

MRS. DALLOWAY COMO MÁQUINA DE GUERRA. UNA INTRODUCCIÓN

MANUEL ASENSI PÉREZ
Universitat de València

I. Introducción. Historemas. Estrategias textuales

No es difícil imaginar que todos los críticos que han pasado por aquí hablando de las extraordinarias novelas seleccionadas por el Institut d'Humanitats para este ciclo de conferencias¹ habrán experimentado la angustia de no saber qué añadir a lo ya dicho y redicho sobre ellas a lo largo de una vasta producción bibliográfica. ¿Qué decir a propósito de *Don Quijote*, el *Ulises* o *Mrs. Dalloway* sin tener la impresión, y sin dar la impresión, de estar repitiendo una lección mejor o peor aprendida? Y, sin embargo, gracias a las estéticas de la recepción y a las diferentes formas de deconstrucciones, entre otras “escuelas” críticas, sabemos que no hay textos cerrados. Claro que una cosa es decirlo y otra hacerlo. En cualquier caso, acude a la mente aquella frase de Proust, a quien tanto admiró Virginia Woolf, según la que, aunque es cierto que todo está dicho y llegamos demasiado tarde, hay que repetirlo todas las mañanas porque, en realidad, nadie escucha. Puede que lo que viene a continuación les suene a “dejà vu”, pero si así fuera piensen que nos encontramos ante unos textos literarios que son como aldabonazos que debemos hacer resonar en las conciencias todas las veces que haga falta en estos tiempos de miseria. Por lo demás, no deja de ser algo arriesgado mediar en una novela y en una autora que se convirtieron en el centro del debate feminista. A todo ello se suma la reciente versión fílmica de *Mrs. Dalloway* que, en su título, recupera el primitivo nombre de la novela, *The Hours*, aunque no, desde luego, su estrategia narrativa. Aclaradas brevemente estas complejidades del acercamiento a la novela de la Woolf, que en ningún momento debemos olvidar, digamos que los presupuestos teóricos que guiarán esta exposición se aprovechan, en distinta medida, de la deconstrucción, el esquizoanálisis, el feminismo, los estudios *queer*, el *New Historicism* y la narratología. Si bien hay que decir que el principal objetivo de este estudio es el de plantear

¹ Este texto fue pronunciado como conferencia dentro del ciclo dedicado a la novela contemporánea organizado por Jordi Llovet y el Institut d'Humanitats de Barcelona el día 9 de abril de 2003.

por qué y cómo una novela como *Mrs. Dalloway*, lejos de una ideología estética, es un poderoso agente (*agency*) de intervención social que perturba, como diría Benjamin, nuestra capacidad programada de leer y de mirar.

Un primer historema necesario para comprender *Mrs. Dalloway* es el marco temporal en el que se gesta y se publica, entre 1922 y 1925. Marco éste altamente significativo por constituir los años en que aparecen el *Ulises* de Joyce y la *Tierra baldía* de Eliot (1922), que hasta 1942 (año de la aparición de *Four Quartets* del mismo todopoderoso Eliot) señalan lo que en la historia literaria angloamericana se conoce como *modernism* y que, de alguna manera, se identifica con la tradición vanguardista de las tres primeras décadas del siglo XX. Son, en efecto, los años en que publican Joyce, Eliot, Beckett, Lawrence, Katherine Mansfield, etc. Y la misma Woolf, por supuesto. Hay un pasaje en *Mrs. Dalloway* en que un avión empieza a dibujar unas letras en el cielo, la voz narrativa dice: "Pero ¿qué letras eran? ¿A C? ¿Una E, luego una L? Por un solo instante permanecieron quietas; luego se fueron alterando, fundiendo y borrando en el cielo" (168).² La señora Coates, la señora Bletchley, el señor Bowley, Lucrecia Smith y Septimus Smith, junto a una multitud de gente, miran el cielo y tratan de unir y leer tales letras. Sabemos que el resultado es contradictorio, puesto que la solución final (la palabra *toffee*) no concuerda del todo con las letras que aparecen en el cielo, K, R. Aunque el señor Bowley ha dictaminado que la palabra es "toffee", la voz narrativa sigue preguntando "pero ¿qué palabra estaba escribiendo?" (169). Y no es gratuito que de inmediato se nos presente a un Septimus para quien las señas del avión están dirigidas a él. Como si de golpe se tomara la decisión de la imposibilidad de descifrarlas de manera objetiva. Eso sí, apunta la narración, "sin formalizarlo en palabras; es decir, que no sabía leerlo todavía; pero estaba bastante claro" (169). La paradoja del estar claro y de no saber leer, es un buen síntoma de lo que esos textos mencionados están haciendo con las convenciones de la narrativa tradicional: hacerlas saltar por los aires.

Un principio de ininteligibilidad y de dificultad de la percepción parece recorrer todos esos textos. Siguiendo a Paul de Man, podríamos decir que ese fragmento de *Mrs. Dalloway* es un buen ejemplo de alegoría de la imposibilidad de la lectura, si por lectura entendemos el acto por el cual ligamos una realidad lingüística y una realidad fenoménica, sea ésta un significado o un referente (De Man, 1979 y 1990 (trad.); 1986 y 1990 (trad.)). El trabajo sobre el significante en Joyce, o el fragmentarismo de Eliot son otros síntomas de esa posición de incertidumbre ante el lenguaje como instrumento especular de la realidad. A ello Luckács lo llamaba nihilismo, nosotros lo llamamos subversión de un orden molar. Con ello, y en relación

² Las citas de *Mrs Dalloway* en su versión española pertenecen todas a la siguiente edición: Virginia Woolf, *La señora Dalloway*, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 2000 (edición de María Lozano). Entre paréntesis aparece el número de página. Las citas en inglés están extraídas de Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Londres, Penguin Books, 1992 (edición de Elaine Showalter).

a la narratividad aristotélica sufría el punto de vista, el cronotopo, la denotación, el estilo en general, sufría la conciencia, sufría el yo como lugar compacto desde el que llevar a cabo una enunciación. Y obsérvese que no hablo ahora sólo de la novela, sino de la narratividad en general. Como muy bien señaló la narratología (Greimas, por ejemplo), la narratividad es una propiedad del discurso, y no únicamente de ese género llamado "novela". Paul Ricoeur se ha encargado de señalar el círculo existente entre narración y temporalidad (Ricoeur, 1980). Si aceptamos el supuesto heideggeriano de que la temporalidad es el carácter determinante de la experiencia humana, entonces es fácil darse cuenta de la conclusión de este simple silogismo: novelas como el *Ulises*, *En busca del tiempo perdido* o *Mrs. Dalloway*, entre otras, suponen no sólo el trastocamiento de los modelos de narrativa tradicionales, sino una irrupción demoledora en el campo de la narratividad, esto es, en el de la propia experiencia humana. Y es que son los años de Ser y Tiempo de Heidegger, que lleva a cabo una demoledora deconstrucción (o mejor dicho, *Destruktion*) de la metafísica occidental; son los años del cubismo, del surrealismo, de Freud y Stravinsky. A este respecto, es interesante tener en cuenta que, en un sentido o en otro, existe una clara ligazón entre proyecto vanguardista y proyecto político-revolucionario, tal y como se puso de relieve en la primera vanguardia, en la rusa, para la que el discurso vanguardista no era sólo un sinónimo de ruptura con el arte tradicional, sino de ruptura con la misma idea de arte. Hay quien se hace la siguiente pregunta equivocada: ¿es arte un *ready-made* de Duchamp? El *ready-made* de Duchamp no es arte, desde luego, pero no porque peque contra la esencia del arte bello, sino porque es la negación misma del arte en tanto en cuanto representación de una organización social burguesa. Es evidente que no existió una sola forma de vanguardia, y que la relación de ésta con la acción política es un tema de amplio debate. No obstante, a los efectos de *Mrs. Dalloway*, sí que me gustaría retener esa relación entre manipulación artística, crítica de la representación y proyecto político, en el bien entendido de que la separación de esos elementos, como se hizo muchas veces al interpretar tanto *Mrs. Dalloway* como la vanguardia (recordemos la condena marxista del mal llamado "formalismo"), supone la práctica inoperancia de todos ellos. No hay eficacia política del arte sin auto-reflexividad, es lo que tratamos de decir, y ello ya fue proclamado con bombo y platillo por el primer romanticismo revolucionario, el de Jena, el de Schlegel y compañía.

Con la mención de la auto-reflexividad llegamos a otro de los historemas fundamentales para comprender, en la medida de lo posible, *Mrs. Dalloway*: el grupo de Bloomsbury. Es cierto que en la época de escritura y de publicación de *Mrs. Dalloway*, el primer y genuino Bloomsbury había ya desaparecido, se hablaba ya del "viejo Bloomsbury" (la primera guerra mundial se lo había llevado por delante) y se acababa de fundar el *Memoir Club*, como una manera de resucitarlo. Pero también, qué duda cabe que el marco de Bloomsbury resultó fundamental en lo que podríamos denominar la "cosmovisión" de Virginia Woolf. Dejando de lado la discusión en torno al carácter de dicho grupo, vale la pena señalar su voluntad analítica y auto-

reflexiva de cualquier tipo de discurso, en la línea que habría de encarnar en el futuro el positivismo lógico y Wittgenstein. Así, economistas como Keynes, filósofos como Russell o Moore, pintores como Duncan Grant y Vanessa Bell, políticos como Leonard Woolf, escritores como Lytton Strachey, Virginia Woolf, Forster, etc. exhibieron una imperiosa necesidad de análisis racional que, sin duda, en 1922, Wittgenstein, en el prólogo a su *Tractatus logico-philosophicus*, resumía del modo siguiente: "La formulación de [los] problemas [filosóficos; los de Bloomsbury habrían dicho de todos los problemas] descansa en la falta de comprensión de la lógica de nuestro lenguaje. [...] Todo aquello que puede ser dicho, puede decirse con claridad: y de lo que no se puede hablar, mejor es callarse" (Wittgenstein, 1922: 31). Virginia Woolf no se llevó bien con esa claridad, pero yo me atrevería a decir que no se llevó bien con la claridad por un exceso de claridad, por su visión del genuino carácter mutante y loco del significante lingüístico. Ello no es muy bloomsburiano, pero nos da la impresión de que se trata del mismo problema visto desde el lado opuesto, aquello que Deleuze ha señalado como lógica del sentido. Pero lo que Virginia Woolf sí le debe a la "filosofía" de Bloomsbury es la necesidad de una integridad intelectual por la que sus posibles dudas y fantasmas a la hora de escribir se desvanecieron. Como escribió María Lozano, en su excelente introducción a la edición española de la novela en Cátedra, "en su nuevo medio y ética Vanesa tiene que pintar y Virginia tiene que escribir para ser y construirse, si quieren ser fieles a esa integridad moral que es razón del grupo" (Lozano, 2000: 53). Pacifismo, divorcio entre sexualidad e institución, inconformismo social, liberalismo, esteticismo, laborismo sin duda, son otros de los rasgos definidores, no menos importantes, del grupo en cuanto a la formación de la escritora Virginia Woolf. No es posible soslayar que Bloomsbury es el resultado de un cambio topológico altamente significativo: los hermanos Stephen, Virginia incluida, se trasladan desde los barrios elitistas a una casa georgiana de la periferia, lo cual supuso un escándalo en su propio medio y el corte con las obligaciones sociales anteriores.

E inevitablemente el historema del grupo de Bloomsbury nos lleva al tercero: la primera guerra mundial. La crítica ha señalado reiteradamente cómo ese acontecimiento se inscribe de manera decidida en la narrativa de Virginia Woolf. El pacifismo del grupo les situó en una posición marginal en relación con un conflicto que representó, para la propia Virginia, el hundimiento de toda una civilización. Aunque los historiadores reconocen que fue Austria la potencia que sufrió un trauma más intenso, qué duda cabe que Inglaterra, con 750.000 bajas y la pérdida de un imperio, también saboreó la hiel. Ello condujo a un discurso oficial catastrofista, magnilocuente y visceralmente nacionalista que reprimió todo aquel lenguaje que se situaba mínimamente "en los márgenes del discurso oficial" (*ibid.*: 73). Algo semejante está ocurriendo en nuestros días en el caso de los EEUU post-11 de septiembre. Ello supuso la recuperación de unos valores tradicionalistas en los que la familia y sus jerarquías paternalistas y falocéntricas tuvieron un papel fundamental. Es la familia, pero también Dios, Patria, Inteligencia, Amor, Filantropía, Masculinidad, Literatura (todas

estas palabras en letras mayúsculas). Sólo hace falta echar una ojeada a *Mrs. Dalloway* para darse cuenta de que por debajo de las supuestas identidades que sustentan la teoría y la práctica social, hay todo un torrente caótico e indefinido que trata de reprimirse continuamente. Tal torrente caótico e indefinido se percibe bien en la anestesia de la sensación que no para de predicar el psiquiatra Sir William Bradshaw con sus indicaciones acerca de la proporcionalidad. Una de las víctimas de la guerra, de la anestesia de la sensación y de la percepción, es naturalmente Septimus Smith. Éste tenía miedo de no sentir y, además, “otorgaba significado a las palabras de tipo simbólico”, como nota Bradshaw, quien le acaba de preguntar: “¿Se distinguió usted mucho en la guerra? El paciente repitió la palabra –guerra– en tono interrogativo”. Es entonces cuando Bradshaw nota que el paciente otorga significado simbólico a las palabras, “un grave síntoma que apuntar en la tarjeta” (241). Detengamos un momento esta secuencia y advertiremos qué está pasando. Lo que Septimus hace cuando le preguntan por la guerra es no seguir el vector referencial de la palabra, sino repetirla de forma interrogativa, esto es, metalingüística. Lo que Septimus hace es tomar la palabra, desligarla de su referente y aplicarle un gesto auto-reflexivo. En ese momento se produce un vacío. No es difícil darse cuenta de que esta escena ilustra muy bien ese principio lacaniano según el que el sujeto recibe su propio mensaje bajo una forma invertida. El mensaje le es devuelto especularmente por el Otro que representa el Código, de manera que con ello se asegura la cadena de los significantes.

El problema es que Septimus está ahí como lugar que no devuelve el mensaje, sino que aísla el *sinthome* (el significante impregnado de goce idiota, la letra carente de sentido) del contexto en virtud del cual ejerce su poder de fascinación, con el fin de exponer la estupidez total de dicho *sinthome*. O por decirlo con Lacan, Septimus ha realizado la operación de convertir el regalo precioso en un regalo de mierda, la operación, en fin, de experimentar la voz fascinante, mesmerizadora, como un fragmento de lo real, repulsivo y carente de sentido (Lacan, 1987).³ Septimus le demuestra a Bradshaw que el significante está vacío, y eso es algo más de lo que él puede soportar como detentador del discurso oficial. Por eso es que concluye que Septimus carece del sentido de la proporción. Septimus le ha puesto delante de los ojos la aberración de lo real que se lleva aparejada esa palabra, guerra, y Bradshaw no quiere por supuesto ni mirar. Dictamina inmediatamente su reclusión. El discurso de la voz narrativa sobre las prácticas clínicas de Bradshaw (comparables al Artaud de *El pesanervios*) despeja cualquier duda en torno a esa interpretación feminista que ha visto en la narrativa y en la ensayística de la Woolf una posición indefinida (Showalter, 1985). Señalar la indefinición del lenguaje, su estupidez y las estupideces que encubre no es precisamente una ambigüedad en cuanto a la toma de posición. El historema de la guerra, como el del marco vanguardista representado por Joyce y Eliot o el de Bloomsbury no son

³ Véase también la manera como lo explica Slavoj Žižek (2000).

elementos ajenos al texto, sino que se hallan inscritos y encriptados en la novela, a modo de lo que Julia Kristeva llamó “ideologemas”. Y no es que sean estrictamente interiores, dado que su posición real es la de funcionar como elementos parergónicos.

El cuarto historema que cierra el marco necesario para comprender *Mrs. Dalloway* es, en realidad, un biografema que apunta naturalmente a dos hechos: por una parte, Virginia Woolf era una mujer (afirmación esta desastrosa y catastrófica), al menos en la acepción social y fisiológica de este término. Por otra parte, V. Woolf sufría un trastorno psicológico de índole psicótico-depresivo que le llevó a intentar el suicidio en varias ocasiones y, después, finalmente, a conseguirlo cuando se introdujo en el río Ouse con los bolsillos llenos de piedras. El primer hecho ha convertido a Virginia Woolf en uno de los puntos de mira de la teoría y la crítica feminista (y la bibliografía a este respecto es ingente); el segundo, ha hecho del suicidio y de la locura las piedras de toque de algunas aproximaciones a su obra. Algo así como que la locura sería necesaria para la aparición de su genio. Naturalmente, entramos en el terreno de lo secreto, de las encriptaciones personales, en relación a las cuales todo lo ignoramos, aun en el caso de que sepamos cosas como que los síntomas de Septimus Smith (las alucinaciones, los pájaros cantando en griego, las apariciones de muertos y personajes del pasado, etc.) y el tratamiento que los psiquiatras pretenden imponerle están extraídos de la experiencia personal de Virginia. Nada más ilustrativo a este respecto, lo apuntábamos hace un momento, que las palabras de la novela dirigidas contra la práctica psiquiátrica: “A sus pacientes les concedía tres cuartos de hora; y si en esta ciencia rigurosa que se ocupa de lo que, a fin de cuentas, no sabemos nada —el sistema nervioso, el cerebro humano—, el médico pierde su sentido de la proporción, fracasa en tanto que médico. Salud, debemos tenerla; y la salud es proporción; de tal manera, cuando un hombre entra en tu consulta diciendo que es Cristo (un delirio común) y que tiene un mensaje, como así suele ser, y amenaza, como a menudo ocurre, con suicidarse, invocas la proporción, mandas reposo en cama, reposo en soledad, silencio y reposo, reposo sin amigos, sin libros, sin mensajes; un reposo de seis meses; de modo que el hombre que entraba con cuarenta y siete kilos salía pesando setenta y seis” (244).

En la segunda parte, tendremos ocasión de comprobar mediante ejemplos la estrategia narrativa y otros elementos textuales de *Mrs. Dalloway*, pero resulta evidente la mezcla de voces que ahí se están produciendo. Decir que “a sus pacientes les concedía tres cuartos de hora” es una narración en tercera persona hecha desde el exterior (focalización externa). Sin embargo, la conjunción coordinativa “y” introduce un punto de vista interno, una focalización interna en la que la voz narrativa se hace una con el punto de vista del personaje. También está claro que ese “hacerse una” es, en este caso, falso, puesto que el tratamiento irónico de las maneras de la psiquiatría representada por Bradshaw crea una distancia entre la voz narrativa y la óptica de éste. Por los diarios de la misma

Virginia, por sus biógrafos, por sus cartas, etc... sabemos que el tratamiento psiquiátrico ahí descrito lo padeció ella misma. No obstante, estas fáciles identificaciones corren dos peligros: primero, reprimir el complejo de fuerzas en acción que constituye la dinámica autora-texto, puesto que si Virginia es Septimus también es Clarissa Dalloway y un largo etcétera de registros que aparecen en la novela. Virginia estaría, desde este punto de vista, diseminada a lo largo del texto y no identificada. Y, segundo, dar por sentada la función expresiva o representativa de este texto en relación a su productora-autora, hecho que está en flagrante contradicción con lo que es la práctica textual de la novela misma. Pero de esto tendremos ocasión de hablar un poco más adelante. En cuanto al hecho de que Virginia fuera una mujer, la pregunta que resume todo el debate en torno a ella y a su obra podría ser la siguiente: ¿fue Virginia Woolf una buena feminista? O más en concreto: ¿Pueden considerarse sus textos efectivos desde la óptica de una estrategia feminista? El capítulo del libro de Toril Moi *Teoría literaria feminista* (1995) titulado “¿Quién teme a Virginia Woolf? Lecturas feministas de Woolf” expone, de forma condensada, las principales críticas vertidas sobre Virginia Woolf, negada como feminista por algunas teóricas, y reivindicada por otras. La conclusión de Moi es bastante significativa y no me resisto a citarla: “la interpretación antihumanista que me parece la más adecuada para alcanzar una mejor comprensión de la naturaleza política de la estética de Woolf, aún no se ha producido [...] aún no ha recibido una calurosa acogida ni ha sido aclamada por sus hijas feministas de Inglaterra o América [...] se la ha acusado de no ser suficientemente feminista, o bien se la ha elogiado por motivos que parecen dejar de lado su obra novelística” (Moi, 1995: 31). Una de las cuestiones suscitadas a propósito de la Woolf, aunque no sólo a propósito de ella como es lógico, es la de la existencia de una “escritura femenina” con identidad propia. Algo a lo que la escritora inglesa se pliega bastante mal, aun en el caso de leerla en clave de Julia Kristeva. Pero esta cuestión nos llevaría demasiado lejos, sólo pretendíamos consignarla aquí porque es lugar de obligado paso. No obstante, plantearla a la hora de hablar de la novela, como elemento que surge de ella misma, resulta prácticamente inevitable.

II. Máquinas de guerra textuales

Porque ha llegado el momento de pasar de los historemas a la novela misma, ha llegado el momento de afrontar la narración como tal. La novela fue publicada en 1925 por la editorial fundada por el mismo matrimonio Woolf, The Hogarth Press. Se publicó al mismo tiempo que *The Common reader*, y es curioso observar en los diarios de Virginia Woolf su preocupación por el éxito económico de los libros. Así, el domingo 14 de junio anota: “Hasta ahora los dos libros están teniendo mucho éxito. Se han vendido más ejemplares de Dalloway este mes que de Jacob en un año. Creo que es posible que vendamos 2.000” (Woolf, 1993: 49). Y es que *Jacob's Room* salió tres años antes. Tras *Mrs. Dalloway* iban a venir novelas tan significativas en la obra de Virginia Woolf como *To the*

Lighthouse (1927) y *Orlando: A Biography* (1928). Como se ha señalado reiteradamente, con *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf alcanza la madurez como escritora. ¿Qué es lo que más llama la atención de esta novela? Más allá de los tópicos acerca del monólogo interior y del perspectivismo, más allá incluso de la parábasis y de la ruptura de la mimesis, de los que sin duda hablaremos, lo que más llama mi atención son las líneas que dibujan los personajes. Y a este respecto voy a estar en desacuerdo con muchas de las interpretaciones de esta novela. Harold Bloom ha escrito que *Mrs. Dalloway* surge de una equivocación: quien debería haber muerto, quien debería haberse suicidado, no es Septimus Smith, sino Clarissa Dalloway, de ahí que aquél sea el chivo expiatorio de ésta. En realidad se trata de una posición polar la que ambos mantienen: Clarissa representa la esquizofrenia positiva, mientras que Septimus Smith representa la esquizofrenia negativa. Veamos esto con un poco más de atención: tenemos a Clarissa Dalloway, a su hija Lucy (Elizabeth), a su marido Richard Dalloway, a su expretendiente Peter Walsh, a su exenamorada Sally Seton; tenemos a Septimus Warren Smith y a su mujer Lucrecia; tenemos a Sir William Bradshaw y a su mujer; y tenemos a Doris Kilman, la profesora de Elizabeth; y, claro, a Hugh Whitbread y al primer ministro, y una larga lista de personajes más anónimos. Si tomamos como punto de referencia lo que, siguiendo a Deleuze-Guattari, podemos llamar “línea de segmentariedad dura o molar”,⁴ esto es la existencia de unos territorios bien determinados, planificados, cerrados, conformadores de la institución social y portadores de lo que Althusser ha llamado “aparatos ideológicos del estado”, entonces me parece claro que nos encontramos ante tres grupos bien delimitados. En primer lugar, están aquellos personajes que ocupan y representan la línea de segmentariedad dura y molar; su función es precisamente la de delimitar el territorio, la de incluir y excluir. Así, por ejemplo, Lady Bruton, Hugo Whitbread y Richard Dalloway hablan de la visita de Peter Walsh a Londres, de cómo había estado enamorado de Clarissa, había sido rechazado, y se había marchado a la India donde fracasó estrepitosamente. En un momento determinado dice Lady Bruton: “Sí, Peter Walsh ha vuelto. [...] Era algo vagamente halagador para todos. Había vuelto, maltratado, fracasado, a sus costas seguras”. Y añade de inmediato la voz narrativa, subrepticamente introducida en el punto de vista de los tres hablantes: “Pero ayudarlo, reflexionaron, era imposible: algo fallaba en su carácter” (252). La metáfora de las “costas seguras” es notable porque, como advierte Lacan, una metáfora siempre dice más de lo que dice, que es la única manera de poder decir algo más. Se trata de un topos de protección, el límite en el que empieza la casa, el hogar, y se acaba lo desconocido, el mar peligroso. El posesivo que acompaña a la metáfora de la costa no deja lugar a dudas: delimita un interior de un exterior, acota un espacio de pertenencia. Y he aquí que Peter Walsh ya no pertenece a ese espacio,

⁴ De Gilles Deleuze y Félix Guattari, puntos de referencia de este ensayo, se emplean y se deforman especialmente, aunque no sólo, *El Anti-Edipo (capitalismo y esquizofrenia)* (1975) y *Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia)* (2000).

aunque participe de él. Por eso es imposible ayudarlo, o mejor dicho, por eso no hay que ayudarlo, porque si se le ayudara entonces sería como devolverlo al lugar interior del que ellos son propietarios. La oposición Occidente/Oriente es también llamativa y solidaria de lo que estoy apuntando: al fin y al cabo Peter Walsh habita y va a casarse en la India. Frente a ello está el Londres de esas clases privilegiadas que guardan el orden, la familia, la patria, etc.

Otro ejemplo de delimitación del territorio lo encontramos naturalmente en el discurso de la proporcionalidad de Sir William Bradshaw. Oigamos de nuevo la líquida voz narrativa, ventríloca en esta ocasión de Bradshaw: “Gracias al culto que Sir William le rendía a la proporción, prosperaba no sólo él sino que hacía prosperar a Inglaterra, recluía a sus locos, prohibía la natalidad, penalizaba la desesperación, impedía que los ineptos propagasen sus opiniones hasta lograr que ellos también participaran de ese concepto suyo de proporción [...] su instinto infalible: esto es locura, aquello cordura” (244). Mejor ejemplo de lo que Foucault llamó vigilar y castigar, imposible. La proporción implica, y ahí está el quid de la cuestión, una fuerte delimitación. La proporción quiere decir, ante todo, que existen unos límites claros, y en nombre de esos límites se castiga, se penaliza, se recluye, se prohíbe, etc. Bradshaw decide qué es locura y qué es cordura, de ahí que “los amigos y los conocidos de sus pacientes le estaban profundamente agradecidos por insistir en que estos proféticos Cristos y Cristas [el texto perfila bien el género del loco o de la loca], que vaticinaban el fin del mundo o el advenimiento de Dios, debían beber leche en la cama...” (244). Hasta su propia esposa estuvo a su merced, dice el texto, “no era nada tangible; no se había producido ninguna escena, ninguna ruptura; solamente el lento hundimiento de su voluntad, como anegada de agua, en la de su marido” (245). Desde este punto de vista se ponen en juego conjuntos o elementos bien determinados (las clases sociales, los hombres y las mujeres, los cuerdos, las personas, etc.). Se podría decir incluso que el tema y el topos de esta novela se definen por relación a esa línea de segmentariedad dura o molar. Si habláramos según las coordenadas de Goldmann, diríamos que en esta novela se escenifica la búsqueda de unos valores auténticos en medio de la degradación de esos valores en el mundo que les ha tocado vivir a unos personajes. Y no andaríamos muy descaminado. Pero como no empleamos ese marco de referencia, preferimos decirlo de otra manera: esta novela narra el problema psico-político del límite. Que toda la acción de la novela suceda en el espacio urbano londinense supone ya enfatizar un orden, una concepción del mundo, unas costumbres, unas familias. Esta novela exhibe las tremendas dificultades que determinados personajes (Clarissa, Walsh, Septimus) tienen para integrarse en ese espacio que es a la vez psicológico, temporal y político.

En segundo lugar, tenemos las puras líneas de fuga, representadas por Peter Walsh y, en su manifestación extrema, por Septimus Smith. Elijamos el caso de este último por ser el más significativo. Su “problema” es que brinca por encima de los límites de lo visible, con una claridad de visión

cegadora, insoportable para los que le rodean, fruto de su experiencia de la guerra. Esa experiencia le ha hecho conocer “el significado del mundo” (213), del mismo modo que el horror le hizo conocer el significado del mundo al protagonista de *El corazón de las tinieblas* de Conrad. Lo real, en su acepción lacaniana, se traga a Septimus, y por eso salta en pedazos el velo de la realidad, para él cae el telón de maya y se rompe la rueda. Por eso habla con el capitán Evans, que ya está muerto, por eso ve llamas, o caras que se ríen de él y le lanzan horribles y asquerosos insultos desde las paredes, o manos que le señalan desde detrás del biombo; por eso un perro se convierte en hombre. Cuando su mujer Rezia pronuncia la palabra “tiempo”, el texto nos dice: “La palabra ‘tiempo’ rompió su cáscara; vertió sus riquezas sobre él, y de sus labios cayeron en capas, en virtutas de madera como las del cepillo de un carpintero” (216). Observemos de nuevo la metáfora, en este caso de la “cáscara”. El tiempo es un límite, por eso decía Blanchot que la muerte es lo único que nos asegura nuestra libertad. ¿En qué tiempo habita Septimus? En él la temporalidad se ha roto, el pasado, el presente y el futuro confluyen superponiéndose, entrelazándose en el juego de los significantes vacíos. No es el tiempo el que rompe la cáscara, sino, y esta diferencia es muy importante, la palabra “tiempo”. El significante deja de recortar el continuum de la realidad y, al romperse, deja ver lo que esconde, una multiplicidad incontrolable. En él se problematiza el lenguaje y la posibilidad de la visión se amplía convirtiéndolo en un visionario, en alguien que ve aquello que los demás no pueden ver. Así, ante el empuje de quienes pretenden limitar su campo de percepción, ante la llegada del doctor Colmes, Septimus se ve en la obligación de salir de ese marco. No es por azar que elija la ventana, tras pensar en un cuchillo de cocina y en el gas: “Sólo le quedaba la ventana, la gran ventana de la pensión de Bloomsbury; el asunto pesado, molesto y un tanto melodramático de abrir la ventana y tirarse. [...] Pero esperaría hasta el último momento. No quería morir. La vida era bella; el sol caliente”. Pero finalmente se tira con fuerza, “con violencia a la verja del patio de las habitaciones de la señora Filmer” (290).

Es un pasaje extraordinario, pues señala perfectamente la ambigüedad, el carácter doble, esquivo, del personaje de Septimus. En esto, él y Clarissa, son bastante semejantes, ambos tienen una percepción epifánica, kairósica, de la realidad, y son capaces de captar la extraordinaria belleza del mundo en un acto de éxtasis místico (otro elemento de un biografema de Virginia) al margen del lenguaje. Pero, a la vez en ambos casos se tiene la impresión de que algo terrible está a punto de ocurrir. Literalmente, y para que veamos el paralelismo entre la percepción de uno y de otra, el texto dice de Septimus: “así Septimus se sintió arrastrado hacia las cosas de la vida, con el sol cada vez más cálido, los gritos cada vez más fuertes, algo espantoso estaba a punto de ocurrir” (215) (“something tremendous about to happen”, dice el texto inglés, p. 75).⁵ Clarissa es vista por el lector en una posición

⁵ Véase la nota 2 sobre la versión inglesa.

semejante: “Qué fresco, qué tranquilo, más que ahora desde luego, estaba el aire en las primeras horas de la mañana; como el aleteo de una ola, el beso de una ola, frío y cortante, y sin embargo [...] solemne, sintiendo, como sentía allí de pie en la ventana abierta, que algo terrible estaba a punto de suceder” (“that something awful was about happen”, dice el original inglés). Se trata de la dinámica de la subida y de la bajada, el “What a lark! (placer, movimiento ascendente) What a plunge (caída, vértigo)” que la crítica ha señalado como constituyente de la retórica básica implícita en la novela, como significantes privilegiados en la arquitectura narrativa (Lozano, 2000: 149), y que inevitablemente se pierde en la traducción española que dice “¡Qué deleite! ¡Qué zambullida!”. Pero si es constituyente de la retórica de la novela es precisamente porque ambos movimientos constituyen la problematización del límite, por arriba y por abajo. La ventana, como marco que recorta la realidad, el dentro y el afuera, el lugar interior desde el que se puede ver el exterior, es un símbolo excelente del límite al que me estoy refiriendo. Magritte lo ha expresado muy bien en sus pinturas, en esas ventanas que recortan la ambigüedad entre la representación y lo representado. Septimus decide salir por la ventana, esto es, del marco impuesto por ese marco de mirada, él quiere ver más allá de lo que la ventana, Colmes y Bradshaw le permiten. Y, por eso, acaba siendo una pura línea de fuga que contrarresta la molaridad del gran segmento de la novela. De este modo, Septimus se coloca en las antípodas de la molaridad, pero como efecto de ésta, como reacción. Bradshaw, Holmes, Lady Bruton, Richard Dalloway, representan el interior del límite. Septimus el exterior.

Y así llegamos al tercer tipo de personaje. ¿Qué lugar ocupa Clarissa por relación a las líneas molares y a la de fuga? Ella se encuentra en una posición indecible, diseminada entre el adentro y el afuera, ella supone una línea de segmentación flexible o molecular (por seguir empleando la terminología de Deleuze-Guattari), en la que los segmentos son como cuantos de desterritorialización. El adentro-afuera se señala reiteradamente a lo largo de la novela: “No se atrevía a afirmar de nadie, ahora, que fuera esto o aquello. Se sentía muy joven; al tiempo de inefablemente avejentada. Penetraba en todas las cosas como un cuchillo; y a la vez se quedaba fuera, observando. Tenía un perpetuo sentir, al mirar los taxis, de estar fuera, lejos, muy lejos, mar adentro y sola; siempre tuvo la impresión de que vivir era muy, muy peligroso, aunque sólo fuese un día” (155). La caracterización de Clarissa es paradójica: se siente joven y avejentada, penetra en las cosas hasta su interior (como un cuchillo) y a la vez se encuentra fuera, lejos, muy lejos, de la costa segura del orden londinense. Ello es porque ha alcanzado una línea de fuga que le permite moverse más allá de las constricciones del límite, como si hubiera logrado la explosión de las dos series segmentarias, atravesando la pared, saliendo de los agujeros negros, saliendo de y entrando en ellos. A diferencia de Septimus, Clarissa no halla la pura salida del orden molar, sino que es capaz de recorrerlo en toda su dimensión, repito, entrando y saliendo. Y uno de los exponentes máximos de esa situación que ella ocupa afecta directamente a otros dos aspectos fundamentales de la novela: a la sexualidad y al tratamiento del

tiempo. Propiamente hablando, Clarissa no tiene una identidad más allá de la superficie, sino más bien una multiplicidad de identidades, y la soporta, cosa que Septimus no puede hacer. Con su marido ha logrado una distancia, monacal, de Clarissa: "Como una monja que se retira o como un niño que explora una torre, subió, arriba, se detuvo ante la ventana, llegó al baño [...] Había un vacío alrededor del corazón de la vida [...] Las sábanas estaban limpias, tensamente estiradas en un ancho embozo, de lado a lado. Su cama se volvería cada vez más estrecha" (178). Ella juega el papel de la pareja, de la mujer, el de una sexualidad frustrada de mujer que le lleva a pensar que "no podía despojarse de una virginidad conservada a través de partos, una virginidad que se pegaba a ella como una sábana" (178). ¿Por qué sucede tal cosa? El texto lo deja bien claro: porque hay en ella una fuerza que altera "las superficies y rompe el frío contacto de hombre y mujer", porque en definitiva la sexualidad de Clarissa (ironías del nombre) no permanece dentro de los límites de una identidad. Tras este lamento por la relación con su marido (otra cosa hubiera sido con Peter Walsh), estalla la función del pasado y de la memoria como una manera de poner sobre la mesa la multiplicidad de Clarissa. Porque "en algunas ocasiones era incapaz de resistirse al encanto de una mujer, no de una niña, de una mujer confesándole, como hacía a menudo, un mal paso, una locura" (179), de ahí que pueda llegar a colocarse en la posición del hombre: "ella sentía, sin lugar a dudas, lo que los hombres sienten. Sólo por un instante, pero era suficiente. Era una súbita revelación, una especie de excitación como un sofoco que tratabas de contener pero conforme se extendía no te quedaba más remedio que entregarte a su movimiento y te precipitabas hasta el final y allí te ponías a temblar y sentías que el mundo se te acercaba hinchado con un significado sorprendente, con una especie de presión que te llevaba al éxtasis, porque estallaba por la piel y brotaba y fluía con un inmenso alivio por fisuras y llagas" (179). Como se puede ver, no se trata de una posición simplemente psicológica o de actitud, sino de una posición física, fisiológica, de la descripción de un orgasmo masculino con su excitación y sus fluidos, y el momento en que "lo duro se volvía blando". La memoria de su relación con Sally Seton, el beso en los labios ("el momento más exquisito de su vida"), viene a introducirse en el presente con una función liberadora, indicadora, desde luego, de su frustración actual, pero indicando el camino de una libertad.

Se podría argumentar, sin tomar grandes riesgos, que los personajes de *Mrs. Dalloway* se definen por relación al pasado, por la manera en que éste se incrusta en el presente y se proyecta hacia el futuro. Porque no cabe duda de que *Mrs. Dalloway*, influida ciertamente por el ejercicio proustiano y los malabarismos de Eliot, se nos presenta como una fenomenología del tiempo, como una versión "artística" (y ponemos esta palabra entre comillas) de la crítica heideggeriana de la concepción vulgar del tiempo. Si volvemos los ojos a tres de los principales protagonistas de esta novela, Clarissa, Septimus y Peter Walsh, veremos cómo todos ellos, a vueltas con su pasado, lo trabajan de una manera distinta, acaece en ellos de una manera específica. Para Septimus el pasado se incrusta en el presente de forma

destruictiva, esquizoide, impidiéndole vivir y obligándole a salir por la ventana. Para Peter, el pasado irrumpe para confirmar su posición extraradial en relación con el presente del Londres al que ha vuelto para consultar a unos abogados y para encontrar algún trabajo. Para Clarissa, el pasado se presenta y se palpa en su quehacer cotidiano (comprar unas flores para la fiesta, hablar con su hija y la Kilman, otro de los personajes periféricos, charlar con Peter, moverse por las calles de Londres, escuchar las campanadas del big-ben, etc.) para deshacer su identificación con el presente cotidiano. En Clarissa, el pasado es a la vez un ejercicio de nostalgia y de liberación, de toma de conciencia de sus límites presentes y, a la vez, de estallido de esos límites. Por eso es que al final de la novela nos encontramos con dos frases que la crítica ha interpretado de forma quizá demasiado limitada:

Ahora voy –dijo Peter. Pero se quedó sentado un momento más. ¿Qué es este terror? ¿Qué es este éxtasis?, se preguntó. ¿Qué es esto, que me llena de tan extraordinaria exaltación?
 –Es Clarissa– dijo (It is Clarissa, he said.)
 Sí, porque allí estaba (For there she was)⁶

Para María Lozano ese final significa que el “cuadro/el personaje de Clarissa se ha terminado y sólo queda la denotación” (Lozano, 2000: 132). Y yo diría, no, no queda la denotación, sino todo lo contrario, el énfasis, ese “for there she was” es precisamente el indicador de la resistencia de Clarissa, de su haber alcanzado una especie de desterritorialización absoluta, ella, de hecho, ha acabado por saber tanto que ya no interpreta nada, se ha convertido en pasajero clandestino de un viaje inmóvil. Por eso, ese “was” indica tanto su presencia como su resistencia, su diseminación interior y su aguante. Ella estaba allí, era, frente a un Septimus que ni estaba ni era, provocando la exaltación de Peter, su terror y su éxtasis, comunicándole la doble cara de la moneda. Dicho de otra manera, ese final es una manera de señalar que el juego continua, que nada se ha detenido, que Clarissa ha envejecido y es muy joven a la vez. Es, desde luego, un final enfático que, como la metáfora sirve para decir más de lo que dice, según la definición canónica del énfasis. Y no es que la posición de Clarissa sea totalmente buena, claro que no, ya lo sabemos, el terror está ahí presente, la angustia, y la frustración, pero el “was” indica que sigue adelante, que se proyecta con toda su indecibilidad hacia la belleza y hacia la muerte. Frente al gran no de Septimus, Clarissa dice sí: “De todos modos, que los días se sucedieran uno tras otro: miércoles, jueves, viernes, sábado, que te despertaras por la mañana, que vieras el sol, pasearas por el parque, te encontraras a Hugh Whitbread, que después entrara Peter de repente, luego las rosas, así era suficiente. Después de todo, ¡qué increíble

⁶ 332 de la vers. ingl.

era la muerte! Todo tiene que acabar, y nadie en el mundo llegaría a saber hasta qué punto había amado todo esto, hasta qué punto, a cada instante...” (265). Un pensamiento semejante a éste tiene Peter, pero nos parece claro que *no se puede ir más lejos en la vida que en esta frase de Virginia-Clarissa-Peter*.⁷ Era suficiente, sí, con el amor y con la muerte, y con toda esa multiplicidad incontrolable que le ha hecho encontrar un espacio propio, al margen, en su interior, desde el que ver y sobrevolar el mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1975), *El Anti-Edipo (capitalismo y esquizofrenia)*, Valencia, Pre-Textos.

— (2000), *Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*, Valencia, Pre-Textos.

Lacan, Jacques (1987), “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis”, *El seminario*, Barcelona, Paidós.

Lozano, María (2000) “Introducción”, *La señora Dalloway*, Madrid, Cátedra, “Letras Universales”.

Man, Paul de (1979), *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven y Londres, Yale University Press. [Trad. esp. (1990), *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, Barcelona, Lumen]

— (1986), *The Resistance to Theory*, University of Minnesota. [Trad. esp. (1990), *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor]

Moi, Toril (1995), *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.

Ricoeur, Paul (1980), *Temps et récit. L'histoire et le récit*, París, Seuil.

Showalter, Elaine (1985), “Feminist Criticism in the Wilderness”, *Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, Theory*, Nueva York, Pantheon Books.

Wittgenstein, Ludwig (1922), *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza Editorial.

Woolf, Virginia (1992), *Mrs. Dalloway*, Londres, Penguin Books.

— (1993), *Diarios (1925-1930)*, Madrid, Ediciones Siruela.

— (2000), *La señora Dalloway*, Madrid, Cátedra, “Letras Universales”.

Zizek, Slavoj (2000), *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Barcelona, Paidós.

⁷ Esta frase es una paráfrasis de una afirmación que Deleuze y Guattari hacen a propósito de la novela de Henry James *In the Cage*. Véase *Mil mesetas*, *op. cit.*, p. 202.