente a la muerte. Sin embargo, todo intento de asimiento acaba reduciendo la vida, no expresándola al completo. Así, la autora narra en primera persona que “*me veo como un pez en un arroyo; bloqueado; atrapado en un lugar; pero no puedo describir el arroyo*”<sup>16</sup>. Ese *stream* es el arroyo, es la propia vida, cuyo status es el movimiento, la corriente y, cuya función es *arrollar*; entendiéndolo como empuje hacia el cambio. Otra de las metáforas que Virginia emplea son las *olas*, como análogas al paso del tiempo que genera el cambio; ola como crecida y bajada, como marea que todo lo desdibuja. Desde esta perspectiva se torna utópico crear un sentido que se solape a la realidad a través de una identidad y/o esencia: un escrito no puede plasmar la realidad puesto que en ella no hay un sentido inteligible que hacer presente; únicamente hay cambio.

Virginia, no obstante, seguía manteniendo su deseo, incapaz de renunciar a él. Este deseo se cuela a través de las voces de sus personajes, por ejemplo, en el hacedor de historias Bernard, una de las seis voces narradoras de *Las Olas*. En esta obra narrativa que reflexiona sobre el paso del tiempo y el problema de la percepción de la realidad (entre otras cuestiones), Bernard es el encargado de crear; construir algo entre el tiempo y él, algo necesario e inmortal. Sin embargo, sus cuentos siempre quedan inacabados debido a que no saturan el mundo; siempre queda sobrante. Así, Bernard nos dice que “la sinceridad del momento pasó, y todo se

---

<sup>15</sup> Virginia Woolf, *Las Olas* (Madrid: Cátedra, 2002), 168.

<sup>16</sup> Virginia Woolf, “Sketch of the Past”. En *Moments of Being: Autobiographical Writings*, Virginia Woolf, ed. por Jeanne Schulkind (London: Pimlico, 2002), 118. La traducción es mía.

volvió simbólico; y eso sí que no lo puedo aguantar”<sup>17</sup>. Sólo quedan las palabras vacías y sin referente.

Voy a presentar, a continuación, ciertas herramientas conceptuales que piensan el mundo partiendo de ese cambio inherente a su funcionamiento, ese *devenir*. Estas ayudan a dejar de pensar a través de una ansiedad cartesiana que sigue guiando la reflexión hacia el asimiento de un fundamento estable e inerte. Si no encontramos nada estable en el “más acá” (pues ya no hallamos un “más allá”) se disuelve la idea de una base que otorgue estabilidad. Situándome en la corriente de las filosofías del devenir, se rompe el dualismo inherente a las *metafísicas de la presencia* que separaban el mundo en dos; físico e inteligible. Frente a ellas, se presenta un *mundo inmanente*, plagado de ideas y de pensamientos, pero ya no como esencias exhumadas, arrancadas de su suelo, y expulsadas de la vida, sino como herramientas para pensar desde el “aquí”.

Ahora, siguiendo a Deleuze, vamos a ver cómo en la apertura de la inmanencia se abre la veda al *devenir*. El concepto de devenir se puede aplicar a diferentes escalas de análisis, pero aquí lo tratamos en rasgos generales. Entender la realidad a través de este término implica un rechazo a las esencias: el modo de funcionamiento de nuestro pensamiento occidental presente en la metafísica había sido entendido a través de sentidos estáticos. Pero para poder definir algo, esto debe de estar acabado, puesto que, si sigue en proceso de transformación, toda definición será temporal y contingente. Si aceptamos el cambio (como la renuncia que Virginia Woolf nunca logró realizar) no lo comprendemos como el paso de una identidad a otra, sino un rechazo a la idea de identidad. El cambio aparece como *proceso*, siempre en continuo trabajo.

Deleuze propone el concepto de *acontecimiento* para comprender mejor la noción de proceso: en la metafísica tradicional se concebía la realidad como compuesto de entes, manteniendo este término la idea de una cosa cerrada, limitada, definible, etc. Sin embargo, si todo se encuentra en continuo cambio, con lo que chocamos es con la *irreductibilidad y singularidad* de una cosa<sup>18</sup> en un momento concreto, puesto que al siguiente momento esta singularidad ya es otra, ya es diferente y ha diferido (haciendo un guiño a dos conceptos que trataremos en seguida con Derrida). Esto se denomina *acontecimiento*, un hecho singular formado por elementos que se conectan, es decir, por relaciones.

“Lo que nos interesa son aquellos modos de individuación distintos de las cosas, las personas o los sujetos... la individuación, por ejemplo, de una hora del día, de una región, de un clima, de un río o de un viento, de un acontecimiento”<sup>19</sup>.

Realidad inmanente compuesta de acontecimientos. En ellos, los elementos no esencializados se relacionan de manera no cerrada, es decir, que las relaciones pueden variar en cualquier

---

<sup>17</sup> María Lozano, “Introducción”, en Virginia Woolf, *Las Olas* (Madrid: Cátedra, 2002), 37.

<sup>18</sup> Que puede ser una persona, un animal, una canción, un momento concreto, etc.

<sup>19</sup> Gilles Deleuze, *Conversaciones* (Valencia, Pre-Textos, 1995), 44.

momento. Por ejemplo, en un instante concreto una vida emerge con cierto sentido, pero, al siguiente instante, las relaciones se actualizan modificándose y cambiando por completo el sentido de esa misma vida; generando un nuevo acontecimiento. Así, las relaciones son variables; siguiendo un esquema rizomático:

“los entrecruzamientos pueden generar, a su vez, nuevos flujos o destruirlos; ya que cualquier flujo puede conectar y desconectarse con cualquier otro creando o aniquilando constelaciones, sean estas de sentido, culturales, sociales, físicas o biológicas. Estas constelaciones, siempre provisionarias e inestables resulta ser aquello que nombremos como efectuación del acontecimiento”<sup>20</sup>.

Además, todo acontecimiento expresa una novedad; novedad que, al ser interpretada, genera un sentido. Pero el concepto de sentido expresado aquí difiere del sentido en términos de esencia; es un significado abierto, cambiante, una constelación que se abre para una continua reinterpretación.

Concibiendo el plano de la realidad a través del devenir y de la singularidad del acontecimiento, se muestra que la interpretación de las novedades del plano inmanente es siempre variable y *sobreabundante*, entendiendo esto como nunca suficiente, nunca acabado. En los “sentidos-acontecimientos” la figura y esquema que prevalece es la del *rizoma*, que retomaré también más adelante; en el rizoma los brotes nacen y mueren continuamente, regenerándose siempre a través de nuevas vías de crecimiento. La dirección siempre es horizontal, manteniéndose todos los brotes al mismo nivel. La estructura rizomática de sentido nos permite rechazar una jerarquía vertical que situaría un fundamento, un sentido unívoco o una esencia como la base. En su lugar, se propone una proliferación de sentidos siempre novedosos que se sitúan en un mismo nivel de legitimidad (criticando, así, la noción de *verdad absoluta* y eterna). Estos sentidos, entendidos como relaciones, van muriendo con el paso del tiempo, pero siempre resurgen nuevos retoños<sup>21</sup>. Desde el tallo del rizoma entendido como la vida inmanente, surgen nuevos sentidos sin que ello agote la misma vida; *sin que la sature*.

Desde este mismo punto de vista, pero situándose a otro nivel conversacional, encontramos los análisis de Jacques Derrida, sobre los que doy alguna pincelada a continuación. Como he comentado al inicio del apartado, la imposibilidad de aprehensión de la realidad en devenir por parte de la escritura (el deseo de Virginia Woolf) situaba a esa misma escritura como algo estable y cerrado. Sin embargo, desde la postura derridiana vislumbramos la escritura como aquello que *responde a la vida como devenir*, adoptando ella misma el cambio. Esto implica concebirla a partir de la imposibilidad de hallar un único significado que emerja de ella; más bien, el sentido se encontrará siempre burbujeando, incapaz de llenar por completo a la escritura misma. Además, aunque Derrida realice el análisis concibiendo la escritura como

<sup>20</sup> Juan Pablo E. Esperón, “Pensar el acontecimiento a partir de la filosofía de Deleuze”, en *Devenires*, XVIII (36), (2017): 45.

<sup>21</sup> *Ibidem*. p. 39.

significante escrito, aquí la pienso también como obra de arte escrita, sirviendo su análisis como reflexión para cualquier objeto o faceta artística.

“Siglos para deshacer la tela. Reconstituyéndose como un organismo. Regenerando indefinidamente su propio tejido tras la huella cortante, la decisión de cada lectura”<sup>22</sup>.

Encontrarse frente a la obra es encontrarse frente al texto (sea este artístico o no). Jacques Derrida toma también una perspectiva desde la *experiencia*, es decir, la pregunta acerca de qué ocurre cuando nos situamos frente a un texto. Para el autor, la experiencia singular es una interpretación de sentido que siempre genera un *corte significativo*. En otras palabras, la lectura, la experiencia de la obra escrita, es aprehender un significado particular. Se toma una decisión, se establece un corte. Pero esta decisión nunca tiene la pretensión de tornarse universal, esencializada, atemporal, es decir, la interpretación nunca satura el texto original, sino que este regenera “su propio tejido”; siempre preparado para una nueva lectura. Así, se afirma la preeminencia del sentido; todo emerge de modo significativo, pero estos son inagotables, múltiples, nuevos<sup>23</sup>. Estructura rizomática, texto como tallo del que surgen siempre nuevos brotes en dirección horizontal.

La apertura del sentido del texto escrito se explica a través de la concepción derridiana del lenguaje, la cual resumo rápidamente. Los términos del lenguaje habían sido concebidos a través de la semiología que, como hemos visto, dividían significante y significado. El sentido de un término, entonces, era individualizado y encerrado en cada palabra concreta, en relación con su referente concreto. Desde esta postura entiendo también como cerrado y estanco el sentido del texto, de la novela artística, de cualquier reflexión escrita. De igual manera, Didi-Huberman nos dirá que los objetos del arte siempre se han comprendido desde un significado enclaustrado, nunca relacional<sup>24</sup>. Sin embargo, Derrida (sobre todo a partir de *De la Gramatología*) concibe el significado de un término del lenguaje de manera *relacional*, en vinculación con el resto de las palabras de su lengua. Un término, así visto, consigue significar a través de las similitudes y diferencias con otros términos, generando una *cadena* de significantes. Toda definición del sentido de una palabra lleva consigo una retahíla de muchas otras, una concatenación de remisiones que podrían extenderse hasta el infinito. Esta cadena, para Derrida, no es eterna, fija y repetible en su identidad, sino que, si entendemos el lenguaje como algo en devenir, la cadena se transforma. Cada lectura, cada corte, cada significación interpretada, genera por sí misma una nueva cadena de sentido.

---

<sup>22</sup> Jacques Derrida, *La Farmacia de Platón: La Diseminación* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1975), 93.

<sup>23</sup> Retomando a Deleuze, vemos como este autor rechaza la palabra “interpretar”, pues prefiere emplear “experimentar”: Nunca hay una interpretación como el desvelamiento del sentido único, sino un intento de aprehensión de un sentido en un momento concreto, “acerca de lo que emerge, de lo nuevo, de lo que se está formando”. En Gilles Deleuze, *op. cit.*, (1995), 171.

<sup>24</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, (2008), 101.

Tanto la teoría de Deleuze, como la de Derrida, otorgan importancia al concepto de *diferencia* a la hora de hablar de sentido: en un nivel más ontológico, Deleuze nos remite a que la novedad del acontecimiento siempre incorpora el cambio, es decir, lo otro, la diferencia. En un nivel lingüístico, Derrida concibe el sentido como algo que varía, no-identitario. Aquí entra el concepto de *différance*, comprendida como “la fuerza dinámica del lenguaje”<sup>25</sup>. La *différance* textual es el modo en el que se generan el significado y las diferencias en el lenguaje. Se le han atribuido dos sentidos: Diferenciar y diferir. Por una parte, un término adquiere su sentido gracias a la diferencia con otro término (puesto que si fueran idénticos uno de los dos no existiría), por la otra, este sentido/significado nunca alcanza la presencia, sino que *siempre queda diferido*; nunca se satura. Siempre hay un remontarse de huella en huella<sup>26</sup>, de término en término, sin alcanzar un final/origen<sup>27</sup> (y yendo en contra del esquema lineal, jerárquico y arbóreo. Fomentando el adoptar un sistema rizomático).

Recapitulando; a los términos del lenguaje no le son inherentes un significado claro y conciso; esto es debido a que lo que intentan representar tampoco tiene esa naturaleza. Rechazando un plano inteligible se nos presenta el plano inmanente. En este todo se encuentra en cambio y en movimiento. Las palabras, entonces, también se hallan en transformación, generando sentidos siempre singulares, siguiendo el esquema de los acontecimientos relationales. Las interpretaciones se generarán de manera rizomática, dejando abierta la puerta a nuevas producciones de sentido. Así, Virginia Woolf nos deja esta cita extraída de *Craftmanship*, una emisión de radio de la BBC realizada en 1937:

“Las palabras están llenas de ecos, de memorias, de asociaciones, naturalmente. Pero las palabras no viven en los diccionarios; viven en las mentes. En resumen, odian todo lo que les sella con un significado o las confina a una actitud, puesto que está en su naturaleza cambiar (...) Esto es porque la verdad que intentan agarrar tiene muchos lados, y lo expresan teniendo ellas mismas muchos lados, destellando por uno, luego por otro (...) Y cuando las palabras son arrinconadas pliegan las alas y mueren”<sup>28</sup>.

Las palabras se amoldan al cambio del mundo. Si se esencializan, se las intenta matar. Pero nunca se repliegan del todo, sino que siempre están dispuestas a una nueva aparición.

He presentado aquí diversas reflexiones en torno al lenguaje en general y a la imagen u obra artística escrita en particular como modelo para ser extrapolado a otras disciplinas y objetos artísticos. Comprender la escritura desde el *devenir* es entenderla como imposible de

<sup>25</sup> Jacques Derrida, *op. cit.*, (1999), 96.

<sup>26</sup> La huella es entendida como la marca que un término imprime en otro. Así, siempre encontramos en un término el rastro de aquello que “no es”, es decir, el largo etcétera de términos con los que se vincula. Es un juego entre ausencia y presencia: Es la marca (presencia) de algo que no-es, de una diferencia, de algo que siempre difiere (ausencia).

<sup>27</sup> *Ibidem*. p. 101.

<sup>28</sup> Virginia Woolf, “Craftmanship”, Wikisource, <https://en.wikisource.org/wiki/Craftsmanship> (Consultado el 31-05-2023). La traducción es mía.

ser encerrada en un único significado; este irá derivando a través del movimiento y del cambio. Además, he presentado el carácter *relacional* del lenguaje, de lo que he derivado que ningún sentido puede ser pensado de manera aislada, sino únicamente en relación con otros elementos, en este caso escritos. En la reflexión acerca del carácter de la obra de arte en general el aspecto relacional se lleva hasta el extremo: ya no es pensar que los sentidos pueden emerger a partir de una vinculación entre una multiplicidad de elementos *presentes* en la obra, sino que pasamos a concebir el *momento de la mirada al completo*. Como expondré en el apartado denominado “el lugar”, el significado se generará a partir del encuentro relacional de múltiples factores; concretando, sobre todo, el choque entre objeto y sujeto. El sentido, entonces, ya no será extraído a través de una introspección consciente, sino gracias a la mirada en la que el objeto/obra/imagen toma agencia.

## 2.3 “La imagen se extranjeriza”<sup>29</sup>.

En este apartado me centro en concebir la obra de arte, en general, como apertura significativa que se genera a partir de la experiencia. La obra de arte “pura”, entendida como su significado “verdadero”, “intrínseco”, “oculto”, es una ficción, pues todo lo que hallamos es una proliferación del sentido. Toda interpretación responderá al modelo del *corte* derridiano; del *acontecimiento* singular de Deleuze. Es decir, toda lectura será generada en un momento concreto, singularizándose; de igual modo, se producirá un corte, una lectura a través de asociaciones diversas (como la cadena significante del lenguaje) que variarán dependiendo del lugar, de los observadores, de los detalles, etc. La obra, entonces, extranjerizándose; desterritorializándose y reterritorializándose continuamente cuando se la intenta estabilizar. Georges Didi-Huberman<sup>30</sup> denomina a la obra/imagen como “un fuego de artificio de paradigmas”<sup>31</sup>, es decir, una apertura que responde a lo que he ido denominando como *sobredeterminación* de significado.

Para entender mejor esta multiplicación del sentido, intentaré analizar la estructura abierta que es la imagen, manteniendo siempre presente el modelo rizomático que he explicado anteriormente. Para hacerlo, Didi-Huberman emplea las distinciones entre las nociones de *visible*, *visual* y *virtual*, que recojo aquí al resultarme prolíficas y útiles. Lo visible (la palabra fetiche de las interpretaciones esencialistas y cerradas de la imagen) es aquello legible, transparente y traducible de manera directa<sup>32</sup>. El rechazo de estas posturas abre la puerta a lo visual, lo cual se interpreta aquí como toda significación fuera de la legibilidad establecida, todo sentido novedoso; aquello que surge a través de la mirada y del encuentro contemplativo

<sup>29</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen*, (Murcia: Add Litteram, 2010), 268.

<sup>30</sup> Didi-Huberman ha sido escogido por sus reflexiones en torno a la imagen y su vinculación con la temporalidad. Además, su postura bebe de las filosofías del devenir y de la apertura.

<sup>31</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, (2008), 167.

<sup>32</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, (2010), 23.

de la obra. Según Didi-Huberman, lo visual no se suele identificar con ningún símbolo o icono (por lo menos con ninguno de sus significados imperantes), sino que emerge de los espacios poco mirados y pensados, de los restos<sup>33</sup>. Se identificaría con toda interpretación novedosa propia de la singularidad de la mirada.

Por último, hallamos lo *virtual*, lo cual emerge a través de lo visual pero sin ser reducido a ello. Es aquello que se encuentra en potencia y que necesita de lo visual para poder salir a la luz. Para entenderlo bien, vuelvo a acudir a Gilles Deleuze, quien también establece como principal la dimensión de la *virtualidad*: La tradición de pensamiento basado en la identidad (que es la misma que la de la presencia) establece la vinculación entre lo real y lo posible; lo posible como aquello que puede ser pensado en su totalidad, y lo real como copia de eso posible, siguiendo los principios de representación y de identidad. En cambio, para el autor el juego se genera entre lo virtual y lo actual: lo *virtual* es aquello que no aparece como tal, sino que, en su camino hacia lo real, es decir, en su *actualización*, ya se encuentra siempre *diferenciándose*. Lo visual emerge de lo virtual, pero lo virtual solo puede aparecer a través de lo visual ya siempre cambiando. Así, para Deleuze, “las imágenes virtuales son tan poco separables del objeto actual cuanto este de aquellas. Es en virtud de este mutuo enlace que las imágenes virtuales son capaces de reaccionar sobre los objetos actuales”<sup>34</sup>.

En la obra de arte, de manera análoga al funcionamiento que para Deleuze tiene el plano de inmanencia, hay una dimensión virtual que posibilita el despliegue de una multiplicidad de sentidos. Todas las constelaciones ya dichas y por decir. Así, toda interpretación singular es “*un tal traer, todo crear es un abrevar (un traer agua de la fuente)*”<sup>35</sup>. Una fuente no como origen y fundamento jerárquico, sino más bien como el movimiento incessante del devenir creador de la realidad. Para seguir estableciendo vinculaciones productivas, lo virtual en ambos autores se asemeja al proceso de la *différance*: un principio de generador de diferencias de significado; diferencias de interpretación del sentido; pero siendo ella misma irreducible a un fundamento o a un funcionamiento asible, sino que, por su misma gestación de diferencia, emerge como la diferencia pura, lo inaprensible. De igual manera, Didi-Huberman vincula lo visual con ideas freudianas, alegando que lo virtual sigue la estructura del inconsciente, siendo, en este caso, la parte no consciente de lo visual: lo inconsciente es aquello inasible; que no se hace tema como tal, sino únicamente a través de diversos síntomas. Lo visual se convierte, entonces, en *síntoma*, que emerge no de manera idéntica a lo largo del tiempo, sino de manera diferencial, a través de sentidos dislocados. Así nos dice Didi-Huberman que:

“El modelo de las formaciones del inconsciente nos pone frente a estructuras abiertas, algo como redes de pescadores que querrían conocer no solo el pez bien formado, sino el mar mismo,

<sup>33</sup> *Íbidem*, p. 29. Es el ejemplo que Didi-Huberman añade acerca de la celda de Fra Angelico y la importancia que tiene la cal, la materia pura.

<sup>34</sup> Gilles Deleuze, “Actual y virtual”, en *Diálogos* (París: Flammarion, 1996), 1.

<sup>35</sup> David Sobrevilla, *op. cit.*, p. 80.

Cuando sacamos la red hacia nosotros (hacia nuestro deseo de saber), estamos obligados a constatar que el mar se ha retirado por su parte"<sup>36</sup>.

Todas las relaciones que he establecido sustentan la propuesta a favor de una *sobredeterminación* en la obra de arte. La sobredeterminación implica, como he ido repitiendo en numerosos lugares, la imposibilidad de estabilizar y encerrar a la obra en un significado único. La obra aparece, en la experiencia, como como aquel misterio siempre por desentrañar, como una fuente inagotable de la cual emergen continuamente retazos de sentido por aprehender y desarrollar. Esta postura, como explicaré más adelante, toma a la obra como objeto que sigue manteniendo capacidad de afectación, dotándole de cierto tipo de agencia y de vida.

James Elkins en *Why are our pictures puzzles?* presenta la metáfora del puzzle como metáfora de la búsqueda de sentido en la obra. Según Elkins, el significado se construía en la tradición de pensamiento de la historia del arte de manera análoga a la realización de un puzzle, comenzando por las piezas más obvias y continuando por las más complejas. La obra, entonces, sería la suma de sus piezas, es decir, la suma de sus significados estables<sup>37</sup>. Sin embargo, es terriblemente complejo terminar el puzzle que es la imagen. Muchas de sus piezas no encajan, acabando incompletas; otras son reasignadas, modificando su sentido una y otra vez. Así, propone como ejemplo la obra de Giorgione de *La Tempestad* como una de las obras que es concebida hegemónicamente como portadora de un misterio inherente. La multiplicidad de interpretaciones y sentidos (muchos de ellos iconográficos) que de ella se han realizado muestra la imposibilidad de acabar de manera definitiva nuestros puzzles. Esta idea del misterio en *La Tempestad* es lo que extrapoló a la noción de *sobredeterminación*; la incapacidad de colocar todas las piezas e incluso de mantener aquellas que han sido ya puestas en su mismo lugar. Situarse frente a la imagen implica la apertura de un cielo de significados en el que siempre se encuentra espacio para uno más.

Llegados a este punto realizaré un viraje que permite introducirnos en una de las vías a partir de la cual la sobredeterminación emerge; una senda en la que las asociaciones de elementos diversos nacen cada vez de nuevo; la senda de las entre-ramificaciones de la temporalidad.



3. Giorgione, "La Tempestad", 1508.

<sup>36</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.* (2010), 222-223.

<sup>37</sup> James Elkins, *op. cit.*, 66.

### 3. Mirar el tiempo.

Seguir de cerca a autores entre los que destaca el nombre de Didi-Huberman me ha permitido exponer la idea de una apertura constitutiva de la imagen, sobre todo a través de la multiplicidad de significados presente en el término de *sobredeterminación*. Sin embargo, en la obra del autor no he encontrado demasiadas herramientas para comprender el proceso, el cómo emergen esos sentidos siempre novedosos. En las siguientes páginas pretendo responder a esta cuestión reflexionando, primero, sobre el momento de la *mirada* y de la *experiencia* frente a la imagen en la que objeto y sujeto chocan para, en segundo lugar, centrarme en la generación de sentido que se crea a través de la vía de la temporalidad. Esto me permitirá centrar el análisis y vincularlo con diversas imágenes artísticas que vehiculan, una vez más, el pensamiento.

Hablo, ahora, de temporalidades. Las vías de pensamiento que vinculan la obra con un sentido o esencia cerrado, estable, suelen ver en ella el tiempo en el que se gestaron, es decir, un tiempo pasado. Ese pasado se hace presente de manera momentánea, pero no como un resurgimiento o renacimiento activo, sino más bien como un *melancólico* hacerse presente de un pasado que ya no volverá, que ha desaparecido. Así, la obra es portadora de una temporalidad muerta, siguiendo un esquema biológico del tiempo (nacimiento-apogeo-decadencia-muerte). El objeto, en consecuencia, es una mera huella de una cosmovisión perdida, siendo éste exhibido en una vitrina como muestra del paso del tiempo; del *tiempo perdido* e irrecuperable. Objeto muerto, mero fósil.

Sin embargo, el enfrentamiento, la mirada con el objeto, no siempre es melancólica; en el encuentro con la obra hay diálogo, hay reinterpretación. Como hemos visto en el apartado anterior, la obra de arte es sobreabundancia constitutiva; ya no un fósil de significación, sino un rizoma activo. Esta capacidad de generación de nuevos sentidos nos aporta una concepción del objeto como algo *activo*, como algo *vivo* y capaz de seguir produciendo pensamiento. Es justamente el concebir la obra como perteneciente al paso del tiempo lo que nos permite abrir la constelación de sentidos; si la obra pertenece al arroyo del devenir, ella también deviene, cambia, es siempre un *proceso en acción*. Conectado con esta idea, el escultor Giuseppe Penone nos da esperanza:

“Yo creo que todos los elementos son fluidos. La piedra misma es fluida: una montaña se desintegra, se convierte en arena. No es más que cuestión de tiempo (...) El tiempo hace temblar los criterios”<sup>38</sup>.

En las siguientes páginas voy a centrarme en uno de los caminos a partir de los cuales se ve la apertura del sentido de la obra; aquel que incumbe a la *temporalidad*. Si la interpretación está siempre abierta, eso implica que se pueden crear sentidos desde el presente de objetos que han perdurado a lo largo de muchos tiempos. El sentido relacional del que he estado hablando

---

<sup>38</sup> Georges Didi-Huberman, *Ser cráneo: Lugar, contacto, pensamiento, escultura* (Las ediciones de medianoche, 2000), 14.

se transforma aquí en asociaciones temporales que dislocan el esquema de una temporalidad lineal y teleológica. Temporalidad fragmentada, en su lugar<sup>39</sup>. Me centro, sobre todo, en las vinculaciones temporales entre pasado y presente. Esto se debe a dos razones: En primer lugar, a que presento un modelo de temporalidad *psíquica*, humana; concretamente, un modelo de *memoria*, en el que las relaciones entre presente y pasado son más abundantes (lo que no implica que no se pudieran realizar vinculaciones entre el presente y otros presentes; o incluso entre pasado, presente y todas las proyecciones hacia el futuro que estas vinculaciones podrían generar). En segundo lugar, porque la autora que voy a seguir, Virginia Woolf, dota de preeminencia a las relaciones entre pasado y presente a través de los recuerdos.

Para poder abrir el camino hacia la apertura de sentido a través de las vinculaciones temporales, comenzaré concretando un poco más el momento de encuentro entre observador y obra de arte. Así, establezco como punto de partida la ruptura de la diferenciación esencial entre estos dos elementos, otorgando agencia a la obra y colocando al sujeto como receptor. De esta manera estaremos preparados para comprender el funcionamiento del “choque” y del tiempo psíquico de la memoria. A continuación, desarrollaré las ideas acerca de la apertura de vinculaciones temporales dislocadas a través de la noción de *anacronismo*. Toda experiencia interpretativa de la obra de arte ya parte siempre de una interconexión original entre presente y pasado. Para poder generar un mayor número de herramientas que posibiliten el pensamiento sobre ese esquema temporal, propongo la apertura hacia las vías artísticas y literarias que piensan el tiempo a partir de una temporalidad humana y de memoria. Realizaré un viraje, entonces, hacia la figura de Virginia Woolf (entre otras autoras y artistas), con quien presentaré al tiempo humano, en contraposición con el tiempo cronológico, como momento de apertura a vinculaciones novedosas e inesperadas. Así, el tiempo del recuerdo nos mostrará que toda interpretación temporal se halla en devenir, en continuo movimiento de proceso. En el último apartado, abarcaré uno de los modos en los que el pasado se hace presente de manera diferencial, es decir, generando nuevos sentidos continuamente; este será el choque, en vinculación con el efecto proustiano. Choque que permite cerrar el ensayo volviendo a recalcar la potencia vital y activa que las obras de arte mantienen. Potencia que las hace resurgir fantasmalmente sin fin.

### 3.1 El lugar.

Preguntarse acerca del momento en el cual se observa una obra, el encontrarse frente a ella, implica una reflexión en torno a la relación entre observador y objeto observado. En este punto, presento otro de los presupuestos sobre los que construimos sentido en estas páginas; la analogía entre la observación de una obra de arte y de otros objetos que hemos decidido

---

<sup>39</sup> La temporalidad es una de las vías a partir de las cuales vislumbrar la apertura de sentido; no la única. Se me ocurren, en este momento, las asociaciones dislocadas visuales y temblorosas entre materiales, entre contextos de todo tipo (literarios, políticos, sociales, etc.), entre emociones, entre gestos, etc.

denominar *cotidianos*. A lo largo de esta sección se van a proponer extractos de autoras y autores como Virginia Woolf, Marcel Proust o Cornelia Parker, los cuales van a versar sobre objetos mundanos. Mi propuesta realiza una analogía entre el modo en el que estos objetos abren las dislocaciones de significaciones temporales y el de los objetos del arte *per se*. Tomo, pues, el esquema de aparición significativa de cualquier elemento cósmico, para extrapolarlo y definirlo más detalladamente en el ámbito de la obra de arte. Esto se debe a que, aunque todo objeto tenga un sentido (y pueda despertar una multiplicidad de asociaciones significativas nuevas), usualmente pasa desapercibido, puesto que nos encontramos inmersos en ellos. Sin embargo, frente a una obra de arte el pensamiento halla más incentivos para generar un momento de interpretación, dado que, “en las obras de arte que *sean* es lo inhabitual, lo que ellas arrojan en torno suyo como algo único”<sup>40</sup>. Ellas generan un mundo, una constelación que debemos interpretar.

*Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de levantar los ojos*<sup>41</sup>.

Vuelvo al momento de la mirada en el que algo emerge con un nuevo sentido (sea un objeto cotidiano o una obra artística); en ella, la relación entre un sujeto aprehensor de una realidad objetiva de modo consciente y apropiador y un objeto pasivo que se deja asir se disloca; se metamorfosen las posiciones. Al haberle otorgado *vida* al objeto, es decir, al concebirlo como una *fuente*, como portador de un plano virtual, de un inconsciente del que surgen multiplicidades de paradigmas, el plano vertical jerarquizado entre objeto y sujeto se torna horizontal; rizomático. Esto es lo que se extrae de la teoría de Didi-Huberman; también de reflexiones de otras pensadoras del arte como Mieke Bal, quien introduce la noción de *diálogo*<sup>42</sup>, tan prolífica para pensar sobre la mirada. En el momento de la mirada se genera una *conversación* en la que dos (o más) elementos entran en contacto y se vinculan. Hay un proceso en el que el preeminente sujeto para la tradición de pensamiento baja de su pedestal para establecer una conexión a la misma altura con el objeto; “el proceso complejo y lábil del sujeto-objeto, un conflicto de fuerzas heterogéneas que hace del cuadro una encrucijada de estados límite en movimiento”<sup>43</sup>. Es en esta mirada, en este juego de fuerzas, en el que los papeles se tornan: objeto activo que habla a través de su contenido visual, sintomático y, a su vez, sujeto pasivo que recibe el mensaje, la colisión.

En este juego se genera un *momento*, el *umbral*, el *rito de paso*; el relampagueo de un sentido que se aprehende al vuelo. El momento se genera como una sensación, la de la apertura de lo visual por encima de lo visible. Se abre un lugar, lo que Barnett Newman concibe como

<sup>40</sup> David Sobrevilla, *op. cit.*, p. 77.

<sup>41</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, (2008), 6.

<sup>42</sup> Mieke Bal, *Tiempos Trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*, (Madrid: Ediciones Akal, 2016), 51.

<sup>43</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, (2008), 287.

una sensación física similar al tiempo<sup>44</sup>. Algo ocurre, es “el soplo, el aire que nos rodea como lugar sutil, absoluto, este aire que nos atraviesa y nos permite respirar”<sup>45</sup>. Hay en este momento, *un doble juego de apropiaciones*: El objeto artístico se apropia de mí y, al mismo tiempo, yo lo hago del objeto.

Frente al *percibir*, que vincula con un análisis tradicional en el que emergen sentidos ya establecidos que se vinculan con objetos-ejemplos artísticos que emergen como anecdóticos (es decir, dotando de mayor importancia a la Idea que a la obra) se propone un ver; un hacer emerger o capturar el sentido visual:

“Debemos exigir que el ver asesine al percibir, entendiendo por esta última palabra como Einstein la entiende aquí -una observación pasiva de la realidad tautológica. Debemos exigir que el ver ensanche el percibir, lo abra literalmente”<sup>46</sup>.

La primera vez que una se sitúa frente a un Rothko, no encuentra respuestas a la pregunta acerca de la *intención completa del autor*. Un ver perceptivo se pasearía por el museo hasta encontrar una abstracción más detallada, en vez de grandes manchas de color difuminadas una encima de otra. “*There is no such a thing as a good painting about nothing*” decía Rothko; nada identificable, puro color, pura sombra, pura luz. Estas pinturas están creadas para ser vistas en la penumbra, con la tenuidad de una luz que nos ayuda a forzar la mirada.



4. La Capilla Rothko, Houston.

Sin embargo, este forzar no cansa, no exaspera, sino que se produce en el lento pasar del tiempo de la contemplación, en la penetración que se genera cuando las inmensas pinturas te acogen, se abren; como si esperaran a las personas indicadas, aquellas capaces de abandonarse y, simplemente, mirar. Se crea un *lugar*, una vivencia en la que pintura y persona se reflejan mutuamente. La segunda vez que una se sienta frente a un Rothko el silencio abre la conversación.



5. La sala Rothko en la Tate Modern, Londres.

Abogo, entonces, por la idea de que la apertura del sentido y la ruptura de la jerarquía entre objeto y sujeto (es decir, el comienzo de la *conversación*) puede realizarse de dos modos: el primero implica la gestación de una mirada atenta. Una *contemplación* activa pero paciente, en la que se le otorgue a la obra el tiempo de espera necesario para que geste el momento del diálogo. Una mirada tal debe, sin duda, ser ejercitada. Sin embargo, en las siguientes páginas me centraré en otro tipo de mirada, aquella que se

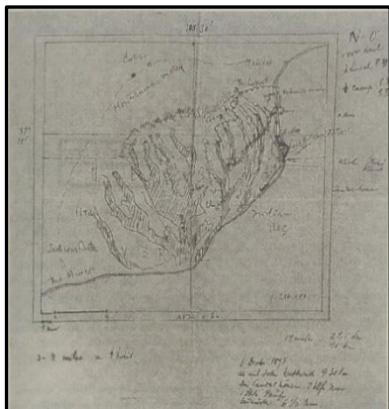
<sup>44</sup> *Íbidem.*, p. 361.

<sup>45</sup> *Íbidem.*, p. 367.

<sup>46</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, (2008), 206.

vincula con el *choque*. El giro hacia la noción de choque me permitirá vincularla con una temporalidad ligada a la memoria, una memoria concebida como involuntaria. En ella, el sujeto es afectado antes de ser consciente de aquello que le afecta<sup>47</sup>. A continuación, comenzaré a abrir la veda que investiga la temporalidad dislocada.

### 3.2 La *leben*.



6. Warburg, Aby, "Masa Verde", 5 de diciembre de 1895.

Un dibujo, un garabato humano pensado desde un ámbito no-teórico, desde la cotidianidad del paseante; "La Mesa Verde", realizada por Aby Warburg durante su excursión a la Mesa Verde en Colorado (figura 6), arroja luz sobre la dirección más prolífica para la investigación temporal de los objetos artísticos; de igual manera lo hace el dibujo de Hockney de su patio (figura 7). En la primera encontramos la presencia del tiempo físico, exterior, aquel de las magnánimas aperturas terrestres, el

encargado de la gestación de montañas. Pero también se muestra otro tiempo, aquel que añade la información relevante para el paseante, el *tiempo humano o mental*; Así, en la segunda figura, un Hockney de 85 años dibuja aproximadamente lo que cuesta llegar desde su casa hasta sus lugares favoritos para desarrollar su producción artística; todo esto lo realiza desde las medidas y percepciones de tiempo y lugar presentes en su mente. De igual manera, Warburg deja escritas las buenas paradas en la excursión, los tramos que se hacen más pesados, etc., todo desde la apertura de su concepción del tiempo, es decir, del tiempo humano. Esta mezcla de cronologías destaca lo que varía el tiempo dentro de la mente y fuera de ella y también las superposiciones que se pueden realizar. Como veremos en seguida, la interpretación de una obra siempre es realizada de manera anacrónica; es decir, ya siempre se están generando asociaciones dislocadas de temporalidades. Para investigar el modo en el que esto ocurre, presentaremos el tiempo mental y memorístico (ese tiempo que se distingue del físico-exterior) como dimensión productiva para reflexionar sobre las imbricaciones de sentido anacrónicas.

Como he mencionado anteriormente, al hablar de temporalidad en los objetos artísticos (y cotidianos) que llegan desde el pasado, hallamos una vía de pensamiento hegémónica y tradicional que se pretende objetiva y científica la cual aboga por una reconstrucción al detalle



7. Dibujo de David Hockney de su patio.

<sup>47</sup> Federico Ignacio Viola, "Continuidad temporal e interrupción sensible. Husserl, Proust y el tiempo discontinuo de la obra de arte", en *Eidos*, nº 35 (2021): 193.

de ese tiempo perdido. El pasado debe comprenderse desde el pasado, sin extrapolar sesgos mentales del presente en forma de ideas, conceptos o preconcepciones hacia la imagen. Esta era la pretensión que definía a través del proyecto iconológico de Erwin Panofsky al inicio del ensayo; ahora definida como la “fatalidad del anacronismo”<sup>48</sup>; el *anacronismo*, la proyección de diferencias temporales. La comprensión de la obra desde un presente que contamina su “sentido verdadero”, aquel que portaba en su momento de gestación, siempre extraviado.

La cuestión planteada por Didi-Huberman, y aquella que voy a apoyar en estas páginas, es la imposibilidad de realización del proyecto no anacrónico de la obra de arte. Así, la comprensión desde el presente de un pasado *idéntico a sí mismo* y la inmersión completa a través del estudio y la empatía hacia una visión del pasado es rota al entender al pasado como un *imposible*. Imposible en tanto que, aunque tengamos vestigios y escritos que provienen de tiempos anteriores, todo intento de dotarles de significado y de vincularlos con sus momentos siempre será una *reconstrucción*, dado que el pasado únicamente existe a través de un *presente reminiscente que lo piensa*. Nunca se puede hallar una *fenomenología de las miradas del pasado*, ni una reconstrucción por completo del mundo en el que se inscribían sus objetos<sup>49</sup>. Creer en ello es un ejercicio de fe y de imaginación, puesto que todo investigador se sitúa, ya siempre, desde su propio mundo presente (al igual que los objetos se encuentran en otro presente distinto al de su “origen”). Así,

“Imaginemos. Es lo que siempre tienen que hacer los historiadores. Su papel consiste en recoger vestigios, huellas dejadas por los hombres del pasado, establecer, criticar escrupulosamente un testimonio. Pero esas huellas, sobre todo las que dejaron los pobres, lo cotidiano de la vida, son leves, discontinuas”<sup>50</sup>.

Todo pasado se piensa desde un presente. Pertenece a la mente que lo imagina y reconstruye. *Anacronismo necesario*. En el análisis del anacronismo ya encontramos una superposición de tiempos; vinculaciones originales de sentido. Montajes de tiempos diferenciales. Jacques Rancière nos dice que “*la multiplicidad de las líneas de temporalidades, de los sentidos mismos de tiempos incluidos en un “mismo” tiempo es la condición del hacer histórico*”<sup>51</sup>.

Rechazando la postura tradicional, entonces, encontramos que la presencia de un sentido pasado en la interpretación presente no puede concebirse como una linealidad o causalidad necesaria entre elementos. De ser así, el pasado se convertiría en un presente, haciendo de la significación algo claro, algo que se encuentra “ahí”, de manera visible, en vez de abogar por la generación de una temporalidad dislocada, queemergería de manera *visual*. Frente a esto, presento la estructura temporal de Didi-Huberman; la *no-estructura*. Un modelo no jerárquico ni lineal, sin un orden decidido ni un enclaustramiento dentro de un sistema. Es el esquema

<sup>48</sup> Georges Didi Huberman, *op. cit.*, (2008), 38.

<sup>49</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, (2010), 54.

<sup>50</sup> G. Duby, *L’Europe au Moyen-Age*, (París: Flammarion, 1984), 13. Extraído de: *Íbidem.*, p. 53.

<sup>51</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, (2008), 56.

rizomático del que ya he hablado anteriormente, “*principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden*”<sup>52</sup>. El *rizoma*, estructura horizontal cuyo crecimiento se “origina” desde cualquier punto, destruyendo de esta manera la categoría de origen verdadero. Así, Walter Benjamin apunta acerca de la renovación del origen que,

“*Cada época tiene una posibilidad nueva, pero no transmisible por herencia, que le es propia, de interpretar las profecías que le son dirigidas y que el arte de épocas anteriores contiene*”<sup>53</sup>.

La apertura de significación rizomática es la apertura a la significación temporal, al anacronismo. Toda profecía se interpreta de nuevo y siempre desde un presente. Todo pasado se abre para un nuevo corte de lectura. En contra del “tiempo de las flechas”, tenemos la superposición anacrónica. *La madeja de tiempo*.



8. Cornelia Parker, "Thirty Pieces of Silver"

Cornelia Parker, artista británica, investiga y crea sus obras a partir de nociones análogas al resto, detalle, lo olvidado, etc. En *Thirty Pieces of Silver* se recogieron objetos de plata vendidos en diversos mercados de antigüedades en Londres. Éstos luego fueron aplastados y colgados desde el techo con cables de cobre. Los objetos habían perdido su uso cotidiano, y vagaban muertos por los puestos de segunda mano, hasta que Cornelia los recuperó. Treinta monedas de plata es lo que se le dio a Judas por traicionar a Jesús, conduciéndolo a su muerte. Pero, al igual que él, las piezas de plata también renacen. La sombra que proyectan en el suelo es una *huella fantasmal*. No cabe dentro de la presencia; tampoco de la ausencia; como un espectro. La sombra es la amalgama anacrónica de todos los recuerdos cotidianos de sus usos pasados, y de todas las significaciones futuras que aparecerán a partir de ellas.

<sup>52</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Rizoma”, en *Mil mesetas*, (Valencia: Pre-textos, 2020), 13.

<sup>53</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages* (Paris: Le Cerf, 1993), 180. Extraído de Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, (2008), 145.



9. Parker, Cornelia, "Perpetual Canon".

De igual manera, en *Perpetual Canon*, instrumentos de viento fueron aplastados y colgados del techo en forma vertical y en orden circular, proyectando una sombra a través de las paredes de la sala. En la sombra no se percibe el aplastamiento mortal y su incapacidad de volver a ser usados, sino que reviven acogiendo una forma en la que su vitalidad sigue existiendo, formando una gran orquesta del silencio desde la que la significación emerge.

*"Revivo cosas que han sido asesinadas. Todo mi trabajo es acerca del potencial de los materiales -incluso cuando parece que han perdido todas las oportunidades"*<sup>54</sup>.

Los objetos que se mantienen estáticos en la pérdida del uso pasado (vagando eternamente por mercadillos de segunda mano) son dados por muertos; atados a un tiempo perdido. Cornelia Parker, sin embargo, los recoge y les da el sentido de una nueva vida. Al igual que las palabras woolfianas se negaban a plegar las alas, los objetos cotidianos y, en concreto, las obras de arte mantienen un impulso vital siempre latente, a la espera del encuentro con una mirada.

*"Entre las cosas que creamos para que les sirvieran de consuelo, el amanecer da buen resultado"*<sup>55</sup>.

El amanecer como *renacer*. El proyecto por excelencia de Aby Warburg, dotar a las imágenes de vida, de *leben*. Sin embargo, no un renacer de lo idéntico, del significado pasado, sino un renacer siempre, de nuevo, en cada momento, rizomático. Una entrada de la obra al *stream* del tiempo, a la corriente del devenir. Hay una fuerza intrínseca a la obra encargada de dar potencia para resignificar, para afectar y retornar desde tiempos pasados hacia tiempos futuros.

Sin embargo, faltan herramientas conceptuales y de pensamiento que nos ayuden a generar reflexiones en torno a temporalidades anacrónicas y al renacer no lineal de los objetos. Frente a los esquemas lineales, cerrados y científicos, presento aquí la senda hacia las temporalidades dislocadas del tiempo humano, mental y de la memoria. El tiempo rizomático, en dislocación, interconexión y reinterpretación constante es el tiempo propio de la mente humana y, en concreto, de los recuerdos. Éste no se muestra de modo lineal, claro y transparente, sino que, si tomamos el punto de vista de la *experiencia*, es decir, tal y como se dan las cosas cuando las vivimos, vemos que los recuerdos memorísticos se encuentran en continuo cambio y devenir. La memoria es acción y movimiento, resignificación<sup>56</sup>. Aquello que está vivo, tiene

<sup>54</sup>Meer, “Cornelia Parker, Perpetual Canon: 15 Sep 2018—7 Apr 2019 at the Turner Contemporary in Margate, United Kingdom”, <https://www.meer.com/en/45759-cornelia-parker-perpetual-canon> La traducción es mía.

<sup>55</sup> John Banville, *Los infinitos* (Barcelona: Anagrama, 2001), 9.

<sup>56</sup> Así funciona la superación de un trauma freudiano, resignificando aquello que causó herida en un pasado. Posibilitando el avance de la vida.

memoria (y viceversa). El recuerdo aparece, igual que en las obras de Parker, a través de la sombra, de lo oculto, de lo *visual*.

Presento, entonces, el esquema temporal de la memoria como herramienta para pensar la apertura de sentido y de vinculaciones temporales en la obra de arte. Walter Benjamin, citado en numerosas ocasiones por Didi-Huberman, denomina tanto a las imágenes en general como a las obras de arte en particular “*receptáculos inagotables de recuerdos*”<sup>57</sup>. De igual manera, para Giuseppe Penone el material de la materia es la memoria. En ella se aglutan tanto los recuerdos de aquellos componentes propios de la materia (desde microorganismos y elementos químicos hasta restos de cuerpos vegetales, animales y humanos) como los acontecimientos propios del lugar y del tiempo en el que han vivido. Así, la realización de una escultura no es el fosilizar una materia para dotarle de un significado nuevo y estanco, sino el abrir una línea de fuga para que la memoria material pueda expresarse. Extrapolo aquí a una multiplicidad de objetos artísticos.

“Excavar, no es solamente buscar en la tierra para retirar cosas muertas desde hace muchos años. Es también posibilitar, en la tierra abierta, un pasaje para formas que tienen ellas mismas la memoria de su devenir, de su nacimiento o crecimiento futuros”<sup>58</sup>.

La temporalidad anacrónica y múltiple es la generadora de esas líneas de fuga que permiten a los recuerdos emerger en forma de síntomas, como ya veremos. Para poder extender el terreno teórico de estos nuevos esquemas, Didi-Huberman nos insta a rescatar modelos temporales no científicos<sup>59</sup>, sino más bien poéticos, aquellos que puedan acoplarse a un tiempo de memoria y de psique. Nos dice que miremos hacia las propuestas literarias introducidas por Marcel Proust y James Joyce<sup>60</sup>. La ausencia del nombre de Virginia Woolf es lo que hace que, a partir de aquí, retome su escritura.

“Que suene el organillo y nos arrebate le pensamiento, que no es más que un barquito, cuando suena la música, mecido por las olas; el pensamiento, que es el más zurdo y extravagante de todos los transportes”<sup>61</sup>.

---

<sup>57</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages* (Paris: Le Cerf, 1993), 370. Extraído de Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, (2008), 161.

<sup>58</sup> Georges Didi-Huberman, *Ser cráneo*, (Ediciones de Medianoche), 16.

<sup>59</sup> Habría que investigar si las temporalidades científicas de, por ejemplo, las teorías de la relatividad podrían ser proficuas para un esquema como el que aquí se exige.

<sup>60</sup>Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, (2008), 62.

<sup>61</sup> Virginia Woolf, *Orlando* (Madrid: Alianza Editorial, 2003), 201.

### 3.3. La caverna woolfiana.

*“Abril es el mes más cruel, hace brotar lilas en la tierra muerta, mezclando memoria y deseo, despierta, inertes raíces con lluvias primaverales”<sup>62</sup>.*

A partir de aquí voy a caminar cerca de las reflexiones de Virginia Woolf, incluyendo imágenes literarias para mantener la premisa de que pensamos, sobre todo, a partir de los objetos concretos del arte. Woolf permite abrir las puertas a la reflexión sobre la *sobredeterminación temporal*: el rechazo de una única interpretación de las conexiones entre pasado y presente; unido con la imposibilidad de interpretar el pasado desde un pasado idéntico. Así, las asociaciones entre estos dos estratos temporales emergen entremezclándolos, realizando una comprensión del presente a partir del pasado, una comprensión de la obra pasada a partir de obras presentes, etc. Concretamente, será de ayuda gracias a sus reflexiones en torno a la temporalidad dislocada de la psique y memoria humanas.

Realizo, entonces, una breve introducción. En Virginia Woolf hallamos un rechazo de las características y rasgos esenciales de la literatura victoriana<sup>63</sup> abogando por una mayor experimentación a nivel formal y de temáticas. A través de sus obras se abren cuestiones novedosas, como son las preguntas acerca de la conciencia y de la investigación sobre la subjetividad. Esta vía de reflexión la llevó a cuestionarse interrogantes acerca de cómo plasmar a través de la escritura el funcionamiento dinámico de la *memoria psíquica y de su temporalidad*, una temporalidad que no emerge de manera lineal y argumentativa, sino a través de disloques y duraciones variables y extrañas. La preocupación acerca de estas cuestiones la acerca a otros escritores, sus contemporáneos, entre los que destacan los nombres de Marcel Proust y James Joyce. Como exemplificación de estas temáticas vemos en Joyce, a través de su obra *Ulises*, la capacidad que tiene el tiempo de estirarse: las 1000 páginas de la novela representan el tiempo cronológico de un único día, aunque el tiempo narrado representa un auténtico viaje haciendo referencia a *La Odisea* homérica. Este viaje no se da en un lugar físico, sino más bien dentro de la mente de sus personajes.

Virginia Woolf se instaura en esta tradición. En este lugar me preocuparé sobre todo de ciertos temas y recursos estilísticos que la autora desarrolla a través de sus escritos. En ellos, se plasman las principales técnicas modernistas, entre las que destacan el *stream of consciousness*<sup>64</sup> (flujo de conciencia y también arroyo de conciencia; como ya hemos visto, anteriormente, en vinculación con el concepto de *devenir*), el contrapunto, el perspectivismo, el monólogo interior y la entremezcla de voces narrativas. Centrándonos en el *stream*, este fue

---

<sup>62</sup> Thomas S. Eliot, *La tierra baldía* (Barcelona: Círculo de lectores, 2001), 3. Memoria como esquema rizomático, como veremos.

<sup>63</sup> Una multiplicidad de temas, innovación en contenido, no tanto en forma. Típica novela gótica. Se mezcla realismo y romanticismo (ego).

<sup>64</sup> Lo pongo en inglés porque recogemos la significación de *stream*, flujo, arroyo, vinculaciones con el agua y lo líquido.

llevado hasta su extremo en el archiconocido monólogo de Molly Bloom, hacia el final del *Ulises*, en el que las olas de pensamiento infinitas hicieron que Joyce renunciara a la puntuación escrita, creando una frase continua. Un monólogo interno en el que los pensamientos, desordenados, saltan de uno a otro, en el que ya no encontramos un pensamiento lineal, sino desbaratado;

“si quiere leer en la cama por la mañana como yo lo mismo que hace él el desayuno para 1 lo puede hacer para 2 lo tengo claro que no voy a coger huéspedes de la calle para él si él coge una pocilga de casa como ésta me encantaría tener una larga conversación con una persona inteligente y bien educada”<sup>65</sup>.

Divido aquí los intereses temáticos de Woolf en dos principalmente. Lo realizo por utilidad metodológica, pero estos temas se hallan en interconexión de sentido y surgen a lo largo de toda la cronología literaria de la autora. El primero, es una obsesión con el paso del tiempo y cómo éste se plasma en la mente de la persona que lo vive. Esto se relaciona con la memoria y con las vinculaciones extrañas que ella realiza. El segundo es el del acceso a la realidad, tema que para la autora era fuente de angustia; el mundo externo, físico, magnánimo, era visto por ella como un mundo indiferente al destino humano, siempre abocado a la muerte y la desaparición. En estas páginas me centraré en el primer tema<sup>66</sup>.

La pretensión woolfiana podría definirse en términos fenomenológicos o experienciales; es decir, en aprehender la realidad “tal y como se da”, de manera exacta a como la vivimos. Así, nos dice que;

“Examíñese por un momento una mente ordinaria en un día ordinario. Esa mente recibe miríadas de impresiones: triviales, fantásticas, evanescentes o grabadas con el filo del acero (...) *Registremos los átomos según caen sobre la mente en el orden en el cual caen, establezcamos el patrón, no importa cuán desconectado e incoherente en apariencia, que cada visión o incidente imprima en la conciencia. No demos por sentado que la vida existe con mayor plenitud en aquello comúnmente pensado grande que en lo comúnmente pensado pequeño*”<sup>67</sup>.

Un patrón dislocado, que podría considerarse “incoherente”. Su modo de narrar la mente, entonces, no sigue un esquema lineal y teleológico, sino que propone otro tipo de vinculación. Estas serán rizomáticas, permitiendo eliminar la preeminencia de un esquema temporal biológico para abrir el esquema temporal de la memoria.

La autora realiza la inmersión en los movimientos de conciencia a través de las técnicas previamente mencionadas. La primera de ellas es el *stream of consciousness*. En esta técnica,

---

<sup>65</sup> James Joyce, *Ulises: Vól. II*. (Barcelona: Lumen, 1984), 399-460 (El monólogo de Molly Bloom).

<sup>66</sup> Sobre todo, lo haremos través de las obras: *Ms. Dalloway*, *Orlando* y *Al Faro*. Otras maravillas como *Las Olas*, *Entre Actos*, o narraciones y cuentos breves se sitúan más en la segunda temática, que excede la limitación del presente trabajo.

<sup>67</sup> El Espejo Gótico, “«La ficción moderna»: Virginia Woolf; ensayo y análisis”, <https://elEspejogotico.blogspot.com/2009/10/la-ficcion-moderna-virginia-woolf.html>

los narradores woolfianos impersonales se sitúan cerca de los personajes, tan cerca que en el momento en el que el pensamiento despega en la mente de uno de ellos ambas voces se confunden, pasando al *stream*. Otro método que emplea son lo que llamamos *diálogos interiores sordos*: situaciones dialógicas en las que la acción ocurre más en la mente y en lo no-dicho que en el mundo externo y en las palabras que se pronuncian. Así, por ejemplo, la conversación entre Mr. Ramsay y Mrs. Ramsay al final de la primera sección de *Al Faro*, en la cual ella se debate entre pronunciar o no las palabras que calmaran la sensación de inferioridad de su marido, comprendiendo su debate interno a través de la narración *desde su conciencia*. También en el diálogo entre Mrs. Dalloway y Peter Walsh, quienes después de años sin verse perpetúan una conversación en la que lo no-dicho cobra importancia en sus mentes<sup>68</sup>.

Esta plasmación y retrato lingüístico de la vida mental es lo que la autora denomina en su diario personal como proceso para *crear cavernas*:

“Creo hermosas cavernas detrás de mis personajes. El proyecto es que las cavernas estén en comunicación entre sí, y que todas queden bajo la luz del día en el mismo instante”<sup>69</sup>.

Las cuevas son las mentes alargadas en las que los recuerdos se acumulan. La metáfora de las cavernas, cuevas y túneles que desarrollo aquí permiten pensar la mente como un espacio en el cual las interpretaciones y significados no son transparentes, con un sentido único, sino imbricadas, anudadas, como en una *madeja*. Las asociaciones que el tiempo mental realiza (el cual nos ayuda a reflexionar sobre las sobredeterminación del sentido temporal en la obra de arte) son entonces vistas como un proceso de excavar túneles, de crear y explicitar relaciones y de conectarlas. Así, la significación temporal de las obras también emerge como un proceso de creación de cuevas bidireccionales, rompiendo con el esquema lineal.

Estas cuevas se encuentran en comunicación: una conciencia se vincula con otras. Woolf realiza, en muchas de sus novelas, un recorrido de creación de asociaciones de mentes a través de elementos originales y novedosos. Este paso de una conciencia a otra se posibilita debido al encontrarnos las personas juntas, percibiendo realidades similares, posando nuestra atención sobre los mismos fenómenos. Un mismo acontecimiento forma un momento de comunión en el que la narración vuela de una mente a otra. Paul Ricoeur renombra la conexión de cavernas como el “*tunneling process*”<sup>70</sup>, la excavación de túneles.

---

<sup>68</sup> Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (Barcelona: Lumen, 2003), 65-76.

<sup>69</sup> Virginia Woolf, *Diario de una escritora* (Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2003), 86.

<sup>70</sup> Ricoeur, P., “La Experiencia Ficticia del Tiempo”, en: *Tiempo y Narración II*, (Méjico D. F.: Siglo XXI, 2008), 539 (nota 8).



10. Bi Gan, "Kaili Blues", 2015.

El director de cine Bi Gan incorpora como uno de sus símbolos esenciales las cuevas, las cavernas bajo tierra y los túneles por los que pasan los trenes. Su primer largometraje, *Kaili Blues*<sup>71</sup>, comienza con unas frases del *Sutra del Diamante*, uno de los sutras Mahāyāna<sup>72</sup> (y considerado como el libro más antiguo del mundo): “*la mente pasada no puede ser atrapada, la mente presente no puede ser atrapada, la mente futura no puede ser atrapada*”. Las mentes y su tiempo no pueden ser esencializadas; se encuentran inmersas en el cambio, en el *devenir*, se escurren. Los personajes de Gan son personas obsesionadas con sus recuerdos. En sus únicos dos largometrajes encontramos a dos personajes similares; dos exconvictos, uno retornando a su pueblo natal en busca de su amor perdido, el otro, en busca de su sobrino. En ambos casos la materia de la película es el trabajo con los recuerdos. Los personajes vuelven una y otra vez sobre los mismos, cambiándolos, siempre en proceso de reinterpretación. Así, Gan crea *lugares*; espacios etéreos y fantasmales en los que presente y pasado se entremezclan estableciendo relaciones sorprendentes; reaparecen símbolos de tiempos anteriores comprendidos de nuevo en el ahora; individuos del pasado de los protagonistas emergen en el presente transformados, nunca estando seguro el espectador de si son ellos realmente o no, etc. Es justamente en el momento de paso de una cueva, un túnel, un tren bajo tierra, el punto en el que estos lugares de relaciones anacrónicas se abren.

Sitúo, después de estos análisis, a la mente como tiempo en *devenir*. Es por esto por lo que la duración físico-cronológica no puede ser análoga a la duración humana, en la que los tiempos no son divisibles en elementos constitutivos idénticos (segundos, minutos, etc.),



11. Bi Gan, "Largo viaje hacia la noche", 2018.

generando instancias idénticas y cerradas. Como veíamos, el *devenir* no concibe entes cerrados, sino *procesos* siempre constantes. Así, el tiempo de la mente tiene una forma y duración que varía dependiendo del momento y de la mente de aquel que los experimenta. “*La verdadera duración de la vida siempre es discutible*”<sup>73</sup>. Así, al tiempo humano no le es esencial una forma, ni una definición, ni una medición; el tiempo es líquido, moldeable, cambiante. El recuerdo, instaurado en el tiempo humano de la memoria, se escurre entre los dedos al querer fijarlo, puesto que transmuta en relación con el presente desde el que se realiza la rememoración. Así, en el largometraje de *Largo Viaje Hacia la Noche*, se nos presenta la casa de Luo Hongwu (figura 11), lugar de encuentro con su amada

<sup>71</sup> Bi Gan, *Kaili blues*, 2015.

<sup>72</sup> Los *sutras* se consideran discursos dados por buda o uno de los discípulos más cercanos, así, *mahayana* es una de las dos vías budistas en la India más populares.

<sup>73</sup> Virginia Woolf, *op. cit.*, (2003c), 209.

en el tiempo pasado. Una casa en la que debido al paso del tiempo comienza a llover. Poco a poco se va inundando, volviendo borrosas las imágenes que de ella se tenían. Vinculamos la metáfora del líquido, de la lluvia, del agua, del *stream*, con un tiempo que no es estable, que es devenir, que es proceso. El tiempo de la memoria se amoldaría a este esquema; los recuerdos presentes en ella se desdibujan debido a la corriente. Cambian y se resignifican, de manera análoga a las reflexiones que he realizado acerca de la *sobredeterminación*. Añado la idea de que es, además, gracias a esa liquidez lo que permite que los recuerdos y sus significados no queden estancados en el momento pasado originario. Un tiempo estable enraíza el recuerdo en un momento; un tiempo líquido lo moviliza, hace posible su escape hacia el presente. Es así como los recuerdos y sus sentidos emergen en los momentos menos esperados a través de los síntomas y choques, como explicaré después.

De manera análoga ocurre con el significado en la obra de arte. Recapitulando; vemos como el tiempo humano no es lineal, estable, divisible de manera homogénea. La entrada al terreno de la mente sea a través de Woolf o a través de Gan, hace emerger nuevos esquemas no cerrados de conexiones y vinculaciones. Todas las metáforas acerca de los túneles, las cuevas, las excavaciones, las cavernas, nos remiten a los procesos de creación de sentido que se abren al concebir las cosas como elementos abiertos, vivos. Así, comprender el tiempo como algo líquido (es decir, análogamente a lo que hemos presentado por devenir o realidad en continuo cambio) nos imposibilita a poder aprehender un sentido único. Pero, de igual manera, se abre la puerta a la concepción de un objeto portador de tiempo que emerge una y otra vez a través de diversas formas, siendo interpretable siempre de nuevo. La liquidez permite el anacronismo.

A continuación, para seguir aclarando la amalgama de herramientas conceptuales que he presentado, ejemplificaré, en primer lugar, el choque entre tiempo humano y tiempo cronológico a través de la obra de *Mrs. Dalloway* y, en segundo lugar, analizaré a través de *Orlando* la noción de objeto portador de memoria.

Una de las obras que más se ha estudiado al abarcar la cuestión de los montajes anacrónicos en la obra modernista de Virginia Woolf es *Mrs. Dalloway*. Paul Ricoeur le dedica parte de uno de los capítulos de *Tiempo y Narración (II)*<sup>74</sup>, que es el que voy a seguir parcialmente. *Mrs. Dalloway* narra el día de la señora Dalloway, quien se encuentra en proceso de organizar una fiesta al final de este mismo día. Mientras que el tiempo del argumento, es decir, el “tiempo físico/real” de la narración es un único día, el total del tiempo construido a través de las mentes de los personajes es de *toda una vida*. Ricoeur divide entre “tiempo monumental”, el tiempo cronológico común a todos, y “tiempo humano” o tiempo interior<sup>75</sup>, aquel que varía de persona a persona al depender de la mente de cada una. Mientras que el

<sup>74</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, 535-553.

<sup>75</sup> *Ibidem.*, 542.

primero corta y divide<sup>76</sup>, el segundo es un flujo, un continuo. El tiempo, entonces, emerge como un *proceso* nunca acabado, en devenir. Así, el pasado de los personajes, todas las vivencias ocurridas en Bourton, las cuales son necesarias para realizar el retrato de la vida de los protagonistas, se vinculan con el presente a través de los recuerdos. La frase repetida a lo largo de la novela: “*Los círculos de plomo se disolvieron en el aire*”<sup>77</sup>, implica que las campanadas de los relojes del tiempo cronológico cortan la ensueñoación propia del nadar en recuerdos, es decir, rompiendo el tiempo humano<sup>78</sup>.

La temporalidad psíquica es humana. Pero, aunque esta sea el esquema base, una multiplicidad de objetos se temporalizan<sup>79</sup>. Como hemos visto, darles temporalidad es sumergirlos en la vida y en el cambio, no someterlos a quedar estancos en un pasado. Así, se les otorga potencia para volver a afectar y generar sentido.

“¡Cuán cargada voy con lo que arrancaron de la tierra! Recuerdos, posesiones. Esta es la larga caravana que cruza el desierto. Arrodíllate, dijo el pasado. Llena tu cesto con los frutos de nuestro árbol. Levántate, borrico. Sigue tu camino, hasta que se te llaguen las patas y se te agrieten los cascos (...) Esta fue la carga depositada sobre mí en la cuna; murmurada por las olas; alejada por los olmos; canturreada por las mujeres cantarinas (...) *se han roto las ataduras que los muertos ataron*”<sup>80</sup>.

*Orlando*<sup>81</sup>, el personaje de la novela de Woolf, porta un esquema de memoria en el que encuentra similitudes con cierto tipo de memoria presente en los objetos u obras de arte. Este personaje tiene una vida misteriosa, llegando a encarnar más de 300 años. El primer recuerdo de Orlando durante la primera parte de la novela (es decir, cuando era caballero de la reina durante la época isabelina inglesa) es el recostarse contra una *encina*, cerca de su casa. Este momento junto al árbol se queda cosido en su piel, reapareciendo a lo largo de su vida y *reescribiéndose* una vez tras otra; literalmente, puesto que en su faceta de escritor/a<sup>82</sup>lo único sobre lo que vuelve una y otra vez es *La Encina: Poema*<sup>83</sup>. Esta reescritura es la resignificación

<sup>76</sup> Virginia Woolf, *op. cit.*, (2003b), 146.

<sup>77</sup> *Ibidem.*, 17.

<sup>78</sup> Septimus Warren Smith es la contrapartida de Mrs. Dalloway; excombatiente en la primera guerra mundial porta consigo un trauma que le impide la con-vivencia. Debido a esto, su recuerdo es incapaz de resignificarse en el presente, manteniendo el trauma intacto. Extrapolándolo a la teoría de Didi-Huberman, sería incapaz de realizar un anacronismo, de volver a resurgir bajo los ojos del presente, manteniéndose “muerto” en el pasado. Al final, se suicida.

<sup>79</sup> Graciela Mayet de Fernández, “Tiempo y memoria en Virginia Woolf”, *Estudios de Teoría Literaria Revista digital: artes, letras y humanidades*, año 5, núm., 10 (septiembre 2016): 122.

<sup>80</sup> Virginia Woolf, *Entre actos* (Barcelona: Lumen, 2008), 147.

<sup>81</sup> Orlando libro. Esta novela se ha considerado “de paso” entre al faro y las olas (y los diarios de virginia así la ponen). Pero, además de los análisis feministas al respecto, hay una gran investigación cerca de la memoria

<sup>82</sup> Empleo el o/a debido a que es un personaje que cambia de género en la parte intermedia de la novela. Su faceta como escritor/a se corresponde con ambas etapas.

<sup>83</sup> *Ibidem.*, 79.

eterna de la memoria de su vida. El recuerdo, entonces, emerge como algo en continua reinterpretación.

El esquema de la reinterpretación del poema de *La Encina en Orlando* es análogo a la experiencia de Virginia Woolf en sus novelas. En las obras de la autora se cuela de manera líquida su primer recuerdo, aquel que ella también porta eternamente y resignifica una vez tras otra:

“Es el de oír las olas rompiendo, una, dos, una, dos, detrás de un toldo amarillo. Es el de estar tumbada y oír el ruido del agua y ver esta luz, y sentir que es imposible que yo deba estar aquí; o sentir el éxtasis más puro que puedo concebir”<sup>84</sup>.

El recuerdo de las olas la persigue toda su vida, siendo su significación transformada a lo largo del presente. En un primer momento, calma y comunión con el mundo, después, angustia ante la inmortalidad del mundo y su impasibilidad frente a la mortalidad humana. Las olas no se rigen ni por un tiempo cronológico ni psíquico, están fuera del tiempo, en una realidad casi inaprensible.

En *Orlando*, el tiempo comienza a ponerse líquido al cambiar de siglo, la humedad se apodera de las paredes de la casa<sup>85</sup> y el agua del mar y sus olas permean el ambiente. Así, el paso del tiempo comienza a desmontar la temporalidad lineal. Los recuerdos aumentan, la vejez se acerca, y el presente ya no es idéntico a sí mismo en la experiencia de Orlando. Comienza a vivir el tiempo de manera dislocada; *el reloj y su interior ya no suenan al unísono*, sino que la duración se transforma. En los paseos por Londres no identifica lugares, sino que todo se vincula con momentos y objetos del pasado:

“No hay cosa que sea una sola cosa. Tomo una valija y pienso en una vendedora de manzanas congelada en el hielo. Alguien enciende una vela rosada y veo una muchacha con babuchas rosas”<sup>86</sup>.

Al final regresa a la casa, que se ha transformado en el hogar de los fantasmas y las sombras; y muere recostada sobre la encina. Todo era portador de recuerdo, en todo hallaba vinculaciones extrañas.

Recapítulo: entender el tiempo desde el punto de vista humano es contraponerlo a un esquema cronológico/lineal/biologicista. En este esquema, el sentido de la obra de arte es relegado a un pasado que hay que reconstruir; la obra, entonces, no tiene la capacidad de resignificar de nuevo, sino únicamente de manera idéntica, limitando así su potencial. Frente a ello, he presentado el tiempo humano de la memoria: en esta temporalidad la base es la liquidez, el proceso, no comprender nada como una estancia cerrada. Así, las vinculaciones temporales vuelven a nacer, siendo rizomáticas y enredadas, siguiendo la metáfora de la caverna. Los

<sup>84</sup> Virginia Woolf, *op. cit.*, (2002), 103.

<sup>85</sup> Virginia Woolf, *op. cit.*, (2003c), 156.

<sup>86</sup> *Ibidem.*, 203.

recuerdos son elementos incorporados a este tiempo en devenir, siendo reinterpretados constantemente. De manera análoga, la obra de arte entra en el flujo del tiempo, pudiendo así ser comprendida como objeto activo portador de memoria y de recuerdos diferenciales. Esta reflexión es equivalente al hermoso pasaje incluido al final de *La Imagen Superviviente* en el que Georges Didi-Huberman presenta al *pescador de perlas*: este pescador encuentra una perla sumergida en el mar y la estudia, la comprende, la encierra en una vitrina y se va. Más tarde, el pescador la vuelve a mirar y descubre en ella el ojo de su padre muerto. Comprende, cuando se vuelve a sumergir, que todos los tesoros oceánicos son infinitos; una mirada de diversas perlas y de diversos ojos que provienen desde los lugares inmemoriales del pasado. Entiende, y esto es lo que he desarrollado en esta sección, que es el tiempo líquido, no lineal ni estanco, el que permite la transformación de la perla en ojo:

“Todos los seres de los tiempos pasados han naufragado. Todo está corrompido, ciertamente, pero todo está ahí, transformado en memoria, es decir, en algo que no tiene ya la misma materia ni la misma significación: es, en cada ocasión, un nuevo tesoro, un nuevo tesoro en cada Antaño metamorfoseado”<sup>87</sup>.

Después de este recorrido a través de los modelos anacrónicos literarios de Virginia Woolf, me pregunto por el *modo*, el proceso a través del cual el pasado se hace patente, puesto que, como ya adelantaba, no lo hace de manera lineal y transparente. De ser lineal, se volvería idéntico, manteniendo siempre un significado estable. Pero, como ya he mencionado, mantener un solo significado es como “querer tocar el grito y hallar solo el eco”<sup>88</sup>. Eco, huellas, fantasmas que retornan, todo en forma *sintomática*.

### 3.4 La madeja.

Como ya he ido adelantando, el emerger del pasado no ocurre de manera transparente, como un renacimiento que desenvuelve lo mismo, la copia, la identidad. En su lugar aparece una supervivencia (haciendo referencia al concepto de *Nachleben*, acuñado por Aby Warburg y tan repetido por Didi-Huberman) que emerge de manera análoga al modo en el que los estratos de Bradford se hacían hueco a través de los diversos materiales.

Retomo ahora una cadena de conceptos que he introducido a través de la primera sección de este ensayo; concluía con la idea de que la apertura de sentido se generaba a través del juego entre lo *virtual* y lo *visual*. Lo virtual había sido definido como una fuerza sobreabundante e inagotable de producción de diferencia (siendo cada sentido interpretativo una diferencia). Este concepto lo había vinculado con la idea de síntoma; aquel sentido que, al repetirse, ya siempre variaba. En esta sección realizaré un trasvase de este esquema al análisis de la temporalidad. Si

<sup>87</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, (2009), 461.

<sup>88</sup> Berenice Romano, “La memoria bella”, en *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, nº. 7 (1995): 14.

el significado se generaba como síntoma, es decir, como aspecto visual, ahora el sentido pasado aparecerá como síntoma. Aquí emplearé el término de *choque*, (sensorial, corporal, de manera análoga a lo que en muchas ocasiones acontece con los síntomas, sobre todo con los traumáticos) para entender el momento en el que el significado pasado resurge en el presente diferenciándose como síntoma. Este término parte de la idea de choque como generación de un *recuerdo* (entendiendo el recuerdo también como una nueva significación, como ya hemos adelantado en la sección anterior), tomando las ideas de Marcel Proust y de Virginia Woolf para ilustrar su funcionamiento. Finalizaré trayendo a colación la figura del fantasma como metáfora que resume parte del funcionamiento temporal y de significación de la imagen que he propuesto en estas páginas: una figura que siempre retorna, de manera inesperada, a través de choques.

Establezco, entonces, una cadena de significantes entre la imagen entendida como lo virtual que genera interminablemente sentidos; lo visual como el sentido generado, análogo al síntoma, que surge siempre ya cambiando la interpretación que de él se realiza; siguiendo con el choque como aquello que produce el paso de lo virtual a lo visual/sintomático. Retomo como punto de partida la figura del síntoma. El juego, entonces, es el de un estrato visual que emerge de forma dislocada a través del síntoma en la obra de arte. El síntoma no puede ser la repetición de un tema/significado/arquetipo permanente, puesto que está en su propia naturaleza el variar: Al final, toda repetición de un síntoma es una diferencia<sup>89</sup>. La diferencia generada por el devenir es lo que ya analizaba en vinculación con el recuerdo. Virginia Woolf nos posibilitó la comprensión del recuerdo como una repetición siempre ya diferencial.

A lo largo del tiempo han predominado las metáforas que vinculaban el tiempo memorístico, psíquico, con un almacén ordenado de recuerdos. Sin embargo, después de lo visto concluyo con que no se le puede imponer a la mente ni a la memoria una ordenación en la cual encontrar fácilmente el objeto buscado: Esta memoria tiene más bien la forma de un inconsciente del cual únicamente se pueden percibir retazos:

“articular históricamente el pasado no significa conocerlo como verdaderamente ha sido, sino adueñarse del recuerdo tal y como este *relampaguea* en un instante de peligro”<sup>90</sup>.

El recuerdo es un *relámpago* momentáneo e inesperado que se debe capturar, ¿Cómo emerge este rayo de luz? A través de un *choque*, de un golpe, de un resorte que despierta algo;

“Un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo, aquello de lo cual hablaron tan bien Proust y Benjamin bajo la denominación de *memoria involuntaria*”<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, (2009), 152.

<sup>90</sup> Walter Benjamin, “Thèses sur la philosophie de l’histoire”, trad. M de Gandillac, en, *L’Homme, le langage et la culture* (París: Denöel-Gonthier, 1974): 186-196. Extraído de: Georges Didi-Huberman, *op. cit.* (2008), 151.

<sup>91</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, (2008), 43.

Para entender la memoria desde el momento del choque, tenemos que dividirla siguiendo dos modos de funcionamiento o rememoración distintos: Por una parte, encontramos la *memoria voluntaria*, aquella que es consciente y responde, en muchos momentos, a una temporalidad lineal y continua que congela los recuerdos en pasados rememorados. Sin embargo, por otra parte, encontramos la *memoria involuntaria*. Aquella que emerge antes de haber conciencia de su funcionamiento; es la supervivencia del recuerdo que vuelve a través de un choque sensorial y rompe el orden lineal de la memoria voluntaria<sup>92</sup>. Para Derrida, esta es la *memoria bella*<sup>93</sup>, que surge sin esperarlo y que hace retornar a los fantasmas. Este choque abre una línea de fuga para la supervivencia de algo que se encontraba muerto desde el punto de vista de la memoria voluntaria; dichos recuerdos, como nos dice Proust, “han vencido a la muerte y vuelven a vivir en nuestra compañía”<sup>94</sup>.

El choque surge en el momento de conversación/mirada entre observador y obra, gracias a haber roto la hegemonía de la concepción de sujeto como agencia y objeto como pasividad. El observador, entonces, ya no mira a través de un estado consciente, presente y aprehensor, sino que, en la memoria involuntaria, es el cuerpo el que absorbe el mensaje transmitido por la obra. El *mirar*, dice Didi-Huberman en una entrevista, se realiza con todo el cuerpo; a través de sensaciones, emociones; sintiendo físicamente<sup>95</sup>.

“Así, el movimiento más ordinario del mundo, como sentarse en la mesa y acercar el tintero, puede agitar cien fragmentos extraños, desconectados; ahora brillantes, ahora nublados, colgándose y balanceándose y zambulléndose y alardeándose”<sup>96</sup>.

Un factor externo produce un golpe emocional que transporta a la persona. Es así como se desencadenan los recuerdos involuntarios, los síntomas artísticos. Una sensación en el presente se vincula con algo encerrado en el objeto artístico que se ha hecho espacio para salir de modo relampagueante. Los ejemplos en autores modernistas son infinitos: así le ocurre a Mrs. Dalloway quien, queriendo rememorar sus recuerdos pasados en Bourton con Sally, desiste, hasta que estos se despliegan involuntariamente:

“No, ahora las palabras no significaban nada para ella. Ni si quiera podía percibir el eco de su antigua emoción. Pero recordaba los escalofríos de excitación y al peinarse en una especie

---

<sup>92</sup> Federico Ignacio Viola, “Continuidad temporal e interrupción sensible. Husserl, Proust y el tiempo discontinuo de la obra de arte”, en *Eidos*, nº 35 (2021): 195-200.

<sup>93</sup> Berenice Romano, *op. cit.*, 13.

<sup>94</sup> Marcel Proust, *A la busca del tiempo perdido*, 5<sup>a</sup> ed. M Armiño, (Madrid: Valdemar, 2005), “Por la parte de Swan, I”, 42. Extraído de: Federico Ignacio Viola, *op. cit.*, 196.

<sup>95</sup> El Español: El cultural: “Georges Didi-Huberman: Toda imagen es una manipulación”. [https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20180313/georges-didi-huberman-toda-imagen-manipulacion/291722806\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20180313/georges-didi-huberman-toda-imagen-manipulacion/291722806_0.html)

<sup>96</sup> Raquel Salinas, “The Narrative Function/s of Time and Space in Virginia Woolf’s Mrs. Dalloway”. (Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Zaragoza, 2018), 48. La traducción es mía.

*de éxtasis (ahora la vieja sensación comenzó a regresar a ella, en el momento en que se quitaba las horquillas del pelo)*<sup>97</sup>.

Correlato material del recuerdo (la horquilla); correlato mental del objeto (los recuerdos en Bourton). Vinculación a través del choque y la sensación. Este es el *efecto proustiano*, análogo al conocido fragmento de la madalena: en Proust (y en Woolf) aquello que genera un choque es la sensación, lo más puramente corporal<sup>98</sup>. Sabores, olores, texturas... la epifanía sensorial. En la obra proustiana, de hecho, únicamente a través de este efecto de superposición de temporalidades se puede salir de la angustia ante el tiempo perdido. Para el autor, la vinculación de dos momentos de dicha otorga un goce que porta “certidumbre y suficiente, sin más pruebas, para que la muerte no me importe”<sup>99</sup>.

Recojo ahora lo visto anteriormente. La memoria del objeto artístico no se presenta como un espacio diáfano, sino en la forma de un estrato virtual que nunca se hace presente. De éste únicamente surgen en forma de efectos diferenciales síntomas relampagueantes, generados por un choque sensorial o emocional; La interpretación de estos síntomas tiene el carácter de anacronismo en tanto que únicamente el presente abre el espacio para la supervivencia del pasado. El significado, entonces, emerge como un renacimiento del pasado en el presente de manera anacrónica, entremezclándose ambos estratos temporales y generando un sentido nuevo.

*“A cualquier hora que te despertaras siempre había una puerta cerrándose. Iban de habitación en habitación, cogidos de la mano, levantando aquí, abriendo allá, cerciorándose: una pareja de duendes.”*<sup>100</sup>.

Tomo, como última metáfora, la figura del fantasma. Este fantasma es análogo a la imagen: aquello que aún guarda vida, con capacidad para afectarnos, darnos miedo, también alegría. Figura que emerge sin esperarla, con la que una *choca*. “*A cualquier hora que te despertaras*”; en el momento de la apertura de la mirada se genera un choque, un síntoma. Al igual que el fantasma es la huella de un pasado que emerge en un presente, el sentido en la obra también aparece como un síntoma. El fantasma sintomático. La apertura a una nueva dimensión abre una nueva temporalidad; tradicionalmente, lo muerto no regresa, es por eso que el fantasma se vincula con la sentencia de “*time is out of joint*”, en vez del “*time is joint*” de Hamlet<sup>101</sup>. El “*joint*” es el quicio, aquello que sujetaba la hoja de la puerta con las bisagras. El tiempo se ha descoyuntado, se ha salido de su marco. Una vez la veda de la muerte se abre, y la norma que distingue vivos y muertos queda rota, el *asedio* comienza. El asedio es “habitar sin propiamente

<sup>97</sup> Virginia Woolf, *op. cit.*, (2003b), 58.

<sup>98</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, 591-593.

<sup>99</sup> *Íbidem.*, 603.

<sup>100</sup> Virginia Woolf, “A Haunted House”, en *Cuentos de Virginia Woolf*, (Barcelona, Editorial Planeta, 2022), 7.

<sup>101</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx: L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle International*, (Paris: Éditions Galilée, 1993), 276 (en muchos más sitios)

habitar”<sup>102</sup>, sin ocupar un lugar presente, sino aparecer y desaparecer a modo de reflejos, movimientos, luces.

¿Dónde asedian los fantasmas? Desde los lugares en los que habitaron en vida y donde rondan sintomáticamente por las noches; en las casas y hogares donde la memoria de los objetos luce, dónde su supervivencia se mantiene oculta entre el polvo y el derrumbamiento. Las *casas* como recipientes eternos de recuerdos han sido siempre el foco de muchas narraciones. En las obras de Woolf, los hogares también se muestran de este modo, siendo correlatos análogos a los personajes que convivían en ellas. El hogar común de *Las Olas* es desde donde se plasma el primer recuerdo del oleaje, aquel que persigue a las 6 voces narradoras hasta el final de sus vidas. La casa de Orlando, a donde vuelve cuando se encuentra esperando a la muerte y donde ella pasea en numerosas ocasiones comunicándose con sus antepasados retratados en los pasillos; “*Su luz alzó un castillo fantasma sobre la tierra. Ahí estaba la enorme casa, con todas sus ventanas vestidas de plata*”<sup>103</sup>. O la descripción poética de los lugares en *Entre Actos*, en donde la casa de la familia se encontraba “*vacía, vacía, vacía, silencio, silencio, silencio. La estancia era una caracola, cantando lo que había antes del tiempo; en el corazón de la casa había un jarrón de alabastro, suave y liso, frío, conteniendo la quieta y destilada esencia del vacío, del silencio*”<sup>104</sup>. Es el silencio, no la explicitud de la voz, aquello que consigue “cantar lo que había antes del tiempo”.

Pero el mejor ejemplo de la supervivencia fantasmal es el hogar de la familia Ramsay en *Al Faro*. Novela en la que Virginia quería retratar a sus padres a través de una descripción minuciosa del funcionamiento de sus mentes y pensamientos. La historia retrata primero un día, en el cual la familia quiere ir de excursión a la isla del Faro; expectativa que nunca se cumple. Después, *pasa el tiempo*. Diez años más tarde, un nuevo retrato de otro día, en el cual la profecía se cumple y *los que quedan* viajan al Faro. La sección más importante en el proceso narrativo de Virginia Woolf es la parte intermedia, *El tiempo pasa*. En ella, un narrador impersonal nos relata lo que ocurre cuando nadie se encuentra mirando, el mundo sin un sujeto. Esta sección es la que inspiraría (debido a las preocupaciones existenciales de la autora) la naturaleza de *Las Olas*, sobre todo los *interludios*, en los que se narra el movimiento de crecida y disminución del mundo en un día (sobre todo a través del oleaje), sin la presencia de ningún sujeto. En *El tiempo pasa*, se narra la muerte de Mrs. Ramsay, el gozne de su familia<sup>105</sup>. Se muere, entonces, el *joint*, y el tiempo se disloca.

---

<sup>102</sup> *Íbidem.*, 42.

<sup>103</sup> Virginia Woolf, *op. cit.*, (2003c), 222.

<sup>104</sup> Virginia Woolf, *op. cit.*, (2008), 40.

<sup>105</sup> Virginia Woolf, *op. cit.*, (2003a), 182-184. La estabilidad que ella otorga a su hijo James durante el enfado con Mr. Ramsay y la reafirmación que ella le otorga a su marido en la escena final de la primera sección lo corrobora.

El narrador impersonal nos otorga imágenes de la casa vacía, abandonada durante diez largos años, realizando lo que en un principio parece una *oda a la destrucción*<sup>106</sup>. Polvo, telarañas, muerte; el correlato objetivo de la desaparición de Mrs. Ramsay. En la casa entra el agua, liquidez, pasa el tiempo; “Nada, se diría, podría sobrevivir a esta inundación, a esta profusión de oscuridad (...) apenas quedaba nada, mente o carne, de lo que pudiera decirse: «Esto es ella», o «Esto es él»”<sup>107</sup>. Pero, sin embargo, un reflejo, un movimiento, la cara de Mrs. Ramsay aparece en un rincón y entonces nos preguntamos (todos, desde siempre. Y nos responden; desde siempre, para siempre),

“¿Desaparecéis, morís?

No, nos quedamos”<sup>108</sup>.

“Había allí una fuerza, algo no muy consciente, algo que miraba de reojo, algo que se movía de un lado a otro”<sup>109</sup>. En la casa, una fuerza inconsciente. Se nos escapa, no mira directamente, sino que refleja, es dinámica, en devenir. Pero a veces aparece, en un jarrón, en una ventana, *en la luz*, sobre todo. Y este aparecer es el ejercicio de Mrs. McNab, quién desempolva, y quien, igual que un choque sintomático, se encarga de *rasgar el velo del silencio*<sup>110</sup>. Una herida en la muerte de la que emerge de la vida; una vida de memoria, de recuerdos, desordenada, *una madeja de memoria y de recuerdos*, como ambos de nuestros autores, Didi-Huberman y Virginia Woolf, denominaban a esta temporalidad superviviente desordenada<sup>111</sup>

---

<sup>106</sup> Adèle Cassaigneul, “Virginia Woolf’s Ruined House, a Literary Complex”, en *Études Britanniques Contemporaines*, vol. 43, (2012): 15.

<sup>107</sup> Virginia Woolf, *op. cit.*, (2003a), 187.

<sup>108</sup> *Ibidem.*, 191.

<sup>109</sup> *Ibidem.*, 200.

<sup>110</sup> Adèle Cassaigneul, *op. cit.* 20.

<sup>111</sup> Virginia Woolf, *op. cit.*, (2003a), 201. Y Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, (2009), 82.

#### 4. Conclusión

En el presente ensayo he pretendido ir en contra de las posturas que abogan por la consideración de la obra de arte como un objeto estanco, con un sentido estable, cerrado y relegado al pasado. Desde estas vías de pensamiento se establecen límites y restricciones a toda reflexión sobre prácticas artísticas, puesto que únicamente presentan una repetición identitaria de un sentido ya establecido. Situándome desde una posición que aboga por la comprensión de la obra de arte desde la experiencia, y a través del devenir, del cambio y del movimiento, he presentado el sentido de la obra como sobredeterminación, es decir, resistente a cualquier intento de saturación a través de una lectura unívoca y desbordante, encontrando siempre espacio para nuevas interpretaciones. Para poder analizar la sobredeterminación desde un ámbito más concreto he dirigido la reflexión hacia el sentido que emerge a través del tiempo: este no se mantiene estático, sino que las interconexiones entre pasado y presente nacen siempre de nuevo gracias a la concepción abierta de la obra. Me he centrado, sobre todo, en vincular la temporalidad de la memoria y de la psique humana con la temporalidad dislocada en la obra de arte, siguiendo de cerca la figura de Virginia Woolf.

Para poder ilustrar mi propuesta he acudido a diferentes figuras de artistas y pensadores con los cuales se ha ido abriendo camino la argumentación. He escogido este método para reivindicar la legitimad que otros ámbitos no filosófico-analíticos o académicos tienen a la hora de desarrollar pensamiento. Además, como ya he mencionado en la introducción, concibo el pensamiento como algo que proviene de un choque; en mi caso, el pensamiento sobre el arte casi siempre surge del golpe directo frente a las imágenes artísticas. Para rendirles homenaje y concebirlas como parte inseparable de mi pensamiento las presento como motivo vehicular a lo largo de todo el ensayo.

En resumen, frente a las posiciones cerradas y estables que imponen límites al pensamiento sobre las imágenes he abogado por presentar una visión abierta que vislumbra la interpretación de las obras de arte como una tarea siempre por hacer. Únicamente así podemos seguir afirmando la potencia y vida de los objetos del arte pues, como menciona Didi-Huberman citando a Aby Warburg, “*¡Si continua, coraggio! Ricominciamo la lettura!*”<sup>112</sup>

*“A través de todas las edades, cuando el pavimento era hierba, cuando era tierra pantanosa, a través de la edad del colmillo y del mamut, a través de la edad del silente amanecer -la zarrapastrosa mujer- con la mano derecha extendida y la izquierda clavada en el costado, estaba en pie cantando una canción de amor. Del amor que ha durado un millón de años, cantaba, del amor que prevalece (...). La vieja, trémula canción, empapando las entrelazadas raíces de infinitas edades, esqueletos, tesoros... Dejando una húmeda huella”*<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, (1009), 466.

<sup>113</sup> Virginia Woolf, *op. cit.*, (2003b), 118.119.

## Bibliografía:

- Adèle, Cassigneul, “Virginia Woolf’s Ruined House, a Literary Complex”, *Études Britanniques Contemporaines*, vól. 43, (2012): 13-26.
- Bal, Mieke, *Tiempos Trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*, Madrid: Ediciones Akal, 2016.
- Banville, John, *Los infinitos*, Barcelona: Anagrama, 2019.
- De Carvaalho, Ana, “A fish in a stream: On body and memory in Virginia Woolf’s “A Sketch of the Past”, *Ilha do Desterro*, vól. 74, núm, 2 (2021): 77-90.
- Derrida, Jacques, *De la gramatología*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- . *La Farmacia de Platón: La Diseminación*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1975.
- . *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
- . *Spectres de Marx: L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle International*, Paris: Éditions Galilée, 1993.
- Deleuze, Gilles, *Proust y los signos*, Barcelona: Anagrama, 1970.
- . *Conversaciones*, Valencia: Pre-Textos, 1995.
- . “Actual y virtual”, en *Diálogos* (París: Flammarion, 1996), 179-185.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix, “Rizoma”, en *Mil mesetas* (Valencia: Pre-textos, 2020), 9-38.
- Didi- Huberman, Georges, *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- . *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada Editores, 2009.
- . *Ante la imagen*, Murcia: Add Litteram, 2010.
- . *Ser cráneo: Lugar, contacto, pensamiento, escultura*, Las ediciones de medianoche, 2015.
- . *Vislumbres*, Valencia: Shangrila, 2019.
- Eliot, Thomas S., *La tierra baldía*, Barcelona: Círculo de lectores, 2001.
- Elkins, James, *Why are our pictures puzzles?*, New York: Routledge, 1999.
- El Español: El cultural: “Georges Didi-Huberman: Toda imagen es una manipulación”.  
[https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20180313/georges-didi-huberman-todaimagen-manipulacion/291722806\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20180313/georges-didi-huberman-todaimagen-manipulacion/291722806_0.html) (Consultado el 4-06-2023).

Esperón, J.P. E., “Pensar el acontecimiento a partir de la filosofía de Deleuze”, *Devenires*, XVIII (36), (2017): 33-53.

Federico Ignacio Viola, “Continuidad temporal e interrupción sensible. Husserl, Proust y el tiempo discontinuo de la obra de arte”, *Eidos*, nº 35 (2021): 176-206.

Joyce, James, *Ulises: Vól. II.*, Barcelona: Lumen, 1984.

León Casero, Jorge, “JACQUES DERRIDA”, en Fernández Labastida, Francisco –Mercado, Juan Andrés (editores). *Philosophica: Enciclopedia filosófica on line*. <https://www.philosophica.info/voces/derrida/Derrida.html> (Consultado el 31-05-2023).

Lojo, Laura María, *Introducción a la narrativa breve de Virginia Woolf*, Oviedo: Septem Ediciones, 2003.

López, Dámaso, “Introducción”, en Woolf, Virginia, *Al Faro*, (Madrid: Cátedra, 2003).

Macho, Ramón, “El tiempo de las imágenes. Notas acerca de la Historia del Arte según Didi-Huberman”, *Escritura e imagen*, vól. 12 (2016): 7-27.

Martín González, Juan José, “Iconografía e Iconología como métodos de la Historia del Arte”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II/3 (1989): 11-26.

Mayet de Fernández, Graciela, “Tiempo y memoria en Virginia Woolf”, *Estudios de Teoría Literaria Revista digital: artes, letras y humanidades*, año 5, núm. 10 (septiembre 2016): 119-129.

Ricoeur, Paul, “La Experiencia Ficticia del Tiempo”, en *Tiempo y Narración II* (México D. F.: Siglo XXI Editores, 2008), 533-618.

Romano, Berenice, “La memoria bella”, *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, nº. 7 (1995): 9-14.

Salinas, Raquel, “The Narrative Function/s of Time and Space in Virginia Woolf’s Mrs. Dalloway”. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Zaragoza, 2018.

Sobrevilla, D., “La obra de arte según Heidegger”, *Universidad Nacional de Colombia Revistas electrónicas UN Ideas y Valores*, (1984): 71-98.

Vignola, J., “La imagen (como) *différance*. Problemas y aportes”, *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XXIV, nº 2 (2019), 97-113.

Warner, Eric, *The Waves*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Woolf, Virginia, *Las Olas*, Madrid: Cátedra, 2002.

---. *Al Faro*, Madrid: Cátedra, 2003a.

---. *Ms. Dalloway*, Barcelona: Lumen, 2003b.

- . *Orlando*, Madrid: Alianza Editorial, 2003c.
- . *Diario de una escritora*, Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2003d.
- . *Entre actos*, Barcelona: Lumen, 2008.
- . *Cuentos de Virginia Woolf*, Barcelona: Editorial Planeta, 2022.
- . El Espejo Gótico, “«La ficción moderna»: Virginia Woolf; ensayo y análisis”, <https://elespejogotico.blogspot.com/2009/10/la-ficcion-moderna-virginia-woolf.html> (Consultado el 31-05-2023).
- . Woolf, Virginia, “Sketch of the Past”, en *Moments of Being: Autobiographical Writings*, Woolf, Virginia, ed. Jeanne Schulkind, (London: Pimlico, 2002) 104-194.
- . Woolf, Virginia, “Craftsmanship”, Wikisource, <https://en.wikisource.org/wiki/Craftsmanship> (Consultado el 31-05-2023).

### Imágenes:

1. Bradford, Mark, de la exposición de: “Ahora”, Oporto: Museu de Serralves, del 26 de noviembre de 2021- 26 de junio de 2022. La fotografía es mía.
2. Pósteres de una calle de Londres. La fotografía es mía.
3. Giorgione, *La Tempestad*, <https://www.icesi.edu.co/blogs/paisajes/5-textos-sobre-obras/> (Consultado el 5-06-2023).
4. Rothko, Mark, *Rothko's Chapel*, The Art Daily, <http://theartdaily.blogspot.com/2010/04/mark-rothko-rothko-chapel-1971.html> (Consultado el 31-05-2023).
5. Rothko, Mark, Tate Modern, Inexhibit, <https://www.inexhibit.com/> (Consultado el 31-05-2023).
6. Warburg, Aby, *Masa Verde*, formaba parte de un conjunto de papeles titulado América (1894-1897). Londres, Warburg Institute Archive. En: Didi-Huberman, *La imagen superviviente, Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada Editores, 2009, p. 121.
7. David Hockney, dibujo de su patio. Expuesto en la Tate Modern. La fotografía es mía.
8. Parker, Cornelia, *Thirty pieces of silver*, Wikiart, <https://www.wikiart.org/en/cornelia-parker/thirty-pieces-of-silver-1989> (Consultado el 31-05-2023).

9. Parker, Cornelia, *Perpetual Canon*, Meer Art, <https://www.meer.com/en/45759-cornelia-parker-perpetual-canon> (Consultado el 31-05-2023).
10. Gan, Bi, *Kaili Blues*, 2015, The New York Times, <https://www.nytimes.com/2016/05/20/movies/kaili-blues-review.html?partner=IFTTT> (Consultado el 31-05-2023).
11. Gan, Bi, *Long Day's Journey into the night*, 2018, The Art of Slow Cinema, <https://theheartsofslowcinema.com/2019/01/24/kaili-blues-bi-gan-2015/> (Consultado el 31-05-2023).

*A mi familia que retorna, y a mi familia presente;  
especialmente a mis padres, quienes me enseñaron las pinturas rupestres.*