

LA DOBLE CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE VIRGINIA WOOLF: UNA APROXIMACIÓN COMPARATISTA A *THE HOURS*

DOUBLE DISCURSIVE CONSTRUCTION OF VIRGINIA WOOLF:
A COMPARATIVE STUDY ABOUT *THE HOURS*

M.^a Paz CEPEDELLO MORENO

Universidad de Córdoba

fe2cemom@uco.es

Resumen: El objetivo de este trabajo es llevar a cabo una aproximación a *The Hours* de Michael Cunningham y la reelaboración cinematográfica que propuso Stephen Daldry para demostrar que ambas obras encierran un homenaje a la figura literaria de Virginia Woolf con diferente grado de éxito. En primer lugar, intentaremos evidenciar que *The Hours*, en sus dos modalidades discursivas, están configuradas como una construcción biográfica *sui generis* de la autora de *Mrs. Dalloway*. En segundo lugar, esta indagación quiere avanzar sobre ambos relatos, también, en aquello que los separa y poner de manifiesto la superioridad del filme en su homenaje a los modos de narrar Virginia Woolf.

Palabras clave: *The Hours*, Virginia Woolf, Biografía, Tiempo narrativo.

Abstract: The aim of this paper is to approach *The Hours*, written by Michael Cunningham and filmed by Stephen Daldry, to demonstrate that both discourses contain a tribute to the literary figure of Virginia Woolf with different degrees of success. Firstly, the purpose is to prove that both stories are shaped as a *sui generis* biographical construction of *Mrs. Dalloway's* author. Secondly, this study will go deeper into the differences between both narrative works and will show that the film is better than the novel in its attempt to pay homage to the narrative style of Virginia Woolf.

Keywords: *The Hours*, Virginia Woolf, Biography, Narrative Time.

Antes de que Michael Cunningham terminara de escribir *The Hours*, Scott Rudin, conocido productor de cine, teatro y televisión estadounidense, había conseguido los derechos de la novela para llevarla a la gran pantalla. La elección de Stephen Daldry para llevar a cabo ese proceso de transposición fue sorprendente si se tiene en cuenta que, en aquel momento, el director británico solo había rodado una película, aunque con extraordinario éxito. Procedente del mundo del teatro y con una dilatada trayectoria como director artístico del Royal Court Theatre, Daldry propuso un guion, en colaboración con David Hare, que da cuenta de la compleja vida interior de los personajes sin recurrir a los manidos procedimientos de los que el cine se vale, con frecuencia, para resolver la transmisión del pensar y sentir de los personajes.

“A woman’s whole life in a single day. And in that day her whole life”. Estas palabras son pronunciadas por el personaje de Virginia Woolf construido en *The Hours* de Stephen Daldry y sintetizan perfectamente el argumento de los discursos narrativos, el novelesco y el cinematográfico, que pretendemos analizar y comparar aquí. Ambos comienzan con el trágico momento de una mañana de 1941 en Sussex, Inglaterra, en la que la autora británica intenta, por cuarta vez, poner fin a su vida sumergiéndose –ayudada por pesadas piedras que, cuidadosamente, había depositado en los bolsillos de su abrigo–, en las heladas aguas del río Ouse, cerca de su casa. Esta escena, dividida en dos para abrir y cerrar el relato fílmico y dotarlo de una estructura circular, sirve de introito, en la novela, a la narración de un día en la vida de Virginia Woolf, un día en la vida de Laura Brown, un día en la vida de Clarissa Vaughan.

A priori, la relación de este sencillo argumento con el de *Mrs. Dalloway*, sobre todo si tenemos en cuenta que el día de la vida de Virginia Woolf que se nos va a narrar por Cunningham y Daldry es aquel de junio de 1923 en que comienza a escribir la citada novela y que su título originario iba a ser *The Hours*, parece más evidente. Hasta tal punto es así que un minucioso trabajo de la profesora María del Mar Paúl Arranz sobre el filme estadounidense fue titulado “La última obra de Virginia Woolf: *Las horas*, de Stephen Daldry”. Sin embargo, lo que más interesa aquí no es exactamente esta relación, por lo demás evidente y estudiada ya por otros expertos, sino más bien considerar el proceso de reconstrucción ficcional que se lleva a cabo en *The Hours* no solo de la autora británica sino también de sus ideas y gustos literarios así como de sus prácticas discursivas.

Virginia Woolf en *The Hours*

Escribe Liliana Rampello:

Evidentemente, el tema es el de la autobiografía o la biografía, dos formas de escritura que siempre fascinaron intensamente a Virginia Woolf. Adoraba leer las unas y las otras, tanto como amaba las cartas y los diarios. En la novela, en la tragedia, en la poesía, busca la vida que hay tras la obra de un autor o de una autora, sin confundir los planos, con una aguda y sincera curiosidad hacia su existencia de carne y hueso. Quiere verlos, reinventarlos para sí misma y para el lector (Rampello, 2009: 29)

Estas palabras, que la profesora italiana consideró para las creaciones literarias de Virginia Woolf, se dejan sentir en las narraciones que nos ocupan como si hubieran sido elaboradas por ella misma. Ambos autores, Cunningham y Daldry, nos ofrecen de alguna manera una biografía de la autora británica, entendiendo tal concepto en sentido laxo y con unas características tan peculiares como las que singularizan su propia obra. Y es que cuando hablamos de biografía no nos referimos obviamente ni en exclusiva a la parte de *The Hours* dedicada al día en que la escritora del círculo de Bloomsbury decide comenzar a escribir *Mrs. Dalloway* –magistralmente interpretada por Nicole Kidman–, ni, por supuesto, al episodio del suicidio, sino a todo un universo narrativo que está respunteado por rasgos biográficos y literarios de la autora británica que se diseminan en los personajes configurados por Cunningham y Daldry, desde la propia Virginia, obviamente, hasta Richard Brown, pasando por Laura y Clarissa. Un homenaje, sin duda, a esa concepción que nuestra escritora tenía de la materia prima que debía utilizarse en la elaboración de los textos literarios: vida y obra se funden y confunden:

Como ya se ha señalado y es esperable, la mayor carga biográfica de *The Hours* se concentra en el personaje reconstruido de Virginia Woolf, en el día que encuentra la inspiración necesaria para abordar la escritura de la controvertida obra de nombre femenino (Fig. 1).



Fig. 1

En ese día, como en la novela de 1925, se concentran la expresión artística de gran parte de sus rasgos físicos y psíquicos: su delgadez extrema, su aspecto demacrado, su inquietante mirada, la presencia amenazante de la muerte, el riesgo constante de la locura y la obsesión por la escritura precisa. En la pantalla nos aparece en las escaleras de la casa de Richmond como la contempla Leonard, su esposo, en la novela de Cunningham:

She stands tall, haggard, marvelous in her housecoat, the coffee steaming in her hand. He is still, at times, astonished by her. She may be the most intelligent woman in England, he thinks. Her books may be

read for centuries. He believes this more ardently than does anyone else. And she is his wife. She is Virginia Stephen, pale and tall, startling as a Rembrandt or a Velázquez [...] She's grown craggy and worn. She's begun to look as if she's carved from very porous, gray-white marble. She is still regal. (Cunningham, 2002: 33)

Sin embargo, con ser destacada esta recreación de la autora británica, lo más jugoso y significativo de su personalidad literaria se encuentra diseminado en el resto de los personajes de las narraciones del novelista y el director estadounidense.

Clarissa Vaughan –interpretada en la narración cinematográfica por Meryl Streep– es una versión actualizada (2001) de la protagonista de la novela de Virginia Woolf, una atractiva mujer que ha pasado los cincuenta, tiene una hija y está preparando una fiesta a su amigo (y eterno amor) Richard, poeta enfermo de sida al que le han concedido un prestigioso premio literario (Fig. 2).



Fig. 2

Las relaciones intertextuales que la configuración de este personaje presenta no quedan reducidas a las que mantiene con la novela de Virginia Woolf sino que, en un juego interesante de metatextualidad, Clarissa Vaughan es la protagonista de la novela *The Goodness of Time* que Richard ha escrito. No obstante, y aunque aparece configurado como un personaje nacido de la literatura para la literatura, presenta un rasgo, al menos, biográfico de la escritora británica: es editora. De todos es conocido que, en 1917, Leonard Woolf montó una publicación propia en Hogarth House. Los dos miembros del matrimonio aprendieron a usar la imprenta y, con el tiempo, dirigieron el crecimiento de una pequeña pero distinguida empresa de publicación, The Hogarth Press, de la que Leonard Woolf fue director hasta su muerte.

Richard (Brown) reúne en *The Hours* gran parte de los rasgos de “escritor incomprendido”, tradicionalmente considerado, que, de una u otra forma, persiguieron a la propia Virginia Woolf. Así descubrimos que ambos personajes, en la ficción, utilizan frases idénticas, que los dos acabarán voluntariamente sus vidas después de un largísimo período de sufrimiento y que sus respectivas obras narrativas –*Mrs. Dalloway* y *The Goodness of Time*–, no sin cierta ironía y naturaleza intertextual comparten el mismo estante en la casa de Clarissa Vaughan (Fig. 3) y las mismas acusaciones:



Fig. 3

Richard spends the last years of his life writing about a woman with a town house on West Tenth street. Richard produces a novel that meditates exhaustively on a woman (a fifty-plus-page chapter on shopping for a nail polish, which she decides against!) [...]

“He hardly even bothered to change your name.”

“That isn’t me,” she says. “It’s Richard’s fantasy about some woman who vaguely resembles me.”

“It’s a damned weird *book*.”

“So everybody seems to think.”

“It feels like it’s about ten thousand pages long. Nothing happens. [...]

“You’re in perfect agreement with almost every critic. They’d waited all that time, and for what? More than nine hundred pages of flirtation, really, with a sudden death at the end.” (Cunningham, 2002: 126-130)

Como Virginia Woolf, aunque por diferentes motivos, Richard también será un niño huérfano de madre, por eso hace que muera en su novela, y este hecho, en un nuevo paralelismo con la autora británica, marcará decididamente su existencia.

Entre Clarissa Vaughan y la escritora emerge, cronológica y narrativamente, Laura, interpretada por Julianne Moore. El narrador de *The Hours* nos presenta a una madre de familia, en apariencia tradicional, inmersa en la constreñida sociedad estadounidense de la postguerra. Casada con un buen hombre y madre de un inquietante niño, se encuentra en avanzado estado de gestación el día que comienza a leer *Mrs. Dalloway* al tiempo que se plantea abordar un cambio devastador en su

anodina existencia. Con la aparición de Laura se completa una interesante triada literaria: autora – personaje – lectora. Sin embargo, la trascendencia de este personaje femenino va más allá en lo que a sus conexiones con la escritora inglesa se refiere. Laura representa esa faceta lectora de Virginia Woolf, devoradora incansable de todo tipo de libros, que además otorga un lugar privilegiado al receptor de los textos literarios en el proceso de creación de estos. Sabemos que, en distintos ensayos, había rechazado pasionalmente la actitud de aquellos escritores que desdeñaban el papel del lector en la completez de sus textos. Ella, en cambio, considera imprescindible no solo la presencia de este, sin la cual sería imposible entender la literatura como un acto de comunicación, sino su complicidad, tal y como manifiesta en su diario, para que el texto adquiera pleno sentido y, como escribe Paúl Arranz: “en la medida en que el texto pueda proporcionar respuestas, se revitaliza, y de este modo la literatura se integra en la vida como antes la vida se ha integrado en la literatura” (2007: 109).

Por otro lado, es innegable que el apellido de Laura, que sabemos Brown, no está tomado al azar sino que, en otro ejercicio de intertextualidad con la obra de la autora británica y con sus concepciones literarias, alude al discurso “Mr. Bennet and Mrs. Brown”, leído en Cambridge en 1924 –publicado en la colección de ensayos *The Captain’s Death Bed*–, donde, grosso modo, Virginia Woolf consideraba a los llamados escritores eduardianos (Bennett, H.G, Wells y John Galsworthy) incapaces de ir más allá de las apariencias y alcanzar la profundidad y hondura que Mrs. Brown tenía de sí misma. Así, Laura se muestra hermética e inasible para aquellos que la rodean quienes, a excepción de su hijo Richard que, con gran intuición “literaria” como la de la misma escritora, percibe la angustia materna, no son capaces de vislumbrar el desasosiego vital en el que vive. Un malestar trágico que la llevará a contemplar el suicidio como única opción para lo cual acude a un hotel (Fig. 4) donde permanecerá unas horas intentando decidir sobre su destino de la misma manera que lo haría Virginia en varias ocasiones.



Fig. 4. Las aguas del río Ouse inundan la habitación del hotel donde dormita Laura Brown.

Ambos personajes sentirán insistente e insoportablemente la opresión del entorno hasta el extremo, sin embargo, Laura, distanciándose así de la autora británica, escoge la única opción de la que se siente capaz:

There are times when you don't belong and you think you're going to kill yourself. Once I went to a hotel... Later that night I made a plan. The plan was I would leave my family when my second child was born. And that's what I did. I got up one morning, made breakfast, went to the bus-stop, got on the bus. I'd left a note. I got a job in a library in Canada. It would be wonderful to say you regretted it. It would be easy. But what does it mean? What does it mean to regret when you have no choice? It's what you can bear. There it is. No-one's going to forgive me. It was death. I chose life. (Daldry, 2002: 1:40:02-1:42:04)

Hasta aquí, de manera somera, los rasgos más destacados de la figura histórica de la escritora del círculo de Bloomsbury que los discursos narrativos ficcionales del novelista y del director cinematográfico estadounidenses han elaborado y que ha dado como resultado una visión caleidoscópica de Virginia Woolf, trasunto de un relato biográfico muy singular. A ello contribuye decididamente el modo en que ambas narraciones nos han hecho llegar la historia porque, como bien sabemos, la forma transmite un sentido. La organización y elaboración discursiva de la novela de Cunningham y, más aún, de la película de Daldry no solo han proporcionado una nueva visión sobre el personaje histórico que nos ocupa, sino que han homenajeado como veremos, aprovechando los mecanismos de que dispone el medio, su especial manera de entender la narración.

Virginia Woolf entre la literatura y el cine: el problema del tiempo

Como todos los escritores de su generación, Virginia Woolf asistió, a principios del siglo XX, a la aparición de destacados descubrimientos que cambiaron la vida cotidiana de las personas y entre ellos debemos destacar, como es pertinente aquí, la irrupción del cine que atrajo poderosamente la atención de la escritora británica —aunque también, como gran parte de los creadores literarios, manifestó sus reservas ante él. A esta circunstancia hemos de añadir la modificación en la concepción del tiempo y del espacio como consecuencia de la formulación de la teoría de la relatividad por parte de Albert Einstein, como es sabido. En estas circunstancias, Woolf buscaba insistentemente una fórmula narrativa que rompiera con la construcción clásica porque se hacía necesaria una nueva manera de organizar el relato, el decir y el pensar de los personajes. En su diario, como tantas veces se ha citado, afirma estar “tanteando un procedimiento de perforar túneles” para subvertir el tiempo narrativo y originar “hermosas cavernas detrás de los personajes”. Los frutos destacados de estas indagaciones serán *Mrs. Dalloway* y *To the Lighthouse*:

La mirada que ha visto el cambio, que lo hace emerger, que lo injerta en el pliegue esencial de esta emoción y transforma el presente agujereado, entre el antes y el después en figura de su enraizamiento, aquí y ahora, en el espacio de la imagen artística. El lugar del tiempo en la novela woolfiana es el espacio de esta imagen y responde al movimiento de su pensamiento, que es un pensar por escenas. [...]

Tiempo, trama, personaje, los elementos de la narración clásica se deshacen dentro de una búsqueda incansable, siempre móvil y distinta, de novela en novela, para llegar finalmente a narrar lo que hay allí, frente a sus ojos, en su muda apariencia, la vida. (Rampello, 2005: 97-98)

Esta concepción del discurso narrativo es, precisamente, lo que pretende homenajear, y decimos homenajear y no reproducir, los relatos de Cunningham y Daldry con diferente grado de éxito, a nuestro entender porque, efectivamente, el cine, tal y como vislumbró tempranamente la propia escritora e incluso envidió en cierta medida, permitía encadenar espacios y tiempos hasta hacerlos converger perceptivamente¹. Hasta ahora hemos tratado los textos del escritor norteamericano y el director británico como si fueran dos caras de una misma moneda porque ambos habían servido de forma similar a la configuración ficcional de la escritora británica. Pero esta indagación quiere avanzar sobre ambos relatos, también, en aquello que los separa y, aún más, dispone al filme en una posición de superioridad discursiva desde el punto de vista del artificio temporal.

El tiempo, en una narración de la naturaleza que sea, plantea problemas de delimitación definidora desde el punto de vista teórico². Escribe Seymour Chatman que en el cine, especialmente, –porque además este recurso ya se venía ensayando con anterioridad en la novela– hace mucho tiempo que las narraciones han incluido dos o más hilos de la historia y a veces cada hilo tiene su propio centro de gravedad, su propio AHORA (Chatman, 1990: 69). Este adverbio adquiere una relevancia trascendental en la novela homenajeadada de Virginia Woolf y en *The Hours* de Cunningham y Daldry pero con diferente efecto sobre el propio discurso y sobre el receptor del mismo. Sabemos que la escritora había ensayado la forma idónea de que Clarissa Dalloway encarnara el “*sentido presente de la vida*” (Rampello, 2005: 93). Con esta idea en mente Cunningham intenta establecer un diálogo con la obra de Woolf, pero el resultado apenas consigue superar la impresión de tiempo dividido entre tres presentes que se alternan en el relato total sin llegar a conseguir el efecto de sincronía ni de vinculación a pesar de que la propia historia los hace converger.

El director estadounidense, por su parte, aprovecha los recursos que el séptimo arte le permite para hacer vivir al espectador el tiempo de estas historias como si aconteciera en sincronía a pesar de la distancia cronológica que las separa. Parte del tradicional recurso de escribir fechas en la pantalla para situar cronológicamente la historia de Virginia Woolf en 1923, la de Laura Brown en 1951 y la de Clarisa Vaughan en 2001. Los tres hilos narrativos comienzan con sus protagonistas acostadas (Fig. 5) pero despiertas oyendo como suena un reloj o despertador a las siete de la mañana, mientras sus respectivas parejas están volviendo de la calle por diferentes motivos (recados, trabajo, etc.). Y así continúa la presentación, en una sucesión rápida de escenas, que hace comprender perfectamente al espectador que el salto temporal (1923-1951-2001) es un espejismo porque las tres son una y la misma y todo confluye en “a woman’s whole life in a single day”.

¹ Una primera aproximación al tratamiento del tiempo en la película de Stephen Daldry aparece recogido en el volumen colectivo *Escritoras en teoría y obra*, 2008, pp. 33-48.

² El mismo Jakobson afirmó en sus conversaciones con Krystina Pomorska que “el tiempo en cuanto tal ha sido y es aún, según me parece, la cuestión vital de nuestra época” (Jakobson, 1981: 62).



Fig. 5

Las rápidas y bien cohesionadas transiciones en el filme siguen una pauta que será recurrente en el montaje. El encadenamiento de planos, la superposición de sonidos, de las voces y de la música³ abolen las distancias entre los tres ejes cronológicos señalados. En este sentido se puede afirmar que el relato de Daldry está más próximo formalmente a la novela de la autora británica que vertebra *The Hours* que al texto de Cunningham que se propone reescribir fílmicamente. Las repeticiones y contrastes visuales entre las tramas se multiplican en un brevísimo período de tiempo, como Woolf iteraba palabras al comenzar y finalizar una frase o introducía oscilaciones en la instancia narradora.

Para conectar las acciones de los tres hilos narrativos y conseguir ese efecto de que todo ocurre en sincronía, porque solo hay una historia, se disuelve la separación entre planos y secuencias (por ejemplo, el resoplido de una Clarissa Vaughan agobiada da paso a un plano de Woolf expulsando humo de su cigarrillo) y se utilizan objetos que se revelan centrales en diferentes momentos del relato: la flores (presentes no solo de forma natural sino muy especialmente en los abundantes estampados de vestidos y ropa de casa), las ventanas (desde las que se observa el fluir de la vida) o los espejos en el que las protagonistas se miran aunque no siempre se ven.

Todo lo que sucede en *The Hours* de Daldry sucede en presente, un presente que se ensancha para incluir en su interior la conexión entre el tiempo cronológico y el tiempo interior⁴ de cada personaje que, al final, nos aparece como uno solo, un solo tiempo, un solo personaje, Virginia

³ La banda sonora de Phillip Glass resulta fundamental para dotar de unidad y confluencia a los tres hilos argumentales. El gusto del compositor por el movimiento minimalista propició que empleara la misma base melódica con pequeñas variantes para toda la película. La música de *The Hours* está construida con estructuras armónica muy estáticas que fluyen lentamente a través de las tres historias. Cada pie musical sirve de puente entre los personajes y el piano colabora a la buscada sensación de atemporalidad del relato fílmico.

⁴ Siguiendo a Benveniste y su clásica distinción de las cinco modalidades de tiempo, consideramos el *tiempo figurado* como la auténtica imagen del tiempo creada por la ficción literaria, un pseudo-tiempo configurado a la medida del universo narrativo que organiza temporalmente. Esta concepción se ha de completar necesariamente con la imprescindible aportación de Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* según el cual todo relato transmite una vivencia ficticia del tiempo y esto incide directamente en el receptor que es capaz de percibir la experiencia literaria del mismo. Este es precisamente el punto de encuentro entre el emisor del texto y su receptor –tan trascendental en la concepción del hecho literario woolfiano–, la vivencia real del tiempo que el emisor modaliza artísticamente en su discurso y el receptor actualiza partiendo de su propia experiencia.

reconstruida. No tenemos, como cabría esperar, una particular relación entre pasado, presente y futuro según la fecha estampada en la pantalla por el director del filme, sino la confluencia en un único presente que se dilata en el transcurrir de un día.

Las características técnicas del séptimo arte ponen a disposición de los creadores un interesante abanico de posibilidades a la hora de construir un relato de la naturaleza que sea. Queda, pues, a partir de entonces, en manos del director y sus colaboradores la oportunidad de trabajar de una u otra manera con la materia prima y, en función del modo de narrativizarla, así variará el resultado. En el caso de *The Hours* de Daldry es evidente que el discurso construido consigue aquello que Virginia Woolf ensayó y consiguió en sus propios textos pero que sospechaba el cine podría alcanzar de forma más fácil y efectiva. El tiempo en la vida, como había dicho Clarissa Dalloway, siempre es presente, el tiempo en *The Hours* cinematográficas se abole, en convergencia constante, es siempre presente.

Conclusión: Extraña, lenta, difícil, caótica

Con estas palabras nos referimos en otro trabajo a la obra de Daldry aunque fueron muchos los que calificaron de este modo, en 1925, *Mrs. Dalloway*. La falta de comprensión persiguió, de igual manera, a los textos de Virginia Woolf hasta bien entrado el siglo XX. Lo que queda fuera de toda duda es su peculiar búsqueda de una nueva forma de narrar que la gran Victoria Ocampo percibió rápidamente y quiso asimilar para su propia escritura. Quizá por su singular intuición encargó a Borges, siempre Borges, la traducción al español de *To the Lighthouse* y de *A room of one's own*. De hecho el escritor argentino está presente, según Paúl Arranz, en *Las horas* de Michael Cunningham sobrevolando el conjunto de la novela y abriendo el propio discurso ficcional con una cita tomada de *El otro tigre* junto a otra del *Diario* de la misma Virginia Woolf del 30 de agosto de 1923.

Hemos sostenido aquí que *The Hours*, en sus dos modalidades discursivas pero especialmente en la cinematográfica, bien podría interpretarse como una construcción biográfica sui generis de la autora de *Mrs. Dalloway* donde se intenta un acercamiento más que loable a sus modos de narrar. Pero no podemos perder de vista que “para conocer la psique de Virginia Woolf, y esto es algo que en realidad ella pide de un biógrafo, uno tendría que ser Dios o Virginia, preferentemente Dios”. (Bell, 1972: 173)

Referencias bibliográficas

- BELL, Quentin (1982). *Virginia Woolf*. Vol. II. Barcelona: Lumen.
- BENVENISTE, Émile (1981). *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI.
- CHATMAN, Seymour (1990). *La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- CEPEDELLO MORENO, M.ª Paz (2008). “Los tiempos narrativos de *Las horas* de Stephen Daldry”. En *Escritoras en teoría y obra* (pp. 33-48). Sevilla: Arcibel.
- CUNNINGHAM, Michael (1998). *The Hours*. Picador USA: New York.

JAKOBSON, Roman (1981). *Lingüística, poética, tiempo*. Barcelona: Grijalbo.

PAÚL ARRANZ, María del Mar (2007). “La última obra de Virginia Woolf: *Las horas*, de Stephen Daldry”. *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, 1, pp. 99-118.

POZUELO YVANCOS, José María (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.

RAMPELLO, Liliana (2009). *Virginia Woolf. La vida en la escritura*. Madrid: Narcea Ediciones.

RICOEUR, Paul (1987). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid: Cristiandad.

WOOLF, Virginia (1986). *Mrs. Dalloway*. London: Triad Grafton.

TROPELIÁS