

El espacio de la conciencia en *Mrs. Dalloway*

Luz Aurora Pimentel

Closeness drew apart; rapture faded, one was alone.

Desde *The Voyage Out / Viaje al exterior* (1915) hasta *Between the Acts / Entre actos* (1941) la producción novelística de Virginia Woolf constituye toda una vida de exploración de nuevas técnicas narrativas; una búsqueda de formas para expresar la vida de la conciencia que la fue apartando de las nociones tradicionales de trama y caracterización. En realidad, en esta empresa woolfiana podríamos ver una especie de *voyage in*, un “viaje hacia el interior”, ya que la acción y los acontecimientos externos se tornan cada vez más insignificantes para sus propósitos artísticos. En sus mejores novelas, y de manera muy especial en *Mrs. Dalloway / La señora Dalloway* (1925), *To the Lighthouse / Al faro* (1927) y *The Waves / Las olas* (1931), Virginia Woolf experimenta con diferentes formas de abordar el tiempo y el espacio narrativos. Dado que su finalidad es explorar y delinear la vida interior, “para cristalizar y transfigurar el momento en el que se ha posado su melancolía o su luminosidad” [*to crystallize and transfix the moment upon which its gloom or radiance rests*], como diría en *To the Lighthouse*,¹ la escritora debe encontrar nuevas formas de relatar la experiencia subjetiva del tiempo y del espacio de tal manera que confiera significado al momento vivido.

En *Mrs. Dalloway*, el espacio diegético, o ficcional, está compuesto por diferentes niveles de realidad y de significación, a fin de representar detalladamente toda la complejidad de la vida consciente. Los sucesos externos, sin embargo, son escasos y hasta triviales; se trata de la “historia” de un día en la vida de una mujer de la alta sociedad. La narración da cuenta de los preparativos que hace Clarissa Dalloway para una cena que resulta ser un éxito —la presencia del primer ministro (¡en persona!) avala el acontecimiento. Corren paralelas otras historias que cruzan o incluso divergen de la línea narrativa centrada en la señora Dalloway. Estas historias, a semejanza del espacio

¹ Virginia Woolf, *To the Lighthouse*. Penguin Books Ltd, Harmondsworth, 1964, p. 5.

diegético, están narradas en una suerte de composición en varios planos: abarcan desde una rápida ojeada a la historia de Maisie Johnson —la muchacha de Edinburgo, recién llegada a Londres—, pasando por una cápsula narrativa de la vida entera de una tal señora Dempster —un relato patético y breve sobre comidas, bebidas, matrimonio y envejecimiento, humildes sucesos que conforman la vida de esta mujer— hasta la inmediatez de vidas que corren paralelas a la de Clarissa Dalloway, como la de Septimus Warren-Smith, o la de Peter Walsh. Las historias de estos dos últimos personajes se entrelazan de muchas maneras con la de la señora Dalloway. Peter Walsh comparte unos cuantos años de su vida pasada con Clarissa, y este pasado es revivido mediante sus recuerdos, de manera separada o conjunta. Septimus Warren-Smith, en cambio, es un hombre al que Clarissa nunca ha visto ni verá; un pobre hombre que padece el síndrome de la guerra. Durante todo el día Septimus alucina de manera intermitente y acaba por suicidarse cuando el doctor William Bradshaw amenaza con meterlo en un manicomio. Estas líneas paralelas, Clarissa y Septimus, convergen finalmente en el mismo psiquiatra, quien ha sido invitado, con su esposa, a la fiesta de la señora Dalloway. La convergencia simbólica entre la vida aparentemente triunfal de Clarissa y la muerte alucinada de Septimus ocurre en el relato que, como “entretenimiento” durante la cena, hace el psiquiatra del suicidio de Septimus, un relato que marca para siempre la imaginación de Clarissa con el enigma de la vida y la muerte.

Mrs. Dalloway es un intento por capturar la experiencia del tiempo según las vivencias subjetivas: enmarcadas por los sucesos insignificantes o patéticos de un día común, se representan las múltiples capas del tiempo vivido —verdaderas “capas geológicas” de la conciencia— como una dimensión permanentemente activa en la conciencia humana, sin importar el orden lógico o cronológico que pudiese relacionar estos estratos de conciencia. Pero la importancia de la significación temporal de estos diferentes momentos se expresa mediante la construcción narrativa del *espacio*, ya sea representada en los entornos de la vida presente, en aquellos lugares fantasmales evocados por la memoria, o en un espacio metafórico conjurado para significar los estratos más profundos de la conciencia y su experiencia del yo y del tiempo. De ahí que pueda afirmarse que en esta novela el *espacio* significa la experiencia temporal subjetiva de los personajes. Procederemos ahora al análisis de tres diferentes formas de representación espacial: la escena urbana que rodea el ocupado día de la señora Dalloway, el espacio no menos “real” del pasado conservado en la memoria, y el espacio “irreal” proyectado por las técnicas metafóricas y analógicas de la representación espacial de la conciencia que aplica Woolf a su relato.

I. Londres: el espacio de la realidad ficcional

De repente la señora Coates miró al cielo. El sonido de un aeroplano penetró en tremendo zumbido en los oídos de la multitud. Por allí venía, sobre los árboles, dejando tras sí una estela de humo blanco, que se ondulaba y retorció, ¡escribiendo algo!, ¡trazando letras en el cielo! Todos alzaron la vista [...]

— Es caramelo —murmuró el señor Bowley [...]

Había desaparecido; estaba detrás de las nubes. No había sonido. Las nubes a las que las letras E, G o L se habían unido se movían libremente, como si estuvieran destinadas a ir de oeste a este, en cumplimiento de una misión de la mayor importancia que jamás podría ser revelada, aún cuando, ciertamente, era esto: una misión de la mayor importancia. De repente, tal como un tren sale del túnel, de las nubes salió otra vez el aeroplano, el sonido penetró en los oídos de toda la gente del Mall, de Green Park, de Piccadilly, de Regent Street, de Regent's Park, y la barra de humo se curvó tras él y el aeroplano descendió, y se elevó y escribió letra tras letra, pero ¿qué palabra escribía?

55

Lucrezia Warren Smith, sentada junto a su marido en un asiento del Sendero Ancho de Regent's Park, alzó la vista y gritó:

—¡Mira, mira, Septimus!

Sí, porque el doctor Holmes le había dicho que debía procurar que su marido [...] se tomara interés en las cosas exteriores a su persona.

Septimus levantó la vista y pensó: parece que me dirigen un mensaje. Aunque no en palabras propiamente dichas; es decir, todavía no podía leer aquel mensaje; sin embargo aquella belleza, aquella exquisita belleza era evidente, y las lágrimas llenaron los ojos de Septimus mientras contemplaba cómo las palabras de humo se debilitaban y se mezclaban con el cielo y le otorgaban su inagotable caridad, su sonriente bondad, forma tras forma de inimaginable belleza, dándole a entender su propósito de darle, a cambio de nada, para siempre, sólo con mirar, belleza, ¡más belleza! Las lágrimas se deslizaban por las mejillas de Septimus.

Era caramelo; anunciaban caramelos, dijo una niñera a Rezia [...] (pp. 29-30)

Sí, porque ha sido una vida dura, pensó la señora Dempster. ¿Qué no he dado yo a esta vida? Rosas: la figura; y también los pies (Escondió los pies deformes y abollados bajo la falda.) Rosas, pensó con sarcasmo. Basura, querida. Sí, porque realmente, entre comer, beber, cohabitar, entre días buenos y días malos, la vida no había sido una cuestión de rosas, y digamos también, lo cual es más importante todavía que, Carrie Dempster no sentía el menor deseo de cambiar su sino por el de otra mujer, fuere quien fuere, de Kentish Town. Pero imploraba piedad. Piedad por la pérdida de las rosas [...]

○ Pero, ¡ah, el aeroplano! ¿Acaso la señora Dempster no había ansiado siempre ver países extranjeros? tenía un sobrino misionero. El aeroplano se elevaba veloz. Siempre se hacía a la mar, en Margate, aunque sin perder de vista la tierra, y no aguantaba a las mujeres que temían al agua. El aeroplano giró y descendió. La señora Dempster tenía el estómago en la boca. Hacia arriba otra vez. Dentro va un guapo muchacho, apostó la señora Dempster; y se alejó y se alejó, de prisa, desvaneciéndose

se, más y más lejos, el aeroplano, pasando muy alto sobre Greenwich y todos los mástiles, sobre la islilla de grises iglesias, San Pablo y las demás, hasta que, a uno y otro lado de Londres, se extendieron llanos los campos y los bosques castaño oscuro en donde aventureros tordos, saltando audazmente, rápida la mirada, atrapaban al caracol y lo golpeaban contra una piedra, una, dos, tres veces.

El aeroplano se alejó más y más hasta que sólo fue una brillante chispa, una aspiración, una concentración, un símbolo (tal le pareció al señor Bentley, que vigorosamente segaba el césped de su jardín en Greenwich) del alma del hombre; de su decisión, pensó el señor Bentley segando el césped alrededor del cedro, de escapar de su propio cuerpo, salir de su casa, mediante el pensamiento, Einstein, la especulación, las matemáticas, la teoría de Mendel. Veloz se alejaba el aeroplano. (pp. 36-37)²

56

Este pasaje ejemplifica el tratamiento que hace Virginia Woolf del espacio como el nivel de realidad básico sobre el que construye su ficción. Aunque se siente con fuerza la presencia de Londres, no es en sí, como algunos críticos afirman, la misma ciudad que en un Dickens, por ejemplo. Es cierto que Londres está representado como el espacio en el cual los personajes actúan y se desenvuelven y que los referentes a la realidad externa —la ciudad misma— están cuidadosamente relacionados entre sí de manera que los lugares de la

² Virginia Woolf, *La señora Dalloway*. Barcelona Lumen, 1925. (Primera edición de bolsillo: 1979; segunda, 1980). Las referencias se darán entre paréntesis después de las citas. La edición en inglés utilizada en este trabajo es: Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*. New York, Harcourt, Brace & World, Inc., "A Harvest Book", 1925/1953.

Suddenly Mrs. Coates looked up into the sky. The sound of an aeroplane bored ominously into the ears of the crowd There it was coming over the trees, letting out white smoke from behind, which curled and twisted, actually writing something making letters in the sky! Every one looked up [...]

"It's toffee" murmured Mr. Bowley [...]

It had gone; it was behind the clouds. There was no sound. The clouds to which the letters, E, G, or L had attached themselves moved freely, as (destined to cross from West to East on a mission of the greatest importance. Then suddenly, as a train comes out of a tunnel, the aeroplane rushed out of the clouds again, the sound boring into the ears of all people in the Mall, in the Green Park, in Piccadilly, in Regent Street, in Regent's Park, and the bar of smoke curved behind and it dropped down, and it soared up and wrote one letter after another - but what word was it writing?

Lucrezia Warren Smith, sitting by her husband's side on a seat in Regent's Park in the Broad Walk, looked up.

"Look look, Septimus!" she cried. For Dr. Holmes had told her to make her husband [...] take an interest in things outside himself.

So, thought Septimus, looking up, they are signalling to me. Not indeed in actual words; that is, he could not read the language yet; but it was plain enough, this beauty, this exquisite beauty, and tears filled his eyes as he looked at the smoke words languishing and melting in the sky and bestowing upon him in their inexhaustible charity and laughing goodness one shape after another of unimaginable beauty and signalling their intention to provide him, for nothing, for ever, for looking merely, with beauty, more beauty! Tears ran down his cheeks.

ficción coincidan con las realidades topográficas de la ciudad. También es cierto que, como en Dickens, la escena urbana está reflejada y refractada a través de las mentes de los personajes. Pero hay algo diferente en esta presentación de Londres: un nivel distinto de figuración y significado que da cuenta de la novedad de las técnicas empleadas para esa representación —los montajes espaciales en particular.³

En primer lugar, la ciudad de Londres está propuesta como un *texto que debe ser leído*, y por ello es muy significativo que el foco de esta secuencia sea el texto que escribe el aeroplano sobre la página inusualmente azul del cielo londinense. El espacio urbano afecta, incluso moldea, la conciencia que tienen diferentes personajes acerca del mundo que los rodea y de sí mismos. Algunos personajes tienen sólo un valor de “reflector”: son simples reflejos del texto escrito por el aeroplano en el cielo, en tanto que el significado que descifran es ajeno a ellos mismos. De ahí que sus lecturas de este texto nuboso también sean oscilantes: para algunos dice “clave”, para otros “glaxo”, hasta que todos concuerdan que dice *tofee* “tofico”, “caramelo”. Para otros personajes —a los cuales nunca volveremos a ver— el texto aéreo, escrito en nubes de vapor, es un estímulo externo que detona deseos escondidos durante toda la vida, como el anhelo patético de la señora Dempster por “ver países extranjeros”: el ruidoso aeroplano consuma para ella, aunque sólo por un instante, la aturdi-

It was toffee; they were advertising toffee, a nursemaid told Rezia [...] (pp. 29-31)

For it's been a hard life, thought Mrs. Dempster. What hadn't she given to it? Roses; figure; her feet too (She drew the knobbed lumps beneath her skirt.)

Roses, she thought sardonically. All trash, m'dear. For really, what with eating, drinking, and mating, the bad days and good, life had been no mere matter of roses, and what was more, let me tell you, Carrie Dempster had no wish to change her with any woman's in Kentish Town! But, she implored pity. Pity for the loss of roses [...]

Ah, but that aeroplane! Hadn't Mrs. Dempster always longed to see foreign parts? She had a nephew, a missionary. It soared and shot. She always went on the sea at Margate, not out o'sight of land, but she had no patience with women who were afraid of water. It swept and fell. Her stomach was in her mouth Up again. There's a fine young feller aboard of it, Mrs. Dempster wagered, and away and away it went, fast and fading, away and away the aeroplane shot; soaring over Greenwich and all the masts; over the little island of grey churches, St. Paul's and the rest till, on either side of London, felds spread out and dark brown woods where adventurous thrushes hopping boldly, glancing quickly, snatched the snail and tapped him on a stone, once, twice, thrice.

Away and away the aeroplane shot, till it was nothing but a bright spark, an aspiration; a concentration; a symbol (so it seemed to Mr. Bentley, vigorously rolling his strip of turf at Greenwich) of man's soul; of his determination, thought Mr. Bentley, sweeping round the cedar tree, to get outside his body, beyond his house, by means of thought, Einstein, speculation, mathematics, the Mendelian theory - away the aeroplane shot. (pp. 40-41)

³ Esta técnica de montaje espacial de hecho es muy similar a la empleada por Joyce en *Ulysses*, particularmente en el episodio de “Scylla and Charibdis”.

dora experiencia de volar y viajar —“tenía el estómago en la boca”. Para otros personajes todo el suceso se transforma en un texto que deben descifrar a fin de conferir significado al mundo, interior y exterior: el señor Bentley lee en el aerotexto “una ambición”, “un símbolo [...] del alma del hombre”, en su estoicismo, nunca se doblga a la identificación frívola y superficial de la señora Dempster; él se niega a acompañar al aeroplano en ese vuelo que revuelve el estómago y permanece enraizado en su jardín en Greenwich. En cambio, para Septimus, el mundo exterior entra en plena comunicación con el mundo interior; todo se vuelve una señal para ser interpretada —“parece que me dirigen un mensaje”. En todos lados y en todo momento, el mundo le habla de la belleza, aun cuando tenga que distorsionar al mundo para percibirla. Pero la belleza es tan profunda que le saca lágrimas y lo hace olvidar su entorno inmediato.

Este “método multipersonal”, como lo ha llamado Erich Auerbach,⁴ para la representación de la conciencia, produce el efecto de un intrincado tejido social de experiencia compartida; o por lo menos así lo parece en un primer momento, ya que este montaje de perspectivas no es más que la ilusión de una experiencia compartida, una verdadera comunidad. Pero más allá de este propósito realista, parece existir una conexión oculta, no en el plano social sino en el de una conciencia representada. La representación intersubjetiva de Londres intenta delinear un aspecto de la vida mental de la señora Dalloway: constantemente ella afirma que vive para el momento; sin embargo, necesita de los demás “para que le devuelvan el reflejo de su rostro, de su voz”, a fin de sentir que está viva. Por lo tanto, ella existe por mero reflejo, en un acto deliberado de sumergirse en el momento. Esa es la razón por la que la ciudad que la rodea y los muchos momentos narrados —incidentes fortuitos en la calle— son concebidos como *parte de ella misma*:

Recordó que una vez arrojó un chelín a las aguas del Serpentine. Pero todo el mundo recordaba: lo que le gustaba era esto, aquí, ahora, ante ella; la señora gorda dentro del taxi. Caminando hacia Bond Street, se preguntó si acaso importaba que forzosamente tuviera que dejar de existir por entero; todo esto tendría que proseguir sin ella [...] y ella era parte, tenía la certeza, de los árboles de su casa, de la casa misma a pesar de ser fea y destartalada; parte de la gente a la que no conocía. (pp. 15-16)⁵

⁴ Erich Auerbach, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature* (trans. W.R. Trask). Princeton University Press, Princeton, 1968, pp. 536 y ss.

⁵ She remembered once throwing a shilling into the Serpentine. But every one remembered; what she loved was this, here, now, in front of her; the fat lady in the cab. Did it matter then, she asked herself walking towards Bond Street, did it matter that she must inevitably cease completely; all this must go on without her [...] she being part, she was positive, of the trees at home; of the house there, ugly, rambling all to bits and pieces as it was; part of people she had never met (p. 12).

“Parte de la gente a la que no conocía” (*she had never met*); de hecho Clarissa Dalloway parece presentir que la vida y la muerte de Septimus son parte de ella misma. Incluso otras vidas, ajenas en principio a la suya, acaban siendo percibidas como parte de su propia vida; porque hay, parecería, formas más sutiles de integración espiritual. Por ejemplo, superficialmente no es posible rastrear ninguna conexión aparente entre la pobre señora Dempster —probablemente sirvienta de entrada por salida, y por lo mismo casi en el fondo de la escala social— y la elegante señora Dalloway. No obstante para ambas las rosas parecen tener un lugar prominente. El motivo de la rosa es recurrente en ambas: hay rosas en la desgastada metáfora de la señora Dempster que clama piedad por una vida perdida —“piedad por las rosas perdidas”— la señora Dalloway, por su parte, siempre está rodeada de rosas, ya sea porque las compra a la florista, la señorita Pym, o porque se las obsequia el marido. A primera vista esto es indicio de una oposición entre la sirvienta de entrada por salida y la aristocrática dama. La señora Dalloway parece haber vivido siempre en “un lecho de rosas”; ella misma siente a veces que la vida puede tener momentos privilegiados como “los capullos en un árbol de la vida; son flores de la oscuridad, pensaba (como si alguna hermosa rosa hubiera florecido sólo para sus ojos)” [*buds on the tree of life, flowers of darkness they are, she thought (as if some lovely rose had blossomed for her eyes only)*] (p. 43). Y aun así, como lo veremos en las formas de espacialidad metafórica, Clarissa vive en un deterioro espiritual de yeso desmoronado y basura, muy a la manera de aquella horrible casa que ella imagina, cayéndose a pedazos, y sin embargo y de manera muy irónica, es con esa casa con la que la aristocrática señora Dalloway se identifica. Con Septimus Warren-Smith la relación es menos insustancial que con la señora Dempster, pero aun así es una relación del orden de lo simbólico pues, en el mundo de esta ficción, nunca se conocen. Mas a pesar de que nunca coinciden, es como si Septimus tuviera la última palabra en la novela mediante el suicidio. El suicidio, como un acto consciente, deliberado, se convierte en un catalizador en la mente de Clarissa, sacando a la superficie los estratos más profundos de su conciencia.

¿Qué derecho tenían los Bradshaw a hablar de muerte en su fiesta? Un joven se había matado. Y de ello hablaron en su fiesta, los Bradshaw hablaron de muerte [...] (p. 207).

[...] Ellos seguían viviendo [...] Ellos [...] envejecerían. Había una cosa que importaba: una cosa envuelta en parloteo, borrosa, oscurecida en su propio vivir, cotidianamente dejada caer en la corrupción, las mentiras, el parloteo. Esto lo había conservado aquel joven. La muerte era desafío. La muerte era un intento de comunicar, y la gente sentía la imposibilidad de alcanzar el centro que místicamente se les hurtaba; la intimidad separaba; el entusiasmo se desvanecía; una estaba sola. Era como un abrazo, la muerte (pp. 207-208).

[...] De alguna manera se identificaba mucho con él, con aquel joven que se había suicidado. Se alegraba que lo hubiera hecho (p. 210).⁶

60

Todas estas vidas con las que se identifica la señora Dalloway están vinculadas mediante montajes espaciales: con la integración del espacio, se produce la interconexión de las mentes. En un plano puramente espacial, el aeroplano —como el automóvil y muchos otros objetos que sirven para un fin similar— es un recurso narrativo que pone al espacio en movimiento: Londres se vuelve una realidad *dinámica* al seguir el vuelo del aeroplano. El objeto descrito se convierte en la pieza central del montaje espacial; conforme se mueve, se yuxtaponen lugares y mentes que de otro modo no están relacionadas. Y en virtud de que el objeto está en movimiento, la yuxtaposición no es en sí una operación estática sino dinámica; el efecto es verdaderamente cinematográfico. Por ejemplo, la contemplación que hace la señora Dempster del aeroplano permite al lector entrar en su mente. Ahí permanecemos por un momento; la seguimos a Margate y a otras partes. De repente, casi de manera imperceptible, quedamos fuera de su conciencia; nos damos cuenta de que a mitad del relato, *temporalmente* enfocado en la mente de la señora Dempster, se ha efectuado un cambio *espacial*, cuyo gozne de articulación es la repetición de la palabra *away* (“lejos”), de manera que ahora nuestra perspectiva se ubica en el aeroplano mismo, *lejos* de la mente contempladora de la señora, para luego entretrejerse en la mente de otro contemplador:

La señora Dempster tenía el estómago en la boca. Hacia arriba otra vez. Dentro va un guapo muchacho, apostó la señora Dempster; y se alejó y se alejó (*and away and away it went*), de prisa, desvaneciéndose, más y más lejos (*away and away*), el aeroplano, pasando muy alto sobre Greenwich y todos los mástiles [...] El aeroplano se alejó más y más (*Away and away the aeroplane shot*) hasta que sólo fue una brillante chispa, una aspiración, una concentración, un símbolo (tal le pareció al señor Bentley, que vigorosamente segaba el césped de su jardín en Greenwich”).

⁶ What business had the Bradshaws to talk of death at her party? A young man had killed himself. And they talked of it at her party - the Bradshaws, talked of death [...]

[...] They went on living [...] They [...] would grow old. A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved. Death was a defiance. Death was an attempt to communicate; people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded, one was alone. There was an embrace in death (pp. 280-81).

[...] She felt somehow very like him - the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it (p. 283).

En consecuencia, el montaje espacial descriptivo integra una imagen de la ciudad al interconectar sus diferentes partes; pero también es, como ya vimos, un recurso narrativo para las *interconexiones subjetivas*. Estos montajes espaciales, realizados en torno a un mismo objeto de percepción compartido, el aeroplano, sirven para que el narrador entre y salga de las más diversas mentes de los personajes. Así, las conexiones espaciales se vuelven el trasfondo de las conexiones intersubjetivas, y éstas a su vez en la imagen especular de la conciencia de Clarissa Dalloway. Su existencia, como vimos, depende de que otros reflejen, como en un espejo, su rostro y su voz; ella misma se identifica explícitamente con la ciudad, se siente parte “de la horrible casa, cayéndose en pedazos; parte de la gente a quien nunca había visto”. De ahí que la yuxtaposición espacial, proyectada en la yuxtaposición de las mentes, se vuelva equivalente de la imagen especular del yo. No obstante, como con mucha frecuencia ocurre en esta novela, la superficie del texto nos dice una cosa y el tejido de significados subyacentes, otra, porque este recurso narrativo de comunicación entre diferentes mentes crea un falso sentido de comunidad, la ilusión de que las personas realmente comparten el mismo espacio en el mismo momento.

61

Sin embargo, una incursión más profunda en la vida de la conciencia revela el aislamiento esencial de la vida humana; la comunidad y la comunicación son una ilusión, “la cercanía aleja”, “uno está solo”. Virginia Woolf representa este profundo aislamiento espiritual por medio de una constante alternancia entre diálogos breves, casi podría decirse lacónicos, y largos monólogos interiores que resalta todo aquello que *no se dice*. Paradójicamente, esos montajes espaciales, que parecieran unificar a personajes separados por límites sociales o circunstanciales, terminan por acentuar el aislamiento de la mente que percibe la realidad externa, aun cuando ésta sea percibida por muchos al mismo tiempo.

II. El espacio de la memoria

El espacio y los objetos de la realidad ficcional también tienen otra función: constituyen puntos de anclaje para las actividades de rememoración de la mente. Así como el narrador, en el pasaje del aeroplano, entra y sale de las mentes de muchos personajes, la conciencia de un personaje puede ir y venir de su entorno presente al del pasado. La representación espacial del pasado se vuelve tan vívida, tan “real” como la del presente. Algunas veces estos espacios del pasado asumen una forma casi autónoma, como si fueran sólo equivalentes metafóricos de un sentimiento o de un estado de ánimo. No es sino más tarde que el lector se da cuenta de que existen no como realidad analógica sino como realidad espacio temporal. Este es el caso de la terraza que Peter Walsh imagina / recrea en el siguiente pasaje:

—A menudo deseo haberme llevado mejor con tu padre, —dijo. [Peter Walsh]

—Papá nunca tuvo simpatía hacia ninguno de mis... de nuestros amigos.

Y de buena gana se hubiera Clarissa mordido la lengua por haber recordado con estas palabras a Peter Walsh el que se hubiera querido casar con ella.

Desde luego, quise hacerlo, pensó Peter Walsh: casi me destruyó el corazón, pensó; y quedó dominado por su propia pena, que se alzó como una luna que se contempla desde una terraza, horriblemente hermosa en la luz del día naufragante. Jamás he sido tan desdichado, pensó. Y, como si de veras estuviera sentado en la terraza, se inclinó un poco hacia Clarissa; adelantó la mano; la levantó; la dejó caer. Allí arriba, sobre ellos, colgaba aquella luna. También Clarissa parecía estar sentada con él en la terraza, a la luz de la luna.

Ahora es de Herbert —dijo Clarissa [...]

62

Entonces, tal como ocurre en una terraza a la luz de la luna, cuando una persona comienza a sentirse avergonzada de estar ya aburrida, y sin embargo la otra está sentada en silencio, muy tranquila; mirando con tristeza la luna, y la primera prefiere no hablar, mueve el pie, aclara su garganta [...] Así se comportó Peter Walsh ahora. (p. 52).⁷

En primera instancia, la terraza bañada por la luz de la luna está explícitamente propuesta como un *equivalente* del dolor de Peter. De inmediato uno se siente tentado a ver en esta imagen un espacio puramente metafórico, un espacio que, estrictamente hablando, no pertenece al plano de la realidad de este universo diegético. Después, la metáfora se ve animada repentinamente con fines narrativos: la terraza se convierte, efectivamente, en el espacio que enmarca la acción *presente*. Como si de hecho estuviera “sentado en la terraza”, Peter se acerca a Clarissa. Aun cuando ella se levanta, sigue estando bañada por la luz de la luna, “sentada junto a él en la terraza”.

Virginia Woolf hace un uso constante de este interesante recurso narrativo, al cual he llamado “*narración metafórica*”.⁸ Primero, mediante la analogía, ya

⁷ I often wish I'd got on better with your father, “he [Peter Walsh] said “But the never liked anyone who —our friends”, said Clarissa; and could have bitten her tongue for thus reminding Peter that he had wanted to marry her.

Of course I did, thought Peter; it almost broke my heart too, he thought; and was overcome with his own grief, which rose like a moon looked at from a terrace, ghastly beautiful with light from the sunken day. I was more unhappy than I've ever been since, he thought. And as if in truth he were sitting there on the terrace he edged a little towards Clarissa; put his hand out; raised it; let it fall. There above them it hung, that moon. She too seemed to be sitting with him on the terrace, in the moonlight.

“Herbert has it now”, she said [...]

Then, just as happens on a terrace in the moonlight, when one person begins to feel ashamed that he is already bored, and yet as the other sits silent, very quietly, sadly looking at the moon, does not like to speak, moves his foot, clears his throat [...] so Peter Walsh did now. (pp. 62-63)

⁸ Cf. Luz Aurora Pimentel, *Metaphoric Narration: Paranarrative Dimensions in “A la recherche du temps perdu”*. Toronto, University Press, 1990.

sea en forma de un símil prolongado o de una metáfora, establece esta otra dimensión del espacio; luego esa situación se incorpora a una secuencia narrativa, la cual es igualmente metafórica —es decir, “irreal” conforme a la realidad diegética establecida por el relato principal. Para esclarecer estas ideas, recordemos otro pasaje en el que se observa el mismo procedimiento, aunque la naturaleza de las imágenes espaciales resultantes sea diferente: me refiero a la escena en la que la señorita Kilman y Elizabeth, la hija de la señora Dalloway, están tomando té después de haber ido de compras a las Army & Navy Stores. En apariencia el interés de ambas está en el presente, en el té que comparten, pero la batalla soterrada entre la señora Dalloway y la señorita Kilman por el afecto de Elizabeth es despiadada, aun cuando la madre no aparezca en esta escena. El conflicto se refleja en la conciencia de Elizabeth. Sin embargo, lo que Virginia Woolf ofrece al lector no es un relato directo de sus sentimientos sino un *equivalente metafórico*.

63

Como un ser atontado que ha sido puesto ante un portalón con finalidades ignoradas y que está allí, deseando huir al galope, Elizabeth Dalloway siguió sentada en silencio. ¿Iba la señorita Kilman a decir algo más? Con voz temblorosa, la señorita Kilman dijo: —No te olvides completamente de mí. En el lejano linde del campo, el ser atontado galopaba aterrado. La gran mano se abrió y se cerró. Elizabeth volvió la cabeza. Se acercó la camarera. (pp. 150-151).⁹

La relación analógica entre Elizabeth y la yegua aterrorizada se plantea desde el principio en términos narrativos; más tarde el contenido metafórico se pone en acción cuando Elizabeth se va “galopando aterrorizada”. Pero el contexto de la realidad se restablece de inmediato: Elizabeth ni es una yegua, ni se ha ido galopando hasta los confines de un pastizal; sigue siendo una muchacha inglesa, tomando té, con toda propiedad, en un restaurante. Momentos después, la mesera se acerca y les pide que paguen en la caja. La yegua se ha desvanecido. La aterrorizada y tonta criatura galopando para alejarse del peligro no tiene realidad diegética alguna; sólo existe como *equivalente narrativo* de los sentimientos de Elizabeth en ese momento.

Como hemos podido observar, las metáforas de la yegua aterrorizada y la de la terraza bañada por la luz de la luna funcionan de la misma manera: forman

⁹ Like some dumb creature who has been brought up to a gate for an unknown purpose, and stands there longing to gallop away, Elizabeth Dalloway sat silent. Was Miss Kilman going to say anything more?

“Don’t quite forget me”, said Doris Kilman; her voice quivered Right away to the end of the field the dumb creature galloped in terror.

The great hand opened and shut.

Elizabeth turned her head. The waitress came. (pp. 200-201).

parte de una narración metafórica que traduce la vida de la conciencia en una secuencia narrativa “irreal” pero llena de significados simbólicos. No obstante, vista más de cerca, la terraza imaginada por Peter no es de naturaleza puramente metafórica, como la galopante Elizabeth lo es; los fragmentos intercalados del diálogo entre Peter y Clarissa —en particular expresiones como la de que “Herbert has it now”— apuntan a otra dimensión de la realidad: no a una metáfora sin raigambre diegética, sino al pasado, a su vida compartida en Bourton cuando eran jóvenes. La imagen de la terraza, aunque venida del pasado, es invocada primeramente como una metáfora de la comunión entre Peter y Clarissa, ambos bañados por la luz de la luna, en una cercanía física y afectiva que luego resulta ser una rememoración. Pero si regresamos y volvemos a leer la sección correspondiente a los recuerdos de la señora Dalloway en torno a esa misma época, nos damos cuenta de que es falsa la impresión de comunión que tiene Peter al invocar la terraza, como falsa es su ilusión de que Clarissa está ahora compartiendo este espacio de recuerdos con él, pues este espacio, privilegiado para él, prácticamente no existe en la memoria de ella. Es sumamente irónico que cuando Clarissa regresa al mismo momento, Peter es sólo un intruso, un obstáculo. Para él la reminiscencia de ese momento está llena de dolor, para ella del éxtasis del amor, aunque no por él, sino por Sally Seton:

“¡Qué vergüenza estar sentados dentro!”, y todos salieron a la terraza y pasearon arriba y abajo. Peter Walsh y Joseph Breitkopf siguieron hablando de Wagner. Clarissa y Sally les seguían, un poco rezagadas. Entonces se produjo el momento más exquisito de la vida de Clarissa, al pasar junto a una hornacina de piedra con flores. Sally se detuvo; cogió una flor; besó a Clarissa en los labios. ¡Fue como si el mundo entero se pusiera cabeza abajo! Los otros habían desaparecido; estaba a solas con Sally [...]

—¿Contemplando las estrellas? —dijo Peter.

¡Fue como darse de cara contra una pared de granito en la oscuridad! ¡Fue vergonzoso! ¡Fue horrible! (p. 45).¹⁰

Así, el espacio del dolor, metafóricamente conjurado desde el pasado para unirlos en la imaginación y el recuerdo de Peter, es otra mentira más: se puede

¹⁰ “What a shame to sit indoors!” and they all went out on to the terrace and walked up and down. Peter Walsh and Joseph Breitkopf went on about Wagner. She and Sally fell a little behind. Then came the most exquisite moment of her whole life passing a stone urn with flowers in it. Sally stopped; picked a flower; kissed her on the lips. The whole world might have turned upside down! The others disappeared; there she was alone with Sally [...]

“Star-gazing?” said Peter.

It was like running one’s face against a granite wall in the darkness! It was shocking; it was horrible! (pp. 52-53).

haber compartido el momento, el lugar, pero eso no garantiza que los recuerdos de ese momento sean idénticos o que estén investidos de los mismos valores. Una vez más “la cercanía alejaba; el embeleso se disipó; uno estaba solo”.

III. Espacio metafórico

A

—¿Qué miran? —preguntó Clarissa Dalloway a la doncella que le abrió la puerta de su casa.

El vestíbulo de su casa era fresco como una cripta. La señora Dalloway se llevó la mano a los ojos, y, mientras la doncella cerraba la puerta, la señora Dalloway oyó el rumor de las faldas de Lucy, y se sintió como una monja que se ha apartado del mundo y nota la sensación de los familiares velos que la envuelven, y su reacción a viejas devociones. (p. 38)

[...] Dejó el bloc en la mesa del vestíbulo. Comenzó a subir despacio la escalera, como si hubiera salido de una fiesta en la que ahora este amigo, luego aquél, hubieran reflejado su propia cara, hubieran sido eco de su voz; como si hubiera cerrado la puerta y hubiera salido y hubiera quedado sola, solitaria figura contra una noche terrible, o mejor, para ser exactos, contra la objetiva mirada de esta mañana de junio [...] sintiéndose repentinamente marchita, avejentada, sin pecho, la barahúnda, el aliento y el florecer del día fuera de la casa, fuera de la ventana, fuera de su propio cuerpo y de su cerebro que ahora vacilaba, porque Lady Bruton, cuyos almuerzos, se decía, eran extraordinariamente divertidos, no la había invitado.

Como una monja retirándose, o como un niño explorando una torre, fue hasta el piso superior, se detuvo ante una ventana, se dirigió al baño. [...] Había un vacío alrededor del corazón de la vida; una estancia de ático. Las mujeres deben despojarse de sus ricos atavíos. Al llegar el mediodía deben quitarse las ropas. Pinchó la almohadilla y dejó el amarillo sombrero con plumas sobre la cama. Las sábanas estaban limpias, tensamente estiradas en una ancha banda que iba de un lado al otro. Su cama se haría más y más estrecha. La vela se había consumido hasta su mitad [...] Por eso el dormitorio era una estancia de ático; la cama, estrecha; y mientras yacía allí leyendo, ya que dormía mal, no podía apartar de sí una virginidad conservada a través de los partos, pegada a ella como una sábana. [...] (pp. 39-41).

B

[...] Y entonces, ante su gran sorpresa, súbitamente arrojado por aquellas incontrolables fuerzas, arrojado al aire, [Peter Walsh] se echó a llorar; lloró sin asomo de vergüenza, sentado en el sofá, y las lágrimas le resbalaban por las mejillas.

Y Clarissa se había inclinado hacia delante, le había cogido la mano, lo había atraído hacia ella, le había besado [...] y sintiéndose, en el momento de reclinarse,

extraordinariamente a sus anchas en compañía de Peter y con el corazón alegre, en cuyo momento, bruscamente, pensó: ¡si me hubiera casado con él gozaría de esta alegría todos los días!

Todo había terminado para ella. La sábana estaba lisa, y estrecha era la cama. Se había subido sola a la torre, y los había dejado, a los demás, jugando al sol. La puerta se había cerrado, y allí, entre el polvo del yeso caído y la broza de los nidos de pájaros, cuán distante parecía el panorama, y los sonidos llegaban débiles y fríos [...] y ¡Richard, Richard!, gritó, como en el nocturno sobresalto del que duerme y extiende la mano en las tinieblas en busca de ayuda. (p. 57)¹¹

66 Si el espacio representado como primer plano de la realidad ficcional puede fungir como un equivalente metafórico del yo, haciendo que la señora Dalloway sienta que Londres le pertenece tanto como ella pertenece a Lon-

¹¹ "What are they looking at?" said Clarissa Dalloway to the maid who opened the door.

The hall of the house was cool as a vault. Mrs. Dalloway raised her hand to her eyes, and, as the maid shut the door to, and she heard the swish of Lucy's skirts, she felt like a nun who has left the world and feels fold round her the familiar veils and the response to old devotions. (p. 42).

She put the pad on the hall table. She began to go slowly upstairs, with her hand on the banisters, as if she had left a party, where now this friend now that flashed back her face, her voice; had shut the door and gone out and stood alone, a single figure against the appalling night, or rather, to be accurate, against the stare of this matter-of-fact June morning [...] feeling herself suddenly shrivelled aged, breastless, the grinding, blowing, flowering of the day, out of doors, out of the window, out of her body and brain which now failed, since Lady Bruton, whose lunch parties were said to be extraordinarily amusing, had not asked her.

Like a nun withdrawing, or a child exploring a tower, she went upstairs, paused at the window, came to the bathroom [...] There was an emptiness about the heart of life; an attic room. Women must put off their rich apparel. At midday they must disrobe. She pierced the pincushion and laid her feathered yellow hat on the bed. The sheets were clean, tight stretched in a broad white band from side to side. Narrower and narrower would her bed be. The candle was half burnt down [...] So the room was an attic; the bed narrow; and lying there reading, for she slept badly, she could not dispel a virginity preserved through childbirth which clung to her like a sheet [...] (pp. 45-46).

B

[...] and then to his utter surprise, suddenly thrown by those uncontrollable forces thrown through the air, he [Peter Walsh] burst into tears; wept; wept without the least shame, sitting on the sofa, the tears running down his cheeks.

And Clarissa had leant forwards, taken his hand, drawn him to her, kissed him [...] and, feeling as she sat back extraordinarily at her ease with him and lighthearted, all in a clap it came over her, If I had married him, this gaiety would have been mine all day!

It was all over for her. The sheet was stretched and the bed narrow. She had gone up into the tower alone and left them blackberrying in the sun. The door had shut, and there among the dust of fallen plaster and the litter of birds' nests how distant the view had looked, and the sounds came thin and chill [...] and Richard, Richard! she cried as a sleeper in the night starts and stretches a hand in the dark for help (pp. 69-70).

dres; si, por otra parte, el espacio real de la vida pasada, invocado por los recuerdos, se vive en el presente también como un *equivalente* de los sentimientos vividos en el pasado, su estatuto de realidad, como tal —presente o pasada— no puede ser cuestionado. En cambio aquella torre en medio del “yeso desmoronado y el excremento de los nidos de los pájaros”, remite a un espacio conventual que carece de toda realidad. Se trata de un espacio que no tiene existencia ficcional alguna, ni en el presente ni en el pasado; un espacio que, no obstante, ostenta, en su representación, el mismo grado de iconicidad que los espacios supuestamente reales; es un espacio creado por una narración metafórica para constituirse en el equivalente de los espacios más ocultos de la conciencia de Clarissa. Es notable cómo, en dos ocasiones, ella se siente transportada a ese mismo espacio metafórico. En la primera ocasión (secuencia A), esto ocurre, irónicamente, después de que Clarissa ha sido literalmente visitada por la gracia del momento privilegiado —uno de esos “capullos en el árbol de la vida”, “depósitos secretos de momentos exquisitos”. En pleno éxtasis, de improviso Clarissa se hunde en un estado de desesperación que parece ridículo debido al incidente insignificante que lo provoca: Lady Bruton ha invitado a almorzar a su esposo, *no a ella*. El sentimiento de exclusión es profundo. El segundo viaje a este espacio ascético de la conciencia (secuencia B) tiene su punto de partida en el egoísmo: Clarissa se da cuenta de que Peter Walsh está realmente enamorado de una mujer casada que dejó en la India. Una vez más, se siente excluida. En ambas ocasiones, su reacción emotiva no guarda proporción con los estímulos externos: en la primera, ella se siente “de repente marchita, envejecida, sin pechos”; en la segunda, siente que “todo ha terminado para ella”. No hay, para usar el concepto de T.S. Eliot, *correlato objetivo* que dé cuenta de la profundidad de esta desesperanza. No obstante —como también ocurre con las emociones de Hamlet (*pace* Eliot)— la mera ausencia de un *correlato objetivo* sugiere la presencia de un *correlato subjetivo*, que se encuentra en las inefables profundidades de la conciencia. En realidad, este espacio ascético, que no tiene existencia ficcional alguna, es una *representación metafórica* de ese correlato subjetivo; es, de hecho, el correlato subjetivo de la desesperación. Sin embargo, es difícil decir si este espacio específico —torre, cama angosta y el excremento de los nidos de los pájaros— es una formulación verbal de la propia Clarissa, o un equivalente que formula el *narrador* para dar cuenta de sentimientos no definidos. En todo caso, el espacio *metafóricamente* construido no tiene otra realidad que la del equivalente emocional. Más aún, este espacio metafórico de la conciencia de Clarissa, en tanto que figuración de una profunda desesperanza y de un doloroso aislamiento espiritual, es una realidad que subyace incluso a la experiencia momentánea de júbilo en el aquí y ahora de la vida cotidiana:

Clarissa sintió la embriaguez del momento, aquella dilatación de los nervios del mismísimo corazón, hasta que éste pareció estremecerse, alzarse, ponerse en pie [...] sí, por cuanto, si bien era cierto que aquello le gustaba, y que experimentaba aquel cosquilleo y aquella punzada, estas apariencias, estos triunfos [...] tenían cierta vaciedad; estaban un tanto alejados [*at arm's length* “como si estuvieran a la vuelta de la esquina”], no en el corazón [...] (p. 196).¹²

68

Porque este júbilo en el presente es sólo una ilusión social, cuya intensidad depende de los demás; para Clarissa, la vida entera es como una fiesta en la que “ora este amigo, ora aquél, le devolvía el reflejo de su rostro, de su voz”. Pero si los demás se niegan a desempeñar su papel de espejo —como Lady Bruton al no invitarla a almorzar, o como Peter Walsh al enamorarse de otra mujer— su vida se derrumba, pierde su identidad y se vuelve “una simple figura en contra de la pasmosa noche”. El sentimiento remite a aquella intuición de Clarissa de lo que podría ser el éxito, nunca como algo que se posee, sino como algo que está siempre a la vuelta de la esquina, algo que suena hueco, un sentimiento que lleva al aislamiento, representado por un espacio elevado, frío y retraído: una torre, una cama angosta, un nido en descomposición, una fría “virginidad, preservada aun a pesar de los alumbramientos, que se adhería a ella como una mortaja”. De esta manera, en la habitación metafórica de su conciencia resuenan curiosamente los significados descifrados en el espacio real de Londres: de hecho su vida ha demostrado ser parte “de la casa, fea, cayéndose a pedazos; parte de la gente a quien nunca había visto”.

Podríamos incluso afirmar que en *Mrs. Dalloway* hay una especie de *convergencia metafórica* de las tres formas básicas de representación espacial. Aunque Londres tiene una realidad innegable, a partir de las reflexiones de Clarissa sobre el significado de la ciudad en la que vive, el espacio urbano que la rodea se convierte en una proyección metafórica de su propia conciencia. Lo mismo vale para el espacio real en el pasado, recreado por la memoria y la añoranza: precisamente porque está tan vividamente descrito, porque se siente tan fuerte su presencia, el *pasado* se vuelve una especie de equivalente metafórico de los sentimientos en el *presente*. Por último, las representaciones espaciales que no tienen realidad ficcional, aquellos de naturaleza estrictamente metafórica, parecen comunicar esas profundidades del sentimiento de las cuales no parece estar del todo consciente el personaje, o por lo menos se trata de formulaciones metafóricas que ella no pondría en esas palabras. Pero es importante que las tres dimensiones espaciales constituyen expresiones metafóricas de las dife-

¹² She had felt that intoxication of the moment, that dilatation of the nerves of the heart itself till it seemed to quiver, steeped, upright [...] still these semblances, these triumphs [...] had a hollowness; at arm's length they were, not in the heart (p. 265).

El espacio de la conciencia en Mrs. Dalloway

rentes capas de la actividad mental; que en las tres descubramos el mismo aislamiento espiritual expresado y significado de tan diversas maneras. Así, el espacio real del presente, el recreado con tanta vivacidad por la memoria, y el espacio no menos vívido que proyecta la narración metafórica son todas formas narrativas para representar la conciencia en todas sus dimensiones espaciales y multipersonales.