

## El modo narrativo de *La señora Dalloway*: *encubrimiento y paradoja*

The narrative mode of *Mrs. Dalloway*:  
cover and paradox

Eliana Albala Levy

**Resumen:** El nombre “estilo indirecto libre” pertenece a la crítica francesa. El estilo “directo” utiliza la primera persona del singular. Y el “indirecto”, la tercera; suponiéndose con esto que —de principio a fin— se escribe siempre acerca del mismo “él” o de la misma “ella”.

¿Qué significa entonces “libre”? Algo absolutamente novedoso e inesperado. De ahí el subtítulo de este ensayo, ya que aunque subsiste todo el tiempo la misma persona gramatical —aparentemente de manera homogénea—, el texto narrativo se va escindiendo poco a poco en una multiplicidad de narradores: una gran suma de “yoes” disimulados bajo la tercera.

La novela de Virginia Woolf es un excelente modelo para ilustrar este complejo modo narrativo. A través de un exhaustivo análisis de texto el ensayo logra explicar, hasta en sus más mínimos detalles conceptuales y prácticos, su comprensión rigurosa. Pero, por sobre todo, el arte de la autora y su eficiencia narrativa.

**Palabras claves:** modo narrativo, estilo indirecto libre, Virginia Woolf.

**Abstract:** The name "free indirect style" belongs to French critics. The "direct" style uses the first singular person. And "indirect", the third, assuming by this —from beginning to end— is always written about the same "he" or the same "her".

So, what does mean "free"? Something completely new and unexpected. Hence the subtitle of this essay, because while all the time remains the same grammatical person —seemingly uniformly—, the narrative will gradually splitting into a multiplicity of narrators: a large sum of "I" disguised under the third.

Virginia Woolf's novel is an excellent model to illustrate this complex narrative mode. Through an exhaustive analysis of the text the essay can explain, even in the smallest detail conceptual and practical, rigorous understanding. But, above all, the art of author and narrative efficiency.

**Key words:** narrative mode, free indirect style, Virginia Woolf.

**L**as novelas del siglo XX que se proponen describir el flujo de conciencia de sus personajes, sin duda a causa de las propias dificultades específicas de una temática compleja prácticamente inexpugnable, se vuelven —en esencia— ni más ni menos que una aventura tecnológica.

Y sin embargo, todo este oscuro y escondido mundo de la mente, que ha enriquecido para siempre nuestra novela hispanoamericana, no es una técnica sino una búsqueda ontológica. Una pesquisa existencial absolutamente distinta de los sondeos experimentales de la novela psicológica.

Si los empeños del naturalismo creyeron concebir que el mundo narrativo se acabaría en ese límite social que representa el “cuarto estado”, el siglo XX descubrió (seguramente con la ayuda de Freud) que aún permanecía inexplorado un gran sector de la realidad, denominado por William James<sup>1</sup> sapientemente la corriente de la conciencia; pero que algunas obras en inglés la remontaron navegando hasta llegar al sueño y la inconsciencia.

Pues bien, ante la personal intimidad privada y nebulosa queda el grave dilema de elegir la manera verbal de explicitar estos procesos interiores. Las técnicas son muchas, y aún el mismo autor —nuestra propia Virginia, por ejemplo— nunca repite de idéntica manera sus soluciones expresivas. De acuerdo a cada egocentrismo, de acuerdo a cada grado de imprecisión y de hermetismo los escritores constantemente experimentan.

De ningún modo este ensayo tan breve va a pretender el exhaustivo análisis de *La señora Dalloway*. Mi única intención es acercar un poco el microscopio a la manera en que ella está narrada: ¿quién es el que la

---

<sup>1</sup> En su libro *The principles of psychology* publicado en 1890.

narra?, ¿qué perspectiva asume?, ¿cuál es su grado de conocimiento ante el mundo narrado?, ¿con qué lenguaje llega al que lo está escuchando?

Así, de esta manera, el modo narrativo de la novela de Virginia Woolf —y, en general, lo que yo entiendo por modo narrativo— tendrá que responder a la actitud que el narrador asume ante los otros dos factores que necesita urgentemente para empezar a ser oído: lo que intenta contar; y las palabras que elegirá para contarlo.

Veamos, por ejemplo, la siguiente escena:

Pero, cuán extraño fue el silencio al entrar en el parque; la neblina; el murmullo; los felices patos de lento nadar; los panzudos pájaros de torpe andar; ¡y quién se acercaba, dando la espalda a los edificios del gobierno, cual era pertinente, con una cartera de mano en la que destacaba el escudo real, sino el mismísimo Hugh Whitbread!; ¡su viejo amigo Hugo! ¡El admirable Hugh! [...] Evelyn estaba algo achacosa, digo Hugo, dando a entender mediante una especie de erguimiento o hinchazón de su bien cubierto, varonil, extremadamente apuesto y a la perfección forrado cuerpo (siempre iba casi demasiado bien vestido, pero cabía presumir que estaba obligado a ello por su pequeño cargo en la corte), que su esposa padecía cierta afección interna, nada grave, lo cual Clarissa Dalloway, por ser antigua amiga, comprendería a la perfección, sin exigirle concreciones. Oh, sí, claro, lo comprendió, qué pesadez, y experimentó sentimientos de hermandad, y, al mismo tiempo, tuvo rara conciencia de su sombrero. No era el sombrero adecuado a aquella temprana hora de la mañana, ¿verdad? Sí, ya que Hugh siempre le causaba esta sensación, mientras parloteaba, y se quitaba el sombrero en ademán un tanto ampuloso, y le aseguraba que parecía una muchacha de dieciocho años, y le decía que, desde luego, esta noche iría a su fiesta, por cuanto Evelyn había insistido en que así lo hiciera, aunque llegaría un poco tarde, debido a que asistiría a la fiesta en Palacio, a la que debía llevar a uno de los hijos de Jim, le causaba la sensación de ser un poco desaliñada a su lado, un poco colegiala; pero le tenía afecto, en parte por conocerlo de toda la vida, y lo consideraba buena persona a su manera, a pesar de que Richard no podía soportarlo, y a pesar de Peter Walsh, quien aún no había perdonado a Clarissa que le tuviera simpatía (Woolf, 1979: 3-4).

He aquí a Clarissa Dalloway, que ha salido hace pocos minutos de su casa con la finalidad de comprar flores para la fiesta que dará esta

noche. Y estamos a miércoles de mediados de junio. Año 1923. Es aún temprano, en la mañana. Su antiguo amigo Hugh Whitbread es la primera persona que la señora Dalloway encuentra en su camino por el centro de Londres. La novela entera sucede externamente en las escuetas horas de este día de junio.

Como hecho presente sólo tenemos el encuentro entre las dos personas. Pero el libro lo expone en más de treinta líneas porque se agregan sentimientos; ideas paralelas (que van entre paréntesis); descripciones sociales, personales; antecedentes del pasado: “antigua amiga”, “siempre le causaba esta sensación”, “Richard no podía soportarlo”; opiniones críticas sobre otros personajes; auto-opiniones de la propia Clarissa.

¿Pero quién narra? ¿No es el cerebro de Clarisa Dalloway el que tamiza la realidad palpable, el que relata el diálogo entre ella y su amigo, el que sabe el pasado y los antecedentes de Whitbread?

Por otra parte, nos sorprenden las frases que se encuentran cumpliendo la función expresiva del lenguaje: “cuán extraño fue el silencio”, “la neblina; el murmullo”, “¡el admirable Hugh!”, “qué pesadez”, “sí, claro”.

En otras páginas, y en relación a un personaje muy especial llamado Séptimus —cuya función dentro del libro explicaré más adelante—, aparecerá de manera más nítida, más intensa y totalizante esta función poético-expresiva. Copio sin cortes un extenso trozo con la finalidad de que el ejemplo illustre suficientemente lo que acabo de aseverar:

Me incliné sobre la borda de la barca y me caí, pensó. Me fui al fondo del mar. He estado muerto, y sin embargo ahora estoy vivo, pero dejadme descansar en paz, suplicó (volvía a hablar para sí, ¡era horrible, horrible!); y, tal como ocurre antes de despertar, las voces de los pájaros y el sonido de las ruedas cantan y suenan en una extraña armonía, y adquieren más y más fuerza, y el durmiente siente que es arrastrado hacia las playas de la vida, y

de esta manera sintió Séptimus que era arrastrado hacia la vida, que se hacía más cálida la luz del sol, que sonaban con más fuerza los gritos, y algo tremendo, algo horrible, estaba a punto de ocurrir.

Sólo tenía que abrir los ojos, pero sentía un peso en ellos, un temor. Hizo un esfuerzo; empujó hacia delante; miró; ante sí vio Regent's Park. Largos haces de luz del sol incidían en el suelo a sus pies. Los árboles se inclinaban, se balanceaban. Doy la bienvenida, parecía decir el mundo, acepto, creo. Belleza, parecía decir el mundo. Y como si fuera una demostración (científica) de ello, fuera lo que fuese lo que mirara, las casas, las barandas, los antílopes que tendían el cuello sobre la empalizada, allí surgía inmediatamente la belleza. Contemplar el estremecimiento de una hoja al paso del viento era una exquisita delicia. En lo alto, en el cielo, las golondrinas trazaban curvas líneas, efectuaban giros, se lanzaban de un lado para otro, giraban y giraban, pero jamás perdían el perfecto dominio de su vuelo, como si elásticos hilos las sostuvieran; y las moscas subían y bajaban; y el sol manchaba ora esta hoja, ora aquélla, burlón, deslumbrando con su suave oro, en pura benevolencia; y, una y otra vez, un penetrante sonido (bien podía ser la bocina de un automóvil), resonando divinamente en las briznas de hierba (Woolf, 1979: 59).

¿Qué decir de esto? Séptimus Warren Smith y su esposa Lucrecia, con la que se casó en Italia, están sentados en un banco de Regent's Park alrededor de las 11:30 de este mismo día, esperando que sean las 12 para llegar a la cita con un importante doctor que verá a Séptimus. El enfermo estuvo en la guerra y sufre actualmente de una muy grave depresión; ha empezado a hablar solo y a alucinar. Ha dicho a su esposa que quiere suicidarse.

El texto de sus pensamientos fue escrito por la autora como un verdadero poema: no faltan en él repeticiones, comparaciones, imágenes dinámicas y originales, personificaciones, y hasta una sinestesia como "suave oro". Interesante hacer notar que los paréntesis, como en el ejemplo anterior, indican un paralelo y simultáneo plano sobre la corriente de los pensamientos. Curiosamente, aquí, éste es un plano saludable: los últimos vestigios de la normalidad.

Hagamos también nosotros un pequeño paréntesis y recordemos el tripartito esquema de las funciones del lenguaje, de acuerdo a las ideas del lingüista Kart Bühler. ¿Pero por qué precisamente su esquema?

Porque cada una de estas funciones va a conectarse exactamente con los eternos géneros de la literatura: la lírica, la épica, y el drama.

La función expresiva —observada en esas frases sueltas de la señora Dalloway y en el trozo completo que se acaba de transcribir— corresponde indudablemente a la lírica. La función re-presentativa se relaciona con la épica. Y la función apelativa con las exhortaciones dramáticas.

*La señora Dalloway* de Virginia Wolf, ¿poetiza líricamente, narra, o nos pone a los personajes directamente a la vista como en el teatro?

Responder a estas dudas, y a otras muchas presencias que irán surgiendo en el análisis, nos hará enfrentarnos de una manera más extensa y profunda a los interesantes rasgos específicos de su complejo modo narrativo.

Problemáticos rasgos paradójicos pero posibles de captarse con objetividad desde la simple superficie; sólo observando con cuidado las decisivas preferencias de sus usos textuales. Rasgos velados, encubiertos, y acaso subjetivos; que más que percibidos a primera vista preferirían ser interpretados.

## **I. ¿Por qué una paradoja?**

Frente a este nuevo tema de los flujos mentales, conscientes e inconscientes; que por definición son íntimos, herméticos, y plenos de puro egocentrismo, se empieza a tambalear nuestra estricta manera de distinguir y encasillar los géneros de la literatura.

Leyendo esta novela de Virginia Wolf somos ni más ni menos que testigos de esa absoluta soledad subjetiva de la mirada de nuestros personajes ante un mundo objetivo donde no pasa casi nada y donde todo pasa en el recuerdo, el afecto, o las deformaciones ensoñadas. En

cuanto a acción externa, Clarissa solamente saluda a un viejo amigo; y el deprimido Séptimus se encuentra hablando solo en un hermoso parque, lleno a esa hora de niños y niñas.

Y entonces preguntamos: ¿es novela o poema? He aquí el primer problema paradójico porque sabemos ya que navegamos en dos aguas absolutamente antinómicas.

La vertiente expresiva de lo lírico en cuanto a aquellos rasgos subjetivos y herméticos de la interioridad, la intimidad, y ese tan especial egocentrismo de las visiones personales ante el mundo y la vida: visión de los prejuicios de una determinada clase; visión de los cerebros saludables o anómalos. Y la vertiente de lo épico que recrea conductas y maneras objetivas y externas por medio de pequeños chispazos cotidianos —de una aparente intrascendencia— que en este caso nuestro recorren hora a hora<sup>2</sup>, durante un solo día de verano, los parques, las tiendas, y las céntricas calles de la ciudad de Londres.

\*\*\*\*\*

Habrán seguramente nuevas paradojas. Preguntamos: ¿quién narra? ¿Quién podría saber a ciencia cierta el movimiento interno de los sentimientos, los recuerdos, los distintos impactos sensoriales, el vaivén imprevisto de cada estado de ánimo, los juicios y prejuicios sociales metidos en la mente de cada uno de nosotros sino nosotros mismos, solamente nosotros?

Cuando yo narro y hablo de lo que yo sé —sin que haya la presencia de algún intermediario— el escritor se ha decidido formalmente por el

---

<sup>2</sup> *La señora Dalloway* se escribió entre el mes de octubre de 1922 y los primeros días de 1925, pero hasta mayo de 1924 se tituló, según el *Diario* de la propia Virginia, precisamente “Las horas”.

uso del “yo”: el estilo directo. Pero si revisamos línea a línea los trozos que se han citado como ejemplo, vamos a descubrir que no hay jamás un “yo”. Aún en esas expresiones donde el “yo” está presente (“me incliné [...] y me caí, pensó”; “he estado muerto[...] dejadme descansar en paz, suplicó”; “Doy la bienvenida, parecía decir el mundo”) existe un narrador que se dirige a sus oyentes en tercera persona cuando dice “pensó”, “suplicó”, “parecía decir”. Al no ponerse, en estos casos, el guión que separa las palabras directas de las indirectas (como sucede en toda narración tradicional) se produce un novedoso efecto de fluidez y de espontaneidad introspectiva que utilizó la mayoría de los narradores experimentales y que hoy entre nosotros, hispanoamericanos, constituye un recurso perfectamente familiar.

Pues bien, la paradoja se presenta en el momento en que, observando con cuidado los textos, descubrimos que esos “yoes” reales, tan personales y espontáneos, tan naturales y directos, resultan formalmente expresados en estilo indirecto.

No sólo está la ausencia de esos yoes formales en los trozos ya vistos, sino que en toda la novela se mantendrán inexistentes. Los verbos, siempre, se hallarán conjugados en tercera persona del singular y “él” o “ella”, “se”, “le”, “lo” o “la”, serán los únicos pronombres:

1. El Príncipe vivía en St. James’s pero podía muy bien ir a visitar a su madre por la mañana.

Esto dijo Sara Bletchley con su hijo de corta edad en brazos, moviendo la punta del pie arriba y abajo, como si estuviera ante el fuego del hogar en su casa de Pimlico, aunque con la vista fija en el Mall, mientras la mirada de Emily Coates apuntaba a las ventanas del Palacio, y pensaba en las doncellas, las innumerables doncellas, en los dormitorios, los innumerables dormitorios (Woolf, 1979: 16).



2. Sí, porque no podía aguantarlo más. El doctor Holmes podía decir que a Séptimus no le ocurría nada. ¡Pero Rezia hubiera preferido verlo muerto! Era incapaz de seguir sentada a su lado, cuando le daban aquellos sobresaltos, y cuando lo transformaba todo en algo terrible; (Woolf, 1979: 19)

3. Los dos parecen raros, pensó Maisie Johnson. Todo le parecía muy raro. Era la primera vez que estaba en Londres, y había venido para trabajar a las órdenes de su tío en Leadenhall Street, y ahora, al cruzar Regent's Park por la mañana, aquella pareja la había sobresaltado. La joven parecía extranjera, y el hombre parecía raro; hasta el punto de que, cuando fuera vieja, aún los recordaría, (Woolf, 1979: 22)

4. Ha envejecido, pensó Peter Walsh sentándose. No le diré nada, pensó, porque ha envejecido. Me está mirando, pensó, bruscamente dominado por la timidez, a pesar de que le había besado las manos (Woolf, 1979: 34).

5. Lo vio tan pronto entraron en la estancia (los Warren Smith, se llamaban); lo supo con certeza tan pronto vio al hombre; era un caso de extrema gravedad. Era un caso de total hundimiento físico y nervioso, con todos los síntomas de la gravedad, (Woolf, 1979: 82)

6. Lady Bruton prefería a Richard Dalloway, desde luego. Estaba hecho de mejor material. Pero no permitía que se hablara mal de su pobre y querido Hugh. Lady Bruton jamás olvidaba la amabilidad de Hugh —realmente había sido muy amable— en cierta ocasión que había olvidado. (Woolf, 1979: 90)

7. Clarissa Dalloway la había injuriado. Era de esperar. Pero ella no había triunfado; ella no había dominado la carne. Era fea y torpe, y Clarissa Dalloway se había reído de ella por serlo; (Woolf, 1979: 111)

8. ¿Había corrientes de aire?, se preguntó Ellie Henderson. Era propensa a los resfriados. Pero poco importaba que mañana amaneciera estornudando; en las muchachas con los hombros desnudos pensaba Ellie Henderson, educada en el hábito de pensar en los demás. (Woolf, 1979: 146)

9. (a la señorita Parry, arrebuja en su chal, le importaba un pimiento lo que el Primer Ministro acababa de decirle a Lady Bruton), y a Lady Bruton le gustaría saber la opinión de Peter Walsh, acabado de llegar del mismo centro de los acontecimientos, (Woolf, 1979: 157)

10. No había triunfado, suponía Sally. Bueno, en realidad, ella rara vez leía los periódicos. A veces mencionaban el nombre de Richard. Pero, en fin, ella llevaba una vida solitaria, en la selva, como diría Clarissa, entre grandes comerciantes grandes fabricantes, (Woolf, 1979: 163)

11. Sí, porque su padre la había estado mirando, mientras hablaba con los Bradshaw, y se había preguntado ¿quién es esta muchacha tan hermosa? Y de repente se dio cuenta de que era su Elizabeth, y de que no la había reconocido, ¡tan hermosa estaba con su vestido color de rosa! Elizabeth se había dado cuenta de que su padre la miraba, mientras ella hablaba con Willie Titcomb. Por esto se acercó a su padre, y quedaron los dos juntos, en pie, ahora que la fiesta casi había terminado, viendo cómo la gente se iba, cómo las estancias se vaciaban, quedando en el suelo cosas esparcidas (Woolf, 1979: 169 y penúltima).

Las páginas citadas van de principio a fin de la historia. Se puede ver, entonces, que ella ha sido narrada desde muy diferentes perspectivas. Aún más: los ejemplos 1,9 y 11 demuestran la rapidez con que la autora mueve los focos de la observación pasando de un personaje al otro en pocas líneas.

Muchos autores complican tremendamente este método sólo con no indicar el cambio. Pero Virginia nos facilita la lectura cuando dice, en el ejemplo 1, “mientras la mirada de Emily Coates”; en el número 9 “y a Lady Bruton le gustaría”; y en el número 11 “sí, porque su padre” y “Elizabeth se había dado cuenta”. Facilidad que se mantiene consecuentemente en el total de la novela.

Aquí los personajes, en general, emiten juicios acerca de los otros; aunque en algunos casos también opinan de sí mismos: a Clarissa la inquieta su sombrero; Doris Kilman se autocondena por su aspecto físico; Sally se enorgullece de sus hábitos; Séptimus Warren Smith comenta las imágenes que llegan a su mente.

Esta paradójica manera de ser de veras “yo” y hablar en cambio en “él” o en “ella” mientras las perspectivas van variando —completamente libres— de acuerdo al personaje que se convierte en narrador por medio de sus pensamientos y sus observaciones, sus juicios, sus quejas, sus recuerdos, se la conoce con muchos nombres diferentes...

y hasta parece hecha a medida para la descripción del flujo de conciencia.

Su utilización novedosa en manos de Virginia Wolf, de Joyce, de Faulkner o de Malcolm Lowry no desmiente el hecho de que este recurso sea un descubrimiento no tan nuevo. Recurso que —de acuerdo a la definición dada por mí en un comienzo— merece ser llamado precisamente modo narrativo: “yo”, como narrador, doy testimonio de “mi” mundo ni más ni menos que “ego”-céntrico a un oyente que lo recibe (paradójicamente) por medio del uso de un lenguaje indirecto.

Los alemanes denominaron este modo “locución vivida” y lo han reconocido como un medio formal desde su aparición espontánea, incipiente, en 1836 —para la descripción de un poeta loco en una obra de Büchner<sup>3</sup>—hasta la maestría indiscutible con que lo ha practicado Thomas Mann en su novela *Los Buddenbrook*. Sin olvidar que su presencia, en el naturalismo de Alemania, fue ineludible para definición de locos, ebrios o fanáticos.

También a los críticos del naturalismo francés ha preocupado este fenómeno, que ellos consideraron como estilo indirecto libre<sup>4</sup>: “indirecto” a causa del empleo de la tercera persona gramatical; y “libre” debido a la facilidad de sus desplazamientos: de la perspectiva visual y emocional de un personaje a la perspectiva de cualquier otro, cercano o

---

<sup>3</sup> Georg Büchner (1813-1837), a pesar de ser médico y de haber muerto tan joven, tiene a su haber cuatro obras decisivas y es además el creador del drama histórico alemán. El uso del “erlebte rede” (locución o discurso vivido) lo realiza en su *Lenz* de 1836.

<sup>4</sup> Es el filólogo francés Charles Bally, alumno dilecto del maestro suizo Ferdinand de Saussure, el que remoja y propaga el término “style indirect libre” alrededor de los años veinte de este siglo. Aunque, según Virginia Wolf, la que inaugura el método es Jane Austen en *Orgullo y prejuicio* (1813). Mientras Vargas Llosa asegura que Flaubert lo inventa para *Mme. Bovary* (1857): ver Bibliografía.-Los críticos franceses, en la actualidad, se han ocupado de observar el método en la obra de Marcel Proust, quien no es un novelista del “stream of consciousness”.

lejano en el espacio o en el tiempo. En *La señora Dalloway*, por ejemplo, las horas del Big-Ben o un avión que con sus volteretas escribe propaganda en el cielo de Londres, nos llevan —en el mismo momento, simultáneamente— de un espacio público a una casa privada, a través de la mente de muy diversos personajes; o la presencia de un vehículo, que nadie sabe de quién es pero que se sospecha como perteneciente a la realeza, monopoliza las más dispares mentes callejeras: todas pendientes de esta aparición.

“Estilo indirecto libre” es, sin lugar a dudas, la denominación más conocida, más difundida y aceptada; a pesar de que la crítica inglesa se ha referido a este sistema —del mismo modo que los alemanes— con otras expresiones que tampoco desdichan sus rasgos esenciales, ni sus paradójico sello: “discurso referido”<sup>5</sup> y “monólogo interior indirecto”<sup>6</sup>.

\*\*\*\*\*

Lo interesante y sorprendente es que todo lo que hemos visto y dicho hasta el momento —desde distintas perspectivas formales— va a coincidir, esencialmente, con las concepciones vitales de la propia Virginia. En muchos de sus ensayos, en diferentes partes de su *Diario*, y especialmente en su libro *Moments of Being* (tal vez mal traducido por *Momentos de vida*) nos ha comunicado que la vida no es una fila de

---

<sup>5</sup> “Represented speech”, según Helena Beristáin. (Vid. Bibliografía).

<sup>6</sup> Edouard Dujardin en *Les lauriers sont coupés* (1888) utilizó por primera vez el “monólogo interior”, que es la presentación de un “yo” que trata de verbalizar los pensamientos más desarticulados e inconscientes, antes de ser deliberadamente formulados por la palabra. El mismo autor expresó teóricamente esta idea en un ensayo de 1931.

El gran estudioso de la “corriente de la conciencia”, Robert Humphrey, inventa la expresión “monólogo interior indirecto” en 1954 (Vid. Bibliografía); expresión absolutamente contradictoria que equivale, sólo de una manera relativa, a nuestro “estilo indirecto libre”.

faroles metódicamente acomodados, que ésta es sólo una especie de transparencia indefinida y vaga.

“Moments of being” son, para la autora, esos pocos instantes de la existencia humana en que la realidad revela iluminadamente lo que hay detrás de la apariencia.

Revelación que es, en el fondo, el conducto que explicará lo incomprendible. Claridad sorprendente que Joyce calificó de “epifanía”.

Lo genial de la idea de Virginia es que este orden de la vida no puede producirse sin la ayuda de las palabras. La presencia verbal es la única que puede transformar las parcialidades difusas de la realidad en integridades humanas clarificadoras y totalizantes. ¿No es esto acaso, exactamente, lo que define el arte literario? Más adelante —entre los rasgos encubiertos del modo narrativo de *La señora Dalloway*— veremos por lo menos dos factores formales tremendamente relevantes, cuya finalidad se relaciona sin lugar a dudas con la presencia interna, existencial, de una estructura poderosa que organiza y ordena.

Y, finalmente, ¿a qué se debe que la autora dedique tanto deliberado esfuerzo<sup>7</sup> en pos de la totalidad reveladora? La incompreensión es siempre un golpe que produce daño, y el orden que estructura y conforma es amuleto contra el daño. Si pensamos en los propios problemas de angustia y depresión que ha sufrido Virginia (desajustes

---

<sup>7</sup> Del diario de Virginia extraigo algunas frases que confirman esta consciente y esforzada búsqueda de lo estructurante, precisamente en relación a *La señora Dalloway*: a) 19-VI-1923: “diré que va a ser una lucha endiablada. Su estructura es extraña y dominante. Siempre tengo que retorcer mi sustancia para que se adecúe a la estructura”.- b) 30-VIII-1923: “mi descubrimiento: la manera en que creo hermosos conductos subterráneos detrás de mis personajes [...]. Humanidad, humor, profundidad. El proyecto es que las cavernas estén en comunicación entre sí y que todas queden bajo la luz del día en el mismo instante. ¡La cena!”. - c) 13-XII-1924: “volviéndola a escribir a máquina desde el principio [...]; me parece un buen método, ya que de esta manera se pasa el pincel húmedo sobre la totalidad, con lo cual se unen partes que fueron compuestas por separado y se secaron”.

ánimicos que —después de intentos numerosos— la condujeron, en 1941, a la consumación de su suicidio) veremos que el orden de lo luminoso es también para ella una terapia igual que las terapias de los consultorios psiquiátricos.<sup>8</sup>

Así, de la misma manera en que se contradice absurdamente —pero de todos modos se realiza— la conjunción genérica de extremos tan distantes como el lirismo interno y subjetivo y el objetivo mundo de las realidades... de la misma manera en que se contradicen y coinciden la inmediatez de un “yo” con la fría distancia del narrador intermediario... de esa misma manera, en la visión vital de la escritora se van a conjuntar paradójicamente las nebulosas cotidianas y las luces radiantes de las revelaciones epifánticas; los hechos evidentes y los conductos subterráneos; los chispazos parciales y el mundo comprensible de las cosas enteras; la dispersión temible y la estructuración salvadora; el daño y el baluarte.

## II. ¿Por qué un encubrimiento?

Igual como sucede con otras muchas obras que describen los flujos de conciencia, el estilo indirecto de *La señora Dalloway* necesita lectores atentos y pacientes. Porque después de sus multiplicadas

---

<sup>8</sup> Virginia tiene su primer intento de suicidio a los 13 años, cuando muere su madre. Y aunque su esposo ha dicho que la literatura fue, en un comienzo, recomendada por los médicos, y ella misma concluye en *Momentos de vida* que explicitando el golpe con palabras se eliminan los daños; algunas frases de su diario indican, también en relación a *La señora Dalloway*, la tortura mental que le produce la escritura: a) 19-VII-1923: “Estoy escribiendo Las Horas [el primer nombre que tuvo la novela que analizamos]. La faceta de la locura me afecta tanto, hasta tal punto tortura mi mente, que apenas puedo hacer frente a la posibilidad de pasar las próximas semanas entregada a ella.- b) 26-V-1924: “desde la crisis del último agosto [...] se ha desarrollado [...] con muchas interrupciones”.- c) 2-VIII- 1924: “Pero esa leve depresión, ¿qué es? Creo que podría curarla por el medio de cruzar el canal, y no escribir ni media palabra en una semana”.

paradojas también podemos descubrir en este modo narrativo ciertas caras ocultas.

Al observar las perspectivas de muy distintos personajes, la obra completa demostró utilizar, sin variaciones de ninguna especie, la tercera persona de principio a fin. Y justamente por eso —por su forma homogénea— va a proyectar esta novela su primer engaño. Copio algunos ejemplos que pueden demostrarlo:

A.

1. La violenta explosión que hizo dar un salto a la señora Dalloway y obligó a la señorita Pym a ir al escaparate y a pedir disculpas procedía de un automóvil que se había detenido junto a la acera opuesta, exactamente delante del escaparate de la floristería Mulberry. Los transeúntes que, desde luego, se habían detenido para mirar, tuvieron el tiempo justo de ver una cara de suma importancia contra el fondo de la tapicería [...]

2. Sin embargo, inmediatamente comenzaron a correr los rumores desde la mitad de Bond Street hacia Oxford Street, por una parte, y hacia la perfumería de Atkinson, por otra, pasando invisibles, inaudibles, como una nube, veloces, como un velo sobre colinas, y descendiendo, de modo parecido a la brusca serenidad y el brusco silencio de la nube, sobre rostros que un segundo antes estaban en el mayor desorden (Woolf, 1979: 11).

3. Como sea que aquella era una noche muy calurosa, y los muchachos vendedores de periódicos pasaban con carteles que, con grandes letras rojas, proclamaban que se había producido una ola de calor, se habían dispuesto sillas de mimbre en la entrada del hotel, y en ellas se sentaban indiferentes caballeros que bebían y fumaban. Allí se sentó Peter Walsh (Woolf, 1979: 140).

B.

1. Eran exactamente las doce; las doce del Big Ben; el sonido de cuyas campanadas fue transportado en el aire hacia la parte norte de Londres; mezcladas con las de otros relojes, débil y etéreamente mezcladas con las nubes y con bocanadas de humo, las campanadas murieron allí, entre las gaviotas. Las doce sonaron cuando Clarissa Dalloway dejaba su vestido verde sobre la cama, y el matrimonio Warren Smith avanzaba por Harley Street. Las doce era la hora de su visita al médico. Probablemente, pensó Rezia, aquella casa con el automóvil gris parado delante era la de Sir William Bradshaw (Woolf, 1979: 81).

2. Y se alejaron más y más de ella, unidos a ella por un delgado hilo (puesto que habían almorzado en su compañía) que se alargaba y alargaba, y se hacía más delgado a medida que caminaban por Londres; [...]

Y Richard Dalloway y Hugo Whitbread dudaron al llegar a la esquina de Conduit Street, en el mismo instante en que Millicent Bruton, yacente en el sofá, permitió que el hilo se rompiera; roncaba (Woolf, 1979: 97).

Ya vamos sospechando que la perspectiva no está instalada en un solo personaje que nada más domina lo que él ve. En los ejemplos del grupo A., el narrador informa lo que sucede a un amplio grupo de personas que se acumulan en un mismo espacio. En los ejemplos del grupo B., lo que sucede al mismo tiempo en distintos lugares.

Pensamos entonces —y pensamos bien— que éste es un narrador que conocemos, que nos resulta familiar: es el viejo y famoso narrador que lo sabe todo. Narrador omnisciente, a quien, en manos de Virginia, tampoco falta sentido del humor cuando opina, describe o da detalles (presentes y pretéritos; externos y profundos) de sus personajes:



C.

1. [Sobre Séptimus] Por su aspecto, podía ser un empleado, pero de los mejores; sí, porque calzaba botas de color castaño; sus manos eran educadas; y lo mismo cabía decir de su perfil, un perfil anguloso, de gran nariz, inteligente, sensible; pero no se podía afirmar lo mismo de sus labios, que eran flojos; y sus ojos (cual suele ocurrir con los ojos) eran meramente ojos; [...] era uno de estos medio-educados, auto-educados, que han conseguido toda su educación gracias a libros prestados por bibliotecas públicas, leídos al atardecer después de la jornada de trabajo, siguiendo el consejo de conocidos escritores consultados por correo (Woolf, 1979: 72).

2. Desnudos, indefensos, los exhaustos, los carentes de amigos, recibían la impronta de la voluntad de Sir William. Atacaba, devoraba. Encerraba a la gente. Esta mezcla de decisión y de humanidad era la causa de que los parientes de sus víctimas se encariñaran tanto con Sir William. [Se trata de un médico psiquiatra] (Woolf, 1979: 88)

3. No se debió a que el señor Walsh dijera algo, ya que, por estar solo, únicamente al camarero podía dirigirse; se debió a su manera de mirar la carta, de señalar con el índice un determinado vino, de erguirse ante la mesa[...] cuando se oyó que el señor Walsh decía, al término de la cena, "Peras Bartlett". La razón por la que habló con tanta moderación y, sin embargo, con firmeza, con el aire de un hombre disciplinario que ejerce sus legítimos derechos, fundados en la justicia, era algo que ni el joven Charles Morris, ni el viejo Morris, ni la señorita Elaine, ni la señora Morris, sabían. Pero cuando el señor Walsh dijo "Peras Bartlett", sentado solo en su mesa, comprendieron que contaba con su apoyo, en alguna legítima exigencia; (Woolf, 1979: 139)

En los ejemplos del grupo C. leemos expresiones que ningún personaje diría de sí mismo: “era uno de esos medio-educados”; “atacaba, devoraba”; “su manera de mirar la carta”. Un narrador objetivo, independiente, conocedor universal, es el único que puede hablar con tanto desafecto. ¿Qué es el humor sino este desenfadado, esta distancia emocional?

Miramos nuevamente con atención las frases del grupo A., del grupo B. o del grupo C. y confirmamos con certeza que nuestro nuevo narrador no es el mismo de los ejemplos anteriores porque sabe muy bien lo que nunca sabría un ser humano individual: el dominio del tiempo y del espacio. Porque habla muy bien de sutilezas que conectan a los personajes —a espaldas de ellos mismos— con otros muchos individuos cuya existencia ni siquiera imaginan: “conocidos escritores consultados por correo”, “parientes de las víctimas”, o el apoyo moral que la familia Morris da a Peter Walsh sólo por haber dicho “Peras Bartlett”.

Desde el punto de vista del estilo indirecto libre, ¿hay aquí error de perspectiva? ¿Un vuelco? ¿Una inseguridad de la escritora? Si leemos la novela en orden —línea a línea— este omnisciente narrador va apareciendo de un modo equilibrado, equidistante, cada cierto tiempo. La finalidad de Virginia es evidente: ella necesita la claridad reveladora de un orden integral. Y este narrador aparece para aclarar, para amarrar la dispersión, para ordenar el tiempo y el espacio.

Quedaría por admitir, que —con el mismo derecho que posee la restringida perspectiva interna de los personajes— en esta “libertad” de movimientos que permite la cámara, también (y esto depende del deseo, del gusto, de la necesidad del escritor) se pueden incluir el amplio radio de observación externa y objetiva y el infinito grado de conocimiento de este querido “superman” de los viejos relatos.

He aquí un encubrimiento que también —de algún modo— ha resultado paradójico.

\*\*\*\*\*

La pura forma de tercera (acabamos de confirmarlo) encubre más de algún secreto. Veamos, por ejemplo, qué sucede de veras con la movilidad y libertad de perspectivas del estilo indirecto libre propiamente tal. Nuestro libro contiene una totalidad aproximada<sup>9</sup> de 52 personajes actuales y presentes. (No tomo en cuenta los infinitos, vagos personajes de los recuerdos fragmentarios de cada flujo de conciencia). Y de estos personajes conocidos, concretos, un mínimo de 30 van a dejarnos entrever lo que les pasa por la mente: muchos de ellos de una manera escasa y transitoria. El flujo interno de los demás o no aparece del todo, o se refleja en los primeros, o se introduce subrepticamente en el discurso de los otros con ciertas frases casi imperceptibles.

Una tan grande cantidad de perspectivas (incluyamos también la rítmica presencia de la perspectiva omnisciente) que se arrinconan homogéneas bajo la estricta, inamovible y “única” forma de tercera persona, ¿no son acaso, en esencia, “pluralidad de narradores”?

Suma plural que tal vez —en el fondo— conforme esa omnisciencia interna y afectiva que va a cerrar y completar un todo pleno de volumen con ayuda de la faz objetiva y desenfadada, generosa y lúcida, de la vieja omnisciencia. ¿No quería Virginia que las parcialidades incompletas hallaran el profundo camino de la totalidad?

---

<sup>9</sup> La absoluta verdad es que he contado uno por uno cada personaje. No digo “aproximada” sólo por modestia sino también por exactitud: en números tan amplios como éstos es muy posible equivocarse.-

\*\*\*\*\*

Hablamos en algún momento de la presencia conflictiva de lo lírico dentro del texto narrativo de *La señora Dalloway*. En numerosos comentarios se ha dicho de Virginia que sus novelas son “poéticas”.

Esta suma plural de perspectivas cambiantes, ¿no nos develará nuevos misterios? Nos referimos al grito de socorro que lanzó Wolfgang Kayser desde su decisivo texto titulado “Origen y crisis de la novela moderna”, escrito en la mitad exacta de este siglo:

Con la “locución vivida” y el “monólogo interior” se llega a conseguir lo que sólo en parte intentaron y llegaron a conseguir el “narrar objetivo” y la “técnica del punto de vista cambiante”: la plena desaparición del narrador autónomo. Se trata aquí de un problema cardinal del arte narrativo: la muerte del narrador es no solamente el resultado de la aparición de aquellos medios de expresión con que se puede reproducir adecuadamente la corriente de la conciencia. La lucha contra el narrador se deriva de causas más profundas y completamente peculiares. En él se combate aquella “seguridad” de la novela tradicional, contra la cual se subleva el moderno sentimiento de la vida. [...] El narrador mismo tiene que ser incluido en la plena inseguridad del mundo y de la vida: eso es lo que parece exigir la autenticidad. [...] Un contenido parecido al del monólogo interior y al de la locución vivida implica el uso general del presente como forma de narración. En cuanto que el narrador no conoce el futuro mejor que sus personajes, al no conocer el conjunto, queda despojado de la seguridad. Aquí todavía no ha muerto el narrador, pero ha sido convertido en eunuco. [...] El que pretenda eliminar de la novela completamente el narrador la despojará de su esencia. La muerte del narrador es al mismo tiempo la muerte de la novela.

Por suerte Virginia Wolf utiliza, en honor de nosotros los lectores, esa “seguridad” demiúrgica de la novela tradicional de acuerdo a rítmicos espacios temporales.

Y es una suerte, además, que la posible muerte del narrador no mate el texto literario. Recordemos que el género que lleva el mundo hasta el espectador, sin emplear intermediario, se llama género dramático. En el teatro no hay una guía eficiente como los narradores de la novela

decimonónica. Cuando vamos al teatro, escuchamos a los personajes siempre en contacto directo con lo que dicen ellos mismos. Y los puntos de vista sobre el conocimiento de la historia, sobre la ideología o la visión del mundo con que ésta se interpreta, sobre las posiciones físicas que se van tomando, siempre dependerán de cada personaje y por eso varían de acuerdo a los distintos turnos de sus parlamentos. ¿Podría entonces la tercera persona de *La señora Dalloway* hallarse emparentada con el drama?

Pero, ¿por qué tercera? ¿Qué no es acaso la primera la que se escucha en el teatro? Precisamente porque el deseo de verosimilitud aristotélica no le permite a nuestra autora construir una obra narrativa con puras personas que hablan solas, sin comunicarse entre ellas. Porque el sentido de unidad — ¡que tanto le interesa!— la obliga a un solo estilo unitario que disfrace en un todo lo que en monólogos serían muchos relatos disidentes. Porque la tercera permite una continuidad cronológica de los sucesos materiales dentro de un mismo tipo de escenario e introduce el diálogo sonoro y externo de los personajes de un modo homogéneo.

De esta manera, a la inicial presencia de lo lírico se agrega un género escondido que no se había visto en un comienzo; subsistiendo los tres en una nueva paradoja más absurda y compleja.

\*\*\*\*\*

Quedan aún algunos comentarios sobre lo que se esconde tras la pluralidad de perspectivas. Entre los 52 personajes, hay sólo 12 que son los principales. Pero a pesar de todo siguen siendo muchos y, por lo mismo, encubren precisamente lo que le importa más a la escritora. A ella le importan, en esencia, dos visiones del mundo: la inclusión en la

vida, la aceptación social, de una parte; y, de la otra, la expulsión de la realidad. Ni más ni menos que su propia ruptura existencial: cordura y locura. Clarissa Dalloway y Séptimus Warren Smith. La vida y el suicidio.<sup>10</sup>

\*\*\*\*\*

No olvidemos, por último, que algunos críticos han dicho que la técnica de Virginia corresponde a un impresionismo tan esmerado y concienzudo que casi llega al puntillismo. Sin duda, esta aseveración se relaciona con el mosaico abigarrado de las innumerables perspectivas en que está dividido el restringido espacio donde sucede la novela: la ciudad de Londres.

Pues bien: esto es real mirado desde el exterior, como en los cuadros de Seurat. Y sin embargo, después de todo lo que hemos desentrañado desde el texto, el puntillismo es aparente.

Los pintores expresionistas alemanes formaron un grupo llamado Die Brücke: buscaban el puente que va de lo visible a lo invisible, de lo superficial hasta la hondura de las amarras encubiertas. Mirada desde el íntimo nudo de su totalidad estructurada, esta obra de Virginia resultará tal vez más parecida a un cuadro expresionista: ¿no es esto acaso lo que buscó desesperada en sus epifanías salvadoras?

He aquí la amarra de la acción externa: un largo día de verano, caluroso y trágico.

---

<sup>10</sup> El diario de Virginia dice textualmente: a) 14-X-1922: "*La Señora Dalloway* se ha convertido en un libro; en él inserto un estudio sobre la demencia y el suicidio; el mundo visto por el cuerdo y el demente, el uno al lado del otro. ¿Septimus Smith? ¿Es un buen nombre? Creo que este libro se encuentra más cerca de la realidad".- b) 19-VI-1923: "En este libro casi me sobran ideas. Quiero expresar la vida y la muerte, la cordura y la demencia, quiero hacer una crítica del sistema social y mostrarlo en funcionamiento, en sus momentos de suma intensidad."

He aquí el secreto de las profundidades: treinta años de recuerdos, la trascendencia de lo intrascendente, la guerra del 14, la colonización de la India, el truncado futuro de los jóvenes, los abusos humanos, los pordioseros en la calle, las costumbres burguesas, la moda, los prejuicios. Y el retrato de Londres con parques y con calles, y un matemático Big Ben, y reyes y palacios y vitrinas y tiendas.

Y, finalmente, la fiesta de la vida: los odios, los amores; el fracaso y el éxito; la rosada belleza de una joven, la soledad oscura de una vieja. La locura y la muerte. Los ricos y los pobres.

## **Bibliografía**

- Auerbach, Erich (1950), *Mimesis*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 493-521.
- Beristáin, Helena (1988), *Diccionario de retórica y poética*, México: Editorial Porrúa, pp. 356-358.
- Franulic, Lenka (1979), "Prólogo" en Wolf, Virginia, *Las olas*, México: Premiá editora S.A., pp. 9-12.
- Humphrey, Robert (1969), *La corriente de la conciencia en la novela moderna*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Kayser, Wolfgang (1954), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_\_ (1955), "Origen y crisis de la novela moderna" en *Revista de Cultura Universitaria*, Caracas, enero-febrero.
- Lázaro Carreter (1984), Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid: Gredos.
- McNichol, Stella (1978), "Introducción" en Wolf, Virginia, *La señora Dalloway recibe*. Barcelona: Editorial Lumen, pp.7-11.

Eliana Albala Levy. *El modo narrativo de Mrs. Dalloway: encubrimiento y paradoja*

Pessarrodona, Marta (1984), "La primera novela de Virginia Wolf" en Wolf, Virginia, *Fin de viaje*. Barcelona: Luis de Caralt Editor, p.13.

Pitol, Sergio (1972), "Prólogo" en Wolf, Virginia, *Flush*, Barcelona: Salvat Editores, pp. 10-15.

Santerbás, Santiago R. (1980), "Prólogo" en Wolf, Virginia, *Freshwater*, Barcelona: Editorial Lumen, pp. 7-26.

Todorov, Tzvetan y Durot, Oswald (1974), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México: Siglo Veintiuno Editores, pp.347-348.

Vargas Llosa, Mario (1978), *La orgía perpetua*, Barcelona: Bruguera, pp. 184-187.

\_\_\_\_\_ (1990) *La verdad de las mentiras*, Barcelona: Seix Barral, 1990, pp. 54-59.

Vázquez-Zamora, Rafael (1981), "Prólogo" en Wolf, Virginia, *Flush*, Barcelona: Ediciones Destino, pp. 29-30.

Wolf, Virginia (1982), *Diario de una escritora*, Barcelona: Lumen, 1982.

\_\_\_\_\_ (1979), *La señora Dalloway*, México: Promesa, 1979.

\_\_\_\_\_ (1977), *La torre inclinada y otros ensayos*, Barcelona: Lumen.

\_\_\_\_\_ (1980), *Momentos de vida*, Barcelona: Lumen, pp. 26-143.

**Eliana Albala Levy:** Doctora en literatura. Laboró 29 años en la UNAM (México D.F.). Labora actualmente en el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos (CIDHEM); y en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), Instituciones ubicadas en Cuernavaca, Morelos. México. Sus líneas de investigación son: a) El estilo ensayístico de Octavio Paz, y b) En los cuentos de Horacio Quiroga, el desenlace de la muerte y sus distintos modos narrativos.



*Tamoanchan, Revista de Ciencias y Humanidades*, núm. 1, 2012, CIDHEM

Entre sus últimas publicaciones académicas están: *Mitomanías* (2009), *Sobre la mimesis y el tono de los relatos infantiles de Horacio Quiroga* (2005), *La narración y la descripción en García Márquez* (2002).