

LITERATURA E HISTORIA. LA HISTORIA COMO ALEGORÍA EN LA LITERATURA INGLESA DEL SIGLO XX

Catalina Montes
Universidad de Salamanca

ABSTRACT

The relationship between Literature and History has been the subject of discussion ever since Aristotle. Every generation has considered that relationship from the point of view of the conceptions of Literature and of History in favour at the time. Nowadays, even if the scientific methods of historiography tend to separate it from fiction, the deep consciousness of time and History, which is one of the characteristics of contemporary man, is reflected in literary works and creates a new link between both branches of knowledge. 20th Century novelists not only have History as reference and as subject matter of their fiction, but they frequently allegorize History too. An illustration of this can be found in *Mrs. Dalloway*, by Virginia Woolf, and *Darkness Visible*, by William Golding. A reading of these two novels as allegories of History adds new meaning to them.

Literature and History deal less with facts, simply as facts, than with understanding and interpretation, and a bringing together of Literature and History (...) would involve not simply the exploitation of new territories of fact, but also of new modes of understanding.

A.D. Harvey, *Literature into History* (1988)

I

El concepto de relación entre literatura e historia es por lo menos tan antiguo como Aristóteles, que ya diferenció las funciones de ambas en su *Poética*, atribuyendo al historiador la descripción de los hechos que *han* sucedido y al poeta la de los que *podieran* suceder, teniendo como criterio lo que es posible al ser probable o necesario. Desde entonces muchos pensadores se han esforzado en mostrar la relación o la mutua independencia de estas dos áreas del saber humano, partiendo de presupuestos diferentes, de acuerdo con distintas respuestas a la cuestión ontológica de qué es la literatura y qué es la historia. El conflicto sigue sin resolverse agudizado en nuestro siglo XX a causa de los nuevos conceptos sobre la naturaleza tanto de la literatura como de la historia.

La distinción aristotélica de “hechos históricos” frente a “hechos políticos” ha sido generalmente aceptada a lo largo de los tiempos, pero parece más que discutible a algunos estudiosos contemporáneos; así para Cadenhead, que escribe: “Perhaps the most difficult relationship the historian has with his literary bedfellow is the admission that written history is a form of literature”¹; y H. White asegura: “Viewed simply as verbal artifacts histories and novels are indistinguishable from one another. We cannot easily distinguish between them on formal ground unless we approach them with specific preconceptions about the kinds of truths that each is supposed to deal in (...), history is no less a form of fiction than the novel is a form of historical representation”². *Kinds of truths* es una fina matización que pone de relieve la vieja cuestión, nunca definitivamente resuelta, del objeto referencial de la literatura. Ya Platón desterró a los poetas de su *República* reforzando sus argumentos éticos con el epistemológico de que el arte no llegaba a la verdad, puesto que el artista imitaba la realidad aparente que percibía, que no era en sí misma más que una sombra de la realidad verdadera, de la idea. Para Platón es el filósofo, no el poeta ni el historiador, el que puede alcanzar y comunicar el verdadero conocimiento.

En el curso del tiempo, y aunque el argumento ético se ha empleado más a menudo que el epistemológico en contra de la literatura, los defensores de la poesía se han sentido siempre obligados a poner de relieve su “verdad”, a menudo enfrentándola a la verdad de otras ramas del saber humano. Entre los escritores ingleses, Sidney escribía en *The Defense of Poesie* (publicada póstumamente en 1595): “Hee [the poet] excelleth Historie, not onely in furnishing the minde with knowledge, but in setting it forward to that which deserueth to be called and accounted good: which setting forward, and moouing to well dooing, indeed setteth the Lawrell crowne vpon the Poet as victorious, not onely of the Historian, but ouer the Phylosopher, howsoeuer in teaching it may bee

questionable". Dryden y Johnson consideraron la verdad poética como fidelidad a la representación de la naturaleza humana: "a just and lively image of human nature" decía Dryden en su *Essay of Dramatic Poesie* (1668), al definir el teatro, y el Dr. Johnson, en el prefacio a su edición de Shakespeare (1764) añadía a la definición el concepto aristotélico de generalidad: "Nothing can please many, and please long, but just representations of general nature". Los románticos pusieron la verdad como fin último de la poesía. Wordsworth, en su prefacio a la edición de 1800 de *Lyrical Ballads*, la declaró "the breath and finer spirit of all knowledge", y Shelley, en su *Defence of Poetry* (1821), "the very image of life expressed in its eternal truth", y llamó poesía a todo conocimiento, al de la historia lo mismo que al de la filosofía, de la religión, del derecho o de la ciencia. Pero fue Keats quien formuló qué clase de verdad es la de la literatura, la del arte —liberados desde el romanticismo de la representación mimética de la realidad y de la vieja función horaciana de "instruir deleitando"— con los famosos versos con que termina su *Ode on a Grecian Urn* (1819): "beauty is truth, truth is beauty, —that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know".

En la época contemporánea la literatura tiene que defender además su "verdad" frente a un poderoso adversario, la ciencia —como lo han hecho repetidamente Arnold y Richards³—, a la vez que ha de definir su naturaleza y su función en el campo de las humanidades.

Desde el punto de vista de la literatura se admite generalmente de buen grado su afinidad con los otros saberes del espíritu y se reconoce lo que las otras actividades humanísticas tienen de literarias. En el caso de su afinidad con la historia, es obvia la relación de un escritor y su obra con el tiempo, y por lo tanto con la historia, así como la permanencia en el tiempo, en la historia, de las mejores obras, y la fuerza y el valor de la literatura como forma y formadora de conciencia en los procesos históricos; lo que lleva al estudioso de la literatura a la historia, si desea dar a su objeto otra dimensión que la formal. Como dice Robert Weimann, "perhaps without a new and more profound understanding of the historical nature and the social function of literature, the most pressing problems of criticism cannot be coherently and systematically redefined; without a new awareness of history, the study of literature is unlikely to move beyond the confines of the intrinsic school of criticism"⁴.

Por otra parte, es fácil reconocer como grandes narrativas las obras de los mejores historiadores del pasado, desde Tucídides, Tácito y Tito Livio a Michelet, Gibbon, Carlyle, Ranke, Tocqueville o Burkhart, por poner algunos ejemplos notables. "La fable est la soeur aînée de l'histoire", dijo Voltaire⁵, y Dos Passos, invirtiendo el rango de las dos actividades a favor de la historia, definió al novelista como "a sort of second-class historian of

the age he lives in”⁶, aunque más tarde exaltó la función del escritor, a quien llamó artífice de la historia: “that’s history. A writer who writes straight is the architect of history”⁷. Hegel —y también Croce— incluye a la historiografía en las artes literarias y asegura que en el historiador el acceso a la realidad va vinculado a su intuición poética⁸; y Nietzsche afirma que la objetividad del historiador no es la del científico, sino más bien la del artista⁹.

La historia, por su parte, sigue reivindicando el ámbito de los “hechos reales” y atribuyendo a la literatura el de los “hechos imaginarios”. El historiador moderno está menos dispuesto que nunca a aceptar un parentesco con el poeta; trata más bien de adecuar su objeto de estudio, tanto en terminología como en método de análisis, a los de la ciencia. De hecho, a partir de los historiadores positivistas y marxistas la historia ha sufrido una revolución: los historiadores han abandonado el estudio del pasado por el estudio de los procesos y de los cambios, y el de los grandes hechos de los grandes personajes por el de los hechos anónimos. Ahora, como señala David Hockett Fisher, “it isn’t a story-telling but a problem-solving discipline (...), its empirical findings are reported not as testimony but argument, in which premises and logical procedures are explicitly raised to a level of consciousness”¹⁰.

Especialmente desde la moderna historiografía de los *Annales*, con Marc Bloch y Lucien Febvre a la cabeza de una larga serie de discípulos suyos en el mundo entero, la historia se acerca a las matemáticas, no sólo con fines cuantitativos, sino también como cálculo de relaciones conceptuales. En palabras de Fischer, “mathematics in history is both a measurement-device and a form of logic”¹¹. E igualmente se aproxima a otras ciencias: geografía, antropología, etnografía, sociología, economía... De modo que parecerían justificadas tales afirmaciones como la de Brian Stock: “At present, there are no obvious areas of agreement between empirical historians and students of literature”¹².

Pero los datos de la historia no pueden ser objetivos ya que son datos históricos porque los constituye así el historiador por medio de su elección y del rango que les concede; como ha señalado acertadamente Carr, “el mundo del historiador, lo mismo que el del científico, no es copia fotográfica del mundo real, sino más bien modelo operativo que le permite, con eficacia variable, comprenderlo o dominarlo”¹³.

Por otra parte, desde que la historia ha abandonado la narrativa y la crónica, la literatura y el periodismo se han apresurado a llenar ese vacío —produciendo entre ellos una nueva relación y a veces una mutua confusión. Como dice Linda Orr, “whether this is a paradoxical side effect or a law, it appears that the more history presses towards science, the more literature, or a has-been history, is produced”¹⁴.

No se trata aquí de la novela histórica o de la dramatización histórica, que toman la historia o el personaje histórico como materia de ficción, ni tampoco de ese estadio de la literatura en que se constituye en dato para la historia: canciones de gesta o viejos romances, ni a esa manipulación de la historia que crea los mitos simbólicos. Se trata de la literatura en relación con una nueva conciencia, la conciencia que de sí mismo tiene el hombre actual, y cuyo desarrollo es una de las características de los tiempos modernos; una conciencia histórica —la historia, dice Burkhard, es la ruptura con la naturaleza causada por el despertar de la conciencia— que la ficción aprovecha y fomenta, en ocasiones desde una perspectiva irónica, como en el caso de *The History Man*, de Malcolm Bradbury.

William Faulkner narra una y otra vez en la historia de su Yoknapatawpha imaginaria la historia del Sur de su país; John Dos Passos llama crónicas a muchas de sus novelas, algunas de las cuales resisten una clasificación, a caballo entre el reportaje, la biografía y su propia creatividad. Como él muchos escritores dividen su actividad entre el reportaje y la ficción, mientras los Nuevos Periodistas se sitúan también entre la nueva crónica cotidiana del periodismo y la literatura.

Llámense cronistas o periodistas estos escritores contemporáneos comparten su preocupación histórica más que con el historiador con el filósofo de la historia: Vico, Hegel, Marx, Spengler, Toynbee, Croce..., que consideran la interpretación como el objeto mismo de la historiografía. Al escritor más que fijar el acontecimiento le interesa reflexionar sobre él, interpretarlo y evaluarlo. Y lo hace, lo mismo que el filósofo de la historia, desde una ideología.

Esa conciencia histórica lleva asimismo al escritor —al artista en general— a reflexionar sobre la propia historia de su actividad, lo mismo que en su función en la sociedad y en su valor, produciendo así intertextos y metaliteratura, tan abundantes en la época contemporánea. Y las nuevas técnicas narrativas, basadas en el concepto bergsoniano del tiempo y de la introspección, permiten al escritor presentar su obra de modo que se llegue a la comprensión del pasado a la luz del presente y del presente a la luz del pasado, lo que es, según Carr, la doble y recíproca función de la historia¹⁵.

II

Entre las numerosas novelas del siglo XX que podríamos estudiar en relación con la historia hemos elegido dos, cuya vinculación a ella dista de ser obvia, de excelentes escritores ingleses, separadas por más de cincuenta años. Dos obras difíciles de interpretar: *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, y *Darkness Visible*, de William Golding.

Mrs. Dalloway, publicada en 1925, es fruto de intenso trabajo y reflexión. Su autora escribió en su diario, refiriéndose a esta novela entonces en gestación: "In this book I have almost too many ideas (...) I feel I can use up everything I've ever thought"¹⁶. No es extraño, pues, que resulte densa —"spasmodic, obscure and fragmentary", la ha llamado recientemente Malcolm Bradbury¹⁷—.

En efecto, la obra incluye demasiadas ideas, porque abarca, en un solo día de narración, el momento histórico de la Gran Bretaña de la postguerra, la de la primera guerra mundial. Toma por lo tanto como referente el mundo de la historia, y toma además, creemos, a la misma Gran Bretaña como personaje central de su alegoría, un personaje que se escinde en diferentes personajes que forman en su totalidad el conjunto de la nación, la pueblan, la gobiernan y la sostienen —"the doubtful point is, I think —anotaba Virginia Woolf en su diario—, the character of Mrs. Dalloway. It may be too stiff too glittering and tinsely, but then I can bring innumerable other characters to her support"¹⁸—, y que constituyen esas "partes diferentes, incompatibles" del yo de la protagonista, como se nos sugiere en la imagen del espejo y se nos muestra a través del pensamiento del personaje principal. "She pursed her lips when she looked in the glass. It was to give her face point. That was her self, drew the parts together, she alone knew how different, how incompatible and composed so for the world, only into one centre, one diamond"¹⁹.

Esas palabras, que a nivel superficial parecen referirse a la compleja personalidad del personaje, cobrarían un nuevo significado si Mrs. Dalloway fuese una personificación de Gran Bretaña, como proponemos en una lectura de la novela que se basa únicamente en el texto y que no se opone a ninguna otra, pero que ilumina en cambio muchos pasajes oscuros de la obra²⁰.

Esto daría un nuevo sentido al único don de Clarissa Dalloway, su única habilidad: la de reunir, poner en relación a unos y a otros, integrar. Además, Clarissa Dalloway, aislada y altiva, se siente una con la gente: "She had the oddest sense of being herself invisible; unseen, unknown (...) only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street" (*Mrs. D.*, 14), y se sabe responsable de los hombres y mujeres de su patria, los que reúne en su casa de la ciudad —la clase dirigente— y los que no tienen relación aparente con ella: "Somehow it was her disaster— her disgrace. It was her punishment to see sink and disappear here a man, there a woman in this profound darkness" (*Mrs. D.*, 232). Por eso siente como una quemadura la muerte de los jóvenes a los que ama: "She had helped young people", "she loved youth". "Always her body went through it first, when she was told, suddenly, of an accident; her dress flamed, her body burnt" (*Mrs. D.*, 55, 270, 280).

Se identifica con su pueblo y con la geografía de su tierra: "(...)

somehow in the streets of London, on the ebb and flow of things, she survived (...) 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 the people she had never met; being laid out like a mist between the people she knew best, who lifted her in their branches as she had seen the trees lift the mist but it spread ever so far, her life, herself (...) she felt herself everywhere (...) she was all that (...). Odd affinities she had with people she had spoken to (...) even trees or bans" (*Mrs. D.*, 233, 12, 331).

Y Clarissa Dalloway sabe, sabe cuando pasa la majestad, su símbolo: "Clarissa guessed; Clarissa knew of course" (*Mrs. D.*, 24), ese coche cuyo paso une en un mismo sentimiento patriótico a gente de diversa condición, de diferente estrato social: "Strangers looked at each other and thought of the dead; of the flag; of Empire" (*Mrs. D.*, 25).

Si Clarissa fuese Gran Bretaña, eso explicaría también, aparte de la ironía y la crítica social que implica, la veneración de los que la sirven: "(...) taking Mrs. Dalloway's parasol, handled it like a sacred weapon which a Goddess, having acquitted herself honourably in the field of battle, sheds, and placed it in the umbrella stand", "of all, her mistress was loveliest —mistress of silver, of linen, of China" (*Mrs. D.*, 43-44, 56); la veneración de sus gentes sencillas: "A charming woman, Scrope Purvis thought her", "she stood talking to Miss Pym who owed help, and thought her kind, for kind she had been years ago; very kind" (*Mrs. D.*, 18); el respeto de sus artistas: "he [Sir Harry] liked her, respected her, in spite of her damnable, difficult refinement" (*Mrs. D.*, 267); la adoración de sus nobles: "Lord Gayton liked her most awfully" (*Mrs. D.*, 270); el amor que todos sienten por ella, a pesar de los conflictos y de las críticas de algunos de sus amigos —"How he Peter Walsh scolded her! How they argued". "Oh, said Sally, Clarissa was at heart a snob" (*Mrs. D.*, 267).

Eso explicaría asimismo su frialdad —"Clarissa was as cold as an icicle", "Cold, heartless, a prude", "cold, lady-like, critical" (*Mrs. D.*, 122-123, 10, 233)— pese a su necesidad de amar y ser amada; y explicaría su aislamiento —"She had a perpetual sense (...) of being out, out, far out to sea and alone", "There she perched (...) very upright" (*Mrs. D.*, 11, 4)²¹; su estar por encima de todos, recibiendo desde lo alto de su escalera. Frialdad y aislamiento incluso en su vida matrimonial —"She could not dispel a virginity preserved through childbirth which clung to her like a sheet" (*Mrs. D.*, 46)—.

Personificando Clarissa Dalloway a Gran Bretaña —la Gran Bretaña enferma en la guerra, convaleciente en la postguerra, debilitada por las crisis de los partidos, debatiéndose entre los recuerdos de un pasado más feliz y las exigencias de un presente y un futuro inciertos—, su marido y sus pretendientes debieran representar las fuerzas políticas que entonces la gobernaban o querían gobernarla, cuyo apoyo necesita —"She wanted

support. Not that she was weak, but she wanted support" (*Mrs. D.*, 177)—, con los que se relaciona, pero a los que mantiene a cierta distancia.

Visto de este modo *PARTY* cobra otra dimensión. Sus *parties* son esenciales para Mrs. Dalloway no sólo porque simbolizan la vida, sino porque además simbolizan sus *PARTIES*, sus partidos políticos, y el reunirlos, el ponerlos de acuerdo, es una exigencia vital para la Gran Bretaña²², especialmente en el tiempo psicológico que abarca la novela y en el cronológico que puntúan urgentes, irrevocables, las campanadas del Big Ben. Los amores y las añoranzas en la vida de Mrs. Dalloway estarían así íntimamente relacionados con la vida fluctuante de los partidos políticos: la crisis del liberalismo, sus sucesivas alianzas y compromisos, la génesis del laborismo.

Richard Dalloway pudiera representar esa facción del partido liberal dirigida por Lloyd George —y Dalloway pudiera ser un anagrama de Lloyd way²³—, el político que rigió tantos años los destinos de Gran Bretaña, que miembro del Parlamento a los veintisiete años continuó activamente en la política durante más de medio siglo —su *matrimonio* con Clarissa—, pero que no era ya Jefe del Gobierno cuando se escribió la novela —“there was Richard Dalloway not in the Cabinet” (*Mrs. D.*, 284). “(...) no more marrying, no more having children now”²⁴. “He has left me; I am alone for ever” (*Mrs. D.*, 14, 70)—, habiendo presentado la dimisión como Primer Ministro en octubre de 1922. Los continuos reproches que se hacen a Richard Dalloway por ser conservador serían los ataques que parte de su partido liberal hacía a Lloyd George por su coalición con los conservadores, que llegaron a ser mayoría en el gobierno²⁵ —“having a Conservative husband, like the admirable Richard” (*Mrs. D.*, 61), como le califica Peter Walsh, que le juzga además con palabras que podrían aplicarse a George: “He was a thorough good sort. Whatever he took up he did in the same matter of fact sensible way, without a touch of imagination, without a spark of brilliancy, but with the inexplicable niceness of this type”. “(..) Of them all, Richard seemed to him the best” (*Mrs. D.*, 113, 293)²⁶.

Y Peter Walsh, rival de Richard Dalloway en la política y en el corazón de Clarissa desde los tiempos del Bourton ideal —rival y amigos—representaría ese otro liberalismo, más puro que el de Lloyd George y más ardiente, el gladstoniano, que dirigía entonces Herbert Henry Asquith.

El liberalismo, intentando sobrevivir, pero perteneciendo ya al pasado, como Peter, soñándose muerto en el parque, confundido con los muertos en la mente de Septimus, el loco clarividente. Sus sucesivos matrimonios y devaneos, que tanto inquietaban a Clarissa, pudieran significar su identificación con causas que se juzgaron arriesgadas y

peligrosas para la integridad del Imperio Británico, pero que se ofrecían como una alternativa quizás mejor²⁷ —la añoranza de Clarissa cuestionándose siempre si no debiera haberse casado con Peter, y siempre respondiéndose que hubiera sido peligroso: “She had to break with him or they would have been destroyed both of them ruined”, “she had often right said to him [Richard] that she had been right not to marry Peter Walsh” (*Mrs. D.*, 10, 176). Una alternativa rechazada por razones de seguridad, no de simpatía.

Y Hugh Whitbread, el hombre vanidoso y bien vestido, que aparece dondequiera que se dirige Richard Dalloway, que adula a Mrs. Dalloway y se humilla para ser admitido en palacio pudiera personificar el partido conservador. La enfermedad de su esposa —“times without number Clarissa had visited Evelyn Whitbread in a nursing home” (*Mrs. D.*, 7)— simbolizaría entonces la decadencia del partido durante los largos años de mandato liberal, y las dificultades de la enferma para respirar el aire enrarecido, la inadecuación del partido conservador al mundo industrial moderno —“the steam coal was a little too strong for her it made the atmosphere thick” (*Mrs. D.*, 112). Esto justificaría el afecto de Clarissa hacia él —“partly for having known him always” (*Mrs. D.*, 8)—, la aversión de Peter, la repugnancia de Richard —aunque tuviera que aceptar su compañía por razones políticas— y los ataques de Sally —“He represented all that was more detestable in British middle-class life”, “no country but England could have produced him” (*Mrs. D.*, 110).

La misma Sally pudiera representar no tanto la nueva mujer²⁸ como el partido laborista mismo, que tuvo en su primer florecimiento en Inglaterra todo el frescor y la audacia de la muchacha de origen francés —como la teoría que la informa—, que en Gran Bretaña encontraría apoyo —la amistad de las dos muchachas— aunque más tarde perdería su independencia, se aburguesaría. La amistad de Peter y Sally podría entenderse como el acuerdo mutuo de liberales y laboristas frente a las tendencias conservadoras —“she Sally implored him Peter, half laughing of course, to carry off Clarissa, to save her from the Hughs and the Dalloways and all the other “perfect gentlemen” who would “stifle her soul” (*Mrs. D.*, 114). La vuelta de Sally, casada, rica y resentida contra Clarissa se explicaría por el giro ideológico del laborismo hacia el socialismo, cuando adoptó en los congresos de 1918 la nueva constitución y el nuevo programa, *Labour and the New Social Order*²⁹.

Un laborismo diferente, una Sally diferente. Pero allí estaba en la fiesta, dispuesta a acoger a un Peter sin futuro, a un laborismo sin futuro. Y allí estaba el Primer Ministro laborista —Ransay MacDonald—, ese Primer Ministro que para la autora de la novela no es un “caballero”, pero al que reviste de cierta dignidad, no por él mismo, sino porque ostenta el gobierno de su patria, una dignidad que la patria —Clarissa— le

presta: "There was a breath of tenderness; her severity, her prudery, her woodness were all warmed through now, and she had about her as she said goodbye to the thick gold-laced man who was doing his best, and good luck to him, to look important, an inexpressible dignity, an exquisite cordiality" (*Mrs. D.*, 264-265)³⁰.

El momento crucial de ese día crucial de la vida de Mrs. Dalloway es sin duda aquél en que riñen batalla en su alma la vida y la muerte, cuando identificada con el joven Septimus muerto Clarissa, en la ventana, se enfrenta con la muerte que la mira, la anciana que apagando la luz la invita al sueño. Aceptar esa invitación, descargarse del peso de vivir es para Mrs. Dalloway más fácil y más dulce que enfrentarse con su presente. Si al fin vuelve a la fiesta es porque hay fuerzas poderosas a favor de la vida, pero algo muere en ella con Septimus —"she felt somehow very like him— the young man who had killed himself" (*Mrs. D.*, 225-226).

La relación de Mrs. Dalloway con Septimus Warren Smith, es muy diferente a la que mantiene con otros personajes. No coinciden nunca en la novela, porque son ambos un mismo personaje, según manifestó su autora en el prefacio de la edición de *Mrs. Dalloway* de la Modern Library.

Una de las grandes dificultades que *Mrs. Dalloway* presenta tanto al lector como al crítico es la de la conexión de los dos temas de la obra, la integración de Clarissa y Septimus. Virginia Woolf vio esa dificultad —"The reviewers will say that it is disjointed because of the mad scenes not connecting with the Dalloway scenes"³¹— e incluso se arrepintió de haber creado a Septimus, o al menos se cuestionó sobre la conveniencia de suprimirle: "I am driving my way through the mad chapters of *Mrs. D.* My wonder is whether the book would have been better without them"³².

Afortunadamente Septimus permaneció en la novela, con toda su inocencia y toda su rebeldía, con su clara visión, en su locura, de los males y errores de la sociedad de su tiempo; completando a Clarissa, con su aparente conformismo y su estrecha visión de la vida.

Septimus Smith es joven, poeta y loco.

Joven, porque representa a los jóvenes —"many millions of young men called Smith" (*Mrs. D.*, 127); los jóvenes británicos a los que se exigió el sacrificio de la vida en la guerra, y el de la moderación en la paz. Esos jóvenes a los que la guerra mató o incapacitó para la vida.

Esa destrucción de la juventud es el mensaje de los muertos que Septimus tenía que entregar a la nación, al gobierno "(...) called forth in advance of the mass of men to hear the truth, to learn the meaning (...) "To whom?", he asked aloud. "To the Prime Minister" the voices which rustled above his head replied. The supreme secret must be told to the Cabinet; first that trees are alive; next there is no crime; next love,

universal love" (*Mrs. D.*, 102). Es la verdad que oponían los Poetas de Guerra a la "vieja mentira": "Dulce et decorum est pro patria mori". La mentira que denunció Owen —el Evans que comunica con Septimus, oficial como Owen y muerto, lo mismo que él, en las vísperas del armisticio—. "A voice spoke from behind the screen. Evans was speaking. The dead were with him" (*Mrs. D.*, 130).

La insensibilidad de Septimus, de los que lucharon y sobrevivieron, es la coraza contra lo intolerable. Pero hay otra insensibilidad, que Owen contrapuso a aquélla en su poema "Insensibility" y que condenaron todos los Poetas de Guerra: la indiferencia de los que no sufrieron o pagaron un precio mínimo de sufrimiento; la irresponsabilidad de los políticos, que no evitaron la contienda y seguían anteponiendo a la paz motivos de gloria o intereses de partido³³.

Septimus, que es la generación que lucha, la que tiene que revestirse de insensibilidad inocente para seguir luchando, para seguir viviendo, asume en su locura la insensibilidad culpable —ese es su delito, "his crime"—, para redimirla: "The whole world was clamoring: Kill yourself, kill yourself, for our sakes" (*Mrs. D.*, 140).

Esa misión salvadora ha de llevarla a cabo como artista, pues Septimus es poeta; y como artista paga el precio de la insensibilidad —"the panic was on him that he could not feel— (*Mrs. D.*, 131). Esta es la tragedia de Septimus, raíz de su locura, que siente el arte como una llamada, una vocación salvadora, una nueva religión, pero su insensibilidad, que le ayuda a sobrevivir como combatiente, le mata como poeta.

Ese es el dilema del arte de la postguerra. La locura de Septimus es el desequilibrio de esa generación de artistas, que no pueden ya sentir como antes a causa de la guerra y no pueden crear si no encuentran una nueva sensibilidad. Y una nueva escala de valores, un nuevo sentido al universo —"It might be possible that the world itself is without meaning" (*Mrs. D.*, 133).

Un nuevo arte, no el esteticismo ni el neo-romanticismo, difíciles en la guerra, difíciles después de escuchar a los poetas de guerra; un nuevo arte comprometido. Es tal vez lo que quiere decir Virginia Woolf cuando hace que Septimus, que parte de Keats —"was he not like Keats?" (*Mrs. D.*, 128)—, reciba el mensaje de los muertos; los muertos recientes de la guerra y los grandes muertos de la literatura de todos los tiempos —"the secret signal which one generation passes, under disguise, to the next is loathing, hatred, despair" (*Mrs. D.*, 134). La comunicación con los grandes muertos de la literatura sería la supervivencia de los clásicos en la literatura moderna, su herencia, pero a nivel de las ideas, no del sentimiento —"he could not feel"—; la fuerte relación con la tradición

literaria, pero examinada a otra luz, y negándose a expresar el aspecto emocional, representado en Rezia.

La dificultad de Septimus, la del arte moderno, es hacer concordar las dos verdades, la verdad del significado del mundo y la verdad de la belleza, de integrar la mente y la sensibilidad, de escuchar a Evans y a Rezia, porque, a pesar de la guerra y a pesar de los muertos, seguían existiendo la vida y la belleza —“the voices of birds and the sound of wheels chime and chatter in a queer harmony, grow louder and louder and the sleeper feels himself drawing towards life” (...), “Beauty that was the truth now. Beauty was everywhere” (*Mrs. D.*, 104, 105).

Septimus el esteta hubiera querido escapar a Italia, ceder ante Rezia y la belleza, olvidar a los muertos. Inútilmente, los muertos seguían exigiéndole ser fiel a su misión —“All a poet can do today is warn. That is why the true Poets must be truthful”, había escrito Owen en el prefacio a sus *Poemas*—. Legiones de muertos urgiéndole y un mundo indiferente que no quiere escuchar, un mundo que le obliga a la ligereza con sus Drs. Holmes y Sir Williams, paladines de la cordura y de la proporción.

Ha de morir para comunicar su verdad, para entregar el mensaje, no ya al Primer Ministro, sino a la Gran Bretaña, a Clarissa, la que festeja a los malos artistas, sus aduladores, consciente de que no son artistas; culpable de la locura de Septimus al cargar sobre él el peso de la verdad, mientras hacía de su vida una mentira. Clarissa lo entiende así: “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 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” (*Mrs. D.*, 280-281).

Septimus muere para que Clarissa viva —“He made her feel the beauty; made her feel the fun” (*Mrs. D.*, 284)—, y viva purificada; su mensaje recibido produce en ella, si no arrepentimiento, al menos conciencia de culpa. Septimus-Clarissa pueden vivir otra vida, los dos justificados, en la continuidad del arte, en la continuidad de la historia³⁴.

En Clarissa Dalloway y Septimus Smith el dilema vida-muerte va marcado por los versos de Shakespeare en *Cymbeline*

“Fear no more the heat o’ the sun
Nor the furious winter’s rages” (IV.ii)

Es el hilo sutil que, más que espacio y tiempo, une a los dos personajes. Esos versos que los hermanan son los que los hermanos Guiderius y Arviragus recitan alternativamente, como una antífona, cuando lloran la

muerte aparente del bien ideal, de Imogen, incomprendida y calumniada, pero custodia de los valores de la vida.

Clarissa los lee por la mañana y los asocia con los sufrimientos de la guerra reciente; los repite cuando Lady Bruton —relacionada con la guerra— invita a su marido, y mientras repara su vestido verde —color de vida—. Vuelven a su mente cuando vacila entre entregarse a la muerte o vivir. Septimus hace suya la antifona de *Cymbeline* en la calma que precede a su muerte, en un momento paralelo al de Clarissa en su salón: “‘Fear no more’, says the heart in the body, ‘fear no more’” (*Mrs. D.*, 211).

Esos versos de Shakespeare que unen a Clarissa con Septimus la unen también a otro personaje de la novela, a Doris, que lo mismo que aquéllos libra su batalla de vida y muerte.

Mientras Clarissa comunica con Septimus muerto y siente la llamada de la oscuridad definitiva —“the old lady had put out her light! the whole house was dark” (*Mrs. D.*, 283)—, Doris lucha asimismo en la oscuridad: “she barred her eyes with her fingers and tried in this double darkness, for the light in the Abbey was bodiless, to aspire above the vanities, the desires, the commodities, to rid herself both of hatred and of love. Her hands twitched. She seemed to struggle” (*Mrs. D.*, 202-203). Mrs. Dalloway se repite “‘Fear no more the heat o’ the sun’”; Miss Kilman busca angustiosamente una protección contra ese mismo temor.

En *Cymbeline* esa antifona debe su solemnidad a que es en sus primeros versos una adaptación de los de la antifona del oficio de difuntos, tomada del Salmo 27 de David, que dice en su versión en inglés: “My heart shall not fear / for he shelters me under his awning / in times of trouble he hides me deep in his tent” (4.5). Y es precisamente ese salmo el que casi se parafrasea en Doris Kilman, que debatiéndose en la Abadía entre el pasado doloroso y el futuro incierto que escapa con Elizabeth, responde con el espíritu del salmo: “raising her hands in a tent before her face, she sat beside those driven into shelter” (*Mrs. D.*, 202).

Ella ha encontrado un refugio contra el ardor del sol y los rigores del invierno, ese refugio simbolizado por su eterno impermeable, de color verde como el vestido de Mrs. Dalloway, que usa en invierno y en verano, y que Clarissa identifica: “Why creeds and prayers and mackintoshes?” (*Mrs. D.*, 202). Ella conserva para la escéptica Clarissa el sentido de la vida: “This is a Christian —this woman! (...) She is in touch with invisible presences! Heavy, ugly, commonplace, without kindness or grace, she knows the meaning of life” (*Mrs. D.*, 43).

En Doris Kilman, Virginia Woolf nos ha dado la imagen invertida del yo social y emocional de la protagonista y también en cierto modo su contenido espiritual. Tal vez por eso es el único personaje, aparte de Sally y quizás de su hija Elizabeth, que despierta verdadera pasión en la fría

Clarissa, aunque significativamente esta pasión sea ocasionalmente la de la burla y siempre la del odio; no odio a la persona, sino a la idea —“for it was not her one hated but the idea of her, which undoubtedly had gathered in to itself a great deal that was not Miss Kilman, had become one of those spectres who stand astride us and suck up half our life-blood, dominators and tyrants” (*Mrs. D.*, 16-17). Del mismo modo el odio de Miss Kilman por Mrs. Dalloway no es tal odio, sino desprecio ante su desprecio y ante la impotencia de dominarla.

Si Clarissa es la gran dama, elegante, de vida fácil, cuyo verdadero y único talento es el de conocer a la gente y organizar en torno a sí la vida social, Doris es por contraste la mujer pobre, sin atractivo, sin gracia, sin habilidad para la vida en sociedad —“and how she dressed, how she treated people” (*Mrs. D.*, 16). Inteligente, en cambio, y culta frente a la ignorancia de Clarissa, pero rechazada de la vida de trabajo durante la guerra y la postguerra, a pesar de su talento y su capacidad como historiadora. Parece el destino de Miss Kilman tomar sobre sí lo amargo de la vida, las espinas, para que Mrs. Dalloway pueda pasar por ella con los brazos cargados de flores —y simbólicamente los pensamientos de Mrs. Dalloway introducen a Miss Kilman en la novela cuando va a elegir las flores de su fiesta.

Por otra parte, Doris tiene toda la intensidad de que Clarissa carece: es intensa en su religión, apasionada en su relación con Elizabeth Dalloway.

Doris Kilman representa el aspecto espiritual y religioso de la vida, de algún modo la conciencia de Mrs. Dalloway, su alma, a pesar de sus defectos, de su avidez, de su ansia de dominio. Un alma relegada, descuidada, pero insistente y acusadora. Y es un alma lo que vieron en ella Mr. Fletcher y Mrs. Gorham cuando oraba en la abadía: “a soul cut out of immaterial substance; not a woman, a soul” (*Mrs. D.*, 203).

Miss Kilman representa además para Elizabeth la vida intelectual, los intereses culturales, las condiciones del presente en sus lecciones de historia contemporánea y en su visión de otra sociedad diferente a la de su madre. Es Miss Kilman quien le ofrece también las posibilidades del futuro —“she had lent her books. Law, medicine, politics, all professions are open to women of your generation” (*Mrs. D.*, 198). Y si Elizabeth, todavía inarticulada, todavía un misterio, escapa a su influencia, no es porque huya de esos valores, sino porque quiere conquistar su libertad y porque, como su madre, teme la voluntad de dominio de Miss Kilman y el mundo intenso e insondable que ella encarna.

Elizabeth, una nueva Inglaterra, una nueva Gran Bretaña, joven y hermosa, más democrática y más libre; con un destino propio diferente al de su madre, con toda la esperanza del futuro, dispuesta a entrar en el

difícil mundo contemporáneo: “Calmly and competently, Elizabeth Dalloway mounted the Westminster omnibus” (*Mrs. D.*, 211).

III

Darkness Visible, publicada en 1979, es una novela de muy difícil interpretación. La crítica casi la ha silenciado, y su mismo autor, William Golding, no quiere hablar de ella —“the one book he will not discuss is *Darkness Visible*”, dice su entrevistador John Haffenden—; ni tampoco quiso leer ninguna de las críticas o reseñas escritas cuando su aparición³⁵.

Darkness Visible, que John Paulin calificó en una reseña de “brooding and magnificent parables”³⁶, no puede entenderse si no se trazan paralelismos con los de otra alegoría que Golding ha tomado como referencia a diferentes niveles, pero invirtiendo, distorsionando y mezclando con otros elementos. Esta otra alegoría es el Apocalipsis.

Como libro apocalíptico *Darkness Visible* describe la lucha entre el bien y el mal en un lenguaje simbólico que el lector ha de interpretar; entre esos símbolos, los números están especialmente relacionados con los del Apocalipsis: el siete (símbolo de plenitud: siete visiones, siete trompetas, siete cabezas...) y el doce con sus múltiplos (símbolo de totalidad y grandeza). Asimismo el seis, símbolo de la imperfección, del pecado y de la persecución. Y como el Apocalipsis, hace uso de las imágenes y los símbolos que emplearon antes Ezequiel, Daniel y otros profetas.

La obra se divide en tres partes. De ellas la primera “Matty” que incluye *siete* capítulos, es la desconcertante historia del protagonista, una historia de “iniciación” desde su aparición en este mundo, en un desarrollo lineal físico y espiritual: niñez, juventud, edad adulta, hasta llegar a lo que puede interpretarse como plenitud espiritual o como proceso hasta la locura.

La segunda parte, “Sophy”, en cuatro capítulos, es la historia de otra “iniciación”, la de la protagonista, asimismo desconcertante y mucho más compleja. Una iniciación en el mal.

En la tercera parte, “One is One” —cinco capítulos— las dos historias se conectan, así como las de los personajes secundarios, y se llega al sentido total, de ningún modo fácil ni explícito ni exento de ambigüedad.

De esas tres partes, la primera nos presenta al protagonista por medio de un narrador omnisciente, pero cuyo conocimiento no trasciende de los acontecimientos temporalmente —salvo raras excepciones, como en el caso de la enfermera— ni los interpreta, si no es para racionalizarlos y desmitificarlos; un narrador “testigo” con mente analítica contemporánea,

aunque también aquí Golding pueda crear ambigüedad y en algunos pasajes dude el lector si la voz es la más objetiva del narrador o la conciencia subjetiva del personaje —como en el caso, por ejemplo, de la aparición del “Abo” en el desierto, racionalizada por el espejismo y la fatiga, pero que puede entenderse asimismo, al modo que lo entiende el protagonista, como un ser del mundo espiritual. El séptimo capítulo de esa primera parte nos introduce en la conciencia del protagonista por medio de la técnica del diario.

Es este diario, que continúa en la tercera parte, el que establece explícitamente los paralelismos con el Apocalipsis, en lo que puede ser la visión y la experiencia mística del personaje o también el testimonio de su locura, a pesar de que empieza a escribirlo como prueba de su cordura. Ese diario es el final de un proceso que habría comenzado con la lectura y repetición cotidiana de la Biblia, que sabía de memoria, y su identificación con los profetas. Golding permite aquí las dos lecturas; pero incluso en ese diario, y ya en la tercera parte en que la identificación es total; el anuncio que se le hace de su muerte inmediata y de cómo va a morir proporciona una ratificación de su cordura, puesto que se cumple con toda exactitud y sin que él sea agente de las circunstancias ni las provoque.

Pero no es ese diario lo que vamos a analizar aquí ni su relación con la Escritura, como tampoco la de los personajes bíblicos que repite, puesto que nos parece obvia³⁷, aunque curiosamente es como una cortina que cubre lo que realmente hay de analogía en la obra total con la alegoría del Apocalipsis, puesto que el lector puede entenderlo como la subjetividad de un personaje alienado, cuyos actos le hacen sospechoso de tener una mente enferma. La relación que establece Golding entre su protagonista y la Escritura es mucho más sutil.

El tema de *Darkness Visible* es el de la caída; la caída espiritual del hombre y de la oscuridad que la circunda —una caída que sigue la serie de todas las caídas desde la primera de los ángeles que Milton describió poéticamente en *Paradise Lost*, de donde Golding tomó el título de su novela.

Y la caída también del mundo contemporáneo, y más concretamente, creemos, de Gran Bretaña y del Imperio Británico, a partir del caos de la segunda guerra mundial —“nothing could be more apocalyptic than a world so ferociously consumed”—³⁸.

A Matty, Matthew Septimus Windrove, hijo de ese mundo en llamas, nacido del fuego y consumido por el fuego, se le asigna una misión salvadora y el sacrificio de la vida, como al Septimus de *Mrs. Dalloway*, aunque a otro nivel espiritual. Es el santo del séptimo día³⁹, que el mundo rechaza y aísla por loco y ridículo y por inadaptado a la vida moderna. Su misión es universal; no pertenece a un espacio geográfico ni tiene un

espacio que le pertenezca. El Londres en que aparece, sin filiación conocida, es un Londres metafórico que abarca toda la tierra —“where there had been as many languages spoken as families that lived there” (*D. V.*, 9)—; va donde el espíritu le lleva —por eso es WINDROVE.

Sophy, en cambio, tiene un espacio circunscrito, ordenado por su padre contra su voluntad —“he actually took her by the hand (...) he had turned her right down a narrow lane, a path it was and then through a kissing gate and they were in the towpath by the canal (...) Suddenly she understood. It was like taking a new step, learning a new thing, the whole place came into one. She saw that the green door was at the bottom of their garden path (...) So she ran on, getting too close to the water and he caught her as she intended but angrily, just at the steps up to the Old Bridge” (*D. V.*, 106-107). No es que no pueda salir de ese espacio, pero es, con su cuerpo —“she herself lived at the top end of a (...) body inside a head” (*D. V.*, 105)—, el único que posee, e incluso sobre él ejerce su padre un dominio superior.

Ese espacio de Greenfield, junto al canal, nos parece una representación de la verde Inglaterra, de Gran Bretaña, de la que Sophy sería la personificación, una Gran Bretaña atractiva y hermosa, pero prostituida y relegada “to the stables”.

La reducción del espacio se hace explícita en la novela. La casa de la abuela de Sophy, junto al mar, ya se había reducido —“Gran’s bedroom where the bed seemed almost too big for the floor, the huge furniture crammed into the little rooms as if a great house had been contracted” (*D. V.*, 112).

Esta reducción del espacio está relacionada con la esterilidad, el no tener ya hijos; ni la abuela en la vejez —“‘Are you having a baby then, gran?’ Gran smiled in a kind of tight way. ‘No I’m not’” (*D. V.*, 112)—, ni Sophy en su juventud. Ni siquiera niños invitados: “Only they were not allowed to have other children in without permission” (*D. V.*, 117-118). Aunque los niños sigan siendo objeto de su añoranza —“the precious times when there had not been any Toni. There was one with a whole roomful of children and music” (*D. V.*, 106)—, y objeto de su codicia: “we could grab a boy and hide him and ask —we could ask a million, a billion and they’d pay it, they’d have to pay” (*D. V.*, 159). Un niño de esa escuela donde envían los árabes a sus hijos.

La codicia de la explotación por la fuerza —el robo a las tiendas de los paquistaníes: “Sophy improved their technique by making Bill tell them that the organization would bomb the shop if there was any trouble. It was fun to see how the Paquis bundled money into the bag as if it was sweets or incense. They couldn’t get rid of it fast enough” (*D. V.*, 158). Las eternas bolsas de plástico de Sophy llenas de mercancías, mientras Matty advierte el peligro, con ese triple seis de su sombrero que es en el

Apocalipsis el número del nombre de la bestia que se debía llevar marcado a fuego para que comerciar fuera legal.

Sophy sabe leer los signos de los tiempos, interpretar el 7/7/77: “the seven day of the seventh month of the seventy-seventh year (...) Everything’s running down. We’re just tangles. Everything is just a tangle and it slides out of itself bit by bit towards something that’s simpler and simpler and we can help it. Be a part”. (*D.V.*, 166); puede ver —“she was nothing but seeing, seeing, seeing!” (*D.V.*, 108), “I’ve got eyes in the back of my head” (*D.V.*, 134)— pero no puede cambiar el curso de la historia; incluso el mal está predeterminado: “it seemed to her she did not have to look for the pebble. She just moved her throwing arm and the palm of her hand fitted nicely over the smooth, oval shape. How could a smooth, oval stone be lying there? (*D.V.*, 108). La responsabilidad está en “help it”, “be a part”, establecerse en la oscuridad, ceder a la atracción del mal —“the desire to be weird was like a taste in the mouth, a hunger and thirst” (*D.V.*, 132). Podría embarcarse en otras aventuras, las aventuras del espíritu, que también la reclaman: “Many years ago we called her before us but she did not come” (*D.V.*, 238), dicen los espíritus a Matty en su visión; es la llamada, la invitación de Toni, en esa tarjeta llegada de un país árabe que decía: “I (and then she had crossed out the I) We need you!!” (*D.V.*, 141). Es Toni, “her untwinlike twin” (*D.V.*, 166), la hermana gemela de Sophy, que forma con ella una de las dualidades de la novela; su yo espiritual.

En efecto, así como en *Mrs. Dalloway* la protagonista integra en sí a diferentes personajes, *Darkness Visible* —cuya última parte es, hemos dicho, “One is One”— compone una totalidad con partes muy diferenciadas, escindidas además en dos: materia y espíritu. Matty los integra —las dos mitades de su cuerpo, la sana y la quemada— si bien de modo desigual; Sophy, una con su hermana en un tiempo de inocencia —“there had not been any Toni. There was one”; “the two of them in a rare state of oneness”; “Being more or less to each other” (*D.V.*, 106, 110, 107)— rechaza luego su parte espiritual —“*But I don’t want her*” (*D.V.*, 107)—, a esa Toni inmaterial: “She had simply drifted away from herself like smoke”, “Toni’s skin, like her hair, had no colour in it. You could see through it in a way” “It [her hair] was not much thicker than —well if it had been any thinner it wouldn’t have *been* at all: and as if preparing for disappearance it had entirely got rid of its colour”, “her face was thinner like her arms and legs” (*D.V.*, 105).

Toni tiene una relación con Sophy más íntima que la de Miss Kilman con Mrs. Dalloway, pero de la misma especie⁴⁰. Toni, como Doris, “had a habit of kneeling and looking up (...) that had a curious effect on any grown up present” (*D.V.*, 105). Mientras Sophy roba y mata y maquina y engaña y falsea sus promesas para conseguir su propósito —“the stuff to

set you up for life, set you free, go where you like, do what you like—” (*D.V.*, 159), Toni tiene otros sueños imperiales —“(She) began to talk wildly about imperialism. Also freedom and justice” (*D.V.*, 140).

Ella es el espíritu británico, la que arrebató al niño —“freedom and justice”— protegido por Fido —la fe⁴¹— y defendido por Matty para impedir que se apodere de él la bestia —“Se paró el dragón delante de la mujer que estaba a punto de parir, para tragarse a su hijo en cuanto le pariese. Parió un varón (...) pero el Hijo fue arrebatado a Dios y a su trono. La mujer huyó al desierto, en donde tenía un lugar preparado por Dios (...) fuéronle dadas a la mujer dos alas de águila grande, para que volase al desierto, a su lugar” (*Apocalipsis* 12, 4-6, 14). Unas alas de águila que son para Toni las de un avión.

Esa es la nueva maternidad, para Inglaterra; una maternidad sagrada de los hijos nacidos del espíritu, no de la materia. Por eso Matty en su visión ve a la mujer del Apocalipsis con el rostro de Sophy —“it was the woman in the Apocalypse. She came in terrible glory all in colours that hurt (...) But the thing is the woman in the Apocalypse put on Miss Stanhope’s face and laughing” (*D.V.*, 236)—; una Sophy que es a la vez, en su yo escindido, la mujer de salvación y la mujer de abominación —“Cayó, cayó Babilonia la grande que a todas las naciones dio a beber del vino del furor de su fornicación” (*Apocalipsis* 14, 8). “She screamed at him, at them, and cursed and spat, and then she was down on hands and knees and screaming and screaming into the grass” (*D.V.*, 253)⁴².

IV

La lectura de estas dos novelas como alegorías históricas enriquece con nuevos significados ambas obras, cuyo valor literario no podemos considerar aquí, porque rebasaría los límites del espacio y tema de este estudio.

Las dos novelas, por otra parte muy poco parecidas, muestran la diferente época, la diferente escritura, la diferente sensibilidad, y las distintas creencias de Virginia Woolf y William Golding. Su diferente concepto de la historia, también.

En *Mrs. Dalloway* se refleja la filosofía de la historia que impone un juicio moral sobre los actos públicos, —común entre los historiadores británicos desde el siglo XIX, tanto en Rosebery como en Acton y más tarde en Toynbee; lo que implica una responsabilidad —el sentido de culpa de Mrs. Dalloway y el de fracaso de Peter. El tiempo —*the time, the hours*— es el único determinismo. La hora es decisiva e irrevocable para Septimus, para Doris, para Peter, para Clarissa. Va a ser la hora de Elizabeth... Los gobernantes han de saber interpretar el tiempo histórico

—Richard Dalloway “there reading *The Times*”— trazar el curso de la historia, y han de rendir cuentas a la historia.

La técnica narrativa sirve perfectamente a este propósito: la reflexión sobre el pasado a la luz del presente, la consideración en la conciencia de otras posibilidades, otras alternativas; de las consecuencias de los propios actos, llevados a cabo por libre elección.

En *Darkness Visible*, en cambio, el concepto de historia es determinista: una historia ordenada, guiada hacia un fin, por encima de la voluntad humana, sin excluir no obstante la responsabilidad moral: el concepto de historia judeo-cristiano, una historia de salvación. La añoranza del padre es en Sophy la añoranza de una providencia con un destino para ella —Gran Bretaña— “providencial”, y su desesperación es que el padre se niegue a pasear con ella en High Street y elija a otras mujeres —a otros países—, y desaparezca magnífico tras su columna jugando el destino de los pueblos al ajedrez.

La narración lineal de la novela se adecua a esa continuidad del desarrollo de la historia hacia su finalidad. “One is One”: la caída del hombre moderno y de los pueblos modernos es la misma caída de los ángeles. El Nuevo Testamento es uno con el Antiguo. La salvación del espíritu es la salvación de los pueblos. Y en esta historia de salvación el protagonista es el profeta, el santo, el mártir, el testigo.

Notas

1. *Literature and History* (Tulsa, Oklahoma, The University of Tulsa Press, 1970), pág. 3.
2. "The Fiction of Factual Representation", en Angus Fletcher (Ed.), *The Literature of Fact* (New York, Columbia University Press, 1976) págs. 22-23.
3. Véase en especial *Essays of Criticism* (First Series, 1865, Second Series, 1888), de Matthew Arnold, y *Science and Poetry* (1926), de I.A. Richards.
4. *Structure and Society in Literary History* (London, Lawrence & Wishart, 1977), pág. 1.
5. *Dictionnaire philosophique, Oeuvres complètes*, IV (Paris, 1879), pág. 619.
6. "Statements of Belief", *Bookman* (Sept. 1928), pág. 26.
7. "Introduction" a la edición de 1932 de Modern Library de *Three Soldiers* (1921).
8. Véase G.W.F. Hegel, *Vorlesugen über die Philosophie des Geschichte* (Frankfurt, Suhrkamp Velarg, 1970), pág. 14.
9. Véase *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für des Leben* (Basel, Verlag Birkhauser, n. d.), págs. 17-27.
10. "The Braided Narrative: Substance and Form in Social History", en *The Literature of Fact* (ed. cit.), pág. 112.
11. *Ibidem*, pág. 113.
12. "Literary Discourse and the Social Historian", *New Literary History*, 8, n.º 2 (Winter 1977), 183-194, pág. 184.
13. *¿Qué es la historia?* (Barcelona, Ariel, 1983), pág. 139.
14. "The Reverage of Literature: A Historia of History". *New Literary History*, 18, n.º 1 (Autumn 1986). 1-22, pág. 6.
15. *Opus cit.* pág. 144.
16. *The Diary of Virginia Woolf*, editado por Ann Olivier Bell (New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1978). Tuesday, June 19th, 1923; Monday, October 15th, 1923.
17. *The Modern World: Ten Great Writers* (London, Secker & Warburg, 1988), pág. 242. "Fragmentary" es característica del modernismo, pero asimismo de la historia —"cualquier progreso por nosotros observable en la historia es desde luego discontinuo", señala Carr (*opus cit.*, pág. 157).
18. *The Diary of Virginia Woolf*, ed. cit., Monday, October 15th, 1923.
19. Virginia Woolf. *Mrs. Dalloway* (New York, Harcourt, Brace & World, 1965), pág. 55. Las citas posteriores de la novela se refieren a esta edición e irán documentadas con las iniciales: *Mrs. D.* y el número de la página.
20. Para un estudio más amplio de *Mrs. Dalloway* como alegoría histórica, véase Catalina Montes. *En torno a Mrs. Dalloway de Virginia Woolf* (Madrid, Rubicam, 1980).
21. El aislamiento puede referirse además a la insularidad; y de hecho hay muchas imágenes marinas en relación con Clarissa Dalloway y en sí misma. "She wore ear-rings, and a silver-green mermaid's dress. Lolloping on the waves and braiding her tresses she seemed (...) a creature floating in its element" (*Mrs. D.*, 264). Como también imágenes de pájaros, símbolo de la libertad y del Imperio —"a touch of the bird about her (...) There she perched" (*Mrs. D.*, 4)—.
22. La importancia de *PARTY* en el conjunto de la novela es tal que su autora pensó darle ese título: "Thought upon a book to be called perhaps *At Home* or *The Party* (*The Diary of Virginia Woolf*, ed. cit., October 6th, 1922). *At Home* sería asimismo un título expresivo en relación con el referente histórico, especialmente con el tema de la juventud que luchó y murió o quedó incapacitada para la vida, personificada en Septimus.
23. El primer Richard Dalloway que Virginia Woolf nos presenta en *The Voyage Out* es más

- brillante que el de *Mrs. Dalloway*, pero podría también estar en relación con Lloyd George. Dado que la novela se publicó en 1915, cuando George no había sido Primer Ministro y no era por lo tanto objeto de las críticas y encomios posteriores, justificaría las diferencias de este personaje, y también las de su esposa, que en esta primera novela no tendría por qué ser una personificación de Gran Bretaña.
24. "No more having children now", que se refiere naturalmente en una lectura superficial a la edad de Mrs. Dalloway, podría significar además en la lectura que proponemos al Imperio británico, detenido entonces en su expansión y reducido ya con la independencia de parte de sus territorios; y de hecho Clarissa reflexiona seguidamente: "Narrower would her bed be" (*Mrs. D.*, 14).
 25. La dimisión de Lloyd George fue resultado de la ruptura de la coalición por parte de los conservadores, en la reunión del Carlton Club el 19 de octubre de ese año de 1922.
 26. "The greatest Welshman whom that unconquerable race has produced since the age of the Tudors", dijo Winston Churchill de Lloyd George en el Parlamento, dos días después de su muerte, y Lenin, por su parte, lo consideraba el mejor jefe político que Inglaterra había conocido hasta entonces.
 27. El fallo de Peter que reconoce él mismo, e igualmente sus amigos, podría ser el de la expedición de los Dardanelos —febrero de 1915— que, con la agitación sobre las municiones, tuvo como consecuencia el fin del gobierno puramente liberal. Las alusiones a sus cargos en el Imperio podrían hacer alusión, además de al Imperio mismo, al grupo "Liberal Imperial", durante la guerra de los Boer.
 28. En todo caso, Virginia Woolf expresa por medio de este personaje muchas de sus ideas feministas; y la campaña de las sufragistas, 1903-1914, corresponde con los años de la juventud de Clarissa y su amistad con Sally.
 29. Es significativo que el marido de Sally se llame Rosseter y que vivan en Manchester. Sus enormes riquezas y la infinidad de sirvientes, su cambio de condición, su familia sana y numerosa podrían significar el inmenso resurgir del unionismo desde 1914 —de 1.250.000 miembros en 1900 alcanzó 6.505.482 en 1920—, y el del laborismo, que aumentaba en las mismas fechas de 375.931 a 4.359.807, con una multiplicación proporcional de sedes locales. El resentimiento de Sally contra Clarissa puede significar que hasta entonces el partido laborista no había participado en el gobierno.
 30. Cuando se publicó *Mrs. Dalloway* en 1925, ya había caído MacDonalld y estaba Baldwin otra vez al frente de un gobierno conservador —Stanley Baldwin había sustituido a Bonar Law cuando la enfermedad de éste le impidió dirigir a los conservadores, que habían conseguido la mayoría absoluta en las elecciones de 1922. Fue el voto de censura en el Parlamento, en enero de 1924, el que abrió el camino a MacDonalld al caer Baldwin. La dignidad en la despedida puede referirse a la de MacDonalld al presentar su dimisión tras el escándalo de la "Red Letter".
 31. *The Diary of Virginia Woolf*, ed. cit. Saturday, December 13th, 1924.
 32. *Ibidem*, Tuesday, November 18th, 1924.
 33. *At Home*, otro de los títulos que Virginia Woolf pensó para la novela, podría tener ese sentido metafórico de los que no lucharon (Véase nota 22).
 34. Para un estudio más amplio de la función de Septimus en la novela, véase Catalina Montes, "Locura y muerte de Septimus Warren Smith en *Mrs. Dalloway*, en *Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos* (Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1984), págs. 289-298.
 35. Véase *Novelists in Interview* (New York, Methuen, 1985), pág. 90.
 36. *Encounter*, 54 (January, 1980).
 37. Véase Catalina Montes, "'Number Seven'", protagonista de *Darkness Visible*, de William Golding; un estudio del personaje a través de sus nombres", en *Los últimos*

veinte años en los estudios anglo-norteamericanos. Actas del VIII Congreso de AEDEAN (Málaga, Universidad de Málaga, 1984), págs. 91-100.

38. William Golding, *Darkness Visible* (London, Faber and Faber, 1979) (1983), pág. 13. Las citas posteriores de la obra se refieren a esta edición, e irán documentadas simplemente con las iniciales *D.V.* y el número de la página.
39. Matty, que va representando figuras proféticas, culmina en la figura salvadora de Cristo. Y las escenas con referencia evangélica se suceden a lo largo de su vida adulta: el bautismo en la escena de la inmersión, tan densa en simbolismo; la crucifixión mística, precediendo a lo que sería su vida pública; porque su muerte es la de víctima sacrificada en el fuego, según los holocaustos de la Biblia. Lloro sobre Australia antes de partir, como Cristo sobre Jerusalén. Y llegan a él discípulos que recuerdan a Juan y Pedro, mientras que un tercero, más obligado que gustoso, tiene ciertas analogías con Judas, aunque éste es el preferido y al que se aparece después de muerto. (También Virginia Woolf describe el abandono y la angustia de Septimus antes de morir con palabras semejantes a las que emplean los evangelistas al narrar la pasión de Cristo).
Pero es precisamente en esas escenas cuando Matty se muestra más incoherente y donde Golding es más ambiguo, como si fueran una farsa de las evangélicas —“crucifarce” llama el narrador a la escena del desierto—, lo que se contradice en su solemnidad ritual y la emoción de los personajes, de modo que se prestan a las dos interpretaciones. El pasaje culmen a este respecto es el que recuerda el del Cenáculo: a través de la consciencia de uno de los personajes está lleno de unción, pero visto en televisión —en una coda característica del estilo de Golding —es cómico, ridículo, aun para los que tomaron parte.
40. En ambas se usa el mismo símbolo de carencia de sexualidad, en la carencia de cabellos —Doris es calva y Toni tiene pelo casi inmaterial, “as if preparing for disappearance”. Matty, por su parte, también es calvo, pero sólo en parte de su cabeza —su parte espiritual.
41. Que Fido es la fe parece claro; sus ojos pequeños —la fe es ciega y su capacidad de levantar pesos en este mundo del espíritu donde todo es caída. De ahí la sorpresa de Sophy cuando ve que es entre los atletas el tercero—, la fe, que suele numerarse la primera, detrás del amor y la esperanza.
42. La caída de Babilonia en el Apocalipsis es la caída de Roma —y Edwin uno de los testigos de Matty, en el recuento de sus libros incluye *The Decline and Fall*. Gran Bretaña sería la nueva Babilonia, la nueva Roma.